Historia del arte español

Ernesto Ballesteros Arranz

34 Velázquez

Lectulandia

Nace Diego de Silva y Velázquez en la ciudad de Sevilla el año de 1599. Su padre, Juan Rodríguez de Silva, es de ascendencia portuguesa y de familia noble. Su madre, Jerónima Velázquez, cuyo apellido va a perpetuarse en la historia de los pinceles, es de antigua familia sevillana. Desde muy joven siente Diego de Silva la llamada de la pintura, y acude a los talleres de los maestros sevillanos más competentes, como Herrera el Viejo, con quien se cree que estudió, aunque no hay pruebas documentales al efecto. Sabemos, sin embargo, con toda seguridad, que a los doce años estaba trabajando como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco.

Lectulandia

Ernesto Ballesteros Arranz

Velázquez

Historia del arte español - 34

ePub r1.0
Titivillus 26.09.2017

Título original: *Velázquez*
Ernesto Ballesteros Arranz, 2013

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Velázquez

«Velázquez es un gentilhombre que de cuando en cuando da unas pinceladas».

ORTEGA Y GASSET

Nace Diego de Silva y Velázquez en la ciudad de Sevilla el año de 1599. Su padre, Juan Rodríguez de Silva, es de ascendencia portuguesa y de familia noble. Su madre, Jerónima Velázquez, cuyo apellido va a perpetuarse en la historia de los pinceles, es de antigua familia sevillana. Desde muy joven siente Diego de Silva la llamada de la pintura, y acude a los talleres de los maestros sevillanos más competentes, como Herrera el Viejo, con quien se cree que estudió, aunque no hay pruebas documentales al efecto. Sabemos, sin embargo, con toda seguridad, que a los doce años estaba trabajando como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, donde permaneció seis o siete años, hasta conseguir el titulo de maestro, que parece alcanzó hacia 1617, es decir, cuando solo contaba dieciocho años de edad. No es muy corriente tanta precocidad en el complicado y sutil arte de los pinceles, y ya desde los primeros tiempos se reconoció a Velázquez un talento pictórico excepcional. Todos sus maestros coinciden en elogiar la portentosa facilidad de Velázquez para la pintura. En términos modernos, podríamos decir que Velázquez fue un «niño prodigio».

Pacheco vivía en un ambiente intelectual y culto que favoreció mucho el desarrollo del muchacho. Su talento innato y su buen carácter ganaron desde el primer momento a Pacheco y a su hija Juana, con la que contrajo matrimonio, pasando a ser yerno de su maestro. El círculo de pintores, escritores y nobles que frecuentaban el taller y las tertulias de su suegro ayudó a Velázquez a entrar en contacto con la aristocracia y con la Corte. Sabido es que la carrera de un pintor del XVII solo podía culminar si ganaba el mercado cortesano.

De la etapa sevillana conservamos muchos cuadros de Velázquez, aunque no los mejores, como es de suponer. A pesar de su condición de «niño prodigio», es Velázquez una personalidad madura y sensata que comprende el valor del aprendizaje y del oficio. Nadie se entrega como él al trabajo de los pinceles en su fase de aprendiz. En poco tiempo debemos suponer que sobrepasa a Pacheco, quien poco tiene que enseñarle. Velázquez ensaya incansablemente con los modelos sevillanos, comenzando con un estilo decididamente naturalista, casi tenebrista, como todos los

pintores del XVII que reciben el eco del Caravaggio. De esta época son la «Vieja friendo huevos», «Cristo en casa de Marta», «El aguador», «La adoración de los Reyes» y otras muchas obras que tendremos ocasión de conocer con detalle en el comentario.

Tras un primer intento en 1622, consigue el encargo de un retrato del monarca el año siguiente, gracias a su amistad con el Conde-Duque de Olivares y otros nobles andaluces. El éxito que obtiene en su retrato de Felipe IV es de todos conocido, y le abre rápida y definitivamente las puertas del triunfo cortesano. Aquí comienza un nuevo paréntesis en la vida de Velázquez. Introducido en palacio y elevado a un cargo cortesano, Velázquez siente resucitar en su interior el orgullo de agotadas noblezas familiares. Este triunfo cortesano cambia, pues, de una manera radical la vida del pintor. Es ahora —dice Ortega— cuando descubre su auténtica vocación nobiliar. Porque Velázquez nunca se consideró un pintor nato, sino un innato noble al que las circunstancias habían apeado de su aristocrática posición. Las mismas circunstancias pusiéronle otra vez en la ocasión de recuperar su dignidad nobiliar, y desde entonces Velázquez sirvió como un noble «aficionado» a los pinceles. Para comprender esta situación, no podemos situarnos en nuestro siglo, donde un pintor de la categoría de Velázquez goza de mucho más prestigio que un noble de segunda categoría como era él. En la España del siglo XVII, con sus heroicos sueños de imperio, el ideal más elevado era el de nobleza. Y no solo por las ventajas económicas que ello representaba, porque Vicens Vives ha demostrado que la nobleza arruinada del XVII aceptaba pagar impuestos, siempre y cuando no mancillase con ello su prestigio heráldico. No es una cuestión económica, sino algo mucho más profundo, que el propio Vives —economista intachable— no tiene reparo en calificar de «mentalidad del hidalgo español».

Velázquez fue rápidamente nombrado ujier de cámara y aposentador mayor de palacio, cargos que le brindaban la posibilidad de un título de nobleza y la no menos apetecible de una existencia material sin problemas. De esta época cortesana anterior a su primer viaje a Italia son los retratos del infante Baltasar Carlos, del bufón Calabacillas, etc…, donde su arte va sufriendo Incesantes modificaciones, pues Velázquez ensaya sin cesar nuevas soluciones. Precisamente por su condición de noble, porque nadie le exige calidad, temática o rapidez especiales, se consagra Velázquez a pintar todo aquello que prefiere y del modo más perfecto que imagina. Para ello tiene que retocar, superponer y cambiar mil veces los dibujos y las pinceladas. Es un pintor lento, pese a su prodigiosa facilidad de pincelada. De esta paradójica condición tenemos buena prueba en el análisis moderno de sus obras. Por un lado, se advierten pinceladas decisivas y rapidísimas que solo pudieron salir de la mente de un genio; por otro, se descubren continuamente cambio de los detalles de un cuadro cuando se le mira con rayos X. La explicación la hemos dado anteriormente.

Velázquez podía pintar rápido, pero la mayoría de las veces, cuando daba fin a la obra, se sentía insatisfecho en tai o cual detalle. Como no tenía tras él un consumidor exigente y premioso, se permitía el lujo de repintar una vez más aquellos aspectos que no le agradaban. De ahí que su obra dé la impresión de trabajada y espontánea al mismo tiempo.

También son estos años del tercer decenio del siglo los que abren su carrera de pintor histórico con la perdida «Expulsión de los moriscos», y de pintor mitológico con «Los borrachos» o «El triunfo de Baco». No podemos detenernos demasiado en el análisis de estas pinturas, pero forzoso es decir que marcan un hito en la carrera del pintor, sobre todo la segunda, que pone de manifiesto toda una mentalidad moderna y racionalista. Remitimos al estudio que hace Camón Aznar o Eugenio d'Ors de este cuadro o al sutil apunte de Ortega y Gasset sobre el particular.

«Los borrachos» cierran la etapa juvenil de Velázquez, cargada de tenebrismo en su Intento de apoderarse del natural. En 1629 hace por encargo del rey un viaje a Italia, donde tiene ocasión de admirar personalmente las grandes obras clásicas. Este viaje de dos años (1629-1631) produce un cambio sustancial en el arte velazqueño. Su paleta pierde densidad y sus cuadros resultan mucho más ligeros en el camino hacia la perspectiva aérea. El tenebrismo es abandonado casi completamente por el sevillano a partir de 1631. Muy significativos de este momento son los cuadros de «La Fragua de Vulcano» y la «Túnica de José», donde resuelve los problemas espaciales sin recurrir a los fuertes contrastes luminosos del tenebrismo imperante. Es entonces cuando, por vez primera, recurre a una técnica original para presentar la perspectiva: el distinto grado de concreción y nitidez que se aplica progresivamente a cada uno de los planos del conjunto.

El problema de la perspectiva aérea no es tan sencillo como la mayoría de los críticos pretenden deducir. No es Velázquez el primer pintor que descubre y practica esta técnica, ni siquiera nos atrevemos a decir que sea el mejor, aunque si uno de los mejores. Está toda la escuela holandesa del XVII, con hombres como Hoogh o Vermeer, que nos obligan a elogiar con medida la figura de Velázquez, de quien tantas alabanzas se han hecho, y tan pocas criticas ha merecido en los últimos tiempos. La revalorización de Velázquez por los autores modernos y por el impresionismo ha hecho olvidar que en arte como en historia hasta las alabanzas deben ser criticas.

A su vuelta de Italia en 1631, comienza una nueva etapa, que se abre con el magnífico proyecto de Olivares para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. En esta empresa, que comparte con los mejores pinceles de la época (Zurbarán, etc), realiza Velázquez alguno de sus mejores cuadros, como «La

rendición de Breda». Son cuadros de batallas victoriosas; que pretenden realzar el prestigio de Felipe IV y de Olivares, cuya actuación en la guerra de los Treinta Años dista mucho de ser tan afortunada como proclaman los óleos. También son de esta época (cuarta década del siglo) los mejores retratos de Felipe IV, Baltasar Carlos y el Conde-Duque.

La caída de Olivares en 1643 no le afecta gran cosa, pues sigue contando con el afecto del monarca, que le conserva en su puesto palaciego e incluso aumenta sus rentas y honores. De la quinta década son muchos retratos de profundo acierto psicológico y gran cantidad de personajes secundarios de la Corte. Es la época en que pinta más bufones y seres anormales, donde vuelca Velázquez su profunda mentalidad de aristócrata cristiano. Son retratos como el «Niño de Vallecas» o «El primo», en los que Velázquez testimonia, al mismo tiempo, su compasión y su distanciamiento, es decir, su alejamiento aristocrático de los problemas sociales.

En 1649 hace un último viaje a Italia para comprar obras de arte para las colecciones reales. Su cometido y la fama de gran pintor que en esta ocasión le precede hacen mucho más agradable y fructífero este segundo viaje. Retrata a los principales personajes de Italia, entre ellos al Papa Inocencio X, pero siempre por gusto o por obsequio, nunca por recompensa económica. Este detalle nos ilumina sobre su sentido aristocrático, que resulta evidente en sus conversaciones con el Papa y otros nobles italianos. En 1651, llamado reiteradamente por el monarca, vuelve Velázquez al Alcázar madrileño, donde va a pintar sus últimas y definitivas obras: «Las meninas» y «Las hilanderas», entre otras.

En 1659 acude con Felipe IV a la isla de los Faisanes para preparar el aposentamiento del monarca en la famosa conferencia de la paz. Vuelve del País Vasco algo enfermo, y pocos meses después fallece en Madrid, a la edad de sesenta y un años.

De su última etapa, además de «Las Meninas» y «Las hilanderas», conservamos cuadros mitológicos, como el «Marte» o «La Venus del espejo», retratos como el de Felipe IV viejo, etc… Es la etapa más fecunda de la vida del pintor, no en cantidad (pinta muy despacio), sino en calidad. A este último decenio corresponden las más altas definiciones de perspectiva aérea, sobre todo en los dos cuadros magistrales citados en primer lugar. La perspectiva aérea significa la culminación pictórica del ilusionismo, que es lo mismo que decir del naturalismo moderno. Con Velázquez se cierra una larga aventura de varios siglos por conseguir la captación de la realidad tal cual aparece ante los mortales. El nuevo paso adelante en la percepción de la realidad solo será posible dos siglos más tarde, con los impresionistas. Velázquez logró detener el tiempo en sus cuadros. Su diferencia con los impresionistas es una diferencia de tiempo, pues los impresionistas tratan de detener el mismo instante

visual, la milésima de segundo, mientras que Velázquez se conformaba con detener la percepción física de la imagen.

Sobre los fundamentos del arte velazqueño hay mucho escrito, pero poco definitivo. Parece tópico afirmar que en un primer momento se siente atraído por el tenebrismo, pero pronto abandona este camino y vuelve los ojos a los venecianos, concretamente a Tintoretto y sus prodigiosos lienzos de «San Rocco» y «San Marcos». Tampoco el Tlziano, con su pintar suelto y fluido, es ajeno a la formación de Velázquez. Pero, en cambio, no pueden establecerse contactos fundados con los holandeses, salvo simples referencias o contemplación de algún lienzo. Y, sin embargo, son los holandeses del XVII los que hacen un arte más parecido al suyo, ya que consiguen en pintores como Vermeer de Delft o Rembrandt calidades comparables a nuestro gran barroco. ¿Desconoció verdaderamente Velázquez la obra de los holandeses? Parece lo más probable. Pese a ello, su arte cortesano llegó, por distintos caminos, a las mismas conclusiones que los protestantes burgueses de los Países Bajos.

1. Los músicos. Museo de Berlín

Una de las primeras obras de Velázquez, fechada hacia 1618. Fue adquirida en 1906 a la colección de Langton Douglas, y Beruete la atribuyó a Velázquez, encontrando buena acogida entre la mayoría de los críticos. La fecha fue más debatida, pues mientras algunos, como Justi, pensaban en 1616, otros autores preferían una época entre 1618 a 1620. Existen algunas variantes sobre el mismo temas en diversas colecciones de Europa.

Es muy notable el parecido de esta obra con las del Caravaggio, hasta el punto que en sus años mozos sevillanos algunos pintores solían llamarle el «segundo Caravaggio». El tenebrismo que respira la obra, menos duro que el «caravaggiesco», es bastante acusado. Hay que considerar la tesis de Camón Aznar, cuando dice que el «tenebrismo» no fue difundido por el Caravaggio, sino que fue una corriente común europea en el siglo XVII de la que Caravaggio fue su representante más neto y característico. No es desacertado este criterio si pensamos la cantidad de tenebristas que pintan en Europa en la primera mitad de siglo, sin que puedan relacionarse en modo alguno con el Caravaggio. En realidad, el «tenebrismo» es una técnica para resaltar el volumen, o sea, para conseguir el pleno «naturalismo», que, como sabemos, es una de las máximas aspiraciones del pintor barroco.

2. Vieja friendo huevos. National Gallery. Glasgow

Otra obra de juventud de Velázquez en su época sevillana. Suele fecharse hacia 1618. Anticipa ya muchas características de la pintura velazqueña, como la complicada composición. Velázquez ha reunido gran cantidad de objetos en torno a los dos personajes y ha resuelto la distribución de cada uno de ellos de forma hábil, aunque todavía está muy lejos de sus magistrales composiciones de madurez. Los objetos resultan un poco amontonados, recargando el primer plano del lienzo. Es digno, sin embargo, el esfuerzo por lograr tan difícil empeño. También ha conseguido casi a la perfección la calidad material de cada uno de los objetos, con ese afán por lo «fácil» común a todos los artistas barrocos, según Wolfflin. Por último, podemos señalar la sabia disposición de las figuras humanas colocadas a ambos lados de una diagonal casi perfecta, extremadamente calculada, compuesta de arriba abajo por la cabeza del muchacho, su mano, los dos brazos de la vieja y el almirez. Esta cuidadosa composición geométrica es muy característica del sevillano.

3. San Juan en Patmos. National Gallery. Londres

Obra que suele fecharse entre 1618 y 1619, y que forma parte, como las anteriores, de la etapa sevillana. No debemos olvidar que Velázquez consiguió el título de maestro en 1617. Nos encontramos, pues, ante las primeras obras oficiales del pintor.

Formaba parte de la decoración del convento de carmelitas de Sevilla. Algunos autores pensaban que podía tratarse de un autorretrato, pero la crítica moderna lo desestima.

Obsérvese la dureza del dibujo en el contorno y la oscuridad tenebrista que emplea para resolver el fondo. Velázquez ya adivina en esta época lo que después va a ser su prodigiosa destreza: quiere pintar el espacio en profundidad. No le interesan tanto las personas o cosas pintadas como la forma de pintarlo. Esto es evidente, pese a las continuas citas que hacen los autores de «su amor por las cosas pintadas». Todo ese amor es un poco discutible. Lo que no parece objeto de duda es la terrible sinceridad con que trata de representar la materia y la profundidad espacial. Pero no ha salido aún de su época tenebrista. Dijimos anteriormente que el tenebrismo era una solución técnica para resaltar los volúmenes y, por tanto, las profundidades. La llamada «perspectiva aérea», que es la gran innovación del XVII (ya practicada en el XVI por el Tintoretto), solo fue sistemáticamente empleada por Velázquez y algunos pintores holandeses de interior.

4. Inmaculada Concepción. National Gallery. Londres

También esta pintura, que formaba pareja con la anterior, se encontraba en 1800 en el Carmen Calzado de Sevilla, según nos informa Cea Bermúdez. Después fue adquirida por coleccionistas ingleses (Hookhmann Frere), y hoy se halla en depósito en la Galería Nacional de Londres. Debe fecharse, pues, entre 1618 y 1620.

También fue Allende Salazar quien extendió la idea de que esta inmaculada puede ser el retrato de Juana Pacheco, esposa del pintor, con quien había contraído matrimonio en 1618.

Mientras en el cuadro anterior algunos críticos encuentran relaciones con Luis Tristán, la presente Concepción nos recuerda inmediatamente el mismo tema de Zurbarán, tanto en la composición general como en los tonos. El tenebrismo es todavía demasiado sensible y envuelve a la figura opresivamente. La calidad táctil de las telas que cubren el cuerpo de la Virgen está muy bien conseguida, y esto también nos pone en contacto con Zurbarán. Otros estudiosos encuentran también relación entre esta obra con las de un italiano coetáneo llamado Borgianni.

5. El aguador. Museo Wellington. Londres

Obra que debe situarse hacia 1620 y de la que existen varias copias o variantes del tema en distintos museos europeos. Está mencionada en todos los catálogos y referencias de la época.

No ha salido aún Velázquez de esa época sevillana en la que se sitúan sus obras anteriores, pero su naturalismo avanza a pasos agigantados. El tenebrismo envuelve a las figuras, pero permite ver sutilmente los personajes del fondo. La calidad del vidrio y de las cerámicas del primer término es insuperable. Todos los detalles (agua que gotea del cántaro, reflejos del cristal), han sido realizados con indisimulada preocupación. El muchacho de la izquierda parece el mismo modelo que en «La vieja friendo huevos», de Edimburgo. A diferencia de este último cuadro, ha prescindido aquí Velázquez de amontonar objetos en el primer plano, con lo que logra una composición más ágil y suelta. Pero lo más valioso del cuadro es, a nuestro entender, el rostro que se adivina en las tinieblas del segundo plano. Es como una premonición del destino velazqueño, y desde el punto de vista estético es uno de los hallazgos más inquietantes del cuadro. La luz que resbala sobre la manga del aguador solo nos prepara visualmente para que nuestra vista se lance, acto seguido, a las profundidades del mismo.

6. Cena de Emaús. Metropolitan Museum. Nueva York

Fechada, asimismo, hacia 1620, aunque Lafuente Ferrari prefiere una fecha más temprana (1619).

Se trata de una de las obras más conseguidas dentro de su primera etapa. Se han encontrado similitudes del rostro del Cristo con otros modelos de Zurbarán, y, en general, pueden advertirse concomitancias con el estilo de Herrera el Viejo, con quien posiblemente estudió Velázquez, antes de entrar en el taller de Pacheco. Pero sobre todas estas posibles influencias se yergue la Intuición genial del maestro. La perfección geométrica de la composición se une al sabio estudio de la luz. La aureola luminosa que emite la cabeza de Cristo resbala por el primer plano del lienzo y crea una premisa luminosa que nos empuja, como en el caso anterior, hacia el Interior del cuadro, donde la cabeza del discípulo posterior está trazada con un prodigioso sentido naturalista. Ya comienza Velázquez a separarse de los supuestos clásicos del tenebrismo. Obsérvense los fondos ocres y ambiguos que cierran su obra y concentran la atención del espectador en las figuras que se mueven en la atmósfera cerrada del cuadro.

7. Adoración de los Reyes. Museo del Prado

De esta pintura conocemos perfectamente la fecha, que se encuentra a los pies de la Virgen, aunque su legibilidad no es perfecta y ha hecho dudar entre 1617 y 1619. Lo más acertado parece esta última datación. Se supone que los reyes son retratos de Pacheco y del propio Velázquez (el más joven), mientras que la Virgen podría ser un retrato de Juana Pacheco, como en el cuadro de la Concepción, que antes contemplamos. Este cuadro estuvo durante muchos años en El Escorial, y se creyó obra de Zurbarán, hasta que modernamente se ha confirmado la mano de Velázquez.

Es un cuadro tenebrista, e incluso podríamos considerar menos progresivo que «El Aguador», por ejemplo. La composición es sencilla y original, y algunos críticos ven en ella la influencia de Tristán. Recurre a un efecto luminoso frecuente para conseguir la ilusión de profundidad: un primer plano en semioscuridad, un segundo plano muy luminoso, un tercer plano profundo y tenebroso, y al fondo una apertura luminosa en la lejanía. Es la misma estratificación de planos luminosos que va a emplear casi siempre, si bien con el tiempo va perfeccionando la calidad de cada plano y las relaciones entre ellos.

8. Cristo en casa de Marta. National Gallery. Londres

Es una obra que puede datarse entre 1619 y 1620, pero que resulta muy interesante en la obra del pintor, pese a su temprana fecha.

A pesar de mantenerse dentro de una atmósfera tenebrista, incorpora ya algunos efectos que van a perdurar en la obra del autor. Quizá el más significativo es el modo de desarrollar el tema, situando en primer plano un bodegón familiar y una escena doméstica sin importancia, y en el fondo el clásico tema bíblico que da nombre al cuadro. Esta inversión velazqueña de los personajes mitológicos y religiosos la vamos a encontrar repetida a lo largo de toda su vida. Recordemos, por ejemplo, «Las hilanderas» donde sitúa la fábula de Aracne en un plano final, casi irreconocible. Es muy útil comparar este cuadro con «Las hilanderas» para comprender la madurez del pintor. Son dos temas muy parecidos, temas clásicos, uno religioso, otro mitológico, con los que todos los pintores se han enfrentado alguna vez. Y Velázquez los resuelve del mismo modo. Pone en primer término a unos personajes secundarios (meditar sobre la filosofía velazqueña) y al fondo, perdidos en la atmósfera luminosa, a los protagonistas del hecho. Claro está que hay gran diferencia en la solución técnica que da a uno y otro fondo. Pero precisamente en esta diferencia es donde puede verse con más claridad el camino recorrido por Velázquez. Debemos recordar que desde el punto de vista técnico también la ventana es una novedad, aunque es bastante empleada por los holandeses (Hoogh, Vermeer, Metsu) y por los venecianos. Esta costumbre de tener una abertura luminosa al fondo la va a perpetuar en muchas obras y va a culminar en «Las meninas».

En resumen, podemos decir que es una obra Interesante por lo que promete más que por su propio valor. Pese a todo, ya es muy estimable la perspectiva aérea con que están tratados los personajes del fondo de la ventana. Se ve que Velázquez ha descubierto el camino, aunque le queda aún mucho trecho por recorrer.

9. Busto de un caballero. Instituto de Arte de Detroit

El retrato que hace en 1623 a Felipe IV le abre, como hemos anticipado, las puertas de la Corte. Para dar idea de la capacidad de retratista de Velázquez en esta época hemos querido mostrar un retrato que hizo a un caballero desconocido en esa misma época, y que nos parece aún mejor que el que hizo al rey. Hasta el siglo pasado se consideraba obra de Murillo, pero hoy caben pocas dudas sobre la atribución a Velázquez.

Es un retrato excepcional, en el que se adelantan muchas pretensiones de los modernistas. Obsérvense, por ejemplo, los ojos. Cada uno es diferente, cada uno nos brinda una idea distinta sobre el personaje. Es la misma técnica que van a emplear los expresionistas y los «fauves» (recordemos las niñas de Modigliani) para comunicar la complejidad del carácter humano. El fondo y la capa son dos pretextos para colocar el rostro, donde una mitad nos habla de brío y energía, mientras otra nos confiesa cansancio y decepción. Recomendamos al lector que contemple por separado las dos mitades de la cara; cada ojo le sugerirá una emoción diferente. Nos parece un análisis psicológico Interesante.

10. Felipe IV. Museo del Prado

De los numerosos retratos que realiza a Felipe IV a lo largo de su vida hemos elegido este, que fue hecho en 1628 y que se conserva en el Museo del Prado.

Es curiosa la revelación que ha supuesto la radiografía de este lienzo. Velázquez pintó una primera figura con una postura algo diferente y unos vestidos igualmente distintos. Más tarde repintó todo el cuadro y le dio la apariencia actual. Ya hemos hablado de la manía de Velázquez por rehacer sus obras, hasta que lograba sus propósitos o se cansaba sencillamente del trabajo. En muchas obras, una breve operación de rayos X revela las manipulaciones del pintor sobre el trabajo original. Ello nos da idea del temperamento paciente y laborioso, a la par de incansable calculador.

Hay otros cuatro cuadros muy parecidos dispersos por museos y colecciones particulares del mundo.

11. Los borrachos. Museo del Prado

La obra que culmina la etapa madrileña de Velázquez es «El triunfo de Baco», llamado vulgarmente «Los borrachos», realizada hacia 1628 y retocada a su vuelta del viaje a Italia, en 1631. Tiene parecido con algunos modelos de Rubens y con otros del Caravaggio, sobre todo el personaje central, que recuerda automáticamente el Baco de Caravaggio. Los críticos discuten sobre el carácter de parodia que tiene o deja de tener esta obra. Igual puede sostenerse que Velázquez se burla piadosamente de la mitología que lo contrario, porque la raíz del problema no está en la burla. Lo que sucede es que Velázquez interpreta el mundo mitológico a su modo. Siguiendo los esquemas de Comte, diríamos que es un hombre «positivo» interpretando una historia «mitológica». Pero el problema es más profundo, ya que lo mismo ocurre con los cuadros religiosos. Velázquez trata con respeto a los personajes, sean religiosos o mitológicos, pero se aleja de ellos serenamente. O, al menos, de la interpretación corriente de estos hechos. En todo se comporta como un hombre superior, aristocrática e intelectualmente.

Es interesante el contacto que tuvo con Rubens en Madrid poco antes de su marcha a Italia, pues debió influir en la elección de ciertos personajes, como el vagabundo del sombrero que se halla a la derecha de Baco y el amigo que asoma sobre su espalda, copiados casi exactamente de un original de Rubens.

Desde el punto de vista técnico se nota una renovación muy notable de la paleta con empleo de tonos ocres y abandono de los tenebrismos de la primera época. La composición es complicada y perfecta. El cuadro tiene una estabilidad enorme debido a la monumentalidad y firmeza de las figuras.

12. La fragua de Vulcano. Museo del Prado

En su primer viaje a Italia, de 1629 a 1631, recibe Velázquez frescas inspiraciones que renuevan su obra. El contacto con Rubens, el estudio minucioso de las colecciones reales del Alcázar madrileño, culminan con esta visita a la cuna del Renacimiento clásico. No se deja Velázquez impresionar por las trompetas de gloria y no tiene empacho en reconocer que «no le gusta Rafael», como confiesa públicamente en alguna ocasión. Es Velázquez por estas fechas un hombre formado, en plena época de maduración, que no vacila en asimilar o rechazar aquello que contempla. Los pintores que levantan su admiración y que le mantienen ocupado durante mucho tiempo son los venecianos, sobre todo el Tintoretto, cuyas obras de «San Marcos» y «San Rocco» contempla largamente Velázquez en su estancia en Venecia. Es indudable que esta contemplación influye en las obras que pinta en Italia, que inauguran una nueva etapa pictórica en la vida de Velázquez. Una de ellas, hecha en 1630, es «La fragua de Vulcano»; otra, «La túnica de José», que hoy se halla en El Escorial.

«La fragua de Vulcano» nos aleja definitivamente de la época tenebrista velazqueña. El pintor sabe representar la profundidad espacial sin recurrir a los fuertes contrastes de luz y de sombra. Dos huecos luminosos, la puerta y la hoguera, trazan el contrapunto luminoso final, ante el que se sitúan con una gradación de tonos y contornos exquisita los tres planos clásicos: uno sombreado, otro muy luminoso y un tercero en semioscuridad. Sigue empleando Velázquez tonos ocres, pero ya descubre la elegancia del gris.

13. Tentaciones de Santo Tomás de Aquino. Museo de la Catedral de Orihuela

Esta obra está datada hacia 1631, y ha dado lugar a múltiples controversias. Gómez Moreno cree que solo el ángel y la cortesana que huye en último término son obra de Velázquez, mientras que lo demás es obra de Alonso Cano. Puede inducir a duda la tonalidad del cuadro, tan alejada de los tonos habituales en Velázquez, pero es que nos hallamos precisamente en un momento de crisis en la paleta velazqueña. Va a abandonar el pintor sus típicos colores ocres para entregarse al ensayo del gris como tono dominante. Camón Aznar sitúa este periodo, que llama «gríseo», a partir del 1626, e incluye en él obras anteriores, pero no tiene inconveniente en afirmar que es en esta obra donde se manifiesta de un modo definitivo la nueva preferencia del pintor. Cree Camón Aznar que el cuadro tiene dos partes de diferente época. El grupo de la derecha (Santo Tomás y el ángel arrodillado ante él) debe corresponder a 1629, mientras que el grupo de la izquierda (ángel portador de la banda y mujer que huye ante una ventana con fondo de paisaje verde grisáceo) podría ser una rectificación posterior a 1632. El asunto tiene mucha importancia, porque significa que la primera parte es anterior a su viaje a Italia, mientras que la segunda es posterior y nos permite comprobar la transformación sufrida por el pintor. En efecto, podemos ver el fondo de la ventana que tiene mucho parecido con los del Tintoretto y que anticipa toda la serie de retratos reales posteriores.

14. Pablillos de Valladolid. Museo del Prado

Es obra poco posterior a 1632 y una de las más significativas en la obra del maestro.

Los retratos de los bufones ocupan una buena cantidad de obras entre la producción de Velázquez, pero este es, sin duda, el más humano y el mejor conseguido, si atendemos al conjunto de sus valores. Lo más excepcional de esta figura, como han comentado todos los críticos, es su irrealidad espacial. No está en ningún sitio. El fondo es ambiguo y confuso, casi un pretexto. Podría decirse que es un retrato «utópico», puesto que no se halla en ningún sitio. Con ello culmina toda una filosofía y un modo de hacer inconfundiblemente velazqueño. Camón Aznar ha insistido muchas veces sobre la prodigiosa solidez y firmeza de esta figura que asienta fuertemente los pies en un suelo inexistente… Desde el punto de vista colorístico, la unidad de tonos y la sobriedad de este retrato le convierten en una obra maestra de todos los tiempos.

15. La rendición de Breda. Museo del Prado

De 1632 a 1635 colabora Velázquez, por encargo del Conde-Duque, en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro. Los mejores pintores cortesanos preparan lienzos para esta sala. Velázquez realiza en 1634 este cuadro, de grandes dimensiones, que suele conocerse con el subtitulo de «Las lanzas», por el papel que juegan estas en la mitad del cuadro.

Se ha discutido mucho sobre la composición de este cuadro, que parece estar inspirada en estampas clásicas, sobre la identificación de los personajes, etcétera. Lo más interesante de la obra es, sin duda, el magnífico equilibrio logrado por los dos grupos y el fondo de paisaje que se vislumbra en lontananza. Es uno de los primeros paisajes velazqueños y también uno de los primeros exteriores. Está resuelto con una perfección magistral, y se considera una de sus mejores obras. También ha revelado muchos retoques y enmiendas a los rayos X.

16. El Cardenal Infante, cazador. Museo del Prado

De este cuarto decenio son también los estupendos retratos cazadores y ecuestres que hace a la familia real. Este del Cardenal Infante don Fernando, el vencedor de Norlindgen, está hecho en 1635. Mucho se ha elogiado la sobria elegancia de la figura, solo igualable a los retratos de Van Dyck, así como el estupendo retrato del perro del ángulo derecho. Hombre, perro, escopeta y árbol forman una armonía Insuperable, unificada por el color y la composición. El fondo verde grisáceo de la sierra madrileña es el archifamoso fondo velazqueño, que luego va a repetir en todos sus retratos al aire libre. Es curioso comparar los retratos de la primera época casi todos en el Interior, porque aún pretendía lograr la ilusión de profundidad con los recursos tenebristas, con los de esta etapa posterior al viaje a Italia, que son casi todos exteriores. Velázquez ha superado completamente su etapa tenebrista. No le teme al exterior y desdibuja el paisaje para crear la Ilusión de profundidad, sin recurrir a fuertes contrastes luminosos. También desde el punto de vista psicológico resultan mucho más penetrantes que los anteriores, aunque pierden aquel encanto de fantasmagoría que caracteriza a los primeros.

17. El Conde-Duque de Olivares, a caballo. Museo del Prado

Retrato ecuestre encargado por el Conde-Duque en 1634 y que tiene todas las características del retrato cortesano. El Conde-Duque, protector y amigo de Velázquez, está pintado como un caudillo en la batalla, pues se quería conmemorar la victoria sobre Conde en Fuenterrabía. El tono de adulación cortesana y de convencional solemnidad que respira el lienzo es ostensible.

Lo más interesante de esta obra es el espléndido estudio del caballo en movimiento (típica corveta de la escuela española) y el fondo verdoso que se adivina a lo lejos. La armonía de colores resulta exquisita, y toda la composición responde a un tipo de retrato que Velázquez practicó mucho entre la familia real.

18. Baltasar Carlos, a caballo. Museo del Prado

Para decorar los testeros del Salón de Reinos realizó entre 1634 y 1635 varios retratos ecuestres, entre los que destacan el de Felipe IV y su esposa, doña Isabel de Borbón, y, sobre todo, este del príncipe Baltasar Carlos, por quien Velázquez demostró siempre un gran cariño.

El fondo serrano del Guadarrama, compuesto por grises, azules y verdes, es de una belleza inolvidable. Quizá el más bello de todos sus fondos paisajísticos.

También es ideal el salto de corveta en el que sorprende al caballo, que resulta el más atractivo de todos los demás retratos ecuestres. El escorzo de este caballo es sencillamente prodigioso. También es resaltable la agilidad de factura de la obra, sobre todo en los tramos del rostro del príncipe y la cabeza del caballo. Las pinceladas recorren el justo camino que el pintor pretende, y, como decía el propio Velázquez, «hay armonía entre el pensamiento y la mano».

19. El niño de Vallecas. Museo del Prado

A finales de la cuarta década realiza gran cantidad de retratos de bufones y personajes anormales que frecuentaban la Corte para divertimiento de los palaciegos. Entre ellos destacamos este pequeño monstruo anormal y absurdo, que el pintor ejecuta hacia 1637. Algunos autores, como Mayer, opinan que es obra posterior a 1640. Se puede destacar por partes iguales la factura del color, auténtico prodigio y la penetración psicológica que revela el retrato. Velázquez parece desentenderse un poco de la búsqueda de la profundidad que constituía una obsesión en su primera época, y se ocupa de recoger del modo más enérgico la realidad que le rodea. Estamos en una época de equilibrio del autor, el punto medio de su vida.

20. El bufón Calabacillas. Museo del Prado

Otro de los bufones de la Corte, a quien Velázquez hizo más de un retrato a diferentes edades. El presente es obra de 1639. Al fondo se adivina un rincón apenas dibujado. La sobriedad del colorido, la economía pictórica que respira todo el conjunto, la sorprendente expresión de idiotez bondadosa que publica la cara, todo le convierte en uno de sus mejores retratos, junto con el Pablillos antes citado. Obsérvese con detenimiento el rostro de Calabacillas, porque se trata, sin duda, de uno de los retratos más escalofriantemente humanos que se han hecho nunca. Vienen a nuestra memoria las palabras del semicontemporáneo inglés Shakespeare, cuando hace decir a Macbeth «La vida es como un cuento narrado por un idiota, lleno de ruido y de furia, pero que nada significa…».

21. Menipo. Museo del Prado

Otra figura de finales de la cuarta década (1639-40). Fue destinada a decorar la Torre de la Parada del Pardo. Con Esopo formaba una pareja gemela. Mucho se ha hablado de estos dos personajes, que probablemente fueran dos mendigos que Velázquez conociera en sus paseos madrileños. Obsérvese el cántaro del fondo de la imagen y compárense con los primeros cántaros que pintaba Velázquez en Sevilla. Los objetos han perdido sus perfiles concretos y se integran en el conjunto luminoso de la obra. Nada sobresale ni desentona.

Camón Aznar piensa que Velázquez hace esta obra, como su compañero Esopo, bajo la influencia de los mendigos de Ribera, con quien siempre le unió una estrecha y cordial amistad. Pero Camón sitúa estos cuadros mucho antes (entre 1629 y 1632), poco después de su viaje a Italia. También apunta Camón la posibilidad de que en este personaje no tratase Velázquez de hacer un retrato sino de reconstruir un tipo humano característico, siguiendo las teorías fisiognómicas de Juan Bautista Porta.

22. Marte. Museo del Prado

También el Marte que aquí vemos fue realizado para decorar la Torre de la Parada del Pardo, hacia 1640. Es una figura sensacional, similar al Vulcano de Rubens, cargada de naturalismo innovador. Hay gran distancia entre el sentimiento mitológico del Renacimiento clásico y el de estos barrocos racionalistas que se acercan a los misterios con recelo y escepticismo. También nos recuerda las mitologías de Rembrandt, y es curiosa la similitud con el «hombre del casco de oro» que pinta Rembrandt al final de su carrera.

Encontramos en esta obra el repertorio de tonalidades más gratas a Velázquez, azul, salmón con reflejos blancos, grises, etc. El estudio anatómico es insuperable, y el gesto meditabundo, tras el colosal bigote, delata un cansancio indefinible.

23. La dama del abanico. Colección Wallace. Londres

Más tardío parece este retrato femenino conocido como «La dama del abanico», y que algunos autores creen el retrato de la hija de Velázquez, Francisca. Es una figura gentil y elegante, de mirada encantadora. Existe otro retrato parecido de la colección Chastwoorth, que algunos creen obra de Mazo, con intervención del maestro.

Obsérvese el fondo ambiguo del retrato en la línea de las obras velazqueñas, así como la sobria y elegante indumentaria que lleva la dama. Algunos detalles, como el rosario o el encaje que rodea el seno, son una lección de dominio y seguridad en la pincelada.

24. Paisaje de la Villa Medicis. Museo del Prado

Es una de las pinturas más decididamente modernas de Velázquez, hasta el punto de considerarse la primera gran obra impresionista del mundo moderno. No están de acuerdo los críticos en su datación, pues mientras la mayoría suele situarla hacia 1650, en el segundo viaje a Italia, Camón prefiere considerarla de 1630, obra del primer viaje. La diferencia es notable. No se trata de una sola obra, pues existe otro paisaje de las mismas diminutas proporciones (48 por 40) que aborda un tema muy parecido y forma pareja con este.

Dice Camón Aznar que son bocetos hechos por Velázquez en 1630 y retocados más tarde con unas pinceladas frías y luminosas, lo que explicaría su modernidad, que no encontramos en ninguna obra velazqueña en tal grado. Palomino hizo un detalle pormenorizado de las obras del segundo viaje a Italia y no figuran estos cuadritos por ninguna parte. Sin embargo, por su modernidad y técnica, están mucho más cerca de la etapa final de Velázquez, que se abre precisamente después del segundo viaje a Italia (1649-1651).

25. Venus del espejo. National Gallery. Londres

En este segundo viaje que realiza Velázquez para comprar obras de arte para las colecciones reales realiza varias pinturas en las que se nota la influencia del Tiziano. Una de ellas, quizá la más sugestiva, es esta Venus de sorprendente postura. Pudo inspirarse Velázquez en las Venus del Tiziano, pero por razones que nunca conoceremos, decidió pintarla de espalda. Muchas interpretaciones se han dado del tema, pero suelen ser fruto de la imaginación más que de la realidad, por lo que evitamos repetirlas.

La composición de esta obra nos parece la mejor de todos los cuadros velazqueños, sin tener en cuenta los dos grandes grupos de los últimos años (Meninas e Hilanderas). Pero supera a aquellas en sencillez y armonía. Los cinco colores dominantes se hallan perfectamente compensados, y no es una exageración considerarla una obra maestra de todos los tiempos.

26. Inocencio X. Palacio Doria Pamphili. Roma

Otra obra cumbre del segundo viaje es el retrato que hizo al Papa Inocencio X, y que se considera su mejor obra como retratista. «El retrato que hizo al Papa Inocencio X no tiene parangón en el mundo», dice Xavier de Salas. El propio Pontífice así lo reconoce cuando exclama al descubrirlo: «Tropo vero!» (¡Demasiado verdadero!). Sucede entonces una anécdota que nos ayuda a descubrir la personalidad del maestro. Inocencio X quiso recompensar económicamente al pintor, pero Velázquez lo rechazó terminantemente, alegando que él era un oficial de cámara del rey español y había hecho el retrato como un acto de la misión diplomática y artística que su rey le había encomendado. Salta sobre nosotros la arrogancia del hidalgo español y nos sorprende un poco. Cualquier pintor se habría sentido feliz con la importante suma que el Papa le ofrecía. Más aún, pocos pintores se hubieran atrevido a rechazarlo. Velázquez lo hace, y ello nos obliga a admitir la tesis de Ortega: Velázquez no se considera pintor, sino noble. También Hauser afirma repetidas veces en su «Historia social de la literatura y el arte» que los trabajos manuales artísticos (pintura, escultura, etcétera…) estaban mal vistos en el mundo antiguo y aun en el medieval. En el Renacimiento se destruyó este tabú del artista que emplea sus manos en la obra, pero en España siguió subsistiendo la mentalidad de que un hombre que ganase su trabajo con las manos no podía ser noble. De ahí que Velázquez no quisiera aceptar ningún pago por su obra «manual». Hubiera sido el autorreconocimiento de su escasa «nobleza». De cualquier forma, aceptó como presente una cadena de oro y la medalla del Pontificado.

Obsérvese el bellísimo tono asalmonado de la prenda superior, tan similar a la cortina de la Venus del Espejo.

27. Las Meninas. Museo del Prado

En 1656 pinta su obra más completa y celebrada. «Las Meninas». Es el retrato de la infanta Margarita con sus damas de honor, doña Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco. Tras ellas, doña Marcela de Ulloa y otro personaje. En primer término, dos bufones y un perro mastín. En la puerta del fondo, por donde entra un torrente de luz, la espectral figura del aposentador José Nieto. En un espejo que se adivina al fondo, junto a la puerta, se dibujan las borrosas figuras de los reyes, que contemplan la escena. Y junto al caballete del gran lienzo, reflejado en el espejo que repite la imagen, el propio Velázquez en el acto mismo de dar vida a su obra. La colocación de estos doce personajes (contando el perro) es la composición más lograda de la pintura española del XVII. La dosificación del color y de las tonalidades, la atmósfera luminosa que desdibuja el contorno de las figuras en el fondo del cuadro, los distintos planos de luz y sombra que va empujando nuestra vista inevitablemente hacia la puerta abierta inundada de luz, es la culminación de la perspectiva aérea, que es como decir la culminación del empeño humano que había comenzado en los bodegones y conjuntos sevillanos de 1520. Se ha escrito tanto sobre esta obra, que todo lo que reseñaremos aquí sería insuficiente. Remitimos al lector a cualquier obra sobre el lienzo.

28. La fabula de Aracne o Las Hilanderas. Museo del Prado

Muy pocos años antes de su muerte, en 1657, hace Velázquez otra de sus obras inmortales. En un lienzo de grandes proporciones representa el tema mitológico de Aracne castigada por Minerva a tejer eternamente. Sitúa Velázquez el argumento mitológico al fondo del lienzo, en un recinto inundado de luz que se comunica con un gran arco con la sala principal. En esta sala coloca a cinco mujeres ocupadas en el trabajo de una hilandería. Vuelve Velázquez a sus interpretaciones mitológicas (recordemos «La Fragua», «Los borrachos» o el «Marte»), dotándolas del realismo de lo cotidiano, desmitificándolas, quitando Importancia al misterio que la leyenda encierra. Esto es, en realidad, Velázquez el gran destructor de mitos. No los ataca con la furia vehemente del iconoclasta, sino que los desnuda con la incontrastable claridad del racionalista, del hombre del siglo XVII. Aquello (la fábula) —parece decirnos Velázquez— se ha quedado atrás, desdibujado por los pleamares del tiempo histórico. Lo que importa ahora es el primer plano, lo real, el trabajo de las hilanderas, el eterno movimiento de la rueca. Todo lo pasado, dioses, bellos tapices, leyendas, quedan relegados en un rincón de la mente, envueltos en el deslumbrante rayo del mito, pero alejados de la realidad de todos los días. Cuanto más meditemos sobre esta sin par composición, más repararemos en el genio de Velázquez, el desmitificador español del siglo XVII.

29. Detalle del cuadro anterior. Museo del Prado

Si desde el punto de vista argumental resulta este cuadro más interesante aún que «Las meninas», lo mismo ocurre desde el punto de vista técnico. La composición de las figuras supera, a nuestro gusto, la del cuadro anterior, que siempre se considera la más perfecta. La postura de las más próximas está inspirada en los terribles Ignudi de la Capilla Sixtina. Pero la faceta más interesante es la solución de la perspectiva, que cobra en este lienzo valores de excepción. Obsérvese en el detalle cómo ha conseguido el pintor reproducir el giro de la rueda de hilar, con tan maravillosa propiedad, que nadie duda de su movimiento. Para ello ha descompuesto parcialmente los colores de los vestidos posteriores, que se irisan y transmutan al paso de los radios. También resulta impresionante la consecución del fondo de perspectiva. Las figuras van perdiendo nitidez y el aire va ganando consistencia. Al fondo, la luz se refleja sobre el casco de la diosa y lo penetra todo de luminosidad.

30. Felipe IV, anciano. Museo del Prado

Este busto de Felipe IV, sorprendido en los últimos años de su vida, fue realizado entre 1655 y 1656. Existen diversas versiones del mismo retrato, aunque esta es la más interesante. Velázquez ha logrado captar, con toda la experiencia de su genial madurez, el estado decrépito y cansado del monarca, su amigo y protector de toda la vida.

Por los retratos velazqueños se puede seguir la fisonomía del rey Felipe IV gradualmente, a lo largo de toda su vida. Asistimos con ello a una especie de cinta cinematográfica que nos va explicando cada secuencia en función de la anterior. Cierra así Velázquez su carrera de retratista real que tan fulminantemente comenzara a raíz del espléndido retrato de 1623.

31. La Infanta Margarita (detalle). Museo de Viena

Un año antes de su muerte, en 1659, hace este espléndido retrato, del que hemos querido acercar un detalle del busto (el retrato es de cuerpo entero). La técnica de Velázquez ha llegado a su máxima perfección. Parece como si el pintar ya no le costará ningún esfuerzo. El pincel se limita a pasear sobre el lienzo, poniendo aquí y allá el toque breve, decidido y final. Es una obra moderna e impresionista, como puede comprobarse observando el medallón que la infanta luce sobre el pecho, las flores del pelo, la cadena, los encajes y tantos otros detalles que a esta distancia resultan casi desintegrados, pero contemplados a distancia, cobran su verdadera unidad en el conjunto de la obra. La dominante azul de este cuadro es una de las armonías de color más hermosas de toda la obra velazqueña.

32. El Infante Felipe Próspero. Museo de Viena

También obra de 1659 y de técnica igualmente resuelta y magistral. Siempre nos ha llamado la atención este delicadísimo retrato envuelto en un dominante color salmón, tan utilizado por el pintor a lo largo de su vida. El equilibrio de las figuras se compensa con los cortinajes y los muebles. Toda la composición tiene una sencillez y una espontaneidad tremendas. Parece como si no estuviese preparado el conjunto. Muchas veces se ha reprochado a Velázquez su excesivo realismo, que convertía sus obras en meras «fotografías» de la realidad. No hemos hablado de esta acusación, porque la crítica moderna ha demostrado totalmente la necedad de tales afirmaciones. El aparente descuido y espontaneidad que se nota en las composiciones de Velázquez es el resultado de una vida entera dedicada al estudio, de miles de horas de ensayos y correcciones, de un destino perfectamente realizado a lo largo de una existencia.

ERNESTO BALLESTEROS ARRANZ (Cuenca, España, 1942) es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense y doctor en Filosofía por la Autónoma de Madrid. El profesor Ernesto Ballesteros Arranz fue Catedrático de Didáctica de Ciencias Sociales en la Facultad de Educación, además de su labor como enseñante en el campo de la Geografía, manifestó siempre un particular interés por la filosofía, tanto la occidental como la oriental, en concreto la filosofía india. Buena prueba de ellos son sus numerosas publicaciones sobre una y otra o comparándolas, con títulos como *La negación de la substancia de Hume, Presencia de Schopenhauer, La filosofía del estado de vigilia, Kant frente a Shamkara. El problema de los dos yoes, Amanecer de un nuevo escepticismo, Antah karana, Comentarios al Sat Darshana*, o su magno compendio del *Yoga Vâsishtha* que fue reconocido en el momento de su edición, en 1995, como la traducción antológica más completa realizada hasta la fecha en castellano de este texto espiritual hindú tradicionalmente atribuido al legendario Valmiki, el autor del Ramayana, y uno de los textos fundamentales de la filosofía vedanta.

Ha publicado también *Historia del Arte Español* (60 Títulos), *Historia Universal del Arte y la Cultura* (52 Títulos).