

UNA CLASE DE FILOSOFÍA EN EL MUSEO DEL PRADO.

Para quienes vivimos en Madrid es una suerte tener a mano la colección de pintura del Museo del Prado, que, en cualquier momento, nos ofrece la posibilidad de hacer una visita para disfrutar y aprender. También en clase de filosofía podemos aprovechar esta oportunidad, especialmente cuando, al estudiar los temas de estética y reflexionar sobre el arte y su relación con la cultura, resulta casi imprescindible el contacto directo con las obras. En el Prado podemos aprender que la pintura es una forma especial de asomarnos al mundo, que nos ayuda a descubrir la belleza que nos rodea, y a fijarnos en aspectos de las cosas que, normalmente, pasan desapercibidos.

Pero la pintura no sólo educa nuestra mirada, también cultiva nuestra inteligencia. Pues los cuadros son una expresión visual, directa e intuitiva, del mundo en que fueron creados. Podríamos compararlos con ventanas abiertas sobre otros tiempos, que nos enseñan cómo era la vida cuando se pintaron, y qué cosas se valoraban y consideraban dignas de ser llevadas a la tabla o el lienzo. En ese sentido, las pinturas nos permiten salir de nosotros mismos y descubrir otros hombres y épocas. Aunque, cuando tienen verdadera categoría, esas obras que vienen de mundos lejanos, se convierten en portadoras de un mensaje universal, que nos enseña lo que nos une e identifica con los demás seres humanos.

Muchas veces los cuadros tratan temas como el amor, la muerte, el placer, el dolor, y otros, que siempre han preocupado a los hombres, y que, necesariamente, aparecen también en las clases de filosofía, literatura o religión. La pintura aborda estas cuestiones apelando no sólo a nuestra inteligencia, sino además a nuestra vista y a nuestros sentimientos, recordándonos que no somos sólo cerebro. Como su lenguaje no es conceptual, plantea los problemas sin darles una solución cerrada, unívoca y definitiva. Esto nos ayuda a buscar nuestras propias respuestas, a partir de un diálogo con las obras, en el que podemos aprender que nuestros puntos de vista no son los únicos, y que el encuentro con los otros nos ayuda a conocernos a nosotros mismos, a través del descubrimiento de lo que nos une y lo que nos distingue.

Teniendo en cuenta lo dicho, enfocaremos la pintura española del siglo de oro desde un triple punto de vista: primero, considerando el puro valor estético de los cuadros, entendidos como obras que representan un momento cumbre de la historia de la pintura y son un ejemplo de lo que puede aportar este arte; por otra parte, utilizando esas obras como una vía de acceso al mundo de la contrarreforma y el barroco, que nos permiten conocer ese período capital de nuestra historia; y, finalmente, tomándolas como ocasión para reflexionar acerca de los temas, de alcance universal, que nos plantean. Como paso previo a todo esto, creemos necesario empezar planteando la cuestión de la relación entre la religión y el arte, pues a menudo la temática religiosa, tan característica del siglo XVII, lleva al rechazo o a la incomprensión de las obras, al suponer que no tienen ya nada que ver con nosotros ni con nuestro mundo. Pero si somos capaces de superar el desinterés y los prejuicios, los cuadros del museo nos brindarán una ocasión única para reflexionar, tanto acerca de la influencia de la religión en la historia y la cultura, como sobre la relación entre las creencias religiosas y su expresión artística.

Para empezar, hay que advertir que, para el hombre, lo sagrado siempre ha estado ligado a la belleza: todas las religiones han usado la arquitectura, la música, la

poesía y las artes plásticas para dar fuerza a su mensaje y transmitirlo mejor. Esto puede deberse al hecho de que la belleza, de algún modo, nos hace salir de nosotros, olvidar nuestro yo particular y sus preocupaciones, y abrimos al misterio y a lo que nos trasciende. Ahora bien, cada religión ha entendido lo divino de un modo propio y, a partir de ahí, ha desarrollado su arte. Por ejemplo, los griegos creían que los dioses eran una parte más de la naturaleza, que todo lo abarcaba. Por eso, para representarlos, no necesitaban salir del mundo, pues los podían concebir, con sus virtudes y defectos, a partir del modelo de los seres humanos.

Las religiones monoteístas, por el contrario, se enfrentaron al problema de aludir a un Dios que está absolutamente más allá del mundo y de cualquier representación que nos podamos hacer de Él. Esto también vale para el cristianismo, que seguramente empezó siendo iconoclasta, como el judaísmo o el islam. Mas, en el caso de la religión cristiana, pronto aparecieron quienes defendían el uso de las imágenes para enseñar la fe y la moral. Con ello apareció un arte nuevo, con su propia idiosincrasia, que utilizaba representaciones de la naturaleza y el hombre para aludir a los misterios de la religión –por definición, invisibles- a través de las ideas, los sentimientos y los valores que las imágenes suscitan. Pero esto no se hizo sin dificultad, y siempre hubo quienes se opusieron a la veneración de las imágenes, por considerarla una forma de superstición, que aleja del verdadero Dios y suele ser un medio para manipular a las masas.

La pintura española del XVII se sitúa en medio de esta polémica. Frente a los protestantes, que defendían una relación con Dios desde el fuero interno de la conciencia; el mundo católico hizo un esfuerzo extraordinario por enseñar la fe y la moral a través de grandes ceremonias litúrgicas y teatrales, de la literatura y las artes plásticas. El objetivo era defender el dogma y la autoridad de la Iglesia, uniendo a la sociedad en torno a unas doctrinas y valores que habían de llegar a todos, con independencia de su nivel social o educación. Así se desarrolló un arte realista y directo, fácil de entender y capaz de conmover los sentimientos, que representaba el mundo de un modo fiel y creíble, y que, al mismo tiempo, hacía alusión a los más altos misterios de la religión.

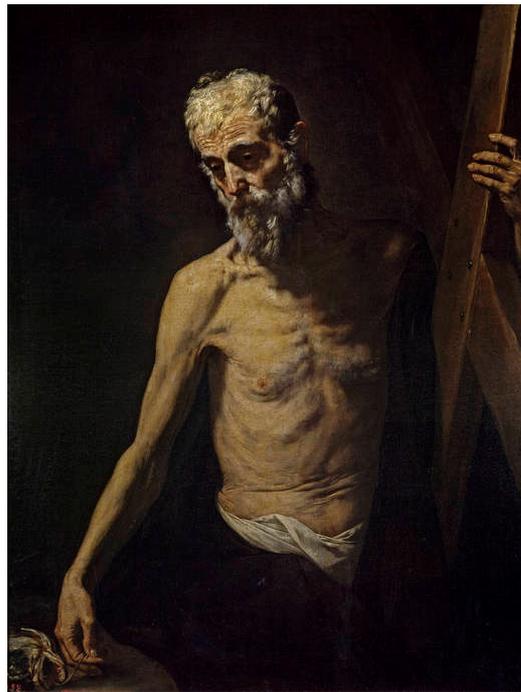
La pintura española barroca es, por lo tanto, expresión visible de una determinada concepción del mundo y la vida. Por eso es tan interesante para conocer la historia de las ideas, de la moral y de la religión; para rastrear el mundo espiritual del que venimos, y para discutir lo que hay de universal y de particular en los valores que expresa. En otro orden de cosas, muchas de estas obras tienen un extraordinario valor artístico: herederas de la mejor tradición europea, abrieron nuevos caminos a la pintura, y, superando la barrera de los siglos, aún hoy nos enseñan a descubrir la belleza que hay en el mundo.

José de Ribera es el primer gran maestro con un estilo personalísimo, basado en el dominio de todos los recursos del arte de su tiempo, que, al mismo tiempo, vale como extraordinario portavoz de la Contrarreforma. Dejando otras facetas de este artista, el pintor de la carne mortificada es, para nosotros, ocasión para reflexionar sobre el sufrimiento, la vejez, la muerte, la vanidad del mundo y el valor de la vida interior.

Ribera es un alumno aventajado de los grandes genios del Renacimiento: su dibujo, segurísimo, representa con toda exactitud los detalles del cuerpo y el rostro, exhibiendo un muy profundo conocimiento de la anatomía y del modo en que se

expresan las más diversas emociones. Su dominio de la luz y el color, tenebrista al principio, más veneciano al final, es tan magistral como el del dibujo, y le permite crear los ambientes que exige cada escena, compuesta siempre con sabiduría.

En el **San Andrés** el intenso claroscuro dirige nuestra atención al cuerpo, las manos y la cara del apóstol. El pintor nos revela lo bien que conoce el cuerpo humano. Los músculos, los huesos, los tendones, la piel y el vello son los de un cuerpo completamente real. Si en el Renacimiento pintores como Durero o Tiziano habían utilizado la anatomía para representar la belleza y la perfección del cuerpo humano, el enfoque aquí es muy diferente: Ribera nos enseña que el cuerpo envejece y sufre a consecuencia del hambre y el trabajo; con todo, ese cuerpo, anciano y doliente, está lleno de dignidad e infunde respeto, porque es el cuerpo de alguien que, aunque viejo, aparece animado por una profunda y rica vida interior. Fijémonos, entonces, en el rostro. No vemos miedo, ni desesperación, sino serenidad. También, tal vez, cansancio y algo de tristeza por la violencia de los hombres, que llevan al apóstol a la cruz. Y podríamos seguir y seguir imaginando y haciendo suposiciones: porque Ribera parece decirnos que el personaje tiene dentro de sí una profundidad insoldable, un misterio que es el misterio de las almas, que hace que este anciano pescador, tan vulgar, se nos presente como un hombre excepcional e imponente. Ante San Andrés podemos invitar a nuestros alumnos a meditar sobre la dignidad y el respeto que merecen todos los cuerpos, no sólo los jóvenes y llenos de fuerza. Podemos discutir sobre nuestro deseo de mantener lo más posible el cuerpo joven y de ocultar la vejez.



Un segundo gran tema que nos propone Ribera es el del valor y misterio infinitos del alma humana, la profundidad que todos albergamos en nuestro interior y nos hace ser personas únicas e inconfundibles, distintas a las cosas. Este misterio, que encontramos en San Andrés, el misterio de los otros, aparece también en otros grandes retratistas, el primero de ellos, Velázquez. El hecho de que el valor real de las personas esté en su interior y no en su apariencia externa o en su posición social (una lección que no viene mal recordar en los tiempos que corren) es un mensaje central en el retrato de **Demócrito**. De nuevo con un manejo magistral del claroscuro, el dibujo y la anatomía,

Ribera nos presenta a un individuo singular e irrepetible, el retrato de un mendigo ciego, curtido por el sol y vestido con pobres ropas. Pero el compás que tiene en su mano, los libros y los papeles nos recuerdan que las cosas no son lo que parecen. No estamos ante cualquiera, sino ante el gran Demócrito, el filósofo a quien siempre se pinta sonriendo, poseedor de una felicidad que no viene del poder, la fama o la riqueza, sino de comprender el verdadero valor de las cosas.



Típico de la pintura española es pintar a los grandes sabios de la antigüedad tomando como modelos a personajes muy humildes. Menipo y Esopo, de Velázquez, son un ejemplo del mismo paradójico enfoque, que refleja el desdén de las riquezas, y afirma que el verdadero valor de las personas, su “honor” diría Lope, está dentro de cada uno y no depende de la clase social. Los versos de Quevedo en alabanza a la pobreza o los de Fray Luis sobre la vida retirada pueden combinarse con el ejemplo actual del matemático ruso Grigori Perelman (que renunció a la fama de la medalla Fields y a un premio de un millón de dólares por resolver la conjetura de Poincaré) para discutir acerca del valor del dinero y la tendencia a valorar a las personas por su posición social.

Un tercer tema fundamental en Ribera es el de la representación, cruda y realista, del sufrimiento, la muerte y el dolor. Si comparamos la **Trinidad** del pintor valenciano con el cuadro del mismo título y tema pintado por el Greco, podemos apreciar el contraste entre el clasicismo renacentista y el realismo barroco. Frente al Cristo monumental del Greco, que nos recuerda a una imponente escultura de Miguel Ángel; tenemos aquí a un joven desvalido, de hombros estrechos que acentúan su fragilidad, en cuyas manos y pies vemos la palidez azul de la muerte, mientras la sangre, que cae de su costado, mancha el sudario en el que ha sido envuelto. Extraordinario pintor psicológico, Ribera pinta el cansancio y el sufrimiento en el rostro y en la postura del cuerpo y la cabeza de Cristo, a la vez que expresa la compasión y la tristeza en la cara del Padre y en el gesto delicado de la mano que acaricia la cabeza de su hijo. Si en su cuadro el Greco nos presentaba la gloria del Cristo muerto, que llegado al cielo tiene el

cuerpo de un hombre perfecto, Ribera nos enseña, en la parte inferior de su escena, el frío mundo de la muerte y el sufrimiento que Dios ha padecido por nosotros, y, en contraste, su ascenso al mundo dorado de la luz y el espíritu.



(El Greco: La Trinidad)



(Ribera: La Trinidad)

El martirio de San Felipe es otro cuadro de esta época en el que, dejando aparte todos sus alardes técnicos, volvemos a encontrarnos con el sufrimiento y las diferentes actitudes el hombre ante al mismo. El apóstol sufre. En su desvalimiento, parece no entender lo que le pasa. El contraste entre su cuerpo, grande y poderoso, y la pequeña cabeza subraya su desamparo. Pero sus ojos miran al cielo. En medio de todo el dolor, no han perdido la esperanza. Frente a este personaje nos encontramos con la falta de compasión de quienes asisten a la escena, una insensibilidad que resulta de la ignorancia, de la incapacidad para ponerse en el lugar de los que sufren, por mucha atención que se ponga para ver bien el espectáculo. A la izquierda, la figura de una madre con su niño dormido nos habla de la capacidad de amar que también encierra el ser humano, y que le engrandece, aunque no baste para acabar con la crueldad y el sufrimiento del mundo.



En su crudeza, estos cuadros de Ribera pueden llegar a causar espanto. Nuestra sensibilidad está lejos de lo que aquí se nos muestra y, por eso, estas pinturas no atraen a muchos, que encuentran en ellas algo morboso. Pero hemos de superar esta primera impresión, si queremos aprender de las obras y disfrutar de ellas. Por otra parte, la cuestión del sufrimiento, propio y ajeno, merece ser discutida con nuestros alumnos, pues hace referencia a una parte fundamental de nuestra vida. El Antiguo Testamento, el Corán (que, repetidamente, alude a la paciencia y a la constancia) la filosofía estoica o Nietzsche, se han ocupado del sufrimiento y de la fortaleza frente al mismo como una virtud fundamental. La pasión, por otro lado, es central en el cristianismo, religión de la cruz. Incluso se puede discutir si se trata de una religión del amor, en la que el sacrificio vence a la muerte, o una religión del dolor, en la que el propio Dios exige la muerte de su hijo para salvar a los hombres. Por otro lado, y dejando aparte la religión, podemos preguntarnos si debemos aceptar el sufrimiento como una parte inseparable de la vida. ¿Acaso no es ésta una de las diferencias mayores entre la sociedad moderna y la tradicional? ¿No es esta aceptación el camino más seguro hacia la resignación? Pero, ¿no nos hace más fuertes, incluso, en cierto modo, más independientes y adultos la capacidad de soportar la frustración? ¿Es mejor quejarse, protestar, o hay que saber aguantar? ¿Cuándo y cómo debemos preferir cada una de estas alternativas?

Un tema tan actual hoy como en la época de Ribera es el de la indiferencia ante el dolor ajeno y su relación con la crueldad. Se trata de un asunto que aparece en muchas obras relacionadas con la pasión de Cristo (valga como ejemplo el “Cristo presentado al pueblo” de Quentyn Massis) o en otras que no son religiosas, como los fusilamientos de Goya. Con nuestros alumnos podemos estudiar las condiciones que hacen que aumente o disminuya nuestra indiferencia ante el dolor ajeno y el sentido de la compasión para el humanismo y las distintas religiones.

Murillo comparte con Ribera la galería central del Prado y constituye, en cierta manera, su contrapunto. Frente al dolor y el sufrimiento trágico de algunas obras de Ribera, que expresan el aspecto “duro” de la mentalidad católica; Murillo, el pintor amable, nos transmite su lado dulce y consolador, tan necesario para los habitantes de una Sevilla empobrecida y azotada por la peste. En realidad los dos artistas, que representan una misma fe no son opuestos, sino complementarios. Y si antes hemos visto a Ribera afirmar la dignidad y el valor de los humildes; ahora, Murillo pondrá ante nuestros ojos la felicidad de la gente simple.



La sagrada familia del pajarito es una obra llena de gracia y poesía, que encanta a quien la contempla por el sentimiento de amor familiar que transmite: la alegría, el cariño, la paciencia, el trabajo, el descanso y la protección aparecen ante nosotros en una escena perfectamente compuesta, en la que cada personaje tiene su propia vida, al tiempo que se integra con todos los otros, y donde la elegancia y belleza de cada figura no la hace ser menos real y de carne y hueso.

Murillo ha recreado un instante de la vida cotidiana en el taller familiar de un artesano. El cesto de la ropa y el banco de carpintero nos acercan más a la escena. Pero, igual que si estuviéramos viendo las figuritas de un Belén, lo visible debe llevarnos a lo invisible, la dulzura de la escena de familia, al misterio de Dios hecho hombre, que da sentido a la obra¹. Es interesante señalar como Murillo y, en general, la pintura española se esfuerzan por acercar lo divino a lo humano, aproximándonos el ejemplo de Cristo, y haciendo que la santidad no sea algo de otro mundo. En este sentido, no puede ser mayor el contraste con los cuadros del Greco, heredero de la tradición bizantina, quien, en lugar de acercar lo divino al mundo de todos los días, hace –por así decirlo- estallar este mundo nuestro con la irrupción de lo sobrenatural y lo extraordinario. La comparación de la **Adoración de los pastores** del Greco y el cuadro del mismo nombre de Murillo, nos permite comprender, por contraste, la forma en que cada uno de estos maestros utiliza la luz y el color, el modo en que representa el espacio, la figura humana y sus expresiones. Cada artista subordina su técnica a una intención: la expresión de un

¹ El ejemplo de los belenes, tan entrañables, “realistas” y amigos de los detalles, sirve para hacer ver el sentido del arte español, realista, popular, cotidiano y, a la vez, dotado de un sentido trascendente y capaz de suscitar un sentimiento de identidad y pertenencia.

momento absolutamente sobrenatural y único, en el caso del Greco; la narración de un milagro que se produce en un momento sencillo y cotidiano, en Murillo.



(La Adoración de los pastores: Murillo)



(La adoración de los pastores: El Greco)

Que lo cotidiano y lo corriente podían ser el escenario de un milagro era algo que todo católico podía experimentar todos los días cuando, en la eucaristía, era testigo de cómo el sacerdote convertía el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, haciendo actual el sacrificio de la Cruz. La influencia de este dogma en la historia del arte se pone de manifiesto si consideramos el caso de los protestantes. Éstos, en efecto, negaban la transustanciación, con lo que su liturgia quedaba, en cierto modo, “desacralizada”. Tal vez por eso tuvieron que dar cada vez más importancia a la música, que ayuda a crear un ambiente de devoción parecido al que viven los católicos en el momento, central y milagroso, de la consagración. Para los católicos, por así decirlo, el milagro quedaba más cerca y no necesitaban la música.

Pero dejando la teología para volver a la pintura, **La Virgen y Santa Ana** es otra obra en la que vuelven a unirse, sin ninguna estridencia, lo sobrenatural y lo doméstico. La inocencia de la niña encuentra su complemento, lleno de afecto, en la experiencia serena de la madre. Las manos, las miradas y los gestos, irradiando cariño y dulzura, recrean el momento en que la madre habla y la hija escucha. Los ángeles que vienen del cielo lo hacen sin perturbar el momento. La suave luz, característica del estilo vaporoso, contribuye a realzar la placidez de la escena. Es interesante comparar esta luz, y lo que expresa, con la de Ribera, mucho más fuerte y apta para el dramatismo.

En **el sueño del patricio Juan**, Murillo vuelve a pintar la paz y la intimidad del hogar. Desde un punto de vista técnico se trata de una obra excepcional. Es impresionante el modo en que se combinan los colores y se gradúan las luces y las sombras, sugiriendo la intimidad de la alcoba. No menos hermosa e inteligente es la composición de las figuras: el paisaje de la izquierda, el cesto, el perro, la mujer y el

hombre, iluminados por una luz plácida y misteriosa, forman una curva cóncava que recibe a la Virgen. En fin, la postura de la mujer, de una belleza serena, y su mano que cae con elegancia sosteniendo el pañuelo, se oponen a la figura del esposo –pues, en el sueño, cada uno entra en un mundo propio-. Este, recostado en la mesa, parece que acabara de dormirse y estuviera empezando a soñar un hermoso sueño que le llena de paz. De nuevo, la representación de lo cotidiano se une a la del misterio; la belleza sin tacha de los personajes, a su realidad como seres de carne y hueso.



El amor familiar como fuente de una felicidad profunda y sencilla es uno de los grandes temas de Murillo. Para rastrear su universalidad, que nos muestra que estamos ante una de las grandes cuestiones de la vida, podemos empezar yendo muy atrás, a los Proverbios de Salomón que nos enseñan que es “Mejor comer legumbres donde hay amor, que comer buey cebado donde hay odio” (Prov 15:17). También podemos viajar al mundo musulmán y leer en el Corán “Entre sus signos está el haberlos creado esposas nacidas entre vosotros, para que os sirvan de quietud, y el haber suscitado entre vosotros el afecto y la bondad. Ciertamente hay en ello signos para gente que reflexiona” (30;21) o las aleyas nos enseñan “Tu señor ha decretado... que debéis ser buenos con vuestros

padres. Si uno de ellos o ambos envejecen en tu casa no les digas “¡uf!” y trates con antipatía, sino sé cariñoso con ellos...y di “¡Señor, ten misericordia de ellos como ellos la tuvieron cuando me educaron siendo niño!” (17:23-24)



La belleza de estos sentimientos y de estos principios morales es la que Murillo, en la España del XVII, ha llevado al lienzo. Podemos explorar la forma en que el tema del amor familiar ha sido tratado a todo lo largo de la historia del arte y de la literatura. Un ejemplo, entre otros mil posibles, sería el episodio de la novela de Saint-Exupery en que el principito habla con el zorro y éste le explica que “domesticar” es crear lazos entre aquellos que se quieren como individuos únicos y se conocen con el corazón. El estilo poético, tierno y sencillo de este texto casa muy bien con la pintura de Murillo:

“¿Qué significa “domesticar”?”

- Es algo demasiado olvidado –dijo el zorro- significa “crear lazos...”
- ¿Crear lazos?
- Claro –dijo el zorro- Para mí, tú no eres todavía más que un niño parecido a cien mil niños. Y no te necesito. Y tú tampoco me necesitas. Para ti no soy más que un zorro parecido a cien mil zorros. Pero si me domesticas, nos necesitaremos el uno al otro. Serás para mí único en el mundo. Seré para ti único en el mundo...”

Y el capítulo termina:

“Adiós –dijo el zorro. Este es mi secreto. Es muy sencillo: sólo se ve bien con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos”

Merece la pena pensar sobre esa necesidad de cariño que tenemos todos, de ser especiales y únicos para alguien, de tener a alguien especial. También sobre cómo nuestra necesidad de crear lazos debe armonizarse –lo que no siempre es fácil- con nuestra aspiración a ser individuos libres.



Con una óptica muy diferente, **Las tres gracias** de Rubens, son también un canto a la felicidad del matrimonio. De hecho, es sabido que el artista tomó a su mujer, Elena Fourment, como modelo para la figura de la izquierda (y, probablemente, también a su primera esposa, Isabella Brandt, para la de la derecha), como si quisiera darle las gracias para siempre, por haber llenado su vida de felicidad y placer. Se dice, también, que las gracias representan los tres aspectos de la relación amorosa: dar, aceptar y corresponder. Cuando jugamos a ese juego divino entramos en un estado que nos transforma y hace salir lo mejor de nosotros mismos. Es la divina locura que se apodera de los amantes y que, yendo más allá de la razón, les hace conocer lo más alto, como dijo Platón en el Fedro. Se diría que, en el cuadro de Rubens, el placer, más que la inteligencia, es una forma de reconciliarnos con el mundo, con la naturaleza amable que nos acoge y que aquí vemos enmarcando unos cuerpos cuya piel, de infinitos tonos, estalla de vida e invita a las caricias. Sin duda el placer y la afirmación de la vida es otro de los temas centrales de la pintura. Grandes maestros, como Tiziano o Rubens, se ocupan de él en sus obras. Es interesante comparar estos cuadros con la advertencia que encontramos en el **Jardín de las Delicias** del Bosco, donde el gozo pasajero de la carne es antesala del castigo eterno en el infierno y, partiendo de la comparación, reflexionar sobre el papel del placer en nuestras vidas.

Zurbarán, el austero pintor de conventos, nos parece en las antípodas del cortesano y sensual Rubens. Sus bodegones, mercedamente famosos, son un canto a la belleza de los objetos cotidianos, que aparecen en toda su realidad material, totalmente tangibles, a la vez que con una solemnidad y un misterio que les hace ser mucho más que unos vulgares cacharros. El famoso cuadro con una taza, dos ánforas y una cantarilla, es un canto a la vida secreta de las cosas. Cada uno de estos objetos parece emerger a la existencia desde las tinieblas, iluminado por una potente luz. Ninguno proyecta su sombra sobre los otros, lo que acentúa su singularidad, su independencia. La inmovilidad y el reposo absoluto de la escena crean un ambiente de reflexivo

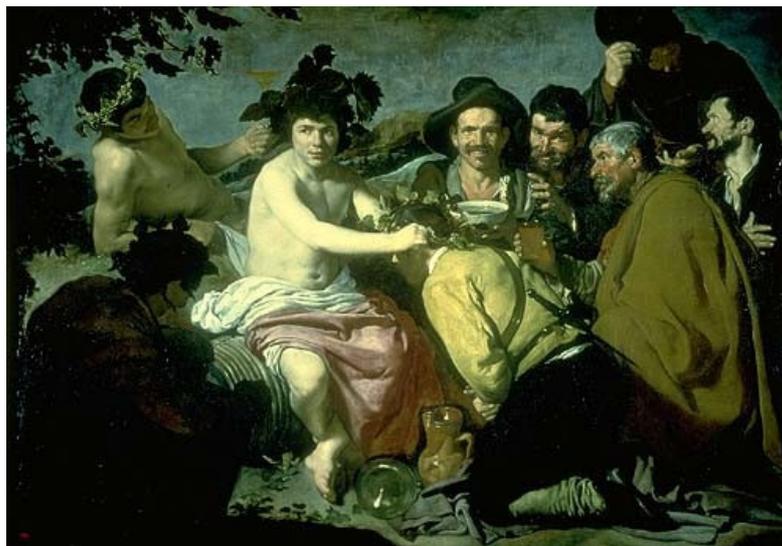
silencio, de plenitud que roza lo eterno. Quizás Zurbarán esté haciendo un ejercicio de puro goce estético, recreándose en la apariencia de las cosas y en sus texturas. O quizás esté aludiendo a la concentración de la vida monástica, que valora cada instante y entiende el existir como un regalo continuo de Dios, que se renueva permanentemente. Para la metafísica cristiana las cosas son contingentes, no existen por sí mismas, se desvanecerían en la pura nada, si Dios no las crease y las conservase en su ser. Mas esta insuficiencia es la que, precisamente, eleva a las criaturas, al convertir su existencia en un puro milagro, expresión de la sabiduría y la fuerza divinas.



Esta belleza de lo más simple y cotidiano, que muchas veces nos pasa desapercibida, es otro tema perenne. En el siglo XI el judío zaragozano Ibn Paquda comparaba al hombre corriente con alguien que, recién nacido, había sido adoptado por un hombre rico, que le colmó de incontables maravillas y bellezas a las que, acostumbrado, no había sabido apreciar. Y ello en contraste con un prisionero, que liberado por ese mismo hombre, no dejaba de maravillarse, agradecer y disfrutar de todo lo que se le daba. Más cerca de nosotros, los poetas han cantado a un olmo viejo o al burro Platero, y Picasso o Cezanne han vuelto a los bodegones para estudiar, desde nuevos supuestos, la belleza oculta de las cosas sencillas y revolucionar la pintura.

Precisamente esa belleza es uno de los grandes temas de **Velázquez**, el maestro que pinta las cosas tal y como aparecen cuando, sencillamente, las miramos, ayudándonos a descubrirlas, en toda su singularidad, llenas de vida y de misterio. Comparando la **Bacanal** de **Tiziano** con **Los Borrachos**, del pintor sevillano, podemos admirar dos extraordinarias obras maestras, que representan sendas direcciones fundamentales no sólo del arte, sino de toda la cultura: el idealismo y el realismo, la perfección a la que aspiran los sueños y la riqueza infinita del mundo que nos rodea. Con colores limpios y una luz pura, Tiziano canta al vino, al amor, a la música y a la danza; pinta la armonía del cuerpo con el mundo y la del hombre con la naturaleza. Toda esa perfección está contada en el cuadro y puesta ante nuestros, sin ningún enigma o referencia a una realidad más allá, como hacía el arte griego al representar a sus dioses. Más difícil es saber lo que ha querido decir Velázquez con su historia, con ese trozo de la realidad de hombres y cosas directamente puesta sobre el lienzo. ¿Se burla, tal vez, haciendo del dios pagano la deidad de los borrachos? ¿O, como es más

probable, utiliza el viejo tema para entender la vida de la gente sencilla, a quien el vino ayuda a soportar la existencia?



Ante los cuadros de Velázquez siempre quedan preguntas abiertas. Su aparente sencillez sugiere un misterio, que nos desafía y hace pensar. Pero Velázquez no es un filósofo, sino un pintor; para muchos, el pintor de los pintores, la figura en la que culminan los progresos que se iniciaron en el Renacimiento; el discípulo que ha aprendido de Tiziano, Rubens y Miguel Ángel, el maestro de Goya, los impresionistas y tantos otros. Velázquez domina todos los secretos de su oficio. En clase de filosofía nos detenemos en esta relación entre arte y técnica para ver cómo son inseparables, pues no puede haber obra sin dominio de ciertas reglas, y para comprender cómo, a los espectadores, el conocimiento de esas reglas nos ayuda a entender mejor las obras y disfrutar más de ellas.

Pero Velázquez hace un uso discreto de su oficio. No busca deslumbrarnos, no utiliza, por así decirlo, grandes efectos especiales para llevarnos a las cosas. A veces trabaja con simples manchas de color, aplicadas sin ninguna dificultad, incluso aparentemente sin técnica, y consiguiendo lo máximo con lo mínimo. Tenemos esta sencillez en **Las Meninas**, un cuadro que, en principio, no nos cuenta nada espectacular, tan sólo un instante cualquiera de la vida del pintor en palacio. Y, sin embargo, esta pintura, tan discreta, encierra una profundidad para la vista y para el pensamiento que hace que nunca nos aburramos de ella y que no podamos llegar a agotar su misterio. Las Meninas han sido interpretadas de muchas formas: como una exaltación de la monarquía, una declaración de la nobleza del propio Velázquez, una pintura sobre el pintor y el pintar. No pudiendo abarcarlo todo, nos centraremos en dos aspectos: la continuidad que existe entre el espacio de dentro y el de fuera del cuadro, y la relación, basada en las miradas, que se establece entre el pintor, el espectador y la obra.

Para nosotros es un misterio el cuadro que pinta Velázquez, sólo podemos ver su parte de atrás, y ni siquiera sabemos si aún no ha empezado a pintar o sólo queda por dar la última pincelada. El propio pintor tampoco atiende, en este momento, a su obra, ha hecho un alto para mirar hacia ese punto invisible que, ahora, ocupamos nosotros y que, más tarde, podrá llenar cualquier otro. Es la mirada del artista la que se impone sobre ese fluir y fija el instante y la vida sobre el lienzo. Su tema es la riqueza infinita del mundo que pasa ante nosotros, con todo su interés y belleza. Pero la obra, que necesita un modelo y un pintor que la lleve al lienzo, también pide un espectador que le dé vida. De hecho, solamente nosotros, desde fuera del cuadro, podemos entender su clave, viendo el espejo que, al fondo, refleja al rey y la reina, invisible para el pintor y el resto de personajes. La forma de pintar de Velázquez supone continuamente la presencia de un espectador activo, que dé vida en su retina a las manchas de color y entienda los significados y enigmas que el pintor propone. Velázquez, el pintor que pinta las cosas en su verdad, tal y como las vemos, que prescinde del dibujo, la geometría o las cualidades táctiles, sabe perfectamente que eso que vemos son representaciones de la mente, creadas en la tela por la inteligencia y el arte del pintor, y revividas por el ojo que las mira. Utilizando el lenguaje de la filosofía diríamos que, así como Zurbarán pintaba la plenitud y el misterio del ser de las cosas, Velázquez pinta, apenas manchando el lienzo, el mundo de las apariencias que son creación del sujeto.



La composición de obras que permiten múltiples lecturas; unida a la capacidad de llegar a todo tipo de público, popular o culto, es una característica del arte y la literatura barrocos que encontramos claramente en **Las Hilanderas**. Tenemos, en primer lugar, la representación de un instante en la vida de un taller, en cuyo piso bajo trabajan unas mujeres, mientras, al fondo, sobre un estrado bañado de luz, tres damas elegantes parecen disfrutar contemplando un tapiz. Como escena de género, el cuadro es sobresaliente por la forma en que capta la vida y el movimiento, jugando con las luces y la profundidad del espacio, componiendo una pintura sencilla y coherente, al tiempo que llena de detalles, que evitan cualquier monotonía. Pero la obra contiene mucho más, y hace referencia a los cuadros de Tiziano y Rubens, que representan el rapto de Europa, y a la fábula de Aracne contada por Ovidio. A partir de esas claves, y al igual que en las Meninas, las interpretaciones se multiplican. Tal vez Velázquez, hijo de una sociedad estamental, esté advirtiéndonos para que no sobrepasemos nuestros propios límites, como hizo Aracne castigada por su insolencia. O, tal vez, el pintor esté reflexionando sobre la diferencia entre las artes liberales, basadas en la luz de la inteligencia libre; y los oficios manuales, con los que los operarios se ganan el pan.

Nosotros no creemos que Velázquez plantee una oposición excluyente entre el arte y la habilidad técnica. Es verdad que, seguramente, pensaba que el arte es espíritu, búsqueda libre, invención. Pero ¿cómo alguien de la habilidad y el oficio de Velázquez podía desdeñar la técnica? El pintor no es sólo ojo que descubre o inteligencia que crea, también es mano que ejecuta, por muy sutil que sea esa ejecución. Incluso creemos que hay que añadir un tercer elemento, junto a la inteligencia y el oficio: el trabajo duro, en la sombra, de la mujer que, agachada, recoge la lana y, también, colabora en la obra final. De esta manera, Velázquez consideraría digno de llevar a la tela incluso el más humilde de los trabajos, pues éste, también, es imprescindible.



Ese reconocimiento de la dignidad, la singularidad y el valor de todas las personas, los animales y las cosas, es, para nosotros, la otra gran lección que nos enseña el maestro Velázquez, haciendo de él no sólo un virtuoso de los pinceles, sino un sabio conocedor y amante del mundo y los hombres.

Para acabar, queremos decir que una salida del aula para ir al Museo del Prado ha de servir para mirar, pensar y gozar, rompiendo el prejuicio de que la pintura o el museo son aburridos. He aquí algunas actividades que pueden hacer los alumnos:

- Pueden pensar sobre el modo en que un mismo tema es tratado por diferentes artistas, e intentar llegar a una posición personal. Creemos haber mostrado que en los cuadros podemos encontrar reflexiones sobre el dolor, el placer, la muerte, el poder, el nacimiento, Dios.... Todas las grandes cuestiones se nos presentan abiertas y pensadas por hombres que vivieron en otro mundo, invitándonos a plantear nuestras propias ideas.

- Pueden ver cómo cada pintor busca su propio lenguaje pictórico, en diálogo con los otros artistas y en armonía con los temas que trata. Se trata de mirar como los maestros tratan la luz o el espacio, como dibujan el cuerpo, los gestos y los rostros, como gradúan y matizan los colores, como componen las escenas. Así se aprende a disfrutar de la pintura y, yendo más allá, del placer que nos brinda la vista.

- Pueden aprovechar el Prado como un balcón abierto sobre la historia de España y de Europa, para asomarse a él o invitar a otros a que se asomen. El Prado es un recurso extraordinario para todo tipo de intercambios escolares, en los que nuestros alumnos enseñan a otros cual es nuestra herencia, la cultura que nos constituye, reflexionando y aprendiendo sobre ella. Y si, para alumnos de otros centros de Europa, el museo puede servir para presentar la historia y la cultura de España; para aquellos que provienen de otros mundos -de Oriente Medio, China, India, África, etc- el Prado puede ser una introducción, visual e intuitiva, de la Historia Occidental, desde la Edad Media hasta la Ilustración, con todos sus principales movimientos.

- Finalmente, el ejemplo de los cuadros puede servir para crear imágenes que sirvan para hacer pensar o sentir a los demás. Expliquen, por ejemplo, La Tabla de los siete pecados capitales del Bosco y pidan a los alumnos que inventen una versión actual. Se sorprenderán de lo que pueden hacer muchos chicos que no saben como expresarse cuando se les pide que escriban.