

**Dibujo**

---



## LA PINTURA EN LA OBRA DE BUERO VALLEJO

JOSE LUIS LÓPEZ SALAS

### RESUMEN

El artículo procede de una conferencia sobre la relación del arte plástico, la pintura, y la obra dramática del académico de la Real Academia de la Lengua y eminente dramaturgo Antonio Buero Vallejo, que en su juventud fue estudiante de Bellas Artes. Dos de sus obras tienen como protagonistas a los dos más importantes pintores españoles: Velázquez y Goya. Una tercera obra trata del conflicto de un crítico de arte que padece secretamente daltonismo.

En el análisis que se hace se intenta demostrar la proyección de la personalidad en la pintura y se ponen de manifiesto los problemas de conciencia y de dignidad que se plantean en las vidas de los personajes.

### ABSTRACT

The article comes from a conference about plastic arts, painting and the plays of Antonio Buero Vallejo, of Spanish Academy, who was a fine arts student in his youth.

Two protagonists of his plays are the two most important Spanish painters, Velázquez and Goya. Another of his plays goes round the clash of a critic of art who suffered colour-blind in secret.

I try to show the conscience and dignity problems of the characters and the projection of personality in painting.

Buero Vallejo nace en Guadalajara y en 1933 comienza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, hasta que son interrumpidos en 1936 por el comienzo de la guerra civil, de modo que no es nada extraña la relación del arte plástico con sus dramas.

Tres de sus obras están especialmente relacionadas con la pintura: "LAS MENINAS", "EL SUEÑO DE LA RAZÓN" y "DIÁLOGO SECRETO".

En las dos primeras, Velázquez y Goya, nuestros más grandes pintores de la historia, protagonistas de las mismas, luchan contra intrigas palaciegas. En la tercera se plantea un problema de conciencia en el personaje central, un profesor y crítico de arte que padece una anomalía cromática que, en principio, le incapacita para el honrado ejercicio profesional de su actividad.

Nada más empezar la lectura de la primera, Las Meninas, nos damos cuenta de la naturalidad y precisión con que el dramaturgo maneja los justos y precisos **términos pictóricos** y apreciamos su conocimiento de **la perspectiva** cuando indica cómo en el escenario se debe simular, exagerándola, una distancia inexistente en la realidad.

Si bien es verdad que de la profesionalidad del autor se espera naturalmente una adecuada documentación, cuestión ésta que se desprende de la simple lectura o contemplación de su teatro, y que de su contacto con aspectos tan necesarios en la representación como la escenografía conozca sus posibilidades, no parece difícil deducir que tiene también conocimiento de los trazados perspectivos que se estudian en Bellas Artes y seguramente de los recursos perspectivos que los artistas renacentistas utilizaban incluso para simular, como se sugiere en la obra al hablar del escenario, espacios ilusorios de dimensiones exageradas. Es conocido el diseño, entre otros, del trazado de una plaza en Roma donde Miguel Angel aplica esta técnica para dar una amplitud mayor de la real.

La técnica perspectiva ideada por los artistas florentinos allana el camino para la comprensión de los avances científicos posteriores, como los del astrónomo Kepler, al crear un espacio sistema que puede representar gráficamente el concepto de infinito en la *línea del horizonte* donde confluyen los haces de rectas (fig. 1) paralelas. Más tarde esta técnica da origen a una nueva GEOMETRÍA creada por Lasargue, la "GEOMETRÍA PROYECTIVA" que permite la representación exacta de los objetos tal como los vemos, es decir, bajo el punto de vista humano de perspectiva cónica.

Buero Vallejo utiliza a las dos personalidades más relevantes de nuestra pintura en situaciones dramáticas como ejemplos o prototipos de hombres excepcionales, ambos en busca de la verdad, el progreso y la defensa de la dignidad, cuestiones estas inseparables de un importante y auténtico artista plástico. Sabemos que el **arte** es un preciso **test proyectivo** de la personalidad. Si aceptamos esto, sólo un individuo íntegro y excepcional puede realizar una obra relevante.

Recordemos, ... en un momento determinado, Juana Pacheco, mujer de Velázquez, le dice: "**tú eres tu pintura**".

En las dos obras, tanto en "Las Meninas" como en "El sueño de la razón", se plantea el tema de la censura<sup>1</sup> con relación a la pintura de desnudos femeninos, si bien en la segunda no alcanza la misma importancia.

El dramaturgo utiliza, aunque solamente como recurso técnico, la propia autocensura del cuadro del desnudo en la representación (fig. 2), ya que no lo presenta a la vista del espectador. Sugiriéndonoslo, únicamente, crea un efecto de expectación, sus-

*pense* e intriga, subrayando quizás con ello el carácter prohibitivo que tenía en su época, cuando era perseguible por la Inquisición.

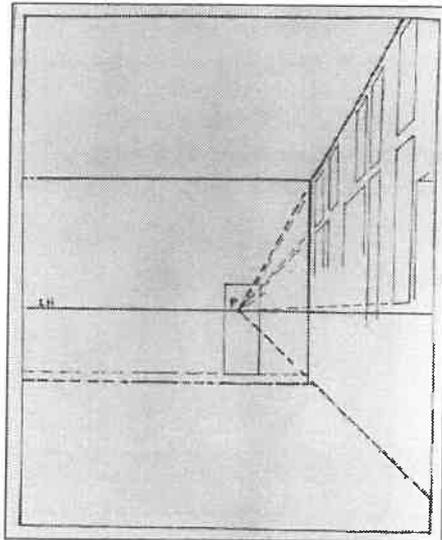


Fig.1. Las Meninas. Dibujo de la perspectiva. L H: Línea del horizonte.

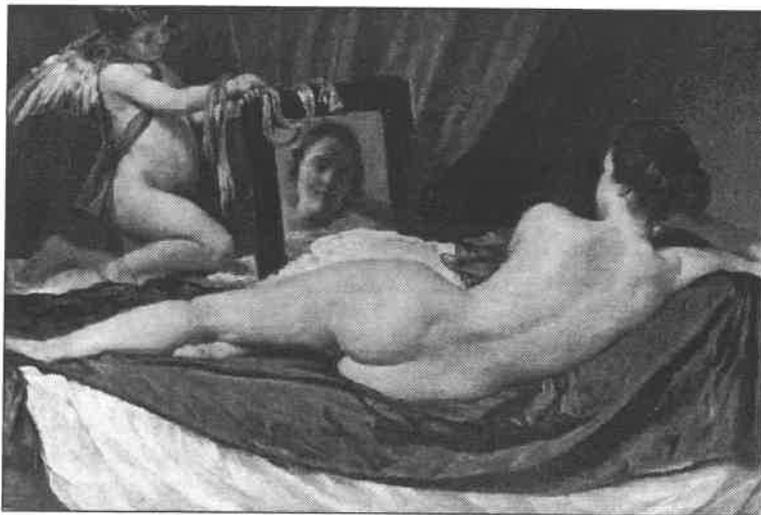


Fig. 2. Venus y Cupido (la Venus del espejo). Londres, National Galley. Óleo sobre lienzo: 1,23 por 1,75 m.

Enseguida se pone de manifiesto el otro aspecto censurable, a los ojos de otro pintor de palacio, el italiano Nardi, de la pintura de Velázquez: *el proyecto de un futuro cuadro*. El envidioso colega lo califica de *capricho* y manifiesta su extrañeza por trasladar *cosa tan trivial a un tamaño tan grande*. Más adelante extenderá sus críticas pero, de momento, vemos que Nardi se fija más en la anécdota, si cabe, intrascendente del cuadro, que en la estructura y técnica que implica su planteamiento.

Buero pone en boca del personaje de Pedro, antiguo modelo y amigo de Velázquez (fig. 3), estas palabras: *“si acertáramos a mirarl[as] [las cosas] de otro modo que los antiguos podríamos pintar hasta la sensación de hueco”*.



Fig.3 Esopo. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 1,79 por 0,94 m. Fecha incierta.

Se plantea aquí el tema de la integridad del artista competente que responsablemente se afana en el progreso de su arte y de la incompetencia del que se preocupa más de medrar. Castizamente diríamos que Velázquez está en contra de la “chapuza” y en este cuadro precisamente se propone avanzar más allá de la perspectiva lineal para conseguir la *perspectiva lumínica: “pintar el aire”*.

En un juego de planos superpuestos: luz sombra, luz sombra y luz, nos va dando los términos en profundidad, lo que unido al tratamiento de la pintura atendiendo a las leyes de la percepción nos da una sensación de realidad hasta entonces nunca alcanza-

da. Velázquez lleva a sus extremos el concepto renacentista del cuadro considerado como una ventana, iniciado por Ghiberthi, y detiene su mirada en un punto. Todo el resto de la visión se difumina perdiendo la precisión, como el mismo personaje comenta a Nardi en el transcurso de la representación. (fig. 4).

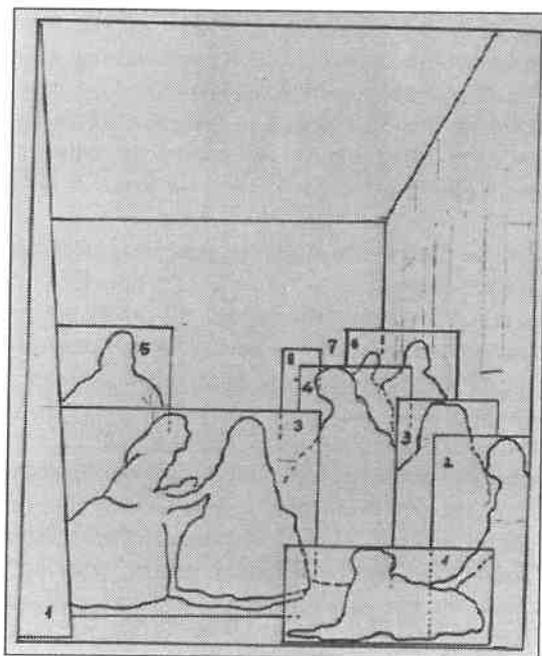


Fig. 4. Las Meninas. Dibujo de planos en diversos términos.

Sabida es la escasa producción de Velázquez, poco más del centenar de cuadros. Frente al planteamiento de Goya, por ejemplo, que avanza en su técnica practicando sobre una obra más amplia, el "sevillano", como se le llama en la obra dramática, progresa implacablemente en cada cuadro que realiza. Sabemos ahora que visitaba con frecuencia la biblioteca del Alcázar y que la mayor parte de los libros que consultaba eran técnicos.

No debemos olvidar que el vocablo ARTE, que procede del latín *ars, artis*, y que significa arte, maña, manera de hacer algo, tiene el mismo sentido que la palabra griega *τεχνη* de la que se deriva *técnica* y la compuesta arquitecto, el que manda a técnicos (obreros).

El otro personaje que acusa a Velázquez, el Marqués, superior a él en su cargo de Aposentador de Palacio, le recrimina la glorificación de la propia figura del pintor como protagonista del cuadro, dejando en segundo lugar al resto de los personajes, incluso reduciendo la presencia de los reyes a un débil reflejo en un espejo. Como Nardi, insiste en la anécdota, en la apariencia, revelándose así la superficialidad del personaje.

Mientras, el personaje de Pedro, en el que el dramaturgo vuelca su simpatía, habla de *“un cuadro sereno con toda la tristeza de España dentro”*. Es decir descubre la penetración psicológica del pintor que, valiéndose de su poderosa técnica, puede plasmar hábilmente sus sentimientos y el de sus modelos.

Un pintor tan opuesto en sus temas como el abstracto Saura, comentaba en un artículo, más o menos, cómo su pintura (creemos que de puro y simple gesto), al ser tan escueta, necesitaba estar cuidadosamente compuesta, pues de otra manera no era nada, y el artista, decía, debía tener ricas vivencias y contenido intelectual, ya que la pintura era, como hemos dicho, la propia proyección del artista.

Velázquez responde a Pedro que es un cuadro de pobres seres salvados por la luz: *“he llegado a pensar que la forma de Dios sería la LUZ. De pronto veo... y me invade la luz.*

El protagonista de Buero nos describe con estas palabras la emoción del artista ante el espectáculo del mundo de la forma y el color. Es la luz efectivamente la que nos permite la percepción de ese espectáculo. El pintor siente la necesidad de apoderarse de ese instante hermoso de luz. Se confirma así la teoría de la intención de posesión de la imagen atribuida a los artistas prehistóricos. Rene Huyge comenta cómo el hombre paleolítico intentaba apoderarse del espíritu del bisonte cuando lo dibujaba en la pared de su cueva, para favorecer así su captura.

En otro momento Pedro, suscitador de temas interesantes (es el personaje inteligente de la obra que añoraba Velázquez), le recrimina que piense que el pintar es un placer y es que, efectivamente, el acto de pintar necesita el acto previo de ver. Pintor no es quien sabe manejar el lápiz o el pincel, **pintor es quien “ve”**. Lo verdaderamente difícil es ver. Una vez que se ha visto el resto es habilidad que se consigue con la práctica. Pero claro, el individuo artista que ve no puede evitar ver todo, es sensible a la belleza y a la fealdad. Es especialmente sensible al placer e inevitablemente sensible al dolor. Comprende pero comprende, sin poder evitarlo, *todo*.

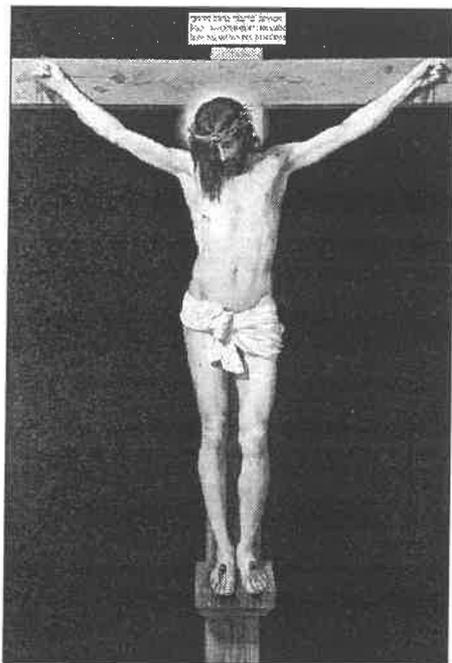
El drama de Velázquez como el de Goya es que ven, más y mejor que sus contemporáneos, y por tanto gozan pero también sufren más intensamente.

Planteado el nudo de la obra en las dos acusaciones de escándalo, por el desnudo y el trato despreciativo de las personas reales retratadas en el otro cuadro, que el espectador comprende desde el primer instante se trata del que da título a la obra, “Las Meninas”, Velázquez se defiende de las acusaciones haciendo observar que precisamente el aspecto pecaminoso de la pintura se encuentra en *“los ojos, en la mirada de quien lo mira”*.

Las acusaciones de Nardi no son totalmente falsas, pues perderían consistencia sus argumentaciones. Así, cuando le acusa de que sus pinturas religiosas son poco devotas y de que busca en ellas lo que de humano tienen es cierto, aunque no en todos los casos. Por ejemplo: el cristo crucificado (fig. 5) y el cristo atado a la columna (fig. 6), los cuales producen fuerte emoción. Sí es cierto, sin embargo, que el cuadro de la trinidad con la virgen no consiguen “espiritualizarse”, “elevarse”, pese a su esquema compositivo en forma de triángulo apoyado en su vértice inferior, por la pesadez de sus ropajes (fig. 7).

Cuando el italiano le acusa de pintar de una manera abreviada, él cree que por capricho y no por falta de vista como otros piensan, está cayendo en el pecado de incompetencia otra vez. Velázquez le aclara que él pinta “el ver”, como hemos aclara-

do antes. Si fija la vista en un punto el resto de la visión, de los contornos, se difumina. Nardi pretende que por respeto al modelo fije la mirada en todo momento en lo que pinta, descubriendo así su personalidad servil.



**Fig. 5. Nuestro Señor crucificado. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 2,48 por 1,69 m. Fecha entre 1628 y 1639.**



**Fig. 6. Cristo atado a la columna o Cristo y al alma cristiana. Londres, The National Gallery. Óleo sobre lienzo: 1,61 por 2,03 m. Fecha 1629-1632.**



Fig.7. La coronación de la Virgen. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 1,76 por 1,24.

La manera abreviada es el pintar deshaciendo, pero hay que aclarar a los pintores que se limitan a ver la superficialidad de las cosas que para deshacer primero hay que construir. Unas ruinas artísticas, como el Parthenon de la acrópolis griega, proceden de una obra de arte que ha sufrido un accidente o cataclismo, un montón de piedras o ladrillos podrá ser una ruina pero no artística.

El Velázquez que desenmascara al intrigante colega no es otro que el Velázquez técnico. Acusa él a su vez a Nardi de plagiarlo al mencionarle cómo ha pintado una neblina verdinosa alrededor del sayo verde de su San Jerónimo. La misma que él ha pintado en el cuadro de su bufón, pero en este caso alrededor de unas calzas carmesí que viste (fig. 8).

Según esto Velázquez conocía ya el comportamiento de la percepción cromática y las reacciones de la retina estudiadas, por ejemplo, por científicos tan importantes como Newton, Maxwell, Young o Granit, entre otros, y más recientemente en la Bauhaus: auténtica cámara de decantación de las vanguardias de principio de siglo. Joseph Albers, profesor de la misma, ha dejado una obra "*Interacción del color*", donde, como en otros textos actuales especializados: el del óptico alemán Gerritsen o el ingeniero luminotécnico francés Déribéré, se explica cómo una superficie coloreada vista durante determinado tiempo produce en la retina el color complementario, opuesto en el círculo cromático creado en 1717 por Newton al distribuir los seis colores: tres primarios y tres secundarios, que descubrió en la descomposición de la luz blanca.

La percepción necesita el alimento de todos estos colores; cuando se le proporciona sólo un color determinado: un primario, la vista busca su complemento (compuesto de los otros dos primarios), creando en la retina el color complementario y quedando de esta forma el alimento cromático de la visión completado.



Fig. 8. Retrato del bufón de Felipe IV, apodado D. Juan de Austria. Hacia 1636. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 2,10 por 1,23 m.

\*\*\*

En “**El sueño de la razón**” Goya, lo mismo que Velázquez, más claramente expuesto, pinta, como dice Pedro en “Las Meninas”, no sólo por placer, pinta “*desde su dolor*”.

Sus pinturas constituyen la sustancia del drama y al igual que las de Velázquez, como comenta el profesor De Paco, no son entendidas ni por sus más allegados.

Además de la importancia que la pintura, la serie negra, y los grabados de los caprichos tienen en este drama, el autor nos introduce inmediatamente en un mundo de imágenes, habla de la hidra liberal, del martillo que 1824 debe ser para negros y masones (negro es un color que designa a liberales por oposición a los blancos monárquicos), del “libro verde”, donde el rey reseña y guarda los agravios recibidos, y se comenta el ajusticiamiento de un reo arrastrado en un serón por un borrico. “**Se diría un grabado de Goya**”, comenta el rey.

Es claro el juego plástico, trágico-irónico, del rey bordando una rosa comparándolo con el tejer de una soga de horca para ahogar la rebeldía.

También hay un claro juego de imágenes en las figuras del rey y Goya contemplándose desde palacio y desde la “quinta del sordo”, en la ribera del Manzanares, por un catalejo.

Observemos la diferencia de las relaciones de los reyes con sus pintores de cámara: mientras que Felipe IV se muestra amistoso y tiene relación frecuente y cercana con Velázquez, Fernando VII se mantiene a distancia y resentido.

Si en las Meninas la pintura es una referencia, que no aparece en la mayor parte de la obra, en "El sueño de la razón" tiene una presencia constante y sirve para subrayar la acción en muchos momentos.

Como en las Meninas, también en esta obra hay un cargo palaciego, Calomarde, Secretario de la Regencia absolutista, que se encarga de la crítica de Goya y su pintura: "*dibujo incorrecto; colores agrios; insidiosos grabados con la dinastía, contra el clero...*" y también "*retratos reales sin nobleza*". Comenta los hasta cierto punto verdaderos defectos, que como Nardi en las Meninas procura tengan cierta parte de verdad para hacer creíbles y sinceras las críticas. Por oposición, a los "*chafarriones de ese fatuo*" (Goya), se alaba al otro pintor retratista de palacio Vicente López. En España suele ser frecuente el halago dirigido contra alguien.

La imagen, el arte plástico es imagen, tiene distintas funciones: estéticas, técnicas, explicativas, emotivas, vicariables. En el caso de la obra que comentamos sirve para subrayar en todo momento las escenas que transcurren en el escenario. Al mismo tiempo los ruidos, las voces, acompañan también completando la acción. El teatro es precisamente forma, color y palabra.

En la primera escena de la quinta, morada de Goya, el autor nos muestra destacada la pintura del aquelarre (fig. 9), posiblemente queriendo simbolizar el momento psicológico en que se encuentra la mente de Goya.



Fig. 9. Aquelarre (El macho cabrío. "Le Gran Cabrón". Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo y muro: 1,40 por 4,38 m. Fecha 1821-1823.

Los silencios, cuando se presume que es Goya, sordo, el que escucha, es un recurso cercano a la plástica, que es naturalmente silenciosa también. Y es que el mundo para un sordo es un silencioso mundo de imágenes gesticulantes, como una imagen precursora del cine mudo, cuando los cinéfilos dicen que el cine era arte, el séptimo arte.

La aparición del amigo de Goya, el Dr. Arrieta, se subraya con la presencia de Saturno devorando a sus hijos (fig. 10), quizás una referencia al monarca que devora a sus súbditos o al tiempo inexorable que amenaza en su avanzada edad al pintor.

En un constante juego de referencias la presencia de Leocadia, la compañera del pintor, se subraya con la pintura de Judith o Asmodea la bruja (fig. 11).

Se suscita, en el diálogo de estos personajes, la idea de la posible demencia de Goya, manifestada por la nueva tendencia de sus pinturas negras, transidas de perso-

najes siniestros. Volvemos al tema comentado de la proyección del pintor e incluso su estado de ánimo en sus obras. El doctor avanza la teoría de la posible función terapéutica del arte plástico.



**Fig. 10. Saturno. Madrid, Museo del Prado. Ól/mulz: 1,43 por 0,86 m.**



**Fig. 11. Asmodea. Madrid, Museo del Prado. Ól/mu-lz: 1,23 por 2,65 m. Fecha: 1820-21.**

A veces observamos en los niños y en los locos, como proyectan en sus dibujos y pinturas sus temores y traumas. Corrientemente los niños de personalidad tímida, de carácter retraído, suelen dibujar escenas movidas de aventuras que son incapaces de realizar en la realidad y que viven en sus dibujos.

Quizás, en el caso de Goya, no quiera, al pintar los monstruos que sueña su razón, apoderarse de la imagen que plasma en los lienzos, sino que pretenda posiblemente apresarlos en sus pinturas para que abandonen su mente atormentada, para liberarse de ellos, o quizás para mostrarlos al mundo y que la gente contemple sus flaquezas como en el retrato de Dorian Gray ideado por la imaginación de Oscar Wilde.

Goya se manifiesta verbalmente como un liberal, en sus pinturas como un rebelde y en su técnica como un genio revolucionario. Velázquez es un carácter reflexivo, Goya es un temperamento exaltado. Velázquez es la medida, la proporción medida, la elegancia natural, su vida es familiar y apacible, salvo por las intrigas palaciegas. Goya es un vividor intenso y apasionado. A ambos les une su amor por la pintura y la verdad. Les une también su sentido de la dignidad. Ellos no tienen por qué ser serviles, su obra habla por ellos y debe servirles de fortaleza inatacable de su dignidad.

En el caso de Goya no es suficiente el resentimiento del monarca, por su rebeldía, los ataques de sus grabados y las descalificaciones insultantes vertidas en una carta interceptada por Calomarde, hacen que el rey, exento de grandeza de espíritu, quiera vengarse del pintor.

Goya se muestra despectivo con la chusma del cuadro de la Romería (fig. 12). ¿Quiere mostrarnos el autor que está en contra de la incultura y la superstición? Como liberal, amigo de intelectuales, acusado de afrancesamiento, es desde luego partidario del progreso de la ciencia y la justicia. En un momento determinado después que hayamos observado su obsesión por los hombres-pájaros, muestra un cuadro (seguimos constatando la constante utilización de la pintura subrayando la trama) a su amigo el doctor Arrieta donde los pinta con alas artificiales pues piensa "*que no vuelan por arte de magia como creía antes*", en una clara referencia hacia su evolución intelectual (figs. 13 y 14).



Fig. 12. La Romería de San Isidro. Madrid, Museo del Prado. Óleos sobre lienzo: 1,40 por 4,38 m. Fecha: 1821-23.

El citado profesor de Paco comenta; "*como el ciego adivino de Tiresias, percibe lo esencial de las cosas por encima de las apariencias*". Los pintores, los buenos artistas, lo son porque "*saben ver*" lo que para los demás pasa desapercibido.

Velázquez ve la perspectiva lumínica como nadie, hasta entonces, presiente e inicia "el impresionismo". Goya, también genio anticipador, apunta el surrealismo en su

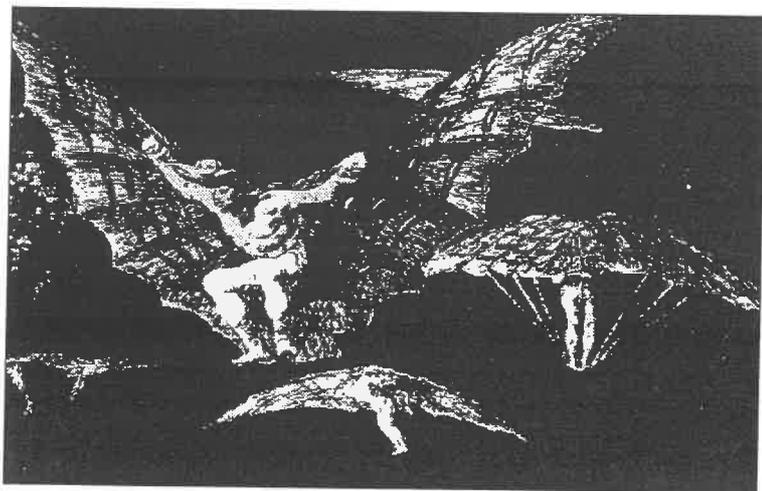


Fig. 13. Modo de volar (los hombres voladores). Grabado nº 13 de Los Disparates. Fecha: 1815-20.

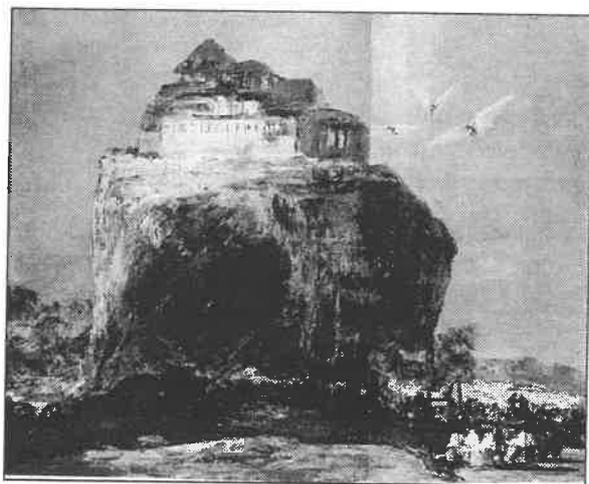


Fig. 14. Ataque a una fortaleza sobre una roca (con hombres voladores). Nueva York. Metropolitan Museum. Óleo sobre lienzo: 0,84 x 1,04 m. Fecha: 1813-16.

pintura del perro (fig. 15). Representa la soledad, está perdido en la nada, puede ser la expresión de la propia persona de Goya sintiéndose sólo en la multitud de su tiempo.

El drama desemboca en la venganza del rey, que quiere tenerlo a su lado pero "humillado". No se da cuenta que una vez humillado Goya deja de ser Goya y por tanto lo pierde inevitablemente. Es la penitencia del pecado de la soberbia y el egoísmo.

La pintura sigue subrayando y simbolizando la acción. Goya compara las etapas de su existencia con la de algunos de sus cuadros:



Fig. 15. Perro. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 1,34 por 0,80 m. Fecha: 1820-21.

— La “Pradera de San Isidro” evoca la época de los cartones para los tapices, su juventud, las merendolas, los juegos, las canciones, el contacto popular, las mocicas y la diversión (fig. 16); cuando hace referencia a las **majas** hablando de “*la figurita de la duquesa que ríe y se cimbreo en el silencio*”, evoca su madurez (fig. 17).

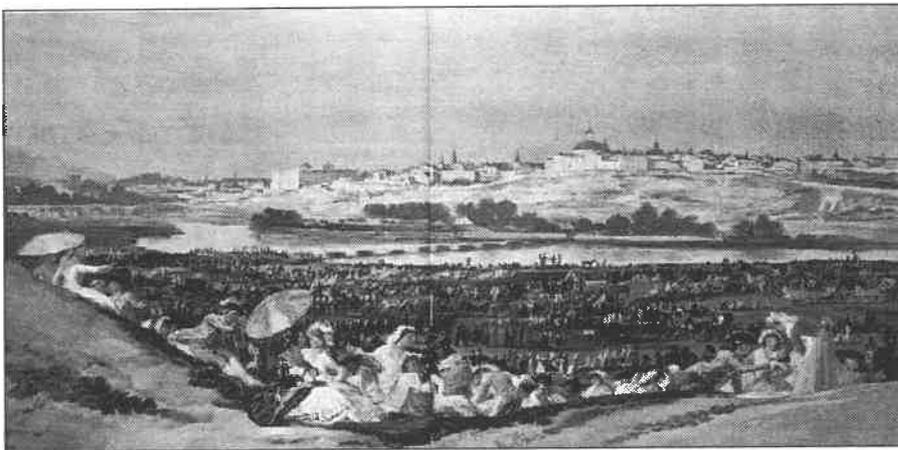


Fig. 16. La Pradera de San Isidro. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 0,44 por 0,94 m. Fecha: 1788.



Fig. 17. La Maja desnuda. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 0,97 por 1,90 m. Fecha: 1800-3 (?).

— “Los desastres”, “El dos de mayo”, “Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío” (fig. 18), que le hacen recordar su falta de oído “*cuando llegó la sordera y comprendí que la vida es muerte*”, representan la vejez.



Fig. 18. El 3 de mayo de 1808. Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 2,66 por 2,45. Fecha: 1814.

Todo carácter, mientras se encuentra todavía con fuerzas, clama: “*No suplicaré a un felón*”, refiriéndose al rey (fig. 19).



Fig. 19. Fernando VII. Zaragoza, Museo de Bellas Artes. Oleo sobre lienzo: 2,80 por 1,25 m. Fecha: 1814-15.

La última escena reproduce el grabado que da título a la obra. Goya apoyado sobre la mesa parece dormitar (fig. 20). Sus sueños se materializan sobre el escenario que va cubriéndose de personajes de sus grabados: el hombre murciélago, las destrozadas, los cerdos, la máscara cornuda. Entre todos le rodean, le atacan, la gata le pone un bozal, le colocan también un sambenito y una corona. Las voces a su vez van nombrando los títulos de los caprichos y desastres que el pintor va sufriendo.

La pesadilla onírica acaba ... para dar comienzo, cruelmente, con la pesadilla real y realista, pues el genial baturro se va atacado por los voluntarios, soldados reales en el doble sentido. Golpeado, humillado en su persona y en la de su compañera Leocadia, maltrecho físicamente, destruido su orgullo por la fuerza, vencido al fin, accede a someterse y pide a su amigo Duaso, confesor del monarca, que “*ruegue en su nombre a su Majestad el perdón*”.

El drama de “El sueño de la razón” es la representación de la derrota, del triunfo de la fuerza, la vileza, la sinrazón.

La acción culmina con las voces del capricho 71, “*si amanece, nos vamos*” (fig. 21). Tragos brujas y duendes se irán... si viene la luz y triunfa la ciencia, el saber y la verdad, tras esa noche permanente que parece ser la Historia de España.

La obra termina con la huida del vencido protagonista y el triunfo de la ignorancia y la superstición simbolizadas al fondo del escenario.



Fig. 20. "El sueño de la razón produce monstruos". Lámina 43 de Los Caprichos.



Fig. 21. "Si amanece nos vamos". Grabado de la serie de Los Caprichos. Nº 82 en el Museo.

\*\*\*

El protagonista de “**Diálogo secreto**” es la contrafigura de los personajes principales de las otras dos obras. Este es un drama de conciencia. Fabio, profesor y crítico de arte, es un farsante, no tiene la personalidad admirable de Velázquez y Goya, es el antihéroe. Le dignifica precisamente la toma de conciencia de su drama interior.

La pintura utilizada aquí por el autor, “**Las hilanderas**”, tiene una importancia capital y es, para el espectador o el lector avisado, la clave del problema planteado. Según las palabras del autor “*La pintura entera emerge de la sombra con toda la fuerza de sus tonos, saturados por la viva claridad que parece brotar del cuadro como de una gigantesca transparencia*”, pero momentos después “*se reducen a una masa de ocre y sepias deslucidos, pardos y azules ennegrecidos y grisáceos*” (fig. 22). ¿Qué ha ocurrido?, sencillamente que el maestro Buero nos ha explicado la trama, el problema trágico de un crítico de pintura que es daltónico. La visión segunda corresponde a la mirada de Fabio.



Fig. 22. Las hilanderas. Velázquez. Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 2,20 por 2,80 m. Fecha: Hacia 1657.

Utilizando un recurso parecido al silencio que escuchamos cuando Goya intenta oír y el autor nos transfiere su sentido atrofiado del sonido, ahora nos transfiere la mirada daltónica, empobrecida, del protagonista que “*mantiene su diálogo secreto*” con el cuadro que está estudiando y ante el que aparece en escena tomando notas. Secreto quizás porque no puede sino silenciar ante todos su superchería.

El daltonismo es una anomalía cromática por la cual falla la redopsina, sustancia de la retina, en unos conos. Los conos son fotocélulas sensibles al color, alojadas en una de las catorce capas de la retina, que en número aproximado de siete millones tapizan el fondo del ojo. Otros ciento veintitantos millones de células llamadas bastoncitos nos proporcionan la visión escotópica, en blanco y negro. Las primeras se

agrupan mayoritariamente en el centro de la retina, la fovea, mientras que los bastoncitos se desparraman en mayor cantidad por la periferia.

Dalton, físico inglés, descubrió en él mismo esta anomalía, que, en su caso, constituía, como en el protagonista de la obra, la falta de visión del color rojo. El color verde y el rojo se ven como un tono pardo parecido. El daltonismo es muy frecuente. Alrededor de un dos por ciento de la población es daltónico, dándose mayor porcentaje en los niños que en las niñas, que suelen ser portadoras del gen sin padecerle.

Pedagógicamente es una anomalía a tener muy en cuenta por los profesores de dibujo y pintura.

El libro que el protagonista escribe, "su diálogo secreto", como generalmente el de todos los críticos de arte, se fundamenta más en la literatura, que es lo suyo, pues casi todos proceden de la carrera de letras, que en la técnica, aunque el autor pone en su boca que: "*también se hablará en él de formas, de colores, de veladuras...*". No llega más allá en sus menciones de tipo técnico.

El drama permanece oculto en la conciencia del protagonista hasta que la irrupción en escena de su joven hija desencadena la tragedia. Ella le acusa de la muerte de su ¿compañero? pintor que tenía en gran estima al padre y que éste no correspondía. Una crítica adversa provoca el suicidio.

La hija recrimina al padre su conducta, dando a entender sospechas por alusiones del pintor muerto.

Fabio, que ha dedicado toda su vida a soslayar la tremenda dificultad, empleando ímprobos e increíbles esfuerzos por averiguar el color que "no ve", se resiste a confesar su fraude, lo cual constituiría el descrédito ante los ojos de su hija, su mujer, la sociedad. Sería la ruina total.

La hija descubre, por fin, su deficiencia al maquillarse la cara de un tono suave de color verde que el padre no percibe porque no lo diferencia del sonrosado normal de las mejillas.

Decidida, en un principio, a delatarlo, a descubrir su fraude en los periódicos, desiste finalmente de su intención, pero la tragedia desencadenada no parece tener mas solución para el protagonista que su propio suicidio, del que le salva la abnegada esposa que descubre su conocimiento y comprensión del problema. Este personaje emocionante, estremecedor en sus palabras, redime al ser humano, tantas veces representado por figuras de plástico sin aderezo espiritual ni intelectual alguno.

"Diálogo secreto" representa en mi opinión la simbolización de tantas vidas anónimas que venden su dignidad por el triunfo de la fama o del dinero, que se esfuerzan denodadamente, empleando enormes energías, en recorrer un arduo camino equivocado, y que bien utilizadas podrían fructificar mejor.

Representa también la sumida aceptación de las limitaciones, y debilidades con las que resignadamente muchos han de aprender a convivir, la pesada carga que han de llevar en su existencia.

La pintura en la obra de "Las Hilanderas" actúa como factor delatador de la superchería, triunfa la verdad a medias y no deja contentos a nadie, como tantas veces en la vida.

Por el contrario en las Meninas la pintura surge vencedora, como la verdad, la razón, la ciencia, la técnica, y la comprensión y el afecto del rey que deja por fin pintar a su amigo Velázquez el cuadro proyectado. En la última escena de la obra apare-

cen triunfantes esplendorosas, sobre el proscenio, las figuras vivas, luminosas, de LAS MENINAS. (Fig. 23).



Fig. 23. "Las Meninas. Velázquez". Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo: 3,18 por 2,76 m. Fecha: 1656.

## NOTAS

- (1) Acerca de las críticas que Buero ha sufrido sobre el pecado de ambigüedad, en la crítica social, de sus obras, por culpa de la censura, el mismo se define en "Teatro español actual", por una postura positiva de lucha, de acción, dándonos la sensación que la dificultad supone un acicate y contribuye a "afinar" la obra, haciendo la crítica más sutil, inteligente y eficaz, entre otras cuestiones porque la soslaya y la vence con inteligencia. Pone como ejemplo favorable a su tesis las frases de Borges: "La obra que perdura es aquella que tiene una infinita y plástica capacidad y ambigüedad, la que lo es todo para todos", y de Larra:
- "Géneros enteros de la literatura han debido a la tiranía y a la dificultad de expresar los escritores sus pensamientos francamente una importancia que sin eso rara vez hubieran conseguido".*

Fig. 2. Velázquez fue el primer y único pintor español de su época que se atrevió a pintar un desnudo femenino. Posiblemente pintó este cuadro en Italia, influido por los maestros venecianos, o poco después de regresar de su segundo viaje. Revista de Occidente. (1960). "Velázquez", Revista de Occidente, S. A., Madrid.

- Fig. 3. Obra pintada, con la del Menipo, para la Torre de la Parada. Posiblemente pintadas por la influencia de Rubens, por dos de sus pinturas: "Heráclito" y "Demócrito". "Velázquez", o.c.
- Fig. 7. El cuadro de la coronación de la virgen fue pintado hacia 1641 para el oratorio de la cámara de la reina en el palacio de Madrid. "Velázquez", o.c.
- Fig. 14. Representa un ataque a una fortaleza sobre una roca -que parece de ciencia ficción- llevado a cabo por hombres provistos de grandes alas, es un tema relacionado con la fig. anterior, grabado de los Disparates (1815-20) en cuanto a los asaltantes; y con otra pintura, fig. n° 11, en cuanto a la roca o pico fortificado. La autenticidad ha sido discutida y, recientemente, como indica el Museo, ha sido atribuida a Eugenio Lucas. Ante la duda se mantiene la atribución tradicional, aunque con reservas.
- Fig. 20. "El sueño de la razón produce monstruos es una de las estampas claves de Los Caprichos. Cuando maduró la idea de grabar Los Caprichos en Goya fue este diseño el que pensó poner al frente de la colección como símbolo programático de su contenido. Todo lo que quería meter en su sátira de crítica humana y social, de aplicar a ella, hombre de su tiempo, el escalpelo de su razón, [...] está cifrado en esta composición". Lafuente Ferrari, E., "Los Caprichos de Goya", p. 120-121.
- Fig. 21. Este dibujo a la sanguina, lleva en el Museo el n° 82 (Gassier II, p. 157). Es uno de los más bellos y mejores grabados de Los Caprichos. (Lafuente Ferrari, E., o. c. pp. 178-79.).
- Fig. 22. "Obra maestra del último periodo del artista, ... Las Hilanderas, combina dos temas esencialmente distintos que, sin embargo están relacionados entre sí. La escena del primer plano muestra cinco mujeres que trabajan en la Fábrica de Tapices de Santa Isabel de Madrid. La escena del fondo ha sido interpretada de muchas maneras. Se cree actualmente que es una especie de pequeño escenario donde se representa una comedia mitológica. Mientras tres damas de la corte contemplan el tapiz tejido por Arachné para representar El Rapto de Europa, aparece Pallas Atenea y castiga a Arachné por su audacia de revelar la fechoría del padre de Atenea y la convierte en una araña. José Ortega y Gasset relaciona esta pintura con algunos versos descriptivos del famoso poema "La boda de Thetis y Paleó" de Catulo. "Velázquez", o. c.
- Fig. 23. "Las Meninas". "La animación de la escena cautiva inmediatamente la mirada e invita al espectador a seguir todos los detalles en el maravilloso juego de luces y sombras [...] Las intrincadas relaciones entre el pintor y los modelos son sumamente fascinantes". "Velázquez", o. c.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGELIS, RITA DE. (1988). *La obra Pictórica de Goya*. Planeta, Barcelona.
- BUERO VALLEJO, ANTONIO. 1ª ed. 1975, 23ª ed. 1994. *Las Meninas*. Espasa Calpe. Madrid.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. 1ª ed. 1970, 17ª ed. 1995. *El sueño de la razón*. Espasa Calpe. Madrid.

BUERO VALLEJO, ANTONIO. Edición crítica de Luis Iglesias Feijóo y Mariano de Paco. Obra completa. *Diálogo secreto*. Espasa Calpe. Madrid.

BUERO VALLEJO, A., GALA, A. MARTIN RECUERDA, J. y OTROS. (1977). *Teatro español actual*. Fundación Juan March y Ediciones Cátedra. Madrid.

HUYGHE, RENE. Planeta. *El arte y el hombre*. Ed. Planeta vol. III. Barcelona.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE (introducción y catálogo crítico), (1978) *Los caprichos de Goya*. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea. Barcelona

REVISTA DE OCCIDENTE. Introducción por José Ortega y Gasset (1960, tercera edición). *Velázquez*, Revista de Occidente, S. A. Madrid.