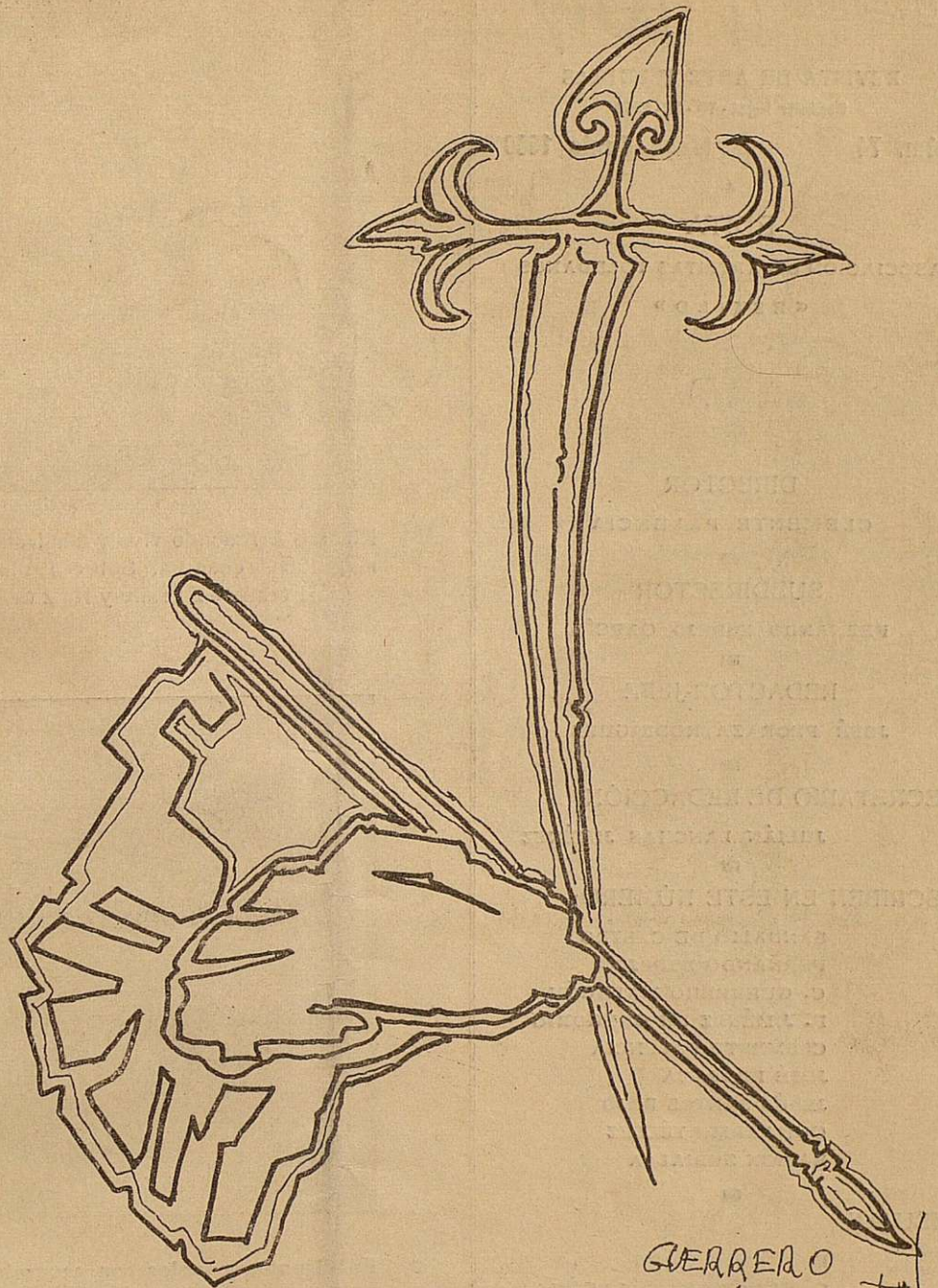


N.º 74

MAYO - JUNIO - 1960



GERRERO
MALAGÓN

ayer y hoy

ayer, hoy

REVISTA DE ARTE Y LETRAS

Depósito legal - T O - 20 - 1958

Núm. 74

Mayo-Junio 1960

EDITA

ASOCIACIÓN DE ARTISTAS TOLEDANOS

« ESTILO »



DIRECTOR

CLEMENTE PALENCIA

SUBDIRECTOR

FERNANDO ESPEJO GARCÍA

REDACTOR-JEFE

JOSÉ PEDRAZA RODRÍGUEZ

SECRETARIO DE REDACCIÓN

JULIÁN LANCHAS JIMÉNEZ

ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO:

SANDALIO DE CASTRO
FERNANDO ESPEJO
C. GUERRERO MALAGÓN
F. JIMÉNEZ DE GREGORIO
CLEMENTE PALENCIA
JOSÉ PEDRAZA
JESÚS SANTOS BAJO
GUILLERMO TÉLLEZ
RAMÓN ZUBIALLA

DIBUJAN:

FERNANDO GILES
C. GUERRERO MALAGÓN
MANUEL SANTIAGO LUDEÑA
J. J. RUIZ DE LUNA
JOSÉ TIMÓN CASTRO
GUILLERMO TÉLLEZ

POESÍAS ORIGINALES DE

FRANCISCO DE QUEVEDO
JEAN ARISTEGUIETA
EDUARDA MORO
SANDALIO DE CASTRO
JOSÉ MARÍA GÁLVEZ
AMALIO MONZÓN
GONZALO PAYO
JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

FOTOGRAFÍAS:

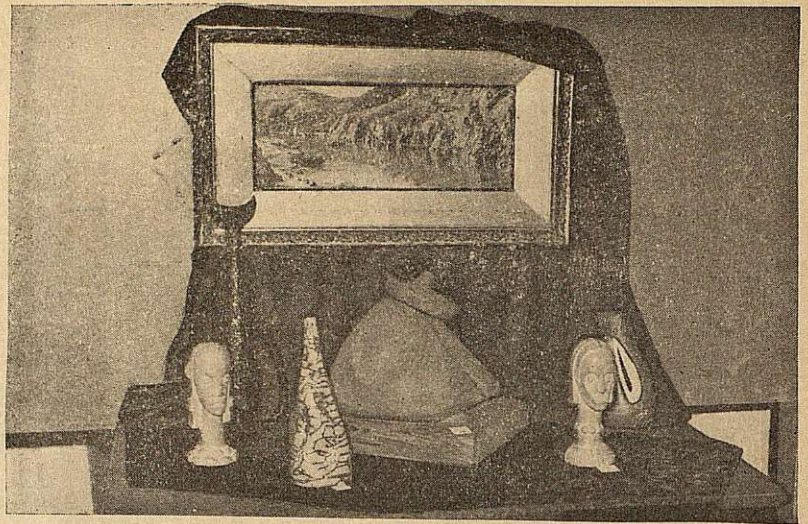
RODRÍGUEZ

IMPRIME:
R. Gómez-Menor

DIRECCIÓN:
Puerta del Sol

TOLEDO

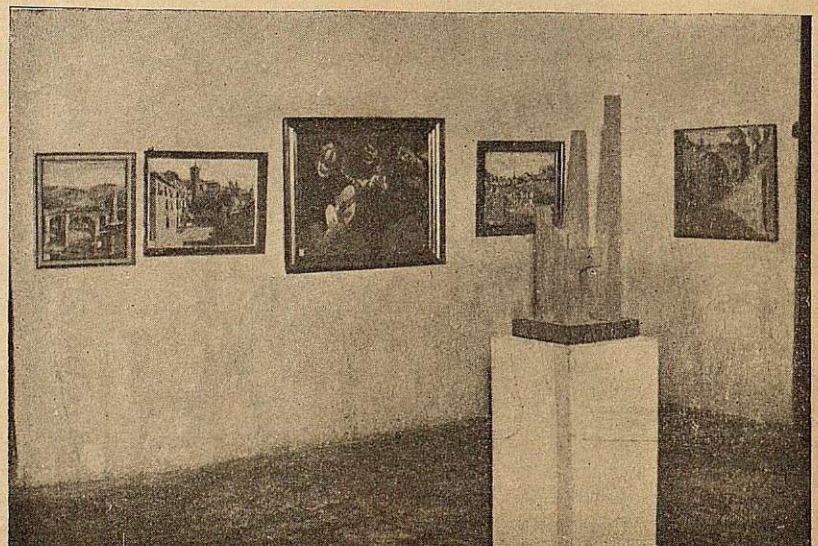
XIII EXPOSICION DE PRIMAVERA



Ricardo Arredondo vivo y admirado por obra y gracia de uno de sus magníficos cuadros. Sobre la mesa, esculturas en terracota, de Fernández Fraile y Ruiz de Luna; cerámica de Sanguino.



En el patio, paneles con acuarelas y dibujos de Guerrero Malagón.



En el centro, escultura de Ruiz de Luna; al fondo, óleos de Morera Garrido, Amusco, Villarroel y Dorado.

VELAZQUEZ y EL GRECO

Al hablar sobre Velázquez en Toledo, nos parece obligado el referirnos a las posibles relaciones que haya entre el pintor sevillano y el cretense. La pregunta sería: ¿qué debe el pintor Don Diego Velázquez a Domenico Theotocópuli?

Parece que le debe bastante, pero no mucho, pues es muy dudoso el que contemplara obras de éste en Sevilla, cuando iban a embarcarse para América, pues no tengo noticias de que en la América hispana hayan aparecido muchas obras del pintor más insigne que viviera en Toledo.

Velázquez es un hombre de arte sereno, poco apto para sugestionarse rápidamente por obras ajenas, a su modo de ser; y la contemplación de las producciones de Madrid y Toledo, ocurre cuando ya estaba muy formado en lo fundamental de su oficio.

No pueden negársele contactos, pero

Ofrecimiento

En este año de 1960, se cumple el tercer centenario de la muerte de Velázquez, el artista que, aun a su pesar o a su placer, embebió su arte en fuentes avasalladoras que tuvieron su solar en la Ciudad Imperial; en un Toledo que, si el pintor estimó, el hombre no vivió.

A Diego Velázquez, bético, español, atlántico, mediterráneo, universal, ofrece «Estilo» esta sencilla ofrenda de humildes expresiones en su inmarcesible memoria.

más bien de cosas que se toman consciente o inconscientemente, pero que se eliminan si no coinciden con su temperamento. La sensibilidad de ambos era bien diferente. Velázquez

tenía un espíritu ligeramente melancólico, que mira al mundo serenamente desde arriba, desde la alta colina de su propia personalidad. El Greco, por el contrario, era alma fuertemente atormentada, aunque comprimido con un fondo siempre igual, pero liberado en Toledo.

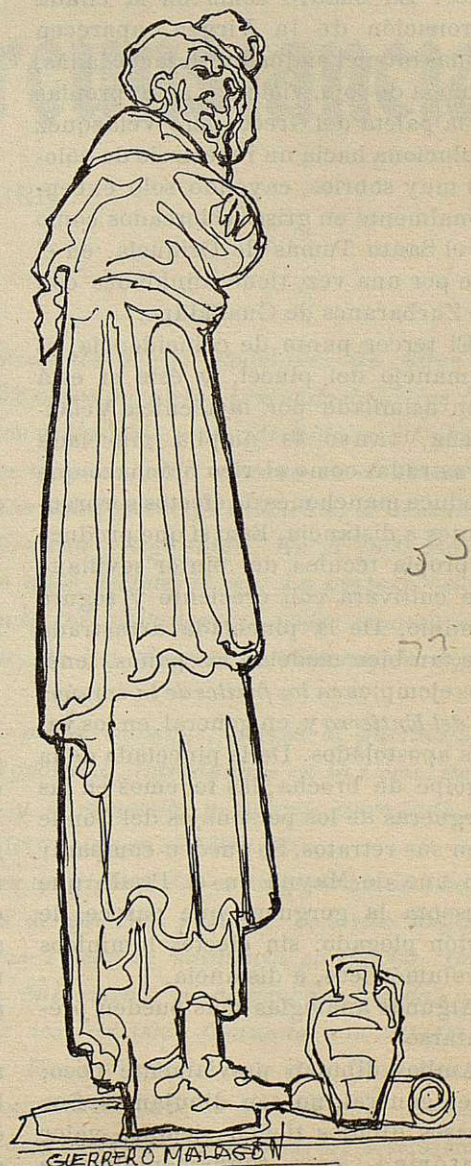
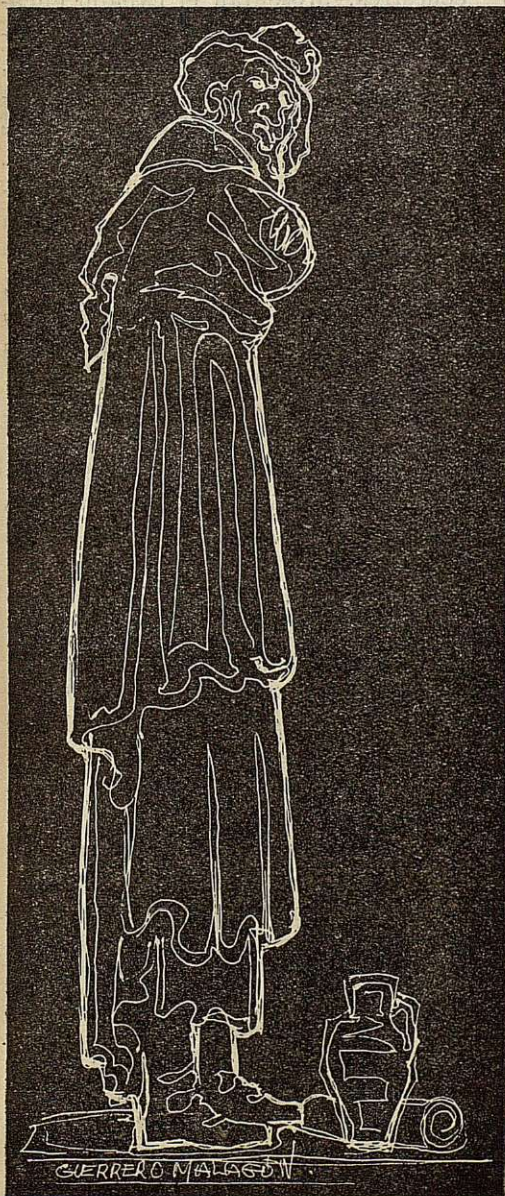
Tampoco sus obras fueron muy análogas y sus caminos fueron distintos. Domenico, desde Creta, salta al lujo italiano del Renacimiento y, después del esplendor de Venecia y el lujo de Roma, se sepulta en el complejo Toledo, sinfonía en gris plata de culturas viejas. El uno, funcionario áulico y pintor de Corte; el otro, suministrador de cuadros religiosos de la mayor Archidiócesis Primada de las Españas. El primero contempló la Corte con inquietante desdén; el segundo anhela el cielo entre notas de músicas que endulzan una posible sensación de angustia.

Que el pintor sevillano se fija en el que vivió en Toledo y se fué de la vida nueve años antes de que Velázquez se radicara en Madrid (1623) —lo que no

es una gran distancia en el tiempo del arte—, no cabe duda alguna. No sólo le admiró, sino que hizo que Felipe IV se interesara por él, haciendo que se llevasen los laterales del altar mayor de San Vicente al Escorial, creyéndose que las copias que quedaron aquí son de mano de Don Diego.

Esta segura admiración y primer gran momento de interés por el Greco fuera de Toledo, produce en Velázquez tres tipos de contactos, a saber: distribución de las masas en el cuadro, influjos de paleta y toque de amplia pincelada y de franco brochazo, tan característicos de sus etapas finales.

La distribución de las líneas, masas y poses, se acusan en varios retratos, sobre todo en el del Papa Doria Panfilí, Inocente X. Es obra reputada como el mejor retrato de Papa en el mundo, y del que decía Reynolds que era la



mejor pintura de Roma. Se cree claramente inspirado en el del Cardenal Niño de Guevara, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Mucho recuerda al Greco el de Don Juan Francisco Pimentel, duque de Benavente, tanto que primeramente se le catalogó como un Ticiano, y luego se indentificó como Greco.

Son del Greco la mirada penetrante del personaje, el juego de pinceladas de la banda, la ejecución de la armadura y los propios reflejos de ésta.

También se han encontrado analogías en los ritmos circulares de las figuras centrales de las Lanzas con el grupo que forman San Agustín, San Esteban y el Conde. En el Expolio y en el San Mauricio, hay grupos de armas de ritmo vertical, que marcan analogías con la distribución de las figuras de Flandes de la Rendición de Breda. En la Coronación de la Virgen del Prado, hay una distribución italiana que tiene marcado pareado con ciertos cuadros del cretense; pero es de la primera época de Velázquez, cuya personalidad se acrecenta a medida que se separa de estos contactos.

El segundo punto a recordar es el color. En cuadro como en la citada Coronación de la Virgen, aparecen gamas intencionalmente desacordadas, como la de rojo, violeta y azul, propias de la paleta del Greco; pero Velázquez evoluciona hacia un repertorio de colores muy sobrios, cayendo solo excepcionalmente en grises coloreados como en el Santo Tomás de Orihuela, en el que por una vez, tiene afinidades con los Zurbaranes de Guadalupe.

El tercer punto de coincidencia, es el manejo del pincel, y éste sí está bien asimilado por la técnica Velazqueña, tanto la amplia pincelada arrastrada, como el rico brochazo que produce manchones de efectos sorprendentes a distancia. Esto sí que produce la propia técnica del pintor sevillano que cultivara con creciente y seguro dominio. De la pincelada arrastrada que tan bien modelan los paños, tenemos ejemplos en *los frailes de la izquierda del Entierro* y, en general, en los varios apostolados. De la pincelada dada a golpe de brocha, las tenemos en las gorgueras de los personajes del Conde y en sus retratos. Se pueden comparar con uno de Mayno en el Prado que presenta la gorguera que parece de cartón plegado, sin efectos lumínicos y volumétricos, a distancia.

Algunas analogías más pueden presentarse.

Ambos dibujan previamente poco, y, en general, no son dibujantes. Sus escasos dibujos tienen siempre valor pictórico, cosa fundamentalmente

diferencial en Goya. Como curiosidad toledana, diré que de los pocos personajes de quien hizo dibujo es el Cardenal Borja, cuya réplica está en el vestuario de la Primada toledana.

Coinciden en su inmersión en lo barroco, como estudiaremos a continuación, pero se diferencian básicamente en sus temperamentos. El Greco, a pesar de sus inquietudes que le debieran llevar a conseguir algo aéreo, no logra desprenderse de los conceptos volumétricos y superficiales, como tantas veces se ve en su modo de tratar las nubes y los paños, en lo que no puede negar su gran capacidad de escultor. Al fin, hombre hijo del Renacimiento, ama las formas concretas y los valores táctiles que estudiara Berenson.

Velázquez, por el contrario, renuncia rápidamente a las caras secas de evocación escultórica y a los paños tiesos que caracterizan a su fase dura de la que rápidamente se libera en Madrid, conquistando seguro y serenamente el espacio, tanto en ámbito cerrado como en libre, siendo su gran jalón en el camino del impresionismo, bien sus fondos de retratos de habitación, como en los melancólicos paisajes del Guadarrama para sus retratos ecuestres, y los típicos cazadores como en los dos pequeños y lindos paisajes de Villa Medicis que durante su segunda estancia hizo en Roma.

Ambos miran profundamente el mundo, pero el Greco desde la tierra mira al cielo, inquietantemente angustiado, en donde las figuras no tienen que ser necesariamente igual a las que posan las plantas en la tierra. Velázquez, por el contrario, desde la altura de su aristocracia moral, contempla expectante a un mundo de ambiciosos como Olivares; decadentes como Felipe IV, pero de fino sentido artístico, acaso el que más le comprendiera, o de francamente anormales o cínicos como los enanos y bufones, cosa que difícilmente hubiera hecho el Candido.

A pesar de todo, tienen una íntima y profunda analogía, que no aparece a la superficie: su básica incardinación en lo barroco. El cretense, saltándose la etapa manierista, romanista, en una fuga de sí mismo, como ocurre en todo romanticismo, se adentra genialmente en lo barroco. El otro, plenamente sereno, actual en su época, es intensamente barroco, aunque con menos apariencias externas.

Es barroco el Greco en sus dinamis-mos, en el acercar las figuras a los bordes (Plano de Toledo, Expolio), en el sentimiento superficial de la mitología, embutimiento excesivo de unas

figuras en otras (Resurrección del Prado).

El punto más interesante para mí de la estética de Velázquez, que queda por explicar que, a su vez, marca analogías y diferencias, es su barroquismo que por no ser vulgar, ni aparente, ni colorista, pasa generalmente incomprensido, pero no por eso es más íntimo, esencial y profundo. Por lo pronto ambos profesan estéticas no colomórficas que al uno hace amar lo extraño, y al otro francamente lo feo y lo deforme, marcando claramente momentos postrenacentistas, aunque Velázquez se aleja más fría, más serenamente, sobre todo, de las vistosas policromías italianas a las que nunca renuncia el Greco definitivamente.

Avanza más aún, Velázquez, en ir desentendiéndose de las centradas y rítmicas composiciones renacentistas para conseguir juegos de líneas más sencillas y propias. También es básica su fuga de lo clásico para ir a un naturalismo, no tan sencillo como se preconiza —el aprecio de lo feo y lo anormal—, pero tratado con benevolente, humana, simpatía. Sus retratos ecuestres, presentan el caballo encabritado, en corveta típica de la escultura ecuestre barroca que inicia Vinci, realiza Tacca en estos modelos y culmina en la estatua de Pedro el Grande de Leningrado, realizada por Falconet.

No obstante, típico del pintor sevillano es la inmersión de las figuras en el ambiente, pues busca, más que valores concretos que se puedan esculpir, espacios, bien sea al aire libre como las Lanzas, los fondos melancólicos de sus retratos ya citados

La limitación de la gama colorista le da analogías con el Caravaggio. Todos estos datos son netamente barrocos, pero el más esencial, y no más estudiado, es el ilusionismo, propio de su arte que necesita juegos de espejos, porque las figuras no están directamente frente al artista para que éste las copie. El juego de espejo es gracioso y aparente, en la Venus de la Galería Nacional de Londres. No sé que Velázquez conociera la *Venus en el tocador*, de Rubens, en que aparece de espaldas, viéndose el rostro por el intermedio del espejo. Más complejo es el juego de las Meninas, en que realmente el protagonista del cuadro es el espejo. Consiste en dos espejos, uno que aparece en el fondo que reproduce el rostro de las meninas que se simula que están en el lugar de espectador, pero lo que realmente pinta, el grupo de Infantas y su cortejo que reproduce un espejo.

Esta teatralidad tan hábilmente disimulada es básicamente barroca y no

creo que haya sido superada por ninguna otra obra pictórica, acaso imitada en la *Adoración de la Sagrada Forma*, del Escorial, de Claudio Coello.

Ambas grandes figuras de la paleta mundial, trazan con sus vidas dos líneas que se cruzan, acaso en el momento en que Velázquez necesitaba una orientación para simplificar su paleta y en general su arte, y llenar de expresión su pincelada insuperable. Una vez realizado esto, Don Diego sigue su camino como el viajero que

bebida el agua, se aleja del arroyo, sin gran preocupación.

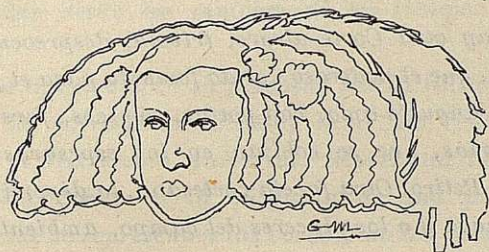
El cretense, después de cruzar, con escala en el Mediterráneo —Creta, Venecia, Roma—, fué el final de la gran pintura local del Renacimiento toledano, la última de Castilla. Velázquez es un pintor regional andaluz que pasa a ser la figura más grande de los pintores de Corte, que solo tuvo pálidos seguidores externos. El Greco tuvo rebrotes muy firmes en toda la pintura española: Valencia con Orren-

te, Madrid con Velázquez, Sevilla con Pacheco y Granada con Sánchez Cotán. Fué una hoguera renacentista cuyas chispas incendiaron las luminarias barrocas de las escuelas peninsulares, pero sin rasgos aparentemente muy sensibles.

Una de estas almas incendiadas fué Don Diego Velázquez de Silva.

GUILLERMO TELLEZ

Académico de Número de la Real de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.



Velázquez y su Circunstancia

Por FERNANDO JIMENEZ DE GREGORIO

Académico de Número de la Real de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo

EL ESPAÑOLEAR DE VELAZQUEZ

Velázquez, pintor cortesano de su época, no hace concesiones ni a los mismos reyes. Pinta sin adulación. La realidad es su realidad, sin perder nunca la belleza viva en cada uno de sus personajes.

«Españolear» es una palabra puesta en circulación en todo el ámbito del idioma castellano, por el conocido charlista D. Federico García Sanchiz. Nosotros hacemos nuestra esta palabra «españolear» para hablar de Velázquez, porque Velázquez, al pintar, «españolea». No se sale nunca de nuestra más ortodoxa tradición, sin que por eso su pintura pierda nada de su fuerza y personalidad ilimitadas. Los espacios cerrados, la asimetría, la individualidad, son su norma en «Las Hilanderas», «Las Lanzas» o «Las Meninas». No es extraño que este gran pintor «individual» y que individualiza a cada uno de sus personajes, exclamara ante los cuadros de Rafael: NO ME GUSTA NADA. Porque Velázquez ve en la pintura de Rafael arquetipos, pero no seres vivos, con sus bellezas o sus fealdades, como él fué capaz de crear, dejando la irrefrenable fuerza de sus pinceles sobre todo en los enanos o mendigos que pululaban alrededor de la Corte, liberándose así de las trabas de la etiqueta palatina que acortaban un tanto su genialidad.

Y hagamos por último notar la burla de Velázquez —que en su alma española sentía la fuerza única del catolicismo sin concesiones para otros credos— ante el dios Marte, o el dios Baco. En Marte —dios de la guerra— vemos un dios, o mejor, un hombre derrotado, grotesco e inútil. Es la burla ante el mito y la farsa. Es la realidad hecha color y vida. Es, ni más ni menos, que la interpretación genuinamente española de un mito pagano. Es «españolear» pintando.

SANDALIO DE CASTRO

LA vida artística de Diego Rodríguez de Silva y VELAZQUEZ corre paralela al reinado de Felipe IV.

Llega nuestro pintor a Madrid, y es admitido en la Corte en el 1623; dos años antes se había sentado en el Trono de España y sus Indias aquel príncipe indolente, de sensualidad enfermiza y ferviente religiosidad. En el 1660 moría Velázquez, y cinco años después el rey. La pintura velazqueña irá marcando los altibajos del poder español, del estado de la Corte, de las alegrías y tristezas de aquel monarca.

Cuando nuestro pintor consigue, merced al partido andaluz que entonces gobierna, introducirse en la Corte, tiene veinticuatro años y es conocido y su arte apreciado en Sevilla, donde había nacido en el 1599.

Sevilla, a finales del siglo XVI, es la gran ciudad de la Península, la más densamente poblada, con sus 108.000 habitantes, mientras Toledo se mantenía en 66.000, Barcelona en 39.000; únicamente se acercaban Lisboa, que tiene alrededor de los 100.000, Granada con 80.000 y Valladolid 75.000. Era también la más rica, floreciente y poderosa en su economía. Aparte la feracidad de su suelo, tenía la exclusiva del comercio con las Indias, sosteniendo por ello relaciones marítimas con el mundo Mediterráneo y

Atlántico; por tierra, acudían a su puerto fluvial gentes y mercancías de toda España. Así puede explicarse la magnificencia de las moradas de los ricos comerciantes, de los nobles, la monumentalidad de sus edificios públicos, Aduana, Casa de la Moneda, Lonja, al servicio de este comercio, encauzado a través de la Casa de Contratación.

En ese ambiente ciudadano, de intercambio de mercancías y también de ideas y de gentes, muchas de ellas italianas, no es extraño que surja una plástica copiosa en matices y que sea en Sevilla en donde se acuse la evolución del clasicismo académico hacia las metas del naturalismo, a través de la pintura tenebrista, entonces en boga.

Desde niño, Velázquez, agudo observador del mundo de las cosas que la rodean, pintor, el más objetivo y sincero, que no idealiza, sino que ennoblece, se familiariza con los pinceles, entrando a trabajar en el taller de Francisco Herrera, «el viejo», pintor de trazo enérgico, original, innovador, tocado del tenebrismo que conoció en Rivera. A los doce años pasa al taller del patriarca de pintura sevillana Francisco Pacheco, pintor erudito, cultísimo, pleno de academismo italiano, aunque se esfuerza por entroncarse en el naturalismo que alborea. Por su casa pasaron los principales pintores de la escuela sevillana y algunos de la granadina, siendo a la vez un cenáculo literario. El maestro atisba el destello genial del discípulo, que se mueve con una gran libertad de pincel, llevando al lienzo lo que ve con un propósito realista, no exento del tenebrismo imperante. Pinta bodegones, con el trazo duro que viera en su primer maestro Herrera.

Casado muy joven con la hija de Pacheco, marcha a Madrid animado por su suegro, que le augura el triunfo, dadas sus extraordinarias cualidades. Al amparo del Conde-Duque de Olivares, en plena pujanza en su valimiento, es llevado a la Corte por los sevillanos amigos de su suegro. Pinta un retrato del joven monarca, que le abre las puertas de su aprecio, nombrándole su pintor exclusivo. Pero este cargo no es suficiente, y Velázquez entra en el servicio real en su calidad de ugiere de cámara; desde este humilde escalón irá ascendiendo en el servicio de Palacio hasta el cargo de aposentador real, en cuyo desempeño le sorprendió la muerte.

El Madrid de mediados de siglo XVII ambienta su pintura. Era todavía la capital de España un lugarón de apenas 45.000 habitantes, en donde la nobleza, un poco anárquicamente, construía sus palacios, destacados en un medio urbano pobre, con viviendas de una y dos plantas, presidido todo por el Real Alcázar, edificado por Pedro I, restaurado por Carlos I, Felipe II y, finalmente, mejorado por el soberano reinante, que le hizo más cómodo y habitable, dotando a sus salas de valiosos cuadros, que Velázquez una y otra vez miraría, estudiando a los maestros que la vida en Palacio ponía a su alcance. En estos salones fríos, tristes, con borrosos espejos encuadrados en negras molduras, pequeñas puertas de pesados cuarterones, se desenvuelve el diario afán de las infantitas rubias, pálidas, de ojos azules, metidas en extraños e incómodos indumentos,

rodeadas de sus meninas, de los deformes enanos, de los grandes y dóciles perros.

Allí viven los reyes, la agraciada Isabel de Borbón, la virtuosa Mariana de Austria, primera y segunda esposa del monarca, en medio de sus hombres de placer, como se nombraba entonces a los enanos y truhanes que divertían a los príncipes. En su ambiente conoció el pintor a los protagonistas de sus retratos, a los pequeños infantes, al rey, a las reinas, con todo el empaque de la rígida Corte de los Austria; mas, al pasar al lienzo, la magia de Velázquez los humaniza. Vió de cerca a los monstruosos enanos, a los tristes bufones; a todos inmortaliza, dándoles un perfil grato a pesar de sus lacras y fealdades. Hay algo, en la hondura de esas caras, que mueve a lástima o suscita un movimiento de simpatía.

Hay otra Corte alegre, frívola, despreocupada, caprichosa, que el poderoso valido fomenta para el mejor servicio de su augusto amo, con poetas, cómicos, farsas, reuniones literarias, que se cobijan en las espesuras boscosas del Buen Retiro. Otra faceta cortesana, la deportiva, entregada a la caza y a los placeres del campo, ambienta los cuadros de Velázquez, que utiliza como gigantesco telón de fondo los nítidos perfiles azulados del Guadarrama. En plena naturaleza, envueltos en la luz otoñal de la Meseta, cabalgan, en el severo paisaje de Castilla, en arrogante apostura, el príncipe Baltasar-Carlos, la gran esperanza fallida de la Monarquía Hispánica, el Conde-Duque, satisfecho en su alto valimiento, y el rey.

Cuadros de los grandes maestros, reyes, cortesanos, frondas del Buen Retiro y del Pardo, cacerías, bufones, todo ambienta a este «criado que pinta», según expresión del rey, que es Velázquez. Nadie mejor que él ha retratado a la España del mediados del siglo XVII, con sus grandezas y sus quiebras, con su Breda y Rocroy.

En los pórticos de las iglesias o en algún «patio de Monipodio» madrileño, conoció a los pícaros, traducidos por su pincel en el Menipo de mirada traviesa y enrojecida nariz, en el triste Esopo, al cabo ya de la vida. A uno de ellos, fanfarrón y espectacular por los grandes bigotes, le pone un bélico morrión y le convirtió en Marte. De las tabernas sacó a los personajes de Baco, rodeando alegres y beodos al dios del vino joven, los ojos turbios y labios húmedos del mosto nuevo. En una fragua copió a los herreros; aquél, junto a la hornacha, mira embobado a su dios patrono, en tanto que los más viejos, llenos de experiencia, sonríen socarrones ante la majestad desnuda de Vulcano. Por las calles madrileñas se tropezó, una y otra vez, con los hidalgos que hizo vencedores en Breda, sosteniendo los estilizados cipreses de las lanzas que apuntan al brumoso cielo flamenco en aquel ejemplo triunfal español y católico.

En dos ocasiones visitó nuestro pintor Italia; el primer viaje, sugerido por Rubens, le pone en contacto con los maestros italianos. Una nueva visita, ya en su plenitud, motivada por el mandato regio de adquirir obras de arte, le da ocasión para conocer grandes personajes, visitar las más importantes colecciones pictóricas y retratar al pon-

tífice Inocencio X, al que llevó al lienzo tal cual era, pero lleno de prestancia, de nobleza, aquel rostro en nada agraciado.

De nuevo en España, vuelve a sus retratos cortesanos y a la resolución de las dificultades técnicas que él mismo se plantea.

La ambivalencia pintor-criado, le da ocasión de couocer, en este caso, el taller de reparación de tapices; otro motivo ambiental para sus Hilanderas.

Como aposentador real marcha a la frontera hispano-francesa acompañando a la infanta María Teresa, que va a contraer matrimonio con Luis XIV. La enfermedad contraída en tan largo viaje, le produjo la muerte a los sesenta y un años.

El coloso no dejó escuela. Sus múltiples facetas van siendo recogidas desde los pintores de su tiempo hasta Goya.

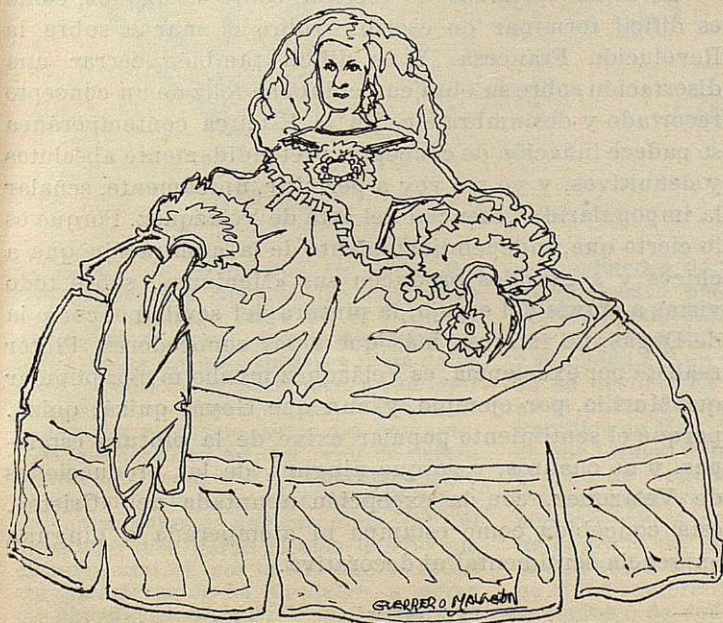
Habiéndose interesado en su juventud por la línea naturalista, por la novedad tenebrista, lleva su realismo-impresionista a una escala universal. Representa la ruptura con el clasicismo en la búsqueda de una pintura sincera en donde se representen las cosas y no las ideas.



Consideraciones Velazqueñas

La bibliografía en torno a Velázquez y a su obra es tan extensa que su simple lectura —no ya su estudio— podría muy bien consumir el tiempo de un ocioso. Y la reiteración no se presta a lucimiento porque ni la vida del

sevillano, ni su obra, ofrecen recovecos ni trasfondos que den pie para el trabajito pretendidamente revelador. En Velázquez no se pueden descubrir más que Mediterráneos. Nació, creció, estudió, se impuso —por el indiscutible magisterio de su arte, no cabe duda, pero sin avatares especialmente dignos de comentario—; se casó, gustó de la gloria en vida, no tuvo decadencia, y únicamente experimentó, además de las nimias contrariedades inherentes a su cualidad de cortesano, la pequeña amargura de que los nobles santiaguistas le regatearan con tenacidad el ingreso en la Orden. Pero los santiaguistas murieron y hoy nadie los recuerda. Hubieran podido no existir, ni como individuos ni como entidad, y la Cultura nos los habría echado de menos en absoluto. Existieron y han pasado a la Historia —a la pequeña Historia— precisamente en su cualidad de ridículos antagonistas del gran don Diego.



Discutir, someter a revisión a Velázquez, a Fidiás, a Cervantes o a Mozart, es ocioso. Únicamente se puede discutir a sus intérpretes, y someter a revisión las múltiples exégesis de sus respectivas obras. Yo he leído en algún sitio que Velázquez era miope, y que fué precisamente su miopía la que le proporcionó la visión sintética de la Naturaleza que esplende en sus lienzos, y la percep-

ción del famoso aire de sus cuadros. En otro lugar, que Velázquez poseyó una visión excepcionalmente aguda. Personalmente, como miope y pintor, me inclino por la hipótesis de la miopía. La visión correcta da imágenes miguelangelescas, escultóricas, tridimensionales, no inmersas en la atmósfera; y colores más puros y más violentos que los de Velázquez. En Velázquez hay mucha insinuación, bastante mancha, imprecisiones (imprecisiones, no imperfecciones; las imperfecciones, que también las tiene, sobre todo en los caballos, son capítulo aparte); imprecisiones de dibujo y de modelado, decía, que se pueden atribuir muy bien a su visión miope. Pero pudo suceder muy bien que Velázquez viera como cada hijo de vecino que ve regular, y que no hiciera sino fijarse más que los demás en lo que pintaba (en el modelo y en la pintura), y que su sentido de la justeza cromática residiera antes en su intelección que en la disposición más o menos peculiar de sus retinas.

De lo que no cabe duda es de que con solas unas buenas o unas malas retinas no se es el primer pintor del mundo. Ni aunque la cualidad o el defecto vayan acompañados de una feliz disposición para el dibujo y para la manipulación de los colores. Para ser señor de su arte, como Velázquez lo fué, hay que proponerse una meta difícil y correr hacia ella con voluntad insobornable. Aunque no con la extravagante profusión contemporánea, en tiempos de Velázquez se especulaba ya sobre los fines y los medios del Arte en general y de la Pintura en concreto. Había —y había habido— grandes pintores de dispar intención, y teorizantes más o menos profundos y afortunados. Velázquez, por otra parte, no era un autodidacta ni un iletrado genial. Había estudiado algunas Humanidades, conocía la obra de sus antecesores y contemporáneos, había estudiado con dos maestros, le invitaron a que imitara a Leonardo y a Rafael, copió al Greco, vió trabajar a Rubens, y fué Velázquez. Y no por casualidad ni por inercia. Prefirió ser «primero en la grosería que segundo en la delicadeza»; fué dos veces a Roma y ninguna a Flandes, pero no trató de asimilar ni el idealismo italiano ni el retoricismo de Rubens, y se atemperó en cambio al naturalismo de los pequeños holandeses, del que algún grande del Renacimiento —Miguel Angel, concretamente— había abominado como de un arte menor, disparatado y grosero.

Pero que no se apliquen este último cuento los modernistas al uso, los abstractos y afines. La Pintura europea, como cada una de las Bellas Artes, ha tenido su ciclo. Sus balbuceos (Grecia y Bizancio); su culmen (los holandeses y Velázquez), y su magnífica decadencia impresionista. La fijación del concepto me parece que es d'orsiana, pero en este momento no estoy seguro. De parecida manera a lo ocurrido con la escultura, que balbuceó en Asiria, culminó en Fidias, degeneró a través de los helenísticos y pereció bajo la avalancha de los invasores germánicos, la Pintura representativa ha perecido en la irrupción vertical de los nuevos bárbaros a que se refería Ortega, de manera que la Pintura actual, o es helenística, como si dijéramos, cuando plagia a la barroca, o es primitivista, ingenua y falta de expresividad, como la escultura gótica, cuando, abandonada a sus puros recursos psicológicos, se lanza a balbucear por su cuenta.

Las limitaciones de Velázquez son quizá las limitaciones de la propia pintura realista. Velázquez no rayó a gran altura como pintor de asuntos religiosos. Su «Coronación de la Virgen» es, quizá, su obra menos característica; la podría haber pintado igual, o mejor, Claudio Coello. Su

«Adoración de los Reyes» es irritantemente, se diría que rebuscadamente prosaica; y sus «San Pablo y San Antonio», perfectamente anodinos. Su «Jesús en casa de Marta» no puede ser considerado como un cuadro de asunto religioso ni aun meramente histórico; la anécdota le proporciona, simplemente, el pretexto para la consecución de un interior con dos buenas figuras y un magnífico bodegón. En el cuadro tienen más importancia los besugos que la figura de Jesús. Y en cuanto al «Cristo», es una magnífica estampa; un buen trabajo de iconografía; una interpretación magistral, desde el punto de vista de la técnica, de un asunto obligado con encuadre arquetípico.

Por la obra de Velázquez, como por la de Cervantes, pasa la Humanidad entera con su esplendor aleatorio, su miseria constitucional y su posible intrascendencia ontológica: los reyes con su empaque deslumbrador y la inepticia a flor de sus cansadas fisonomías; el Conde-Duque, capaz, suficiente, ambicioso y un tantico engreído; las mujeres del pueblo, horas de preocupaciones trascendentes, inmersas en la cotidianidad de la vida como el pez en el agua; los niños, tanto más melancólicos cuanto más encumbrados; los pícaros, materialistas cínicos, sin otra filosofía que la de la vagancia y el hambre; los borrachos, degenerados y estúpidamente felices; los herreros musculosos y obtusos; los enanos y los tontos, con su inconfundible actitud de animales enjaulados y expuestos a la curiosidad pública; y los muertos, en fin, perfectamente inoperantes, solitarios y grávidos. Como los restantes tres o cuatro artistas verdaderamente puros, Velázquez no pretendió dar ninguna interpretación al fenómeno de la vida; le retrató y dejó al espectador el trabajo de sacar las consecuencias por su exclusiva determinación. Y así, por ejemplo, en los retratos de Felipe IV y de su familia, el afecto a la realeza descubre la innegable distinción de los monarcas austríacos, y el desafecto, las miradas vacuas y las vulgarísimas expresiones de los retratados. Tan sólo en una serie de cuadros se manifestó Velázquez intencionado: en los de asunto mitológico. Hizo con el género, tan en boga a la sazón, lo mismo que había hecho Cervantes con el de los libros de Caballerías. Porque las intenciones del pintor eran de orden eminentemente estético, ya que no se puede suponer que pretendiera escarnecer la Mitología si no en su cualidad de asunto manido para las composiciones pictóricas.

Es difícil terminar de escribir sobre Velázquez, como es difícil terminar de escribir sobre el mar o sobre la Revolución Francesa. Y es difícil también cerrar una disertación sobre su obra con el broche feliz de un concepto recortado y deslumbrador. En la Estética contemporánea se padece inflación de conceptos pretendidamente absolutos y definitivos, y yo me voy a permitir, únicamente, señalar la impopularidad esencial del arte de Velázquez. Porque es lo cierto que, independientemente de la admiración que a chicos y a grandes producen sus «Meninas», sobre todo vistas a través del espejo, la pintura del sevillano, como la de Degas, no interesa más que a los concedores. Pintor realista por excelencia, es Velázquez mucho menos popular que Murillo, por ejemplo, y aun que Goya; quizá, quizá, porque el sentimiento popular exige de la pintura estampas, y no cuadros, y porque ninguna de las producciones de Velázquez, con la excepción apuntada del «Cristo», está concebida como estampa ni atemperada a ninguna exigencia sentimental ni decorativa.

ESE VELÁZQUEZ DIFÍCIL

Es empeño trabajoso escribir unos renglones sobre Velázquez. Sobre Velázquez a secas, sobre ese Velázquez difícil. Sí, es difícil hablar sobre Velázquez, porque no tiene ni brisas modernas, ni corrientes antiguas. Para él no existen obras que

amplias salas y los anchos pasillos de palacio, rebozadas de melenas y bigotes borgoñones, como igualmente todas las azuladas lejanías del Pardo y de Guadarrama. Es, además, el pintor que alimenta las pausadas miradas, sin las resueltas

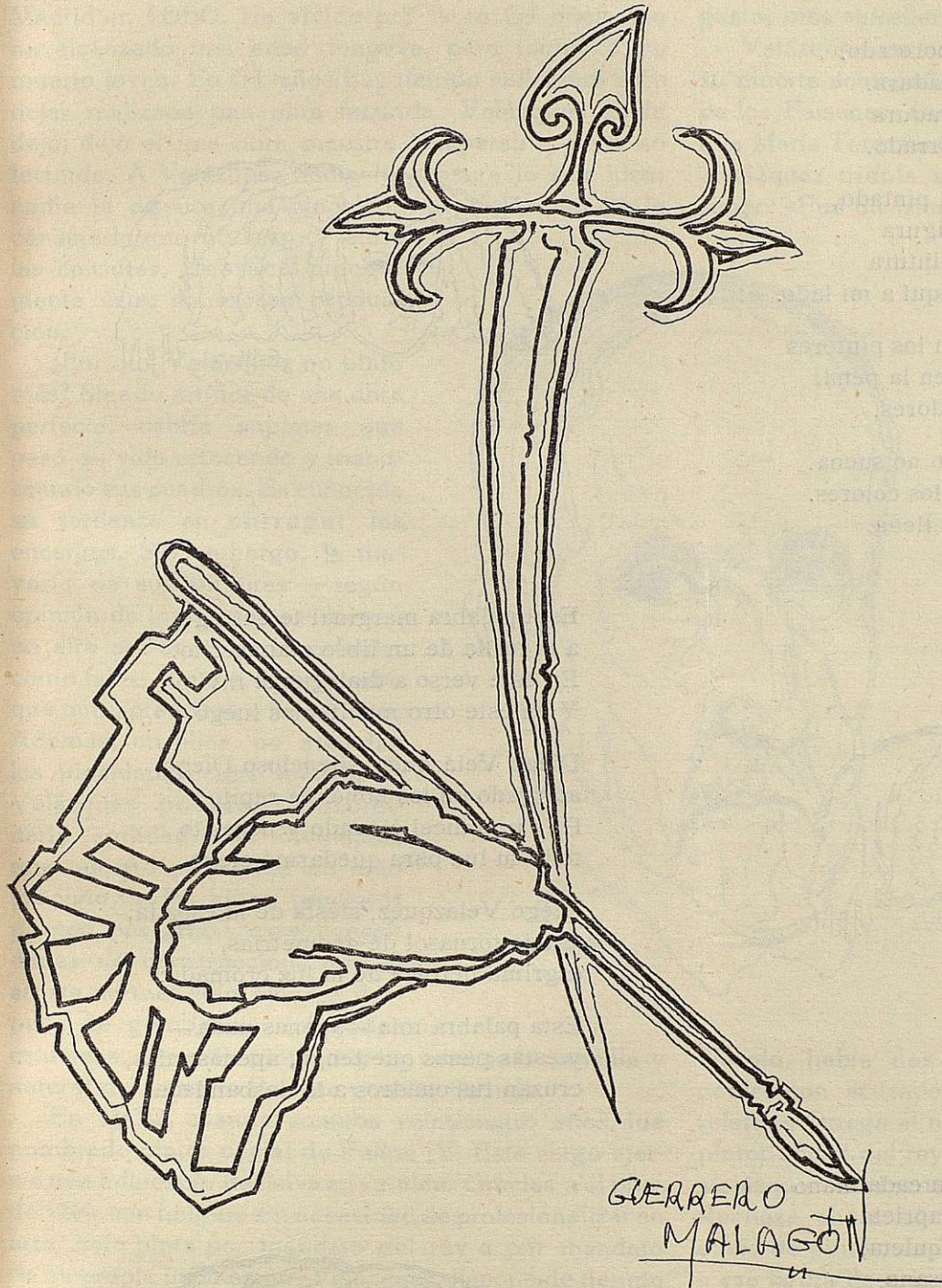
nada les importa, ni el pasado, ni el presente. Solos les acaricia la sonrisa que sale de dentro a fuera y del calor al frío. Mejor dicho, como los pintó Velázquez: con esos colores que mezclados en su paleta logra hacer esa pasta de pan y vino que es de la substancia de que se valió para pintar esas borrascosas cabezas de nuestra meseta. Maravillosa plebe de borrachos, tontos y mendigos que es la blanca página de la gran pintura española que no anda ni para atrás ni para delante. Y ahí está, fija, clavada sobre la Historia.

Donde Velázquez no logró su estabilidad fué en el célebre cuadro de las Lanzas o rendición de Breda, cuadro que se va un poco de la escuela española. Quizá sea el color el motivo o la planteación del tema. Nada más mirarlo se ve que es obra de encargo. Obra obligada. Donde el pintor llegó a cansarse. Nos lo demuestra bien a las claras ese detalle del caballo.

Del gran caballo. Claro que Velázquez fué un gran pintor de caballos, y de caballos colosales. Así como Pedro Pablo Rubens pintó a las mujeres, así pintó Don Diego a los caballos. Con esa opulencia y tranquilidad de la época. Con esa majestad de grandeza, de cuanto más, mejor. He aquí la tónica de Velázquez.

Hay un dicho entre pintores que dice: «donde no veas color, mete negro». El pintor de las meninas debió pensar: «donde no veas nada, mete un caballo». Y ahí está en primer término del cuadro el gran caballo. Además, un caballo de tamaño natural, y de espaldas al que le mira: ¡qué buena solución, Don Diego! Está bien. Así se ahorra usted todo el trabajo que supone el pintar toda esa masa de caballeros que ostentan los vistosos trajes militares. ¿Que descompone la composición? Qué le vamos hacer. En alguna cosa no tenía que acertar el maestro. Si tuviéramos que hacer un estudio de Velázquez por medio de líneas, haríamos una sola línea vertical, sin inclinarse a un lado ni a otro; y ésta sin límites, porque no los tiene. Es verdad que Velázquez es el maestro de la pintura española, pero el maestro donde se llega. Y donde uno se queda. Ni más, ni menos. El es el remanso, como ya hemos dicho, de las aguas tranquilas. Aunque él se alimentara, pese a los consejos de su suegro Pacheco, de esas otras aguas que en un cauce turbulento de ropajes retorcidos, dejara correr el Greco. Nos lo demuestra infinidad de veces que se acercó a él. Y tanto, que se puede decir que

algunas cosas no hizo más que interpretarlas. Si esto no hubiera sido así, el estanque de sus obras se hubiese secado. Luego esta savia del lumen de Velázquez, se la debemos al maestro de todos los tiempos, al Greco. Sin éste, no hubiera llegado a sentarse en su alto pedestal.



se eleven, ni cielos que se abran en grandes girones místicos. Su materia es fuerte y pesada. Todo en él es pura semilla de la tierra. Desde sus reinas y reyes, hasta los más vulgares tipos de la Corte. Todo en él pertenece a ese lago de aguas tranquilas y claras. A ese estar quieto, en el mismo sitio, sin moverse. Con la sinceridad de ese reloj de esfera grande y colosal que, al descomponerse el engranaje de su existencia, dejó intactas las manillas de sus pinceles. Para él no existió más horas ni más tiempo que el suyo, con el que había medido todas las atmósferas de su alrededor, a fuerza de pinceladas planas. Y ahí están las

profundidades de hablar a los sentidos. Es la resaca puramente seca; la seca plana sin exaltaciones posibles. La cima que se airea y quiere alcanzar las alturas y se queda allí en su sitio con la amplitud de su destino. Es el Esopo, el Menipo, es el bufón del Rey Felipe IV, llamado Pablillos de Valladolid. O ese otro triptico que forman entre el enano «el Primo», el niño de Vellecas y el Bobo de Coria: las tres joyas velazqueñas de los negros más profundos de la pintura universal. Es el grupo de los borrachos reflejando la risa sobre el tazón de vino que sostiene el del sombrero del centro. Ahí están sentados o de rodillas, es igual a ellos,

Guerrero Malagón

Toledo, 15 de Junio de 1960.

Frente a Velázquez

a Sandalio de Castro

1

Sin duda, amigo, estoy alborotado.
Huele a pintura real, a levadura.
Y siento al paso la desgarradura
del corazón del Arte desgarrado.

Un lienzo allí, como recién pintado,
me dicta las palabras. Su figura
habla con el paisaje. Y a pintura
huele el sol que descansa aquí a mi lado.

Me has invitado a estar con los pintores
de buena fe, como se está en la pena.
Pero yo canto a sus alrededores.

No sé si mi canción suena o no suena.
Pero yo canto. Y canto en los colores.
Y de colores mi canción se llena.



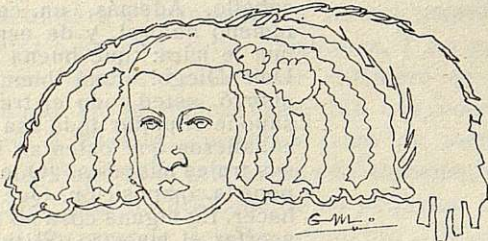
2

Esta palabra marginal te entrego
a la orilla de un libro manuscrito.
En este verso a dialogar te invito.
Y en este otro meditemos luego.

Diego Velázquez, silencioso Diego,
alargado en los labios te repito.
Hay un pincel clavado y necesito
toda su luz para quedarme ciego.

Diego Velázquez, siesta de la espada,
agudo tornasol de geometrías,
esgrima heroica de la luz cromada:

Esta palabra mía —apenas nada—
y estas penas que tengo, apenas mías,
cruzan tus cuadros a la desbandada.



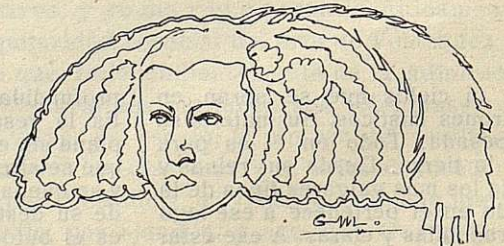
3

Don Sebastián de Morra, en cada mano
condena su tristeza. Y nos aprieta
con su mirada oscura, casi quieta,
en un palmo de tierra cortesano.

Entre las piernas de su soberano
le vuela el corazón de marioneta.
Y estoy seguro que su voz nos reta
a que bajemos a sus pies de enano.

Frente a Velázquez, breve, casi hondo,
casi pozo de vino para el labio,
en su estatura mínima se encierra.

Sentado a gusto y esperando al fondo
el agravio de Dios y el desagravio
del dios que le olvidó sobre la tierra.



J. A. Villacañas

VELÁZQUEZ O LA INDOLENCIA

(Siguiendo a Ortega con una discrepancia).

Velázquez nace en Sevilla en 1599. Muere en Madrid en 1660. Ha vivido por tanto 61 años. No ha alcanzado una edad longeva, pero tampoco ha muerto joven. En 61 años hay tiempo suficiente para dejar realizada una obra fecunda. Velázquez no la dejó; dejó sí una obra maestra insuperable, pero no fecunda. A Velázquez nadie le censura lo que hizo; nadie le discute una pincelada. A Velázquez se le censura lo que no hizo, y entre las censuras, destaca precisamente ésta: su escasa producción.

¿Por qué Velázquez no pintó más? Siendo artífice de una obra perfecta, cabría suponer que pasó su vida retocando y mano-seando sus cuadros. Es conocida su tardanza en entregar los encargos. Sin embargo, la mayoría de sus pinturas —según opinión de los técnicos— tienen un aire así de cosa inacabada, como faltas de ese último sobo que tanto preocupa a los artistas. Además, en ellas, no abundan las pinceladas. Las manos de Velázquez poseían extraordinaria agilidad. No olvidemos que nuestro pintor fué un niño prodigio, y los niños prodigios poseen por gracia esas capacidades de construcción, que el artista normal sólo alcanza después de grandes y reiterados esfuerzos. Para él, pintar era la cosa más sencilla y natural del mundo. Por eso pintaba deprisa.

En 1632, cuando contaba veinticuatro años, fué nombrado pintor oficial de Felipe IV. Este cargo ejerció una influencia decisiva en su vida. Gracias a él puede vivir con holgura sin necesidad de profesionalizar su arte. Solo pinta por mandato del rey o por mandato de su propia inclinación. Velázquez dispone de tiempo a su antojo; y, sin embargo, pinta poco, ¿por qué? Su vida es ordenada y monótona: sin aventuras, sin complicaciones amorosas, sin grandes relaciones sociales o políticas. Es taciturno y poco inclinado a nuevas amistades, conservando tan solo las de la infancia. Casado muy joven con la hija de su maestro Pacheco, comparte con ella una vida serena. Esta serenidad, que constituye la nota más acusada de su humanidad, puede contemplarse en la totalidad de su obra. Aun la agonía en la Cruz queda envuelta de majestuosa serenidad: «¿Ha habido nunca —escribe Ortega— Cristo más cómodamente colocado que el

de Velázquez, un cuerpo que pueda estar más a gusto, más «arrellenado» en una cruz?».

Velázquez, en su porte, es todo un señor. El año de su muerte acompaña a Felipe IV en un viaje a la Isla de los Faisanes, cuando nuestro monarca lleva a su hija María Teresa a contraer matrimonio con Luis XIV. Velázquez triunfa allí no como pintor, sino como señor. «Fué un triunfo —dice Ortega— físico, de su

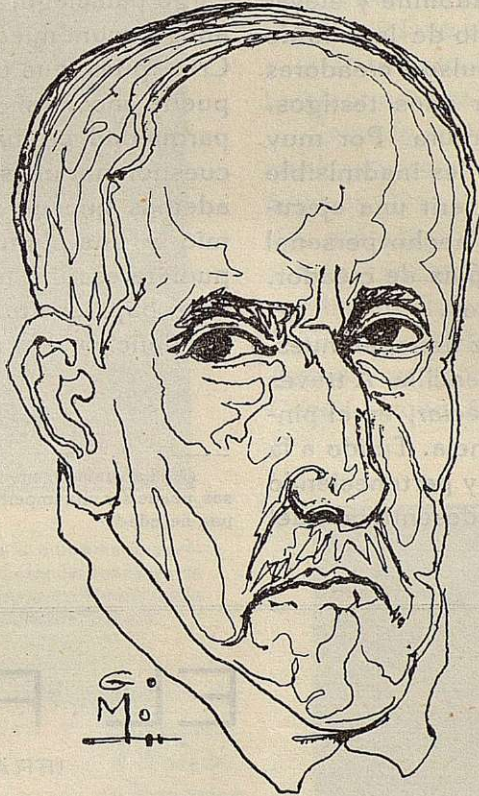
cuerpo y figura, de su prestancia personal, de su elegancia aristocrática, de su porte señorial».

En 1652, Velázquez había solicitado del rey el cargo de «Aposentador Mayor», cargo noble y para nobles. En la familia de Silva de Velázquez, había —según Ortega— un origen de nobleza, hasta el punto de creerse descendientes de Enneas Silvio, rey de Alba Longa. En 1658, Felipe IV le concede el ingreso en la Orden de Santiago, premiando así su obediencia y fidelidad. En el expediente que se instruye al efecto, los testigos declaran que Velázquez no ha ejercido la profesión de pintor como «modus vivendi», sino simplemente como distracción o recreo.

Y aquí es donde cree encontrar Ortega el «por qué» de la sobriedad productiva del pintor.

En Velázquez, según nuestro filósofo, había dos vocaciones: la de pintor y la de noble, con acusado predominio de la segunda. Al referirse Ortega al nombramiento de Velázquez como pintor oficial del rey, escribe: «Trajo esto consigo que Velázquez despertase a su auténtica vocación. Rechaza ahora con horror la idea de dedicarse al oficio de pintor, de inscribir su vida externa e interna a esa figura de existencia». En otro párrafo, dice: «En el estrato inicial más hondo de su alma, Velázquez encontraba este imperativo: Tienes que ser noble». Y más adelante: «El imperativo familiar de destino noble, que por inverosimilitud de su realización había quedado latente en Velázquez, rebrota al punto con vehemencia arrolladora».

Nosotros, que hasta ahora nos hemos ceñido estrechamente al ensayo de Ortega, discrepamos al llegar a este punto. En primer lugar no creemos que exista vocación de noble. Se siente vocación por una actividad, no por una cualidad, aunque aquí se dé a la palabra noble el sentido exclusivo de condición o



jerarquía social. El título nobiliario es el premio a un acto heroico, a un servicio excepcional, a un éxito extraordinario con profundas repercusiones en el bien de la patria. Pero en este caso no se calcula anticipadamente el premio honorífico. Pretender la condición de noble sin el hecho heroico previo es una aspiración extremadamente vanidosa; y la vanidad (1) tiene mucho de necesidad. Nadie más amante de entorchados, uniformes y oropeles que el necio. Y Velázquez, como reconoce Ortega, es un hombre saturado de talento. No es lo mismo heredar un título que hacerse acreedor a un título. Heredar un título no es heredar el talento, el heroísmo, la genialidad o el sacrificio que dieran lugar a su creación.

La vocación es tanto más imperiosa cuanto más noble sea (en el puro sentido de la expresión) la actividad a que se inclina. Y el arte, en cuanto tiene de creación, es posiblemente la más sublime y elevada actividad. No creemos que un genio de la talla de Velázquez fuera a reprimir sus impulsos creadores para que después, pudieran declarar unos testigos, que no era un profesional de la pintura. Por muy invertidos que estuvieran los valores, es inadmisibles que un hombre de talento pudiera preferir una ejecutoria de nobleza no motivada por un hecho personal extraordinario, a sus condiciones propias de creador, que le harían inmortal ante los hombres.

La escasa fecundidad de Velázquez tiene, en nuestra modesta opinión, una explicación sencilla. A través de una ligera biografía se pueden apreciar, en el pintor sevillano, rasgos típicos de indolencia. Traído a la Corte por el Conde Duque de Olivares y perteneciendo a la camarilla del poderoso valido, se desentiende del

grupo político haciendo vida independiente. Hay un manifiesto desinterés del pintor por las comidillas políticas de su época, comidillas y camarillas que, de ser explotadas con acierto, le hubieran llevado fácilmente al pretendido título de nobleza.

Velázquez, como todo hombre superior, tiene envidiosos, enemigos más o menos solapados. El lo sabe, pero jamás reacciona. Es un gesto elegante, de indudable belleza ética; pero tras el silencio juega su papel la apatía. Felipe IV, que es también indolente, quiere hacerle reaccionar, y le dice un día: «Las gentes dicen de tí que no sabes pintar más que cabezas». Velázquez, sin inmutarse, responde: «Señor, pues me hacen un gran honor, porque yo no he visto todavía una cabeza bien pintada».

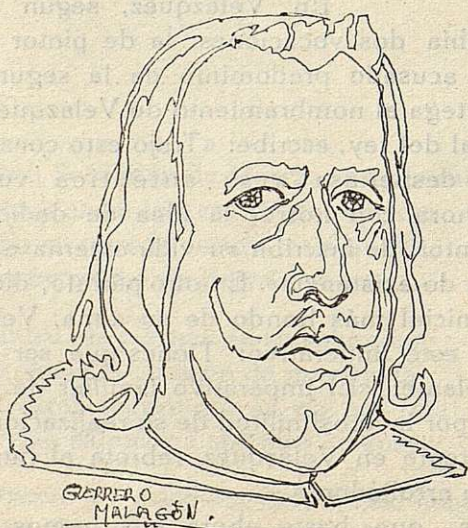
Al temperamento indolente y melancólico de Velázquez, se auna su circunstancia: el privilegiado cargo palaciego, gracias al cual puede vivir con desahogo económico sin aceptar encargos particulares. Creo, pues, que un estudioso de la vida de Velázquez, puede encontrar suficientes motivos que expliquen su parquedad productiva, sin necesidad de enfocar la cuestión por unos anhelos de nobleza nobiliaria. Y creo además que un temperamento más estudioso que el mío y una pluma con más «ángel» y con más gracia pudiera escribir también un ensayo más acabado que éste, bajo el título que aquí indico: «Velázquez o la indolencia».

JESÚS SANTOS

(1) La vanidad, cuando procede de unas facultades personalmente valiosas, puede ser una imperfección y un pecado. Cuando carece de fundamento es una necesidad.

EL PINCEL

(FRAGMENTO)



*Y por tí el gran Velázquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes;
que son verdad en él, no semejantes,
si los afectos pinta,
y de la tabla leve
huye bulto la tinta, desmentido
de la mano el relieve.
Y si en copia aparente
retrata algún semblante, y ya viviente
no le puede dejar, lo colorido
hace que tanto quede parecido,
que se niega pintado, y al reflejo
se atribuye que imita en el espejo.*

Francisco de Quevedo

VELAZQUEZ O LA AUSENCIA DE TOLEDO



Ocasionalmente pintó Velázquez, en 1620 en Sevilla, a una monja nacida en Toledo: la Madre Jerónima de la Fuente, clarisa del convento de Santa Isabel de los Reyes, que antes de embarcar para Manila quiso posar ante el que era un buen discípulo del Maestro Pacheco.

Pocos pintores han permanecido tan ausentes de Toledo como el gran Diego de Silva y Velázquez. Pintor de Cámara de un rey que amó poco a Toledo, apenas si se despertó en él entusiasmo por la Imperial Ciudad. No se conservan relaciones de las estancias de Felipe IV en ella; el bello Palacio Municipal se terminó en el reinado de Felipe III; los adornos de la Sala Capitular, la Capilla y la escalera, se hacen en la época de Carlos II. Hay un silencioso paréntesis de olvido con Felipe IV; es más, los grandes dramaturgos, como el toledano Gómez Zorrilla, huyen de la ciudad y se van a la Corte; como Calderón de la Barca, que abandona su Capellanía de Reyes de la Catedral para irse a Madrid junto al rey.

Ocasionalmente pintó Velázquez, en 1620 en Sevilla, a una monja nacida en Toledo: la Madre Jerónima de la Fuente, clarisa del convento de Santa Isabel de los Reyes, que antes de embarcar para Manila quiso posar ante el que era un buen discípulo del Maestro Pacheco. El retrato de la Madre Jerónima vino a Toledo y permaneció siglos de olvido en el convento de Santa Isabel; se llegó a creer que era de Tristán, el discípulo de El Greco.

En 1926, con motivo de la Exposición de Arte franciscano que se celebró en Madrid para conmemorar

el VII Centenario de la muerte de San Francisco, se llevó el retrato a Madrid, con la etiqueta de obra de Luis Tristán; pero el restaurador, Sr. Seisdedos, creyó conveniente refrescar un poco la pintura antes de exponerlo y vió con natural asombro que el retrato estaba firmado y fechado de esta forma: «Diego Velázquez f. 1620».

Infinidad de críticos comenzaron a desfilan por la Exposición para admirar la obra de Velázquez; el rey Don Alfonso XIII y el Duque de Alba suplicaron a las monjas de Santa Isabel que lo vendiesen al Museo, lo que no se logró hasta 1944, en que se compró al convento toledano por el Ministerio de Educación Nacional y el Patronato del Museo conjuntamente; desde esa fecha se admira allí, con el número de registro 2.873.

Estando en Roma, conoció Velázquez al Cardenal que representaba al rey de España en la Corte Pontificia; era Don Gaspar de Borja y Velasco, que ya había sido arzobispo de Milán y de Sevilla y por entonces, con la categoría de Cardenal Arzobispo de Toledo, residía en Roma. Era el gran estadista hijo de San Francisco de Borja, amigo y confidente de la Madre Agreda, protector de las iniciativas que partían del Conde-Duque. En muchas ocasiones medió con su fina



Estando en Roma, conoció Velázquez al Cardenal que representaba al rey de España en la Corte Pontificia; era Don Gaspar de Borja y Velasco, que ya había sido arzobispo de Milán y de Sevilla, y por entonces, con la categoría de Cardenal Arzobispo de Toledo, residía en Roma

diplomacia ante asuntos delicados en Milán y Nápoles. Recuerdo de varios documentos que el insigne Don Angel González Palencia había copiado en la Biblioteca del Vaticano, dispuesto a publicarlos, cuando ocurrió su trágica muerte.

En Roma pintó al Cardenal Borja y Velasco; pensaba el noble purpurado mandarlo a la Catedral toledana para colocarlo sobre su sepultura, y así estuvo mucho tiempo en la Capilla de San Ildefonso, donde está el enterramiento del Cardenal, pero el retrato se admira en la Sacristía-Vestuario de los Cardenales Primados. El pintor Beruete sostuvo que es una copia de Velázquez, contra la opinión general de críticos muy competentes. No podemos comprender las razones de Beruete para atribuir el original al otro retrato del Instituto Städel de Francfort, en donde aparece el Cardenal lo mismo que en el de Toledo, ya que el del Museo alemán fué adquirido por 27.000 francos en la almoneda de los bienes del célebre banquero Salamanca, a quien pertenecía.

Con la más exacta documentación en la mano se puede seguir el itinerario del de la Catedral; del de Francfort solamente existe la afirmación de Ceán Bermúdez, que durante algunos años lo poseyó antes de

pasar a la pinacoteca del banquero. Hace muy pocos días nos pidieron de Alemania, a través de la Cámara de Comercio de Toledo, detalles sobre este particular.

El retrato del Cardenal Borja y Velasco aparece en busto, con muceta cardenalicia sobre hombros y pecho, en rojo, y birreta del mismo color en la cabeza; perilla que en aquella época usaban los clérigos; ojos penetrantes y fuerte expresión en el rostro.

Podemos asegurar que está pintado cuando el de Doña María Ana de Austria de Nápoles; después de haber admirado el color de Tiziano y de Tintoreto. Por eso tiene en los paños calidad de peso; los labios, apariencia carnal; lisa y compacta la pintura; generosa y realista la expresión. Realismo que puede apreciarse en la fiebre agotadora que acusa la mirada y que llevaría pocos meses después a la tumba al Cardenal, que fallece en 1645, preocupado por la paz que había de terminar la Guerra de los Treinta Años.

Pero lo curioso de Velázquez son sus constantes de ausencia. Pinta a la Madre Jerónima de la Fuente al ausentarse de Toledo y a un Cardenal que rigió los destinos de su sede primada ausente siempre de la ciudad.

CLEMENTE PALENCIA

Diego Velazquez

Diego Velazquez

Victorio Macho, en su recuerdo de Toledo

A finales de Mayo, pronunció el insigne escultor una conferencia en el Cine Proyecciones de Palencia, completamente rebosante de público. Las primeras autoridades, críticos de arte, figuras de la aristocracia y del profesorado, Ayuntamiento en pleno de Paredes de Nava, patria del genial Alonso González Berruete, y numerosos admiradores, junto al artista.

Victorio Macho habla de su Roca Tarpeya y de aquellos días del 1933, cuando desde la casa de Murriz cuidaba un huerto y meditaba sobre Alonso Berruete. «El Día de Palencia» publica íntegro el discurso: ensayo genial sobre personajes, ciudades y obras; con el alto estilo que le caracteriza, pues Victorio Macho pule la palabra, como pule la piedra, magistralmente.

Es curioso que todas las fotografías que se reproducen sean toledanas: tres de la estatua yacente del Cardenal Tavera, en conjunto y detalle; las tallas de Adán y de Job, del coro de la Catedral, y, luego, esos párrafos brillantes y entrañables del Maestro: «Acudí muy de mañana a esa limpia, clara y recatada iglesia monjil de Santa Ursula y me enfrenté con el delicioso grupo de La Visitación... Parecen figuras flotando. Dos victorias cristianas que van a abrazarse».

AYER Y HOY felicita a Victorio Macho por el éxito de su grandiosa conferencia y agradece al Alcalde palentino, Ilustrísimo Sr. Don Juan Mena de la Cruz, las palabras de elogio que dedicó a la Imperial Ciudad.

LIBROS

«El corazón como las nubes», por Dionisio Aymará. Caracas, 1959.

En este conjunto de poemas clama una voz segura en la expresión, armoniosa y llena de dolorosos júbilos, para anunciarnos el alba que llega «como se escucha arder al fondo de un templo la cabellera de las lámparas». Continúan títulos de íntimos rincones espirituales o de recónditos dolores que llegaron hasta ese delicioso poema que se llama EL CORAZON.

«En torno mio crece como llamas, se alza en su tallo secreto como brazos que empuja ese gran viento de la ternura o de la cólera cuando los ojos se han secado y sólo la ceniza responde. Toda la piel escucha su oleaje insistente, su latido obstinado».

«Una definición de Mariano José de Larra» y «El intelectualoide». Dos ensayos de Emilio de Matteis. Editorial ALDABA. Buenos Aires, 1959.

En el primero se hace un buen estudio crítico de la vida y obras de Figaro, situándolo ante la incompreensión de sus contemporáneos y de nuestra generación.

La concordancia entre sus andanzas políticas ajustadas a su producción; los choques con la censura y, sobre todo, la explicación que da a su suicidio, hacen notable este trabajo de investigación.

El segundo ensayo tiene gran profundidad filosófica y un conocimiento muy exacto de los ambientes actuales en determinación con un tipo social que merece ser estudiado con la calma y serenidad que lo hace Emilio de Matteis.

«Hombre de soledad», por Víctor M. Sandoval. Editorial Paralelo. Colección Espiga. Aguascalientes, 1930.

Sólo cinco sonetos y en ellos queda definido un buen poeta que abarca lo sencillo y lo profundo, meditando en la cólera del trigo, sólo, con el arado por amigo:

«Yo soy alucinado campesino que florece en las piedras del barbecho».

La delicada expresión, clásica y al mismo tiempo moderna, con el sentido amor al adjetivo justo y a la palabra que por sí misma hace brotar poesía llenan de alta calidad esta buena colección de sonetos.—C. P.

"LAS MENINAS" DE PICASSO O PARAFRASIS DE VELAZQUEZ

Cuarenta y cuatro son los lienzos *sugeridos* por Velázquez y sus «meninas» a Pablo Ruiz Picasso (1).

También a Picasso una tauromaquia genial le *sugiere* otra muy suya.

Se ha dicho que estas obras son la constante gimnasia, ejercicio o juego cuasi deportivo en que Picasso quema su tiempo, un *tempo largo* que se remonta en el parafraseado, a la época de sus copiosas versiones de «Les femmes d'Alger» de Delacroix, o a la fase post «fauve» de Matisse.

Francamente no lo creemos. No creemos que Picasso, algo tan serio como un bético, haya dejado pasar un tiempo precioso por consciente, en juegos o ejercicios de parafraseo. Más bien aseguraríamos que pese a la broma con que ha querido tomar todo el joven malagueño, no ha podido y no ha querido liberarse de la constante española en el arte de la pintura.

No va en demérito de Picasso nada de lo dicho hasta ahora, sino más bien como elogio.

Goya, cuando pinta «La Maja desnuda», no hace otra cosa que pintar de frente a la «La Venus del espejo», de Velázquez, y Velázquez cuando pinta el friso de rostros estupendos de «La Rendición de Breda», no se ha desprendido aún de los retratos greguianos del *entierro del señor de Orgaz*.

Cuando Picasso intenta en una mancha digna de las interpretaciones libres de las formas fortuitas de Hermann Rorschach, liberarse «de lo español», le sale un torero de montera rondeña que va a la plaza en automóvil.

Lo más que consigue el andaluz es, en forzada pirueta intelectual, la incongruencia y la paradoja.

El mismo, no quiere más, ni lo intentaría seriamente.

Con Goya, con Velázquez, aunque haya intentado una vez más la broma de la oposición, que no lo es, lo único que nos ha brindado, aparte la paráfrasis, es la radiografía, la síntesis o el armazón a una constante artística que es casi una constante histórica, pues aún ninguno, ni históricamente, ha conseguido salirse de los salones.

Existe efectivamente entre Picasso y TODOS, una oposición provocada por el pintor. Es el pez que le agrada nadar contra corriente, y así cuando todos estamos de acuerdo en proclamar como dogmática la pintura velazqueña, como pintura acabada, pintura absoluta, imagen sujeta y aquietada, sin posibilidad, por perfecta, de rectificación y de avance, él, repito, viene a desdibujar, a esquematizar y a deshacer lo hecho como un niño travieso deshacería un ingenio mecánico.

Los ojos, como prismas novísimos de una nueva creación del mundo, descomponen los colores y las formas se estratifican.

Si Velázquez, con retina fotográfica capta y sujeta el instante en las «meninas», y eterniza en placa el movimiento inacabado de una pierna al ir a subir un escalón, Picasso en la oposición, pero en la misma constante de la pintura española, reanuda el movimiento.

Descongela la imagen, desfosiliza de su pétreo molde a las formas y todo se convierte en una vibración cromática, incongruente, desbordada, y desafiada. Es, en suma, una gráfica movida y descoyuntada.

Cuando en Velázquez todo es sobriedad y finura, cuando todo está medido conforme a unos cánones propios y perfectos, llega la pescadilla y se muerde la cola. Nos encontramos entonces *al otro extremo colindante*, la mediocridad junto a la genialidad, la simplificación junto a la contorsión barroca. Es entonces



cuando se hace esencial lo convencional, y la naturalidad del uno produce la pirueta inestable del otro, lo que uno aquietta, el otro le da movilidad.

En esto ha consistido en suma el ejercicio de Picasso ante las «meninas» velazqueñas, en parafrasear, a la postre, y humorísticamente, lo que no tiene parafraseo... pero que a *Picassos varios* les hace volver a la constante de la pintura española.

Esa constante, en que España por virtud de sus genios universales en la pintura, esa constante, repito, por la cual el problema espacio-tiempo se resuelve silenciosamente —mucho más naturalmente que cuando fué enunciado literariamente por Bergson y Proust, los cuales con sus famosas teorías llegaron tarde—, en una expresión de la mecánica cuasi visual de la metafísica.

Ortega señala que Velázquez pinta el tiempo. ¿Qué tiempo, nos preguntamos nosotros? Ninguno. Luego es el espacio el único que admite unas vibraciones que se estructuran sistemática y periódicamente, dada una velocidad y una intensidad.

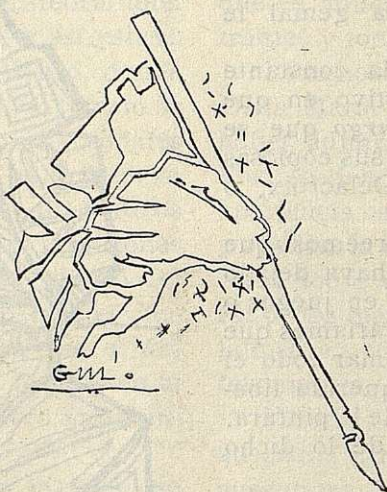
Las manos de «Pablillos de Valladolid» están volando como mariposas en el *entierro del señor de Orgaz* y Menipo y Esopo llevan sardinas en los bolsillos a lo Solana.

Picasso, al jugar a lo español, se encuentra un día ante Velázquez y opta por la radiografía. Al poco tiempo nos da y nos descubre unas meninas y unos infantes con internas armazones de madera, cual gigantones y gigantillas de feria.

La comparsa goyesca de «La familia de Carlos IV», no sabemos en qué carnaval la hemos visto. Quizás en un lienzo de Solana, pero desde luego en la constante línea de la pintura española, Picasso incluido. —F.

(1) Estos lienzos fueron expuestos por primera vez en la Galería Louise Leiris, de París.

No hay lanzas ni vulcanos...



La tarde iba soltando vencejos de pizarra
por el Alcázar viejo, por la torcida cuesta
enfrente nubes ocre, cigarrales, caminos...,
humos de tren antiguo, vigilantes choperas.

Silencio; hay un silencio voraz de cien olivos
confundiendo sus hélices por la brillante presa.
Ya todos se han marchado. No hay «lanzas» ni «vulcanos»,
ni «borrachos» con hojas ciñendo sus cabezas.

Sólo hay plazas durmiendo al son de abejas tenues,
que rizan con sus alas los nidos entre piedras,
mientras de allá a lo lejos me llega el misterioso
afilador tañendo sus sombras de arboleda...

Sin embargo, esta noche de calor y cansancio
con el balcón abierto huele a río y morera,
tal vez sea tu Nombre, esta noche, este vaho,
huele a Ti de repente como a guzlas de estrellas.

Señor, ya estamos solos. Tú en Cristo de Velázquez,
yo con la tarde al viento... Mi soledad a cuestras;
ya todos se han marchado. No hay «lanzas» ni «vulcanos»,
ni «borrachos» con hojas ciñendo sus cabezas.

Eduarda MORO

OFRECIMIENTO



La Asociación de Artistas Toledanos «Estilo», al Maestro Marañón:

Al Maestro de las Artes, de las Letras, de la Ciencia, de la Historia, de la cosa pública; con la sencillez que a él le caracterizaba, queremos asimismo rendirle este humilde pero sincero homenaje, por hombre enamorado de las altísimas culturas, por hombre enamorado de Toledo, por su vinculación como asociado a «Estilo», asociado insigne que avala la agrupación en que milita, por haber sostenido a la par con otro Maestro de la Vida, nuestro querido e ilustre asociado, el Maestro Macho, la encendida antorcha de un Toledo eterno: nuestra gratitud.

Que este homenaje y gratitud nuestra no se pierda en el vacío y que junto con otras relaciones y fuerzas que en el mismo Toledo ya han contribuído a ensalzar su gloriosa memoria, forme un cuerpo social dispuesto cuanto antes a rendir el justo homenaje que Toledo debe a uno de sus más grandes juglares.

Marañón, previsor hasta con su muerte, escribía a un amigo: «celebrémoslo sin esperar al año 59... por si acaso».

Las demoras fueron retrasando, sin pensar nosotros, toledanos, en un «por si acaso», el tributo a rendir al gran clínico.

Se nos fué sin decirle en vida lo mucho que Toledo le debía.

«Por si acaso» se siguen produciendo demoras, «Estilo» se apresura hoy a pagar deudas de gratitud.

EVOCACION y ENSUEÑO

por Guerrero Malagón

«EL MUNDO DE LOS SUEÑOS»

«Los trasgos de Guerrero Malagón son suyos y de nadie más, ni volverán a serlo de nadie. Porque los ensueños no se repiten jamás.»

«¿Qué más se puede decir de este pintor singular? Yo no soy crítico de arte, pero sé que de Toledo salen, de vez en cuando, al mundo, hombres capaces de enseñarnos lo que ocurre en el reino de los fantasmas, soñados allí, en la gran ciudad dormida y no muerta, que vive para sus sueños», Gregorio Marañón. (Con estas palabras abrió D. Gregorio Marañón el Catálogo de la exposición de pintura que hace un año celebró Guerrero Malagón en las Salas del Instituto de Cultura Hispánica, palabras que transcribimos antes de las que hoy y en homenaje al gran clínico dedica el pintor.

Una calma descompuesta y obstinada en realidades ha rasgado estos días el interior de mi quehacer. Había luto en mis pinceles, en mi mirar, en mi sentir, en mi pensar... Dos grandes amigos habían terminado sus vidas y no había bastante... Tenía que terminar la de otro. Tenía que ser y fué... Y fué así, con ese reposo de sabio, con esa serenidad de la grandeza, como ha muerto D. Gregorio Marañón. Parecía su cuerpo una pirámide inquebrantable en medio del desierto literario actual. Era imposible que la muerte pudiera derribar ese tronco de sabios e intelectuales, y en cambio, así ha sido; sin grandes huracanes, sin brisas leves. La muerte como dueña y señora de todos los universos, ha segado la existencia del sabio. Nosotros sentimos el aire cruzado del costado que baja del cigarral a Toledo. Y en ese aire, la tragedia del dolor; porque el cigarral es dolor. Sí, dolor, dolor de soledad, de pérdidas ausencias de tierra a cielo y de cielo a tierra. Por eso los almendros, los olivares, alcornocques y cipreses, han detenido su brotar de primavera. Se han estremecido sus troncos, sus ramas, sus raíces y se han mecido en el aire crepuscular del dolor. De ese dolor de eternidades de boca en boca y de siglo en siglo. Ese dolor transparente que a veces se estanca sobre un punto para conmover un mundo. Ese es el dolor nuestro y el de Toledo. Nuestro, porque no en-

contraremos otro amigo y maestro igual; y de Toledo, porque ha perdido la piedra clave de su actual existencia.

Amigo, maestro y doctor en humanidades, tú lo sabes mejor que nadie. Toledo, tú no podrás negarme que muchos instantes domingueros mi amigo Cardena y yo hemos sorprendido en silencio al doctor, sentado frente a frente contigo, con la mano puesta en tu alma, los grandes ojos clavados en tu cercano horizonte, salpicado de torres que brillan diseminadas entre las nubes.

El sentía el latir del corazón tuyo, como nadie lo ha sentido, y sentía las pulsaciones cansadas de tu reloj sin manillas... Tantas veces habías alargado la mano para que te tomara el pulso, atormentada Toledo. Sí, ciudad sin calle que te delinee. Y sin callejón que te retuerza. Tú no precisas rectas para existir, y sí curvas para retorcerte, en el encanto de un profundo dolor de roca. ¿A quién acudirás ahora torturada y enferma con tus achaques? Supongo que los días indefinidos te arrastrarán a otros tiempos. Pero siempre con el nombre de tu Doctor estampado en el ala de tu cuerpo.

Sí, Toledo, embrujo momificado de pintores, de poetas y de Historia. Cuántos sueños habrás robado al hombre que sentado en el sillón —ante la mesa de trabajo y su

biblioteca— pasó tantas horas.

Siempre rodeado de libros y papeles, cargado de fechas y de nombres. Siempre abrumado por el peso de la Vida.

Ahora que te has ido, siento nostalgia tuya. De aquél retrato que no llegué a hacer, por falta de tiempo. Siempre el tiempo...

Tú me llamaste soñador al escribirme el «Mundo de los sueños», me llamaste *vocación alucinada*. Pues a ese fondo sin límites de mis sueños, a esa profunda *vocación alucinada*, acudirás tú cuando te llame, a sentarte en tu sillón fraileiro.

Mi caballete extenderá la tela y en mi mano izquierda la paleta grande.

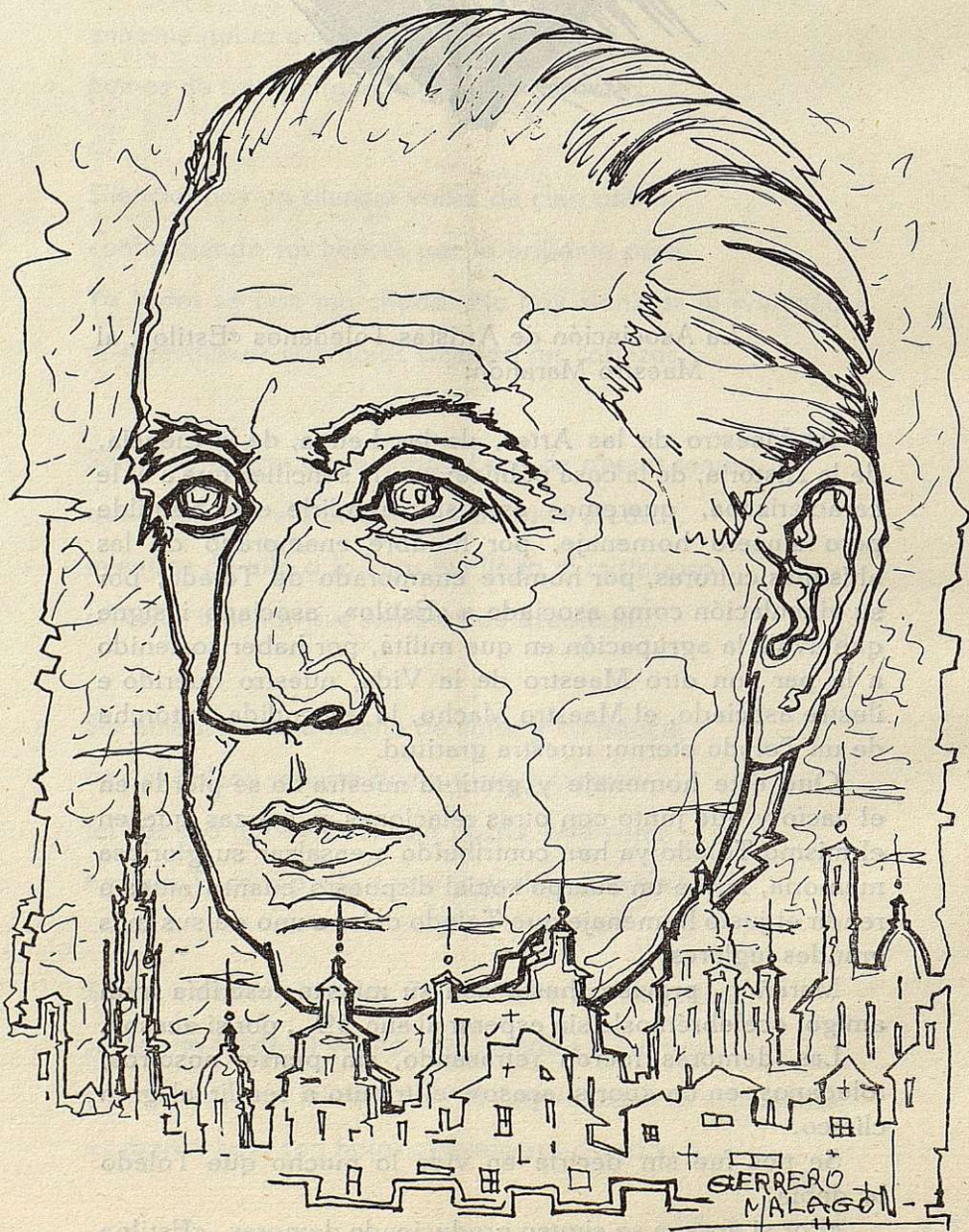
En la derecha, los mágicos pinceles.

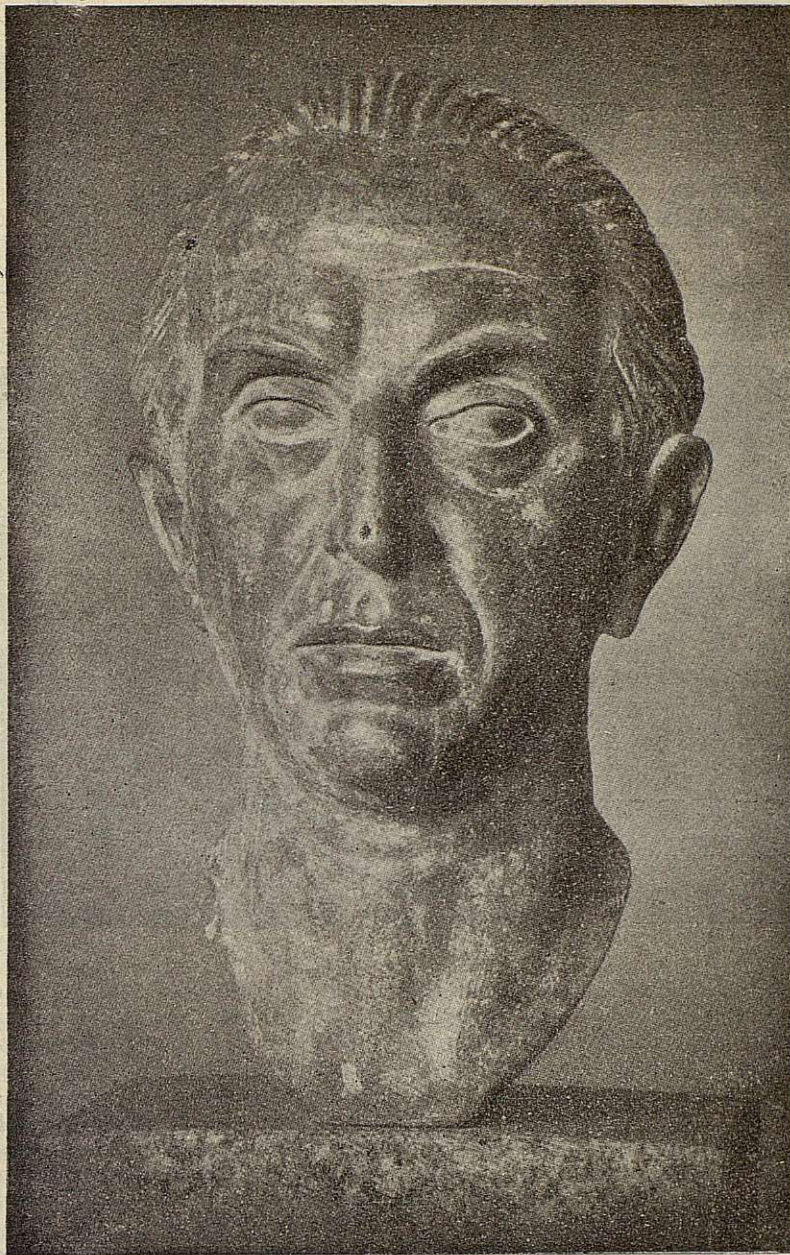
Frente a frente, Toledo.

El literario tuyo y el pintoresco mío.

Todo quedará fundido en uno.

¡Maestro, a nuestro alrededor, los sueños!





TU, GREGORIO MARAÑÓN

«Ser hombre es algo más que ser varón» (de AMIEL).

Alerta, corazón, escucha y pulsa
tu rítmica canción hasta mi causa,
mitiga mi dolor de pausa a pausa
rompiendo las cadenas de mi musa.

Sediento estoy de ver tus realidades
colgado en el balcón de tu roquedo;
tu cigarral mirando hacia Toledo
y tu ciencia velando eternidades.

Tus horas se han quedado con tu pluma
y en las noches de sábado con luna
Toledo se estremece con tu amor.

Un silencio aletea en «Los Dolores»
y en tu ausencia repiten sus rincones:
¡Tú fuiste hombre y no sólo Varón!

Sandalio de Castro Herrero

SONETO A LA MEMORIA DE Gregorio Marañón

Aún está el alma de dolor tronchada,
que no se hace el morir fácil costumbre,
y nos cuesta ascender hasta la cumbre
donde esperas, Señor, nuestra llegada.

Hoy nos llena Tu Ley de pesadumbre
al llevarse al mejor a Tu morada.
Fué del siglo la voz privilegiada
con que se honró tu vasta servidumbre.

Y si a veces el alma se nos hiela
al ver la Humanidad envilecida,
sólo un consuelo en nuestro pecho vuela:

sentir la informe masa ennoblecida
por la luz cegadora de la estela
que en su paso fugaz dejó una vida.

Gonzalo Payo Subiza

Gregorio Marañón visto por Victorio Macho

IDEAS PENETRANTES

EFICACIA Y PRECISION

A los espíritus chatos:

«Un grano no hace granero,
pero ayuda al compañero.»

Es difícil y trabajoso para la imaginación y para la mano el tomar la pluma en determinadas circunstancias, sobre todo si éstas son luctuosas. Pero mucho mayor es el esfuerzo cuando en este último penoso caso la persona es de toda nuestra afección por varios motivos: un escritor admirado, un historiador ilustre y un amigo excepcional. Porque este título de amistad lo pueden exhibir muchas personas, aunque jamás hubieran cruzado una palabra con él o no hubieran recibido ni una sola letra autógrafa de su mano.



Luego, sobre todas estas consideraciones penosas de índole general, están las puramente personales: cariño, amistad, sus libros, cosas directas y sustantivas: su aliento continuo por nuestro quehacer en España y por Toledo, por el Arte y la Historia, por la comunidad y por el individuo.

También podríamos consignar en esta breve y seca enumeración de motivaciones, ese acervo cultural, esa herencia comunitaria que nos dejaron nuestros mayores y que recibimos a través de nuestro padre: ese padre nuestro que de vivir tendría la edad precisa del hombre desaparecido. Gregorio Marañón, magnífico administrador y acrecentador de ese patrimonio espiritual que hemos recibido tan sólo en depósito, porque pertenece a todos los españoles, los que han sido y los que serán.

Por último, pesa en nuestro ánimo un proyecto fallido. Nuestro deseo, en vías de realización, de haber llevado a cabo un acabado trabajo sobre Marañón y Toledo, su obra y su proyección. Un trabajo crítico, sincero, en el que hubiéramos comentado muchas cosas marañonianas, libremente, críticamente —crítica no es seguro reproche— y aun corriendo el peligro de que los espíritus chatos de siempre nos hubieran lanzado a la cara nuestro limitado pedestal, si es que tenemos alguno: desde el suelo, con los pies asentados firmemente en esa realidad que es la madre tierra, se habla muy bien y se dialoga magníficamente. Posiblemente, hasta nos hubiéramos atrevido a disentir, quizá por placer o acaso razonadamente, porque todo hombre, además de ser libre, puede equivocarse: Marañón era un ser humano, al igual que nosotros.

Pero este placer de disentir, críticamente, a plena conciencia, y la promesa de una relación deleitable y deleitosa en el que fué Cigarral de Menores, ya no es posible.

Nosotros teníamos un proyecto para el mes de Mayo: Marañón se nos fué antes de que llegase el mes de las flores. Ese mes de Mayo que no sabemos por qué se nos anuncia más radiante que otras veces —designio de la naturaleza— en este Toledo que fué de sus amores.

Hoy, aun a pesar de todo, debemos administrar de una forma recta la herencia que Gregorio Marañón nos ha legado.

No debemos contentarnos con el deleite que nos produce la lectura de sus obras, la información y los juicios

que emite en sus textos históricos, con su sabiduría médica, con la riqueza de su prosa brillante.

Debemos ir más lejos: debemos abordar el estudio del «porqué» de todo ello. El idioma se transforma, los conocimientos se superan, y los juicios, variada una premisa, el silogismo se tambalea.

Pero hay algo que puede quedar para siempre: toda obra humana puede dejar un poso, un algo que quede hasta el final de los tiempos.

El ejemplo de su trabajo, la búsqueda de las ideas fundamen-

tales del maestro, la motivación última de sus actos.

Su misma forma de expresión, no gramatical, sino metódica. *En sentido figurado*, y como se hace con los grandes filósofos, un estudio de la colocación en sus oraciones, del verbo y el predicado: el sujeto siempre ha sido conocido y exacto: el hombre. Hay que llegar a conocer la metodología de sus exposiciones; porque las ideas que él consideraba en cada caso fundamentales, las convertía en ideas penetrantes con una eficacia y una precisión difíciles de resistir. Ideas que se adueñaban de uno de forma imperceptible, no a pesar nuestro, sino a placer nuestro. ¿Acaso porque antes había preparado el campo de nuestra imaginación, creando un ambiente de serena imparcialidad, una fuerte conciencia de la justicia y la verdad que defendía el escritor? ¿Entonces es cuando tras de un «pero» —conjunción adversativa— venía a sembrar su idea penetrante, fundamental, en un terreno abonado? No sabemos. Quizás.

Pero aún hay más: Gregorio Marañón era un hombre público, en la acepción más noble de la palabra; era un hombre, y es —como ahora se dice en olor de multitud—. Nos remitimos al dolor popular, a las expresiones sentidas de los intelectuales, a las manifestaciones de duelo que en todo el mundo se produjeron.

Su vida nos pertenece por entero: su vida y su obra. Ya es Historia: historia general, de la civilización, de la cultura, del arte, de la literatura. De lo que sea, pero Historia al fin.

Como un deber, tenemos que abordar la improba labor de desmenuzar su vida: con amor, con justicia, con infinita comprensión. Antes de que desaparezcan algunos hombres que eran maduros cuando Marañón era joven. Antes de que la desidia borre lo que debe quedar. Antes de que alguien quiera alzarse particularmente con una herencia —ideario—, que es de todos.

El «porqué» de todo. Su vida, su obra, su quehacer humano privado, su ética política. El suceso, la situación y su circunstancia. Sus rectificaciones y su penitencia: todos rectificamos y muchos nos autopurgamos, en la espera.

Por ahora, no nos sentimos con fuerzas. Nos imponemos un paréntesis de meditación y trabajo.

Con el ejemplo de su vida de trabajador y con la admisión de siempre.

FERNANDO ESPEJO

EL "VIEJO CASO" BERTOLT BRECHT

IV

EL PROCESO DE LUCULO

No es literariamente lo mejor de Brecht y sin embargo existen razones, al margen de la Literatura, para dedicarle un comentario. Mucha obra actual nos parece inconsistente sin el apoyo escandaloso y tercerón de la política de entrebastidores. Y esto fué lo que pasó con «El proceso de Lúculo».

En 1939 fué escrito como guión y estrenado por una estación de radio suiza.

La guerra, la II Gran Guerra europea se cernía sobre el viejo continente. Consideraron entonces los pescadores de río revuelto muy oportuna la expresión clara, sincera y serena de «El proceso de Lúculo» por atacar directamente a la ideología de beligerancia, al «espíritu de conquista» y a la «vanidad de un militarismo glorioso». Entonces sí que fué oportuno porque era el nazismo el problema a debatir y combatir, pero cuando el 17 de Mayo de 1951 fué puesto en escena en el Berlín-Este con música de Paul Dessau, estaba en plena efervescencia la guerra de Corea y no creyó la jerarquía del P. C. que fuera el momento de exponer y exhibir unas teorías de no agresión que ellos no podían avalar.

Así, pues, el poema primitivo se convirtió en ópera, y el general romano descendió a los infiernos para comparecer ante un tribunal que condena como bárbara toda agresión y como locura toda guerra de conquista.

Sin embargo, el P. C. actuando siempre con una extraña e inteligente habilidad, no prohibió ni suspendió la representación de lo anunciado «con gran aparato publicitario», sino que autorizó tres representaciones bajo control y tutela.

Deberían tomar el caso Brecht y las circunstancias en que fueron representadas sus obras como ejemplo de actitudes a tomar respecto a un autor al que no se le debe convertir en mártir, perseguido ni en sugestivo prohibido. Ni mártires, ni placeres ocultos.

Pese a las precauciones la obra triunfó frente al público y fué atacada ferozmente por la crítica oficial.

Autor y compositor fueron violentamente enjuiciados bajo todos los ángulos.

«Invitado» Brecht a dialogar, sobre lo que había hecho, con jerarquías del partido, sostuvo ante ellas una conversación de ocho horas, al cabo de las cuales declaró con su proverbial y característica ambigüedad:

—En qué lugar del mundo podría encontrarse un gobierno que demostrase tanto interés por los artistas y que le prodigasen tantas atenciones (1).

Brecht revisó el texto de «El proceso de Lúculo» y Dessau la partitura. Ciertos pasajes fueron eliminados, se

cambió el título por el de «La condenación de Lúculo», y se hicieron más claros distingos entre lo que es una guerra de conquista y una guerra de defensa nacional.

La versión corregida se estrenó el 12 de Octubre de 1951 (2). Fué acogida con relativo agrado, «pero a pesar de todo», aquéllo verdaderamente no tenía arreglo.

A partir de este instante, es cuando consideramos que se produce en Brecht un desplome positivo. Afronta los peligros y suscita las polémicas con ánimo deliberado.

Parece importarle todo muy poco. Autoriza la representación de sus obras en la Europa occidental y parece adoptar el lema, que intuimos le produciría más amargura, antes de caer en la traición de «doblegarse a las exigencias de las autoridades, permaneciendo, conservando y salvando en lo posible las convicciones esenciales».

El desengaño es más doloroso cuando por íntima honradez se debe y se quiere permanecer fiel a los principios.

Vienen después de *Leben des Galilei* («Vida de Galileo»), con ambigüedades y soterradas insinuaciones, mordaces y molestas; la cantata para coros *Herrnburgen Bericht* escrita conforme a los deseos del mando, pero no autorizada por el autor para incluirla en sus obras completas, ni antologías futuras; las adaptaciones de *Deutsche Misere* («Miseria de Alemania»), *Der Hofmeister* («El Preceptor»), *Zerbrochener Krug* («El cántaro roto») y *Fausto*.

PROCESO A BRECHT

En tres trabajos publicados en esta revista, muy escuetos y condensados en relación con lo que queda por decir de este autor alemán de nuestros días, y amparados bajo el título general de el «viejo caso» Bertolt Brecht, hemos querido, en la medida de lo posible, aportar unos datos para el conocimiento de unos hechos y de una obra poco conocida y que, sin embargo, encierra todo el símbolo de las circunstancias difíciles en que nos ha tocado vivir y crear a muchos europeos sometidos a las exigencias de la política.

No es el caso de Brecht nuevo ni único, y por eso es conveniente estudiarle, conocerle e incluso convertirle en fórmula.

Hemos procurado enjuiciar lo menos posible, y dejar a los lectores que enjuicien con estos datos el «proceso a Brecht», tan dificultoso como bicortante.

Hay que sentar en principio unos nuevos jalones de «distinta moral ética», imprescindibles a una existencia que nos ha tocado vivir de vidriosos sistemas.

Tiene que comprenderse que la posición de los intelectuales es más comprometida que nunca, y en su descargo alegar el mero instinto de conservación.

Como a intelectual puro, como a escritor, literato y autor teatral, a Brecht le repugna la línea leninista-marxista, porque nada es justificable, si se produce bajo un solo quejido humano, un solo dolor, un simple lamento. Y la humanidad es actualmente un cuerpo sangrante y presionado.

No le importa quien produce el dolor; condena a quienes le producen. Considera toda guerra infernal, y no admite que el fin justifique los medios.

Como hombre íntegro, como ser puro, a Bertolt Brecht le asquea traicionar sus ideas, sus principios. No ser fiel a sí mismo.

Este es el drama, casi vital, de Brecht. Solo que Brecht llega a una situación en la que se convierte en arma de dos filos para cualquier sociedad. Cuestión de prestigio es retenerle y aun aguantarle.

Aunque esta situación esté en contraposición al sistema y entonces sea el sistema el que quede comprometido por la fuerza individual del hombre.

Puede haber en Brecht alguna cobardía, ciertas claudicaciones, quizá un astuto juego de dos barajas, posiciones ambigüas y ambivalentes, desdoblamiento, y con ello, un peligroso «pasarse de listo».

En ello estamos al plantear como último recurso «proceso a Brecht».

Existe indudablemente un valor literario, de pensador, de malabarista de la expresión, de riesgo.

No hay en Brecht un traidor y sí un hombre agarrado a la última esperanza que le aportaba el sistema político en que siempre creyó y militó.

Reconocía en una de esas claras y luminosas parábolas en que gustaba expresarse (3) que tanto Occidente como Oriente parecen regímenes tarados y enfermos y que solo resta una dosis de salvación.

¿A quién administrársela, a un cuerpo viejo y pasado o a una futura madre, joven y quizás corrompida?

Cabe admitir y cabe la posibilidad de que esa futura madre, esa futura sociedad, de un cuerpo sano un mundo mejor y unos sistemas que modificados proporcionen la mayor felicidad posible al mayor número de seres.

Esta es la esperanza de todos y esta fué la esperanza de Brecht.

Esperanza, una virtud que nunca le faltó.

F.

(1) «Los últimos años de Bertolt Brecht», de Martin Esslin.
(2) National Zeitung. Berlin-Este.
(3) «Retracto».



JEAN

No hace mucho, y por dos veces consecutivas, hemos tenido en Toledo unas visitantes ilustres, debido a la gentileza del matrimonio Eduarda Moro y José Antonio Lillo.

Dos mujeres excepcionales por muchos conceptos, han pasado entre nosotros unos días. Conie Lobell, editora; Jean Aristeguieta, poeta; ambas co-directoras de «Lírica Hispana», realizadoras en común de una labor extraordinaria de crítica poética y de formación y divulgación artística.

Es difícil, casi imposible, encontrar una trabazón tan íntima, tan exacta, como la que realmente existe en la común labor que realizan en equipo, en tandem, en defensa y proyección de una poética hispana, amplia y general, en el sentido más noble de los términos.

«Lírica Hispana», la más antigua revista poética de lengua castellana —segunda del mundo—, tiene una proyección y una difusión que supera en mucho el limitado ámbito del idioma. Trabajo de titanes, enorme esfuerzo que parece increíble que haya sido realizado tan sólo por dos personas - como así es—, y con una nota característica esencial y distintiva que avalora la publicación, un fino aticismo que denota el buen gusto y la altura intelectual de sus creadoras.

Conie y Jean, Jean y Conie: dos artistas en Toledo. Dos flores poéticas de Venezuela que durante unos días han vivido entre nosotros, en esta Castilla del Tajo, paradójicamente, jugosa y requemada, fecunda y ardiente.

Jean y Conie, Conie y Jean, nuestro agradecimiento por vuestra compañía y por vuestras generosas palabras.

Gracias, en nombre de Toledo y de «Estilo», por vuestro poema, verdadero regalo del espíritu.

Con vosotras nuestro más sincero afecto.

FERNANDO ESPEJO

CONIE



En el aire de Doña Isabel de Portugal

A Eduarda Moro

I

Te buscaba en las rosas tornasoles
en el canto doliente de las aguas
—del Tajo mansa flor de la nostalgia—
te buscaba en los pálidos claveles
cuando la muerte asciende por el sueño
te buscaba en las torres con vencejos
frente a la soledad de la pintura
oh rara imagen de pasión sedienta
oh nemesa dama del delirio.

II

Y venía tu presencia reflejada
en los aires ardientes de Toledo
y venía tu sonrisa —tan lejana—
parecida al enigma de la noche
y venía tu mirada entre laureles
de insondable mudez como la espuma
oh dueña del patético misterio
de ser la oscura forma del poema
sellada inmaterial como el rocío
dádiva en floración mito del cuerpo.

III

En legendaria talla te recreo
fugaz cantiga en llanto detenida
aroma en huella de melancolía
color sin tiempo ráfaga hechizada
¿fuiste una vez la adolorida llama
de los deseos y su aterrado espejo?
¿fuiste quizás la delicada sombra
de ser mujer abrasadora en gracia?

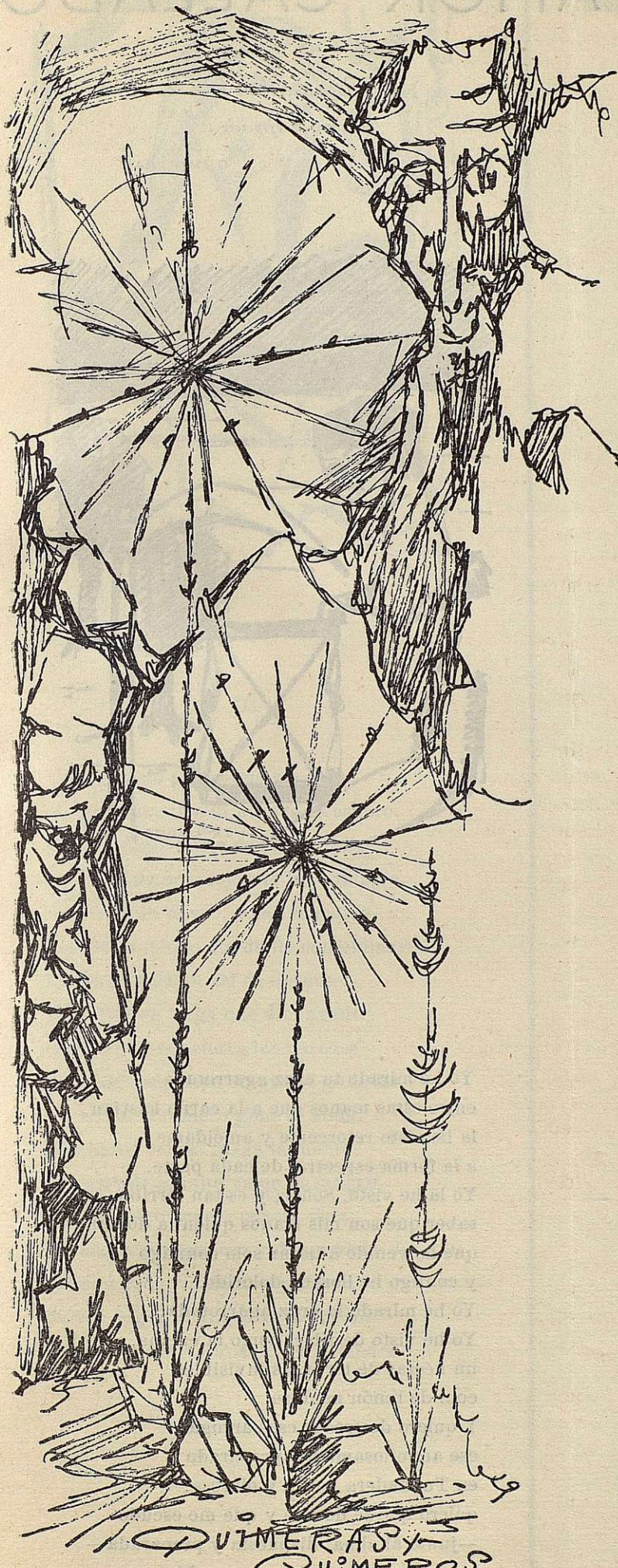
IV

Seguí tu caminar por estas tierras
de la Cruz la esperanza y la hermosura
te fuí palpando en míticos hallazgos
de la heredad ibérica profunda
y así mis ojos (que aman la belleza)
tuvieron una España de tu encanto
con poemas-visiones y secretos
oh maga de la diáfana tristeza
oh fulgente de rostro enamorado.

V

Te nombro flor desde el confín del alma
te canto en re mayor canto de llama
te cifro en tempestad enternecida
te digo adiós emblema-sortilegio
Doña Isabel en lira deslumbrada
mujer de la ilusión inalcanzable.

Jean Aristeguieta



TRIPTICO DEL AMOR CALLADO

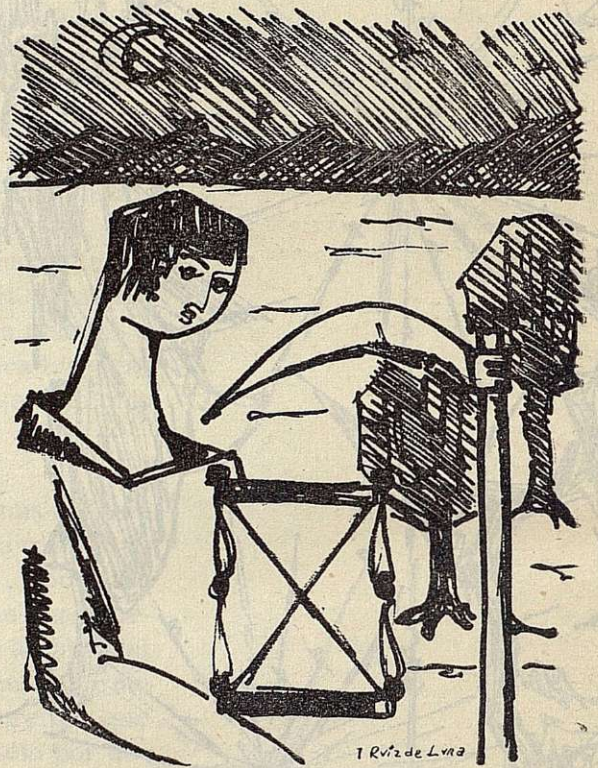
*"Y amar, bien sabes de eso,
es amargo ejercicio..."*

G. MISTRAL

I

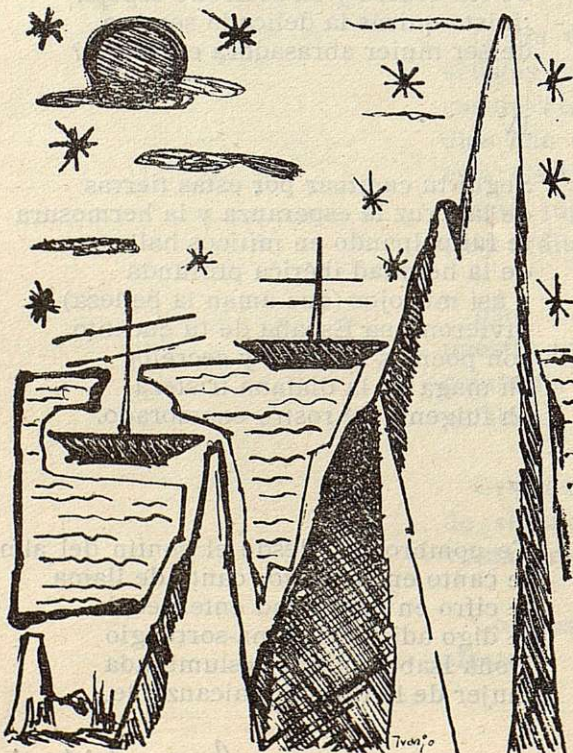
El Gólgota está aquí, junto a estas manos
que han brizado de sangre sus arrugas
y han abierto los surcos de guadaña.
El Gólgota está aquí, sobre los ojos
que han bailado en sarcasmo descompuesto
ante la cruz azul de la ventana.
Y está en los pies, que pisan sin notarlo
la sangre desgredada
y que convierten, rudos, en guijarro
la piedra de los ríos.
El Gólgota está aquí, bajo estos muros
en donde se cobija la añoranza,
se escuda el egoísmo y más aparte
se esconde puerilmente la soberbia.
El Gólgota en el rayo destemplado
que ha hecho día en la noche y en el agua
que ha barrido el cristal torpedeante,
y en el aire que silba entre las sombras,
y en la estrella, en el mundo, en cada sitio...

Y en mi pecho, Señor, también ahí dentro
te alcé terrible la empinada cuesta
por no verte llegar hasta la cumbre.
Mi Gólgota, Señor, que es tan siniestro
que no tiene siquiera en sus alturas
la Cruz de tu martirio.



II

Yo he mirado tu cruz agarrotada
entre estas manos que a la carne hastían,
la he visto retorcerse y amoldarse
a la forma espectral de cada parte.
Yo la he visto, Señor; y es tan terrible
saber que son mis manos quien la doblan
que he venido a llorar solo conmigo
y contigo he llorado dolorido.
Yo he mirado la cruz agarrotada.
Yo he visto destilar, como la encina,
un néctar de ternuras invisibles
cual de limón maduro.
Y quiero destrozar esas arrugas,
ese anquilosamiento preparado
en Tu madera negra y olorosa:
quiero que se deslice y que me escude
—junto al alma, dispuesta y preparada—
por convertir mi vida en una Idea.

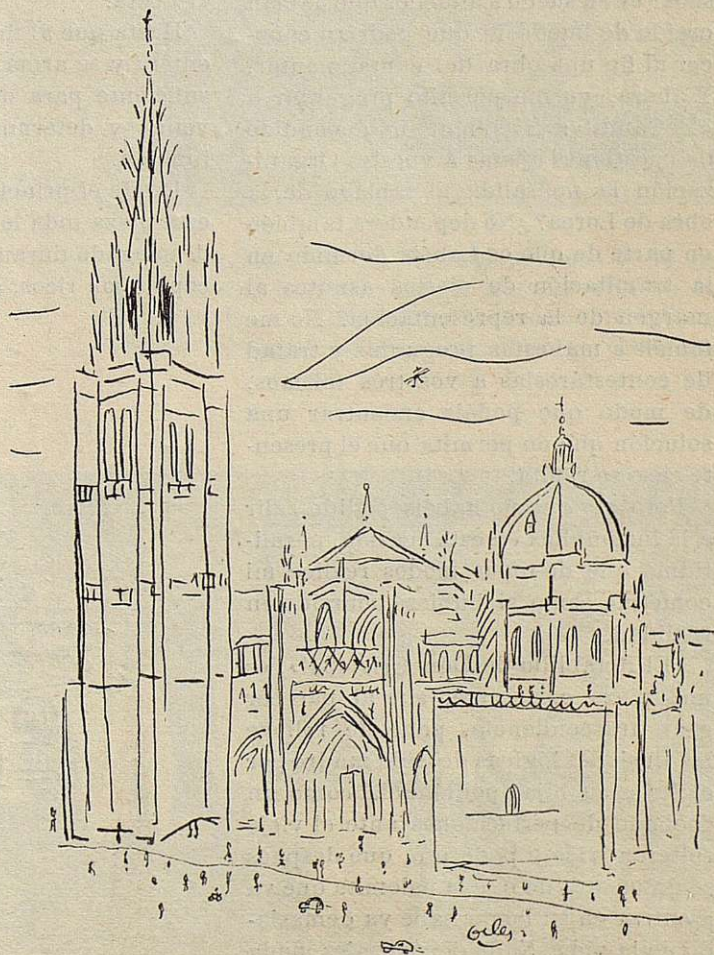


Amanecer en la ciudad de Toledo

Las seis de la mañana y en Toledo.
Mes de Agosto. Verano.
Despacio el cerillero
empieza su tarea. El Galiano
está medio dormido
al lado de una acera.
Las campanas anuncian
ya la Misa primera
y a un portón carcomido
llega un rayo de luz.
Hay un gato y un perro
que se miran con miedo;
una vieja camina
rumiando letanías,
un soldado, un labriego;
un coche va despacio...
Santa Cruz y el Alcázar
se están dando la mano...

.....
Las seis de la mañana y en Toledo.
Mes de Agosto. Verano.

José M.^a Gálvez Prieto



III

Este silencio grave que me hiere
es más silencio aún porque es oscuro.
Es el silencio triste de la tumba
donde descansas lejos de los hombres.
Tan callado te veo, y tan dormido,
que hasta miedo me da de contemplarte
así de marfilado, así de ausente.
Una tristeza larga que me invade
parece que me cierra las paredes
del nítido sepulcro en que te guardas.
Un llanto lastimero gime el alma,
un pánico cerval rasga la mente,
un temblor infinito va en la sangre
y un deseo discurre por mi vida...
En silencio, premioso y desgarrado,
tiene el pecho la débil esperanza
de ver llegar al ángel de la aurora
para que, dulce, levante ya la piedra...

Amalio Monzón Villarrubia

CASI, CASI, PERO...

por RAMÓN ZUBIALLA MONROY-VILA

Si yo me considerase con talento suficiente atacaría con decisión la idea de escribir un poema que se titulase «La Lorquíada» y un Ensayo en el que tratase de descubrir cuál es la causa de que fracasen en este mundo las ambiciones nobles y dignas.

Viene esto a cuento, porque yo, que soy un gran admirador de Federico García Lorca y de cualquier manifestación del arte, me he encontrado sorprendido por una noticia que ha llegado a mí demasiado tarde. Y digo demasiado tarde, no porque yo hubiese podido remediar en algo lo ocurrido, sino porque efectivamente ha llegado a mi conocimiento con bastante posterioridad al momento en que se produjo. La noticia en sí, escueta y rápida, es la siguiente: «La Agrupación de Teatro de Cámara y Ensayo de Talavera de la Reina, «El Candil», montó para el mes de Mayo la obra de Federico García Lorca «Retablillo de Don Cristóbal», y a última hora no pudo ser representada porque se encontraron obstáculos, ajenos a la voluntad de la Agrupación, imposibles de vencer». Estas son, exactamente, las palabras que personas autorizadas cerca de «El Candil» han pronunciado para sacar de su sueño a aquéllos que habían creído de buena fe que podrían conocer al fin una obra del cantado autor. Y ahora, yo me permito preguntar a «El Candil»: ¿Solamente ha dependido de cuestiones ajenas a vuestra Organización la no salida al tablado de la obra de Lorca? ¿No dependerá también en parte de que os habéis dormido en la tramitación de ciertos asuntos al margen de la representación? No me toméis a mal estas preguntas y tratad de contestároslas a vosotros mismos, de modo que podáis encontrar una solución que no permita que el presente caso se repita.

Pero ya que no habéis podido salir a la luz pública en esta ocasión, permitidme que de todos modos realice mi cometido como si hubiese ocurrido en realidad.

«El Retablillo de Don Cristóbal», es una pieza corta que, sin al parecer gran trascendencia, pone de relieve las ilusiones lógicas de cada madre por casar a su hija, poniéndola como un dechado de perfecciones ante el viejo solterón, rico y poderoso, que después se da cuenta de que la palomita que va a entrar en su hogar sabe ya demasiado de la vida. Nada de mensajes, nada

de importancia oculta en los resquicios literarios del autor. Todo claro y diáfano. Y, sin embargo, todo poesía, todo naturalidad y humanidad. Es una farsa de guiñol, y como tal, sus personajes son simples muñecos, movidos por los resortes que manejan las manos misteriosas y ocultas del Stromboli de turno. Unos muñecos humanos, que regidos en su actuación por el director del teatrillo, comienzan a aparecer sin ton ni son, tratando de inventar ellos mismos la historia. Así, el Poeta con sus consideraciones particulares —armoniosas y delicadas por demás—, trata de salir al paso de la afición realista del autor. Y trata de indicarle que «si quisiera, Rosita podría convertirse en un hada que navegase por el mar de las estrellas». Si por él fuera, todo se idealizaría, todo se reduciría a un amor inmenso por los seres, por las cosas, por toda la creación. Pero el director no le hace caso, y Rosita, como no le ha oído, va a tratar de casarse con Don Cristóbal, mientras la madre de aquélla sólo hace echar leña en el fuego del amor del viejo gruñón y rico, a la vez que trata de ocultar los amores de su hija con Currito y con el militar, con el Enfermo y con el Poeta.

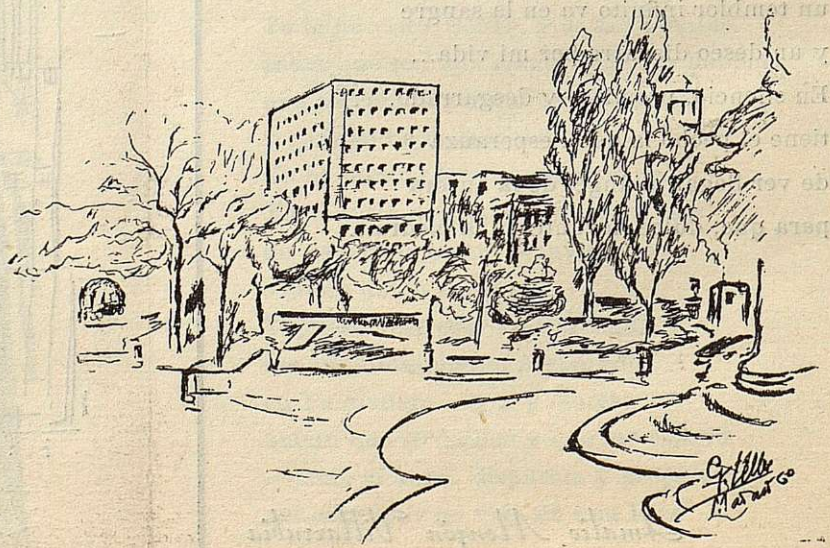
Hasta que al final Don Cristóbal se entera y se arma un lío de garrotazos suficiente para que el director intervenga y determine el término de la función.

Desde el principio al fin, rueda por esta pieza toda la poesía que Lorca ha desplegado durante su vida. Los conceptos son ricos, armoniosos y rígidos.

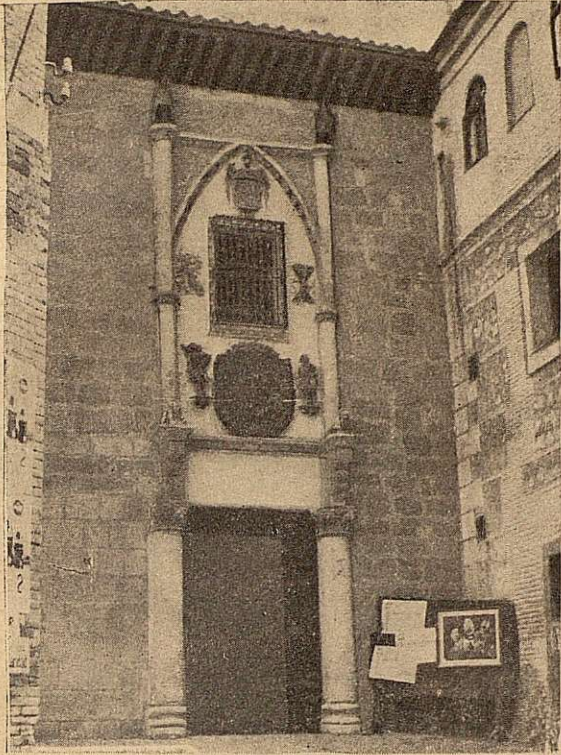
El lenguaje, sencillo, sacado de la vida misma, y por lo tanto, a veces, un poco duro para todos aquéllos que tienen el oído acostumbrado al «buen escuchar» y el ojo al «mal ver». Porque como dice el director, hay que perdonar a los personajes sus «palabrotos» en aras de una mayor fidelidad. Y yo pienso que no sólo hay que perdonarlos, sino acogerlos como lo que son, como una manifestación llana y sencilla de todos aquéllos que no saben expresarse más que con sinceridad.

Hay que lamentar, efectivamente, que esta obra no llegase a ponerse en escena, porque ausentes algunos elementos valiosos de «El Candil», era la oportunidad adecuada para dar salida a «los nuevos». Y se han quedado a la puerta. Así, todos los que intervenían se han quedado esperando. Y nosotros también. Sabemos que no es la culpa de «El Candil» en cuanto a la solución tomada se refiere. Pero estoy seguro de que habrá medios para que no vuelva a ocurrir. Y por el momento no hay más que conformarse con saber que muchos se asustan de las palabras, pero se divierten con los hechos; que no pueden ver una obra en que se censure un vicio —para lo cual es necesario exponerlo—, pero se divierten viendo una película de «gansters» o de guerra.

Y felicito al «Candil», porque tuvieron un gran acierto al insertar en los programas —esos programas que no salieron— esta frase de Miguel Unamuno: «Una cosa es la cultura y otra la luz. Eso es lo que hay que tener: Luz».



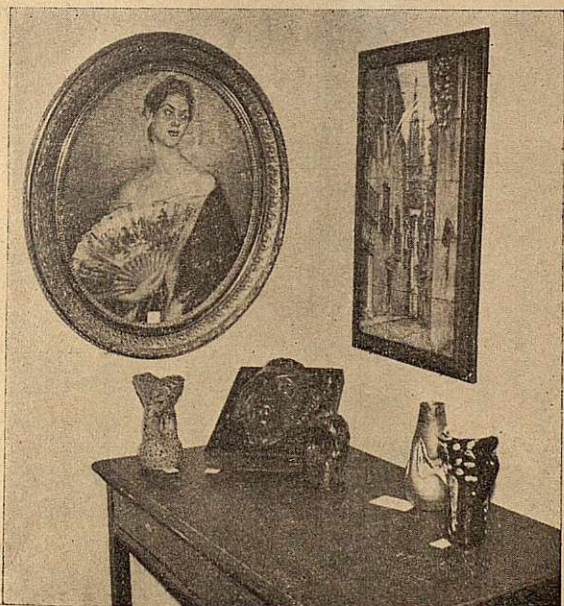
XIII EXPOSICION DE PRIMAVERA



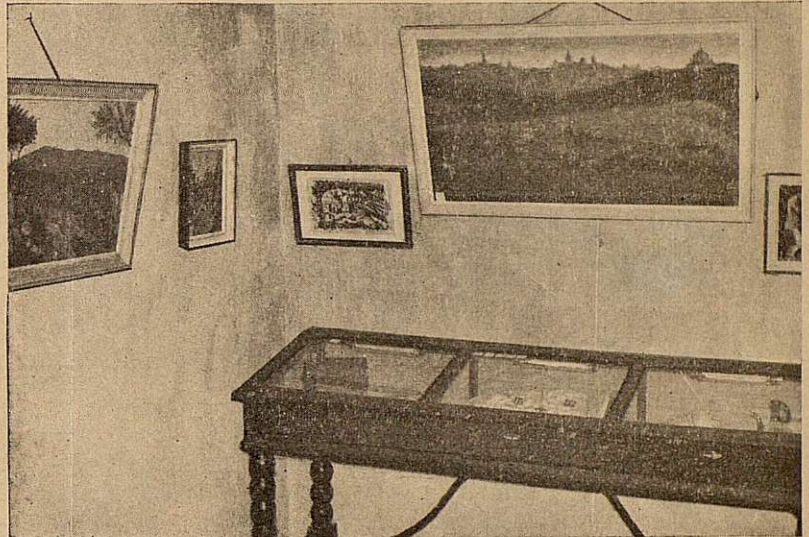
Portada del Museo de la Hermandad. Sobre el panel un cuadro de Morera Garrido y un curioso cartel de propaganda compuesto con diferentes dibujos de artistas toledanos.



Zaguán. Escultura de Villamor y óleos de Villarroel, Dorado, E. Sánchez, Amusco y Téllez.



En el marco ovalado, un magnífico retrato de la pintora M.^a Luisa García Pardo. Sobre el muro de la derecha, un panel de cerámica de Quismondo. En la mesa, cerámica de Sanguino y talla en madera de Guerrero Malagón.



Oleos y dibujos de M. Santiago Ludeña. A la izquierda, óleo de Amusco. En la vitrina, esmaltes de Eduarda Muñoz, tallas de Guerrero Malagón y arqueta de cuero repujado de Mariano González.

Al fondo un panel con portadas de la Revista «AYER Y HOY», verdadera sinfonía de colores y una completa exposición de dibujos de los mejores artistas toledanos. Sobre la mesa, cerámica de Sanguino y tallas en nogal de Guerrero Malagón.





Asociación
de
Artistas
Toledanos