

GONGORA, VELAZQUEZ Y EL GRECO

Escribe: LUCIO PABON NUÑEZ

En 1960 se conmemoró el tercer centenario de la muerte de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, comúnmente llamado —según el uso portugués, ya que su padre ostentaba tal origen—, Diego Velázquez, nacido en 1599; y en 1961 celebróse la cuarta centuria del nacimiento de Luis de Góngora y Argote, muerto en 1627. Me encontraba entonces en España, y tuve la impresión de que la gloria del poeta decaía; lo mejor que se le ofrendó, fue la tercera edición del magnífico estudio de Dámaso Alonso *Góngora y el "Polifemo"*; el crítico explica al final del capítulo XI el cambio de sus puntos de vista ante don Luis, en los últimos treinta y tres años, y concluye así: "Hoy nos sentimos más cerca de Fray Luis, de San Juan de la Cruz, de Quevedo y —en sus muchos buenos momentos— de Lope". También hubo una tercera edición —y muy pulcra por cierto— dedicada al pintor: VELAZQUEZ, *Introducción* por José Ortega y Gasset, Zurich, 1960. Mas la verdadera apoteosis de don Diego fue la completísima exposición de sus obras, hecha en la Casona del Retiro. El gobierno español, con la asistencia de Sánchez Cantón, Camón Aznar, y otros eminentes críticos de arte y directores de museos, logró traer cuadros de Londres, París, Viena, Roma y otras ciudades así europeas como de América, y unir a ellos casi todos los que se conservan en el Museo del Prado y en otras pinacotecas de España. La muchedumbre caudalosa y abigarrada que en aquellos días desfiló por la Casona, tributó a Velázquez con un silencio casi de éxtasis el mejor de los homenajes.

Varios comentaristas asociaron con tal ocasión los nombres de los dos geniales andaluces. La mayor parte trató de que ellos se enlazaban no solo por aquel retrato del cordobés —muy bueno, en verdad—, generalmente atribuido a Velázquez, —aunque en contra opinó Ortega y Gasset—, sino también por el común denominador del barroquismo.

¿Barrocos ambos? Desde luego vivieron en una época que transcurrió bajo este signo artístico, cuando el renacimiento andaba corroído por el cansancio. Mas antes de contestar, veamos algo sobre el fenómeno barroco.

UN IMPETU DE DESATAMIENTO

Corren varias versiones etimológicas sobre la voz "barroco", que —según Corominas— (1) vino al español en el siglo XIX con el sentido de "extravagante". Si uno consulta la *Filosofía del arte*, por Taine, ve que

este designaba como “decadente” al arte que siguió al renacentista, o clásico, o perfecto; así como llamaba “imperfecto” al precedente. Hegel en la *Estética* dice que después del clásico, se presentó el estilo “romántico”. Estos dos críticos y filósofos escribieron en la segunda mitad del siglo diecinueve. Marcelino Menéndez y Pelayo, en la *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), habla de que el “culteranismo artístico”, que fue un “motín inconsiderado”, tomó la forma de “barroquismo gracioso” en Italia, y de “una monstruosidad pedestre” en España. Según anota Dámaso Alonso (2) “Buckhardt parece ser quien naturalizó el vocablo en historia del arte”, al tratar de la arquitectura; y Wölfflin quien sugirió la posibilidad de extenderlo a la literatura y la música. “Después de la primera guerra mundial (1914-1918) —continúa Alonso— el término se ha extendido a varios países. En España lo usa pronto, por ejemplo, Eugenio d’Ors. Se extiende en seguida a la pintura y la escultura, y luego a la música”.

Tenemos, pues, que el barroquismo, o arte barroco, o simplemente el barroco, se aplica a todas las manifestaciones o a las más importantes de la creación artística. Y aunque los franceses rehuyen la adopción del vocablo (por ejemplo, lo elude sistemáticamente el gran maestro Alain en *Les Arts et les Dieux*), también se usa para todos los países, y aun últimamente ha llegado a utilizarse en la historia de todas las épocas.

Pocos autores han estudiado con tanta diafanidad los caracteres del barroco en la literatura, como Dámaso Alonso, en la obra arriba mencionada. Lo seguimos ahora: *inquietud formal* (antítesis, paralelismos, correlaciones, metáforas intensas o difíciles, paronomasias y otros juegos de palabras, disemias) *inquietud interna*: choque de realidad y sueño, de monstruosidad y belleza, desgarrón afectivo (voces ásperas, vislumbres infrahumanas, desenfreno vital y literario); *retorcimientos* del ingenio; *paisajes sombríos o terribles*; *exuberancia* de la naturaleza (especialmente en flores y frutos); *inestabilidad* de las normas. El marqués de Lozoya (3) anota que el *exotismo* es también un distintivo del estilo barroco.

Muy difícil condensar esto en pocos términos; pero podemos ya decir que el barroquismo es un ímpetu de desatamiento de las leyes vigentes en una época artística. Por eso hay quienes llaman barroco al alejandrismo, al gótico flamígero y al rococó. El churriguerismo es una transformación arquitectónica del barroco.

EL GONGORISMO, FORMA BARROCA

También Alonso ha advertido que si en Góngora y Argote hay dos expresiones (una realista y otra idealizadora), ellas se dan no en períodos distintos sino a todo lo largo de la vida del cordobés; y ha subrayado el que no solo en las obras serias sino también en las humorísticas el poeta es barroco. Asimismo ha hecho ver cómo el conceptismo (“complicación conceptual”) y el gongorismo o culteranismo (“recargamiento ornamental y sensorial”) son emanaciones del mismo fenómeno: el barroquismo.

Creo que con todo lo dicho hasta aquí, no resulta tarea difícil comprobar que Góngora y Argote es el más ilustre y más completo hijo del

barroco en la España literaria. Las *Soledades* y el *Polifemo* son sus obras mayores, aunque no únicas; en ellas se imponen todas las características barrocas. El exotismo de los motivos: en el primer poema, de cuyas cuatro partes proyectadas apenas dos terminó don Luis, se cantan las aventuras de un náufrago que, ya salvado en una playa desconocida, participa en la celebración de unas bodas campesinas y de otros acaeceres, como una pesca y una cacería. En el segundo, se desenvuelve la clásica *Fábula de Polifemo, Acis y Galatea*. Los dos son una embriagante reventazón de contrastes, retorcimientos de palabras y de imágenes, exorbitancias de sombra, de luz y ritmo; los dos, una quiebra total de las leyes clásicas de la serenidad y la medida. Oigamos unos versos:

*Los fuegos, pues, el joven solemniza,
mientras el viejo tanta acusa tea
al de las bodas dios, no alguna sea
de nocturno Faetón carroza ardiente,
y miserablemente
campo amanezca estéril de ceniza
la que anocheció aldea.*

(Soledad primera).

*De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cobrío,
de los montes, esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.*

(Polifemo).

Este último canto, termina con el aplastamiento de Acis por el peñasco que, como venganza de amante despechado, le lanza Polifemo. Este desenlace constituye sin duda un auténtico "desgarrón afectivo" del más puro barroquismo.

En dos endecasílabos muy bellos sintetiza Alonso la sustancia del *Polifemo*, y podemos nosotros sintetizar la obra total de Góngora y Argote, formada de apiñamientos desiguales de tinieblas y de lumbres:

*infame turba de nocturnas aves,
la alba entre lilios cándidos deshoja.*

Sin duda, este angustiado don Luis de Góngora y Argote es un gran robador del fuego a quien Zeus no pudo encadenar.

VELAZQUEZ, RENACENTISTA

Conviene observar que cuando se trata de estilos artísticos y de otros temas afines, no es muy fácil señalar límites precisos de tiempo y de influencias. Los datos que suelen darse sobre estos puntos tienen que ser

de valor aproximativo. Para caracterizar un personaje o una época hay que atender sobre todo a los hechos y expresiones predominantes, sin menospreciar lo accidental o episódico pero sin darle más importancia de la debida.

Velázquez vivió en el ciclo barroco; es natural que algún rasgo de tal estilo nos ofrezca una que otra vez, como en el famoso retrato ecuestre del conde-duque de Olivares, del que dice Ortega y Gasset: "Es una de las grandes obras de nuestro pintor y una de las cimas en la historia de la pintura barroca". Pero no nos adelantemos en las conclusiones. Vayamos primero al meollo del asunto.

Discípulo en su natal Sevilla de Francisco Herrera y Francisco Pacheco, pronto Velázquez se siente un pintor bien formado. A los 23 años va a Madrid, cuando rigen el decadente imperio español Felipe IV y el conde-duque de Olivares; entonces pinta un retrato de Góngora. (Las dudas antes dichas no son sobre este hecho, sino sobre el cuadro mismo que hoy en el museo de bellas artes, de Boston, se presenta como auténtico). En la capital se esmera en ver obras de los renacentistas italianos como Ticiano, el Veronés y Tintoretto; a este último le profesó siempre una especial admiración. Se dan como posibles su visita a El Escorial y algún contacto con el Greco. Un año después (1623) vuelve a Madrid, y empiezan sus triunfos: el monarca le sirve de modelo, y el retrato se expone en la calle Mayor; no para en ello Felipe IV, cuyo melancólico reinado se salva en parte por actitudes como esta, de decidida protección al artista, a quien otorga ahora un cargo en palacio. Aquí, con tal cual interregno, vive don Diego hasta el final de sus días. En 1628, en misión diplomática, llega a España Rubens, con quien traba amistad Velázquez y de quien recibe provechosos consejos. Ambos fueron a estudiar El Escorial. ¡Qué tesoros se perdieron al no haberse recogido las pláticas de estos magnos artistas frente a la imponente fábrica de Herrera y Felipe II!

En 1629 realiza su primer viaje a Italia, con el propósito de conocer a fondo las riquezas artísticas de ese gran pueblo, y sobre todo de completar el estudio de los pintores renacentistas que más amaba. En Italia pintó la *Túnica de José y Apolo en la fragua de Vulcano*. En ambas se ve cómo su realismo juvenil va adquiriendo pinceladas idealizadoras. En 1648 vuelve a Italia, enviado por el rey a comprar obras pictóricas y a conseguir vaciados de estatuas antiguas. Obtiene entonces resonantes triunfos en la corte papal y alcanza autorizadas alabanzas con sus magistrales retratos de Inocencio X y del mulato Pareja. Allí su técnica se aquilata y su cultura se ensancha, y se arraiga más firmemente su fe en sí mismo.

De todas estas andanzas y otras inquietudes le queda este saldo de influencias renacentistas: en primer lugar, el culto del cuerpo humano, erigido por Miguel Angel en verdadero objetivo del arte. De aquí el modelado de figuras como las de Vulcano y sus auxiliares, las de Marte, Baco, Mercurio, Argos, Esopo, etc. De aquí también esa primera grandiosa salida del desnudo al escenario de la pintura hispánica: *La Venus del espejo*, en que hay ciertos anuncios impresionistas y una delicadeza y habilidad pocas veces logradas por otros artistas, en circuns-

tancias tan melindrosas como las del ambiente madrileño de Felipe IV. En Italia debió de aprender don Diego aquella sentencia de Cellini: "Lo más importante en el arte del dibujo es representar con acierto al hombre y a la mujer desnudos".

La serenidad y el destierro de escenas violentas —distintivo este, según Taine—, del renacimiento, también, al menos en gran parte, se explican en Velázquez como consecuencia de su trato directo con aquellos maestros italianos.

Al seguir a Velázquez, después de su regreso de Italia, se aprecia, sobre todo en el campo de la técnica (véase, por ejemplo, el maravilloso retrato de la reina Mariana de Austria), un dominio llevado a la perfección.

VELAZQUEZ, REACCIONARIO

No fue desde luego un ciego seguidor de estos maestros. Según cuenta su suegro Pacheco, siendo Diego apenas un aprendiz, se adiestraba en pintar bodegones y reproducir muchas veces las facciones de un "aldeanillo" que le servía de modelo. Habiéndosele llamado la atención por la dureza de estas sus primeras obras, y propuesto como ejemplar el manierismo de Rafael; replicó "que más quería ser el primero en aquella grosería que segundo en la delicadeza" (4).

Este realismo no lo abandona, con los años, sino que lo purifica; la pincelada áspera que le censuraban en *La vieja friendo huevos*, en *El aguador*, *Cristo en casa de Marta* y demás frutos de su formación, la vuelve tierna hasta lo posible, mejor: hermosamente humana. De aquí que se haya comparado su caso con el del realista Cervantes, que aun en los más rudos pasajes sabía poner un toque de elevación. Realistas son sus producciones en general, sobre todo aquellas en que nos describe golfos, mendigos, enanos, bufones y locos. Es así como, a pesar de no ser tan numerosa su cosecha, logra darnos aspectos de varias bajas capas de la sociedad española de entonces, él, que vivía en el palacio real gozando de toda comodidad. Por esta tendencia popular, que encuentra su culminación en el taller de *Las hilanderas*, han llegado algunos de sus admiradores contemporáneos hasta la misma exageración, al quererle dar visos socialistas. Lo que sí es cierto, es que encontró modelos en todas partes, conquistando de tal modo el título de pintor de reyes, menestrales, pícaros y mendigos. Fue así el pintor total de España.

Este apego a la realidad debe entenderse como una reacción contra los excesos manieristas de que antes se habló y no contra la esencia misma del renacimiento, pues este suele combinar las fuerzas de lo visible con las del ideal.

En cambio sí es un verdadero alejamiento del mundo renacentista su manera de contemplar los dioses de la mitología grecorromana: con unas gafas de tenue humorismo delicioso. Su Baco (*Los borrachos*), su Marte (con más bonachonería que marcialidad), su Vulcano, sus *Mercurio y Argos*, arrancan más sonrisas de indulgencia o malicia que exclamaciones de admiración.

Otra separación del viejo clasicismo: la tendencia paisajista, patente no solo en sus cuadros romanos de *La Villa Medicis*, sino también en el fondo de muchas de sus obras: *El vendimiador*, *Cristóbal Suárez de Figueroa*, *San Pablo y San Antonio*, *Las lanzas* y varios retratos de Felipe IV, Baltasar Carlos, etc.

Aunque los renacentistas no desconocen el retrato, lo cierto es que, según lo observa Taine, en la mejor época de ese arte clásico tal rama de la pintura casi desaparece. Lo que más pintó Velázquez fueron retratos: desde su juventud hasta el final de sus años. Se cree que *La infanta Margarita*, del Museo del Prado, vibrante armonización de los colores rosa y plata, y la obra maestra de Velázquez para algunos, fue pintado en el año de la muerte del artista y es el último de sus cuadros.

Otro encantador retrato es el que de la misma infanta se encuentra en Viena (Kunsthistorisches Museum) y en el que el rosa-salmón, el plata, el blanco del vestido y el oro del cabello forman, con el verdeazul del fondo y del florero, y otras tonalidades complementarias, una verdadera sinfonía de ensoñadora ternura.

En el curso de estas apostillas se han nombrado otras producciones ejemplares en este campo, como el *Papa Inocencio X* —que tanto emocionó a Taine—, el *Juan de Pareja*, el *Olivares*; agreguemos otros: algunos de Felipe IV, sobre todo aquel que sirvió para inspirar a Manuel Machado los famosos versos de

*Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, a quien Dios guarde...*

(Por cierto que el poeta confundió un detalle de este cuadro con otro del retrato del infante don Carlos: el guante, objeto que solo aparece en la mano derecha del último, pues en la del monarca lo que se ve es un papel doblado en varios pliegues). A Baltasar Carlos hizo cuatro; uno de los mejores, aquel en que aparece el príncipe, jinete sobre una jaca de taxidermia.

Para Ortega y Gasset “uno de los más prodigiosos que hay en la historia de la pintura” es el del *Duque de Módena*; otro que también cautivó al filósofo y estilista acabado de nombrar y que, como el anterior, es realmente perfecto: aquel que dicen representa a la hija del pintor, *Señora con un abanico*, exhibido en Londres (Colección Wallace); es una arrebatadora combinación de nobles encantos carnales y de elegancia ornamental.

La mayor maestría de Velázquez en el retrato reside en traducir con pinceladas las reconditeces del alma. Goya más tarde sabrá ser un digno émulo suyo en estos predios. Toda la arrogancia y entereza espiritual de Inocencio X, todas las sutilezas y oscuridades del corazón del duque de Módena, toda la candidez matinal de Margarita están luminosamente descubiertas a los siglos por el pincel velazqueño.

Si vivió en pleno barroquismo y disintió de los renacentistas, como queda manifestado, quizás podamos concluir que fue un pintor barroco.

Pero lo primero que observamos en su obra es la serenidad. Su misma vida es un lago tranquilo en que se copian los encantos de un cielo de apacibles azules. Fue un "temperamento melancólico". Pero el confort y la alegría que le prodigaban su esposa, con quien a los 19 años se unió en Sevilla, su familia toda, y de notabilísima manera el rey y varios elementos de la empinada nobleza de entonces; el no verse asediado por impertinentes acreedores y por vitales e incancelables necesidades cotidianas, como le pasaba al desordenado Góngora y Argote; el haber recibido mercedes de tanto exaltamiento como el hábito de Santiago y el título de hidalguía; el haber disfrutado de la amistad y admiración del papa, y de varios cardenales, y otras personalidades eclesiásticas; de literatos como Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Vélez de Guevara y Espinel; y de artistas como Cano, Zurbarán y Ribera, y sobre todo Rubens; el sentirse dentro de una atmósfera de cariño popular; le permitieron borrar aquellos trastornos temperamentales y vivir dentro del mejor sosiego.

No pretendo sostener que un medio holgado económicamente produzca una tendencia artística determinada, sino que la ayuda a desarrollarse. El Greco también vivió señorilmente (almorzaba al desgranarse de los acordes de una orquesta), en medio de suficiencia y refinamiento; y sin embargo tomó otros rumbos. Es evidente en Velázquez que la dulcedumbre de su vida se transparenta en sus cuadros; en ellos no hay esos desgarrones de que habla Dámaso Alonso. Incluso cuando toma por modelos a seres física o dinerariamente miserables, o cuando interpreta temas escabrosos como el anuncio de Apolo a Vulcano (infidelidad de la esposa de este), o el de Argos y Mercurio, o el mismo de los deleites báquicos, se ingenia para dar tonalidades de blandura o regocijo al cuadro.

Cuando aborda escenas extrañas a su medio como las mitológicas, busca que, como en *La fragua de Vulcano* o en *Marte*, más nos hieran los rasgos de los modelos de su época que los que señaló la mitología en los seres representados.

Tampoco cae en la exuberancia; su cuadro de más figuras es *Las lanzas* o *La rendición de Breda*, en donde los soldados que acompañan a Justino de Nassau son escasos y las lanzas, representativas del poderío español, apenas llegan a veintiocho. La sobriedad es una de sus más cultivadas características.

Menos aún lo podemos enlazar al barroquismo por el gusto de lo tenebroso, pues su mayor blasón es el de ser pintor de la luz. Cuando necesita tonos oscuros, apenas llega a la penumbra, como en *Las meninas*, llamado también *La familia*.

Podía argüirse que los contrastes (enanos, infanta, reyes, el pintor, empleados palaciegos, una dueña, damas de honor o meninas, un mastín, en el cuadro que se acaba de recordar) son un distintivo barroco. Los contrastes son barrocos; pero no ocurren propiamente en Velázquez. Todo

ese personal de *Las meninas* no está como motivo de choque, sino enteramente armonizado, por medio de la luz, en torno de la infanta Margarita y del autorretrato de Velázquez. Tampoco contrastes sino concordancia completa es lo que captamos en *Las hilanderas* o en *Los borrachos*. En don Diego no hay el menor desafinamiento ni la más leve violencia. Todo en él es norma firme y suavidad.

No es, pues, Velázquez un hijo del barroco.

UN CLASICO CON PERSONALIDAD PROPIA

¿Qué fue, pues, nuestro pintor? Aunque, según lo hemos visto, se aparta en algunos puntos de los renacentistas, lo que lo define es el clasicismo, tomado el vocablo en su más noble sentido. De cuanto va dicho se desprende ya que su constante más saliente es el equilibrio, la ponderación, la serenidad, la moderación, la sobriedad, en una palabra: la *sofrosine* helénica. No hay cuadro suyo, aun entre los juveniles, en donde no irradie esta virtud, tan difícil como eternizante.

Ella le inspira ese *Cristo* en que no hay los estremecimientos de una cruelísima agonía, sino la apacibilidad de un dios adormecido; lo lleva a dejar casi inadvertidos episodios como la tentación de San Antonio, o su encuentro con el cadáver de San Pablo, o la tumba cavada por dos leones en el desierto, para atraer toda la atención del espectador sobre la beatífica actitud de los dos santos, que agradecen al Señor el envío de pan, con un cuervo; y lo conduce a hacer predominar la dignidad del vencido Nassau y la nobleza del vencedor Spínola sobre cualquier otra consideración bélica. Ella la que no deja estallar ningún pormenor, ni perder el ritmo de la composición en ningún momento.

Velázquez no imita a los renacentistas en la solución del problema de la luz; aquellos, no todos desde luego (Botticelli es una de las más altas excepciones), se preocuparon por encerrar el volumen arquitectónico en la visualidad; los atraía en esto la esencia de las cosas. Velázquez, constituyéndose así en maestro del impresionismo moderno, se decidió por la figuración de la apariencia y por el momento fugaz. Por eso pintaba sin líneas; por eso su maestría en la combinación de los tonos grises y negros, y la fluidez general de su pincel. Como ya se ha observado, pudo así fundir la corporeidad y retratar la luz. Eugenio d'Ors anotó muy atinadamente: "El aire tiene personalidad en Velázquez". Cuadros, como *Las hilanderas*, valen ante todo por la elevadora presencia de la luz, que viene en realidad a ser el personaje principal de esa creación. Y casi que cosa parecida podemos afirmar frente a *Las meninas*, en donde la luz va, ya pujante, ora débil, de una figura a otra, como hilo unificador y vivificante.

Cuando se habla de Velázquez, como cuando se habla de fray Luis de León, la luz se encarna, sonríe y hace oír sus divinales armonías: "El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada".

Es don Diego el pintor de la serenidad y por eso es clásico. Pero no es impasible, como algunos han dicho, quizás pensando en el *Cristo de San Plácido*; es también pintor de la luz, y ya esto nos indica una riqueza sentimental en él, como en Botticelli. Porque siente hondamente y porque ama todas las criaturas del Señor con un amor franciscano (recuérdense sus

perros y caballos tan noblemente figurados), y sobre todo porque Dios le concedió hacer el milagro de la luz, sus cuadros tienen las seducciones de una sinfonía y el hechizamiento de un poema.

EL BARROQUISMO DE DOMENICOS THEOTOCOPOULOS

Se ha hablado del influjo del Greco en Velázquez (5); veamos algo sobre este parentesco. Parece que Domenicos Theotocópoulos o Domenico Theotocópuli, o Domingo de la Madre de Dios (traducción de su nombre griego), o Domenico Greco, o simplemente El Greco, nació en 1541 en Candía (Creta) y murió en 1614. Vivió, pues, en el apogeo del renacimiento español. Sin embargo, así como Velázquez en pleno barroco es clásico, Domenico en pleno clasicismo es barroco. Su vida, según ya vimos, tampoco estuvo transida de miseria, sino muy al contrario: fue opulenta. Hubiera podido disfrutar de los beneficios de Felipe II; pero orgullosamente los rechazó al hacer prevalecer su criterio contra el del monarca cuando pintó el *San Mauricio* para El Escorial. El dato no va contra Velázquez (6); este impuso sus cánones en el palacio de Felipe IV, quien no tuvo como su abuelo una voluntad de hierro ni menos un avasallante gusto artístico. El rey de El Escorial impuso un módulo; el rey poeta se dejó imponer número y medida en el gobierno y en el arte. De todos modos, Domingo de la Madre de Dios vivió espléndidamente en su Toledo, revitalizante y embrujadora.

Supo de la pureza y del equilibrio clásicos, como lo demostró en la parte inferior de *El entierro del conde de Orgaz*, o de *La Ascensión del Señor*, o en muchas otras de sus buenas obras; pero también se precipitó en el desenfreno vital del barroco, con su ansia de pintar almas, de interpretar actitudes de dignificación humana o de encendida mística. La parte superior de los dos cuadros dichos, sobre todo de *El entierro*, el mendigo de su *San Martín*, la *crucifixión*, y aquella admirabilísima *Asunción de Nuestra Señora*, y tantos otros cuadros, son una demostración de que el desasosiego interior y externo, el retorcimiento de las concepciones, el ímpetu de choque y la fiebre de inestabilidad estética ardían dentro del alma del candiota inextinguiblemente, bajo los goces de una vida refinada y bajo el pleno conocimiento y aun práctica del renacimiento. "Muchos fuegos, dijo Empédocles, están ardiendo bajo el agua".

Uno de los más indelebles signos barrocos es el contraste; en el Greco, es continuo. En *El Entierro* está en los cuerpos y vestes perfectos de los santos, eclesiásticos y caballeros de la parte baja, ante las ahiladas figuraciones de los espíritus celestes de la cima; en el *San Mauricio* y muchas otras producciones la contraposición se da en todos los planos; en *El expolio*, de la catedral de Toledo, la oposición va hasta la vestimenta: en un personaje, armadura contemporánea del pintor; y en los demás, túnicas como en los días de Cristo.

El choque más usado por el Greco es el de luz y sombra; no persigue, como Velázquez la combinación de estos elementos, sino el rompimiento entre ellos. Por ejemplo, en *La adoración de los pastores*, el cuadro en general es sombrío; imágenes como las de la base casi desaparecen en la oscuridad creciente; todo esto reta los dos focos luminosos: el niño y el

coro de los ángeles. Es una verdadera pugna la que aquí presenciamos; nada de esa armonización que vemos en *Las hilanderas* o *Las meninas*. Si concedemos que también aquí hay música, lo será de sonos bélicos como en las óperas wagnerianas, y no pastorales como en la sinfonía de Beethoven.

También la profusión de elementos, como en el *San Mauricio*, *El sueño de Felipe II* o *El entierro*, es otro vínculo de Domenico con el barroco.

Si Velásquez es padre del impresionismo, el Greco lo será del expresionismo, ese imperio moderno de la insurrección y el terremoto.

Muy adelante vendrá Goya, que en sus varios períodos sintetiza al sevillano y al candiota.

Góngora y Argote, Domenico Greco: dos cimas del barroco español. Por algo uno de los mejores sonetos de don Luis es el dedicado al túmulo del cretense:

*Esta en forma elegante, oh peregrino!
de pórvido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más suave
que dio espíritu al leño, vida al lino.*

*Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la fama cabe,
el campo ilustra de este mármol grave;
venéralo, y prosigue tu camino.*

*Yace el Griego; heredó naturaleza
arte, y el arte estudio, Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.*

*Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba, y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo.*

Para concluir, se podría proponer esta pregunta: de Domenico y don Diego, ¿cuál es más grande? Yo me limitaría simplemente a responder que sus dos sepulcros son dignos de lágrimas e incienso perpetuos, como acabamos de oír que lo pedía don Luis de Góngora y Argote.

NOTAS

- (1) Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, 1954, tomo I.
- (2) Ob. cit.
- (3) *Historia del Arte hispánico*, Barcelona, 1945, tomo IV.
- (4) Picón, Jacinto Octavio, *Vida y obras de don Diego de Velásquez*, B. Aires, 1943.
- (5) Idem.
- (6) De la dignidad de Velásquez nos habla muy claramente el rechazo de la cadena de oro con que Inocencio X quiso recompensarlo por el famosísimo retrato que le hizo en Roma (Ortega y Gasset, ob. cit.).