

El conde-duque de Olivares en corveta regia

Una mirada desde la Antropología

POR
CARMELO LISÓN TOLOSANA

No deja de sorprender y aun maravillarse el hecho de la floreciente proliferación de museos, no solo comarcales sino locales, en todo el ámbito nacional; sus espacios sirven además como salas de exposiciones, de conferencias, de tertulias instructivas y de *foyer* de renovación de tradiciones. Exhiben en sus vitrinas antigüedades locales relativas a asuntos y costumbres, cuadros, utensilios de cocina, arados, carros, juegos, instrumentos de labranza, trajes, bordados, formas de preservar comida, fotografías, documentos relevantes, etc.; en una palabra, todo aquello que consideran objetos y formas intencionales del pasado cercano.

Esta actitud positiva en torno a objetos particulares, limitados y unilaterales de uso reciente adquiere un más complejo significado, concretamente una denotación estética especial: al pasar de casa al museo pierden su función instrumental y adquieren una decorativa, pasan de objeto utilitario a estético. Han cambiado su determinación conceptual y, por tanto, el horizonte de expectativas que crean. Una pintura votiva, una fotografía familiar y partes de un remoto ajuar, al ser elevados, colgados e iluminados, o un trillo al ser separado en un espacio rodeado de una cinta que impide el acercamiento crean un nuevo horizonte semiótico y otras coordenadas hermenéuticas que declaran, primero, que todos los objetos han sido elevados a otro grado de dignidad, a un *status* estético que exige otro modo de aproximación y otra manera de verlos, y, segundo, que van más allá del arte institucionalizado o canónico. Es realmente interesante visitar estos pequeños museos y observar la actitud emotiva y evaluativa, reverente en la recepción por parte de aquellos que crearon, primero, los objetos en su pragmaticidad fáctica y, segundo, el museo, en el que lo expuesto cambia de ontología. Se acercan ahora, no con la mano tensa para sujetar el indócil arado, sino para dimensionarlo como símbolo de un tiempo ido y apreciarlo como categoría patrimonial local con peso estético y existencial. No hay límite en el arco objetivo estético ni en la gratuita donación de esteticidad; ellos han estetizado y sacralizado las vivencias de su propio pasado.

Nosotros también visitamos otros museos, repositorios artísticos no de patrimonios locales sino nacionales y aun universales, para ver y apreciar objetos y pinturas, no solo emotiva sino antropológicamente también. Desde esta perspectiva cultural podemos activar, por ejemplo, las propiedades de un cuadro dotándolo de categorías

fenomenológicas, históricas, emotivas, pictóricas e intencionales para penetrar en su plural riqueza humana y cognitiva.

Invito a entrar en el Museo del Prado, acercarnos al soberbio retrato del conde-duque de Olivares pintado por Velázquez y desgranar algunas de las capas semántico-culturales que lo conforman, con la pretensión de que la especificación antropológica de nuestra mirada contribuya al goce de su valor pictórico universal. Vale la pena ensanchar el arco de aproximaciones; la pintura lo merece.

El arte, junto con la lengua y la religión, es un universal antropológico; adquiere, ciertamente, formas distintas y distintivas en particulares geograffias, espacios y tiempos, pero esa trilogía conforma una clase que trasciende todo conjunto particular cultural. El arte, en cuanto forma mental de organización del espacio y como comunicación y significación independiente del lenguaje verbal, es compañero inseparable del *homo sapiens sapiens*. Más aún, probablemente la escenificación expresiva ritual es anterior al lenguaje: el hombre de Neanderthal, cuyo aparato vocal era muy deficiente, inicia ya un arte rudimentario. En todo caso, la facultad estética es universal. Obviamente, estos *universalia* humanos se van revistiendo de configuraciones concretas, variadas y múltiples, pródigas en matices de significado específico según área, período, genio individual y *ethos* cultural; categorías hermenéuticas éstas que nos permiten examinar en detalle la estructura de una obra concreta para, desde ella y una vez convenientemente contextualizada, alcanzar profundos valores abstractos humanos. Esto es lo que les propongo intentar partiendo de la mirada antropológica que vamos a proyectar sobre el *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares*. Acerquémonos para ello al lienzo en tres momentos discursivos preguntándonos qué pintó Velázquez, qué quiso pintar y cómo nosotros lo podemos ver hoy e interpretar. Quizás las respuestas —siempre tentativas y parciales— a algunas dimensiones de estos interrogantes sirvan para intensificar la fruición estética del cuadro.

La pintura toda de Velázquez está centrada, sin duda, en la figura humana, es pintor de retratos. Su singularidad empática visiva le permitía captar el fenómeno óptico del sujeto en su esencialidad. Cuenta Palomino que cuando Velázquez expuso al público romano en el claustro de la Rotonda el retrato que había pintado de Juan de Pareja comentaban los entendidos: “todo lo demás parecía pintura, pero esto solo [el retrato] verdad”. Francisco Pacheco escribió con no disimulada satisfacción: “E hizo [...] muchas cabezas de carbón y realce en papel azul y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retrato”. Y Jusepe Martínez dice escuetamente: “su habilidad en hacer retratos [...] causó gran maravilla”. Hoy, después de siglos, estamos de acuerdo con esas evaluaciones, lo que les da mayor y más permanente real-

ce. El Palacio Real madrileño era excelente hábitat para escorzar toda una galería de tipos; allí le había llevado su protector y mecenas don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares. Nada de extrañar que adaptándose al gesto del tiempo lo retratará a caballo. El conde era, además, excelente jinete y gozaba con ejercicios ecuestres.

El cuadro en cuestión vale tanto como un documento etnográfico; es plenamente ostensivo, se impone por la fuerza robusta de su presencia. Nos da una imagen individualizada, realista del corpulento cincuentón Olivares. Si lo comparamos con sus otros retratos (el de Sao Paulo, el de la Hispanic Society y el de la colección José Luis Vázquez-Fisa) podemos comprobar que reproduce su fisonomía con verismo, que le seduce la precisión en los rasgos. Lo conocía lo suficiente como para reproducir con fidelidad y soltura no solo su expresión facial sino hasta su expresión anímica. Ahí tenemos al culto humanista con su cabeza erguida y vuelta hacia atrás, con su nariz bulbosa, bigote abultado en los alzados extremos y perilla negra. Viste sombrero a la chamberga, media armadura con coraza de acero tachonada de oro, rica valona de Flandes trazada a brochazos blancos, greguescos y bota atezada. Del hombro derecho cae la banda de general, que termina en frondoso lazo carmesí con flecos dorados; con la mano derecha empuña, orgulloso y terminante, la bengala de su generalato. Ciñe también espada con bella empuñadura. Lleva en su izquierda la brida del lustroso corcel que monta y que en barroca posición de corveta se dirige al campo de batalla, que aparece distante y en el extremo inferior, entre humo de guerra y caballos muertos en acción. El conde-duque, altivo y marcial, se dirige –parece–, como rayo de guerra, a liderar el ataque de la caballería. Este es, básicamente, el cuadro en su presentación material.

Pero Velázquez hizo y dijo algo más en este cuadro: pretendió, obviamente, crear un efecto estético intencional. El contenido iconográfico presenta una estructura diagonal ascendente que va de derecha a izquierda en forma de ocho, teniendo como eje central el cuerpo en chaza del aristocrático animal. La dirección de la espada, del sombrero y de la bengala refuerza ese movimiento ascendente hacia la izquierda que parcialmente contrarresta la casi verticalidad de las extremidades y la cabeza del alazán y la misma figura del conde-duque. Esa poderosa energía bruta del animal en corcovo y esa conformación dinámica diagonal hacia adelante vienen a su vez moderadas por el amplio juego de líneas verticales (los árboles a la derecha) y horizontales (las múltiples del paisaje inferior y de las nubes). El volumen del caballo, su solidez y cualidad plástica, subrayada por los rojos granates sobre fondo gris oscuro, se suman a toda esa asimetría para añadir estabilidad al conjunto. Velázquez, recordémoslo, estudió en su estancia romana con especial interés numerosos bajorrelieves y estatuas antiguas. Esa prodigiosa sensación de forma creada por el contraste tonal y

las cualidades esculturales sugeridas por la prominente focalización y por los colores calientes del primer plano en contraste con el oscuro recesivo del fondo, difuminado en los extremos, la sutil modulación lumínica en una palabra, junto con la eliminación del detalle, acrecientan a su vez y de forma explícita la sensación de cercanía del cuerpo humano y de inmediatez del lozano animal. Caballo y caballero se nos hacen simplemente presentes, se nos imponen en su forma escultural. Esta es la pintura en su esquema estructural objetivo, la obra *an sich* como afirmación de sí misma. Velázquez ha conseguido con la composición, el color y la forma un extraordinario sentido de realidad en este cuadro.

Y algo más: con su pincel mágico ha convertido una teatral acrobacia espectacular en un movimiento en equilibrio, ha conseguido una deliciosa tensión entre dinamicidad y estabilidad. El supremo general que galopa con prisa a la llamada del enemigo no tiene en realidad aire de combate guerrero sino de elegante desfile victorioso; va vestido de media coraza pero también con galas de corte; monta un corcel pero no de combate sino de elegante parada ceremonial. Compárese, por ejemplo, con la figura indómita del caballo del Napoleón que pinta David. Jinete y alazán vienen representados en quietud estatuaría, en situación escénica. Su composición teatral, un tanto balletística, nos invita a leer el cuadro no en términos de furia guerrera sino de sosegada elegancia ducal, como imponente figura humana realista y como pintura formulaica tipo, pero sobre todo como apoteosis de su poder y autoridad. El conde-duque está en lo suyo porque eso es lo suyo; Velázquez intencionó el lienzo con la ilusión de poder.

Esta última dimensión, que surge tanto de la inmanencia iconográfico-tonal como de la composición formal del cuadro, transfigura el conjunto significativo elevándolo a otro nivel y dotándolo, con nuestra colaboración, de otra manera de manifestación pictórica, de otro modo de existencia, de otros valores. Veámoslo paso a paso. Para ello me permito invitarles a ustedes nada menos que a completar la tela de Velázquez, guiados, desde luego, por los vectores semióticos reseñados que enderezan y señorean, desde su iterativa estructura formal, nuestros esfuerzos contributivos. Ver es interpretar mereológicamente cualidades primarias y secundarias como extensión, locación, color, etc., e interpretar es consumir y activar el cuadro. Percibimos y vemos con nuestros recuerdos y emociones, con nuestras ideas y creencias, con nuestros deseos, conocimiento, temperamento y valores. Vemos algo como bello, significativo, antiestético, etc., porque el ver es cultural. Teniendo estas premisas como fondo, comencemos por ver la mancha de pintura compacta del mayor inquilino del cuadro: el caballo. Este alazán tostado actúa como estímulo sugerente que nos transporta por itinerarios mentales a un territorio cultural poblado de congéneres célebres: *Bucéfalo*,

Incitato, *Babieca* y *Morcillo*, por ejemplo, son inseparables de Alejandro Magno, Calígula, El Cid y Cortés, y no menos celebrados y famosos son los que cabalgan Santiago Matamoros, san Jorge y san Martín, el de Ricardo II y el del duque de Wellington, sin olvidar, claro está, el fraudulento de Troya. Los dioses griegos y los héroes mitológicos aparecen en la *Iliada* montando caballos. El del conde-duque está, pues, en buena e ilustre compañía formada por équidos todos prestigiosos.

Pero hay algo más y más importante, la mitología equina nos introduce en un fascinante universo: los dioses griegos, germanos e hindúes y otras figuras mitológicas, por ejemplo, Perseo, Júpiter, Plutón, Neptuno, Minerva, Faetón, Wotan y Mitra, son conducidos en sus viajes empíreos por veloces caballos. Figuras ecuestres de emperadores, como Marco Aurelio y Constantino, y *condottieri* renacentistas, como Gattamelata y Bartolomeo Colleoni, esculpidas por Donatello y Andrea del Verrocchio, centraban plazas públicas en Roma, Padua y Venecia. Un caballo de arcilla, tamaño natural, hecho por Leonardo da Vinci sirvió de blanco para las prácticas de tiro a los soldados franceses que ocuparon Milán. Y si seguimos buceando en la historia constataremos la profunda realidad de la conceptualización mítica que anuda y fusiona dioses, guerreros y caballos. Curiosamente el *ur*-caballo eocénico, de hace unos 40 millones de años, era poco mayor que un zorro actual pero evolucionó en su variedad de *equus caballus* galopando por las estepas de Asia central hasta su robusta y voluminosa versión actual. El **ékwo* está bien documentado en toda el área del indoeuropeo clásico. Desde muy pronto tuvo el caballo especial relación con el hombre por su poder —todavía medimos la fuerza por caballos— y por su velocidad; fueron las tribus de origen indoeuropeo que habitaban las estepas y montañas adyacentes al mar Caspio y al Negro las que primero lo domaron y cabalgaron hace al menos 6.000 años. Fue también esta cultura indoeuropea, centrada en la posesión y potencia del caballo, la que ya en el III milenio antes de Jesucristo había invadido y conquistado virtualmente toda Europa. Con los indoeuropeos entra el caballo de lleno en la historia humana por su capacidad motora tanto para el transporte como para la guerra. La caballería fue reina de las batallas durante centurias y de las mentes —otras tantas— que leyeron las epopeyas iránicas y carolingias y las novelas de caballería en el siglo XVI. Todavía en abril de 1917 tomó parte activa en el frente contra las posiciones alemanas la caballería británica. Y todos hemos visto cargas de la policía a caballo contra huelguistas o manifestantes.

Estas profundas raíces históricas se perpetúan hasta el presente con la fuerza del mito, adquiriendo de paso, en sucesivos períodos, configuraciones distintivas pero procedentes todas del mismo núcleo significante original. Fijémonos por un instante en una forma interna de la cultura medieval: en el caballero. Caballo y caballero no

solo guerrear en nuestro suelo contra el moro, son además transformados en un sistema de signos que anclan y dirigen nuestra interpretación. El caballero es un *tipo* humano; el perfecto caballero tiene que alcanzar la caballería espiritual, para lo cual debe ser regido, en sus actos, por la razón y, en su conducta, por los principios morales; ha de dominar sus pasiones y vencer sus instintos. Este proceso semiótico implica que tiene que disciplinar, someter y señorear al caballo, que simboliza la fuerza bruta inferior, la energía instintiva, la pasión sexual sin brida. La literatura caballerescas reafirmó al caballo como cuerpo en su repertorio simbólico —en coherencia con el código mítico— y transfiguró al jinete en caballero espiritual. Más aún: la reaparición de figuras legendarias como Santiago, san Jorge y san Martín realza la energía cultural del mito y corrobora la implícita ecuación caballero=santo dramatizada en auténtica biografía regia por el castellano san Fernando III y por el francés san Luis IX.

Fijémonos ahora en la dimensión intencional a la que hemos llegado en este *excursus* de bravura simbólica provocado por el caballero Olivares: la mitología, la historia, la literatura y el imaginario artístico, al concentrar los temas y enlazar los elementos narrativos, hipercodifican, cada uno desde su ontología, la estructura objetiva y hacen aflorar el significado interno del conjunto en un triple simbolismo. A saber: las cualidades naturales del caballo vienen asociadas, primero, a los dioses, a figuras míticas, a héroes, emperadores, reyes y generales. El caballo simboliza el poder. Segundo: penetra además el équido en la órbita religiosa, transporta santidad, vehicula, por tanto, espiritualidad. Y tercero: animal fogoso e impulsivo carga con el caballero, que, en cuanto paradigma humano ético, señorea la fuerza bruta, lo que implica que la virtud otorga poder. Este discurso semiótico, regulador de lo posible, de lo deseable y de lo real, ¿está vigente en la España barroca?, ¿participa nuestro personaje de esta milenaria simbólica cultural? La triple semiosis bengala-espada-banda y la retórica toda del conjunto actúan como imperativos compositivos que intencionan positivamente el cuadro dejando poco margen a la duda. Veámoslo teniendo presente que el espectador del cuadro en la España barroca conocía la mitología mucho mejor que nosotros.

La imponente figura del conde-duque llena todos los escenarios de la monarquía de Felipe IV; es el *alter ego* del rey. Omnipresente y omnipotente está en todo, porque es todo: caballero mayor, capitán general de la caballería de España —patente en el cuadro—, consejero de Estado, procurador perpetuo en Cortes, ministro privado y primer ministro, lugarteniente general del reino con el mando supremo de los “ejércitos en España y en las Islas adyacentes a ella”. No solo tiene en sus manos las riendas de la autoridad sino que cultiva en su espíritu la pasión del poder, poder que intrín-

secamente tiende a expandirse y poder que el conde quiere unificar y controlar; los nacionalismos, nos dice, son “cosa de muchachos”. Sin dejar de ser piadoso caballero, humanista y excepcional bibliófilo, el conde-duque es, ante todo, un animal político, siempre a la conquista de mayor poder. Ya en marzo de 1621, cuando Felipe III agoniza, dice arrogante a Uceda: “Hasta ahora todo es mío”. “¿Todo?”, cuestiona atónito Uceda. “Todo, sin faltar nada”, asegura sin dudar el conde. Un estado, un monarca y el duque al timón para el mantenimiento del imperio; ese parece ser su lema.

Pero con el paso del tiempo el imperio comienza a tambalearse, la hacienda real mengua alarmantemente y los generales pierden plazas fuertes. Para hacer frente a la constante amenaza francoholandesa busca entre los nobles hábiles administradores, embajadores y generales, pero no encuentra cabezas cualificadas: “donde no hay, no hay”, exclama amargado. Le faltan, grita, “cabezas..., cabezas...”, banqueros, maestros de campo, armas, barcos y soldados. Los documentos de 1636 muestran a Olivares ordenando preparaciones navales, tácticas militares y despliegues de caballería. Toma a la noche lecciones en el arte de las fortificaciones, hace preparativos para atacar con rapidez fuertes franceses y analiza la situación de las tropas españolas en todo el imperio. No descansa; asume responsabilidad directa y personal de la enorme y dispersa máquina militar de la monarquía. Desde esa fecha hasta 1638 el general supremo de los ejércitos logra, entre papeles y desde su despacho de Madrid, menudos triunfos guerreros: vence a los franceses en Corbie y Dole en 1636, sofoca en 1637 el motín de Évora y llega en ese año la flota con el preciado dinero que permite las campañas bélicas en Europa. Durante 1638 el cardenal-infante mantiene a raya a los holandeses derrotados en Kalo, los franceses tienen que abandonar el sitio de St. Omer y Leganés captura Breme y Vercelli.

Pero mucho más importante fue la victoria del 7 de septiembre sobre las fuerzas de Condé, que fueron obligadas a levantar el sitio de Fuenterrabía. El correo que traía la victoria “corrió tanto, que enfermó y despachó un alférez [...]. Llegó este tan perdido y sin aliento, que al dar las cartas al conde-duque cayó en tierra y no dijo más que ‘Señor, victoria’. Leyó el conde las cartas y en un cuarto de hora se hundía Madrid de repique de campanas”. El regocijo de la corte fue tal que la noche se convirtió en día por el despliegue de luminarias. Olivares se convirtió a sí mismo y se vio convertido en el héroe de la jornada; en el asalto “obró con grandísimo valor el regimiento del señor conde-duque”, decían las cartas. Para dar gracias por la victoria “S. M. salió [...] a caballo a Nuestra Señora de Atocha, vestido de noguerado, plata y oro. Acompañáronle [...] el embajador del Emperador y a su lado derecho el señor conde-duque”. Al regreso el pueblo vitoreaba enardecido al rey y “el señor conde-duque iba al lado derecho apegado con la gente, quitado el sombrero, derribando el cuerpo y

extendiendo el brazo, haciendo demostración por toda la calle, hasta que le perdimos de vista, de querer abrazar a todos los que victoreaban”. El rey, en recompensa, le nombró gobernador perpetuo del castillo de Fuenterrabía con 12.000 ducados de renta anuales y, entre otras mercedes, lo honró con la presidencia de la Comisión de Millones. Y para recordar aquel feliz día S. M. el rey ordenó que cada 7 de septiembre, a perpetuidad, el conde-duque y los herederos del título se sentaran a la mesa real y brindaran en copa de oro de esta manera: “A vos, duque, librador de la patria”.

Por su parte, don Gaspar quiso perpetuar su triunfo y ordenó a Juan de Palafox que escribiera la historia de la campaña militar. ¿No aprovecharía también este momento de apoteósico triunfo para requerir de su protegido pintor que fijara para la posteridad en la belleza inmarcesible de un lienzo la victoria que se atribuía? Imagino que es así, que la pintura representa al conde en la euforia de la culminación de su imparable carrera, que el duque nos invita a acompañarle a una batalla que sabe ha pasado ya, que el cuadro habla de los efectos del éxito y no de la guerra, de la gloria del heroico general, pero en un desfile ritual. El único retrato ecuestre que pintó Tiziano fue el que conmemora la victoria del emperador contra los protestantes en la batalla de Mühlberg. Me inclino, además, a pensar que es así porque lo sugiere la congruente inmanencia interna de la composición; apoyan el argumento el ritmo retardatario y la formulación sosegada del conjunto; creo obedecer, en una palabra, las direcciones hermenéuticas que me insinúa la mereología sémica de los elementos que vocean la *haecceitas* o individualidad del personaje, que quiere verse como victorioso general y poderoso gobernante.

Pero volvamos al cuadro; entremos en él y ocupemos el espacio virtual que como espectadores nos pertenece. Es lo que nos pide el conde con esa mirada dialogante que nos dirige. En contraste con su boca cerrada, decididamente muda, sus grandes ojos abiertos hablan; la pronunciada curva blanquecina inferior potencia la intensidad de la mirada, mirada de imperiosa afirmación personal con un destello de fría agresividad. Esa mirada señorial nos compromete, nos llama a corresponder, nos hace formar parte del cuadro; en cuanto espectadores, obedecemos las instrucciones que provienen del dinamismo estructural del lienzo y devolvemos la mirada iniciando un jerárquico diálogo. Aquella mirada viene supervalorada, sobreestimada aquella potencia ocular, dramatizada su poderosa energía frente a la modesta y recatada mirada nuestra. Ese ojo ávido es un estímulo sugerente que invita a hermenéutica interpretación.

Obviamente, esa intensa mirada poderosa nos lleva al sujeto que la envía. Su mirada es acción, acción ostentosa, nos habla en exhibición que reclama admiración. Hace la guerra con los ojos. A través de ella se autoafirma, revela su determinación y carácter; esa mirada aristocrática viene de un interior, de una conciencia arrogante e impul-

siva, la lanza desde una altura jerárquica tal que nos aminora. La plural emblemática de que viene revestida no permite la duda de quién es quién. En esa mirada adivinamos su espíritu porque condensa su ambición, su afán de dominio, su codicia de poder, su fantasía hecha realidad. Parece confirmar esta interpretación el hecho de que esa mirada forma parte de un sistema signífico hipercodificado; corrobora esta interpretación el argumento por inter pictorialidad: el tradicional papel imperial del caballo que realza Tiziano viene reforzado por los pintores de corte, que únicamente reproducen en posición de corveta, con bengala y banda, a la suprema dignidad: a Felipe III, Felipe IV y al príncipe Baltasar Carlos. El conde-duque aparece en este cuadro a escala de realeza, en ademán, actitud y postura regias, y en esa altanera pose de realeza es, no solo definido, sino fijado por Velázquez para la posteridad. No sorprende que don Gaspar nos invite con su presuntuosa y complacida mirada a que le *ad-miremos*.

Nada dijo ni escribió Velázquez sobre este cuadro; no sabemos qué vocabulario hubiera empleado para describirlo ni qué atributos de contenido o pictóricos habría resaltado, pero tenemos a la vista su intención objetivada, esto es, un conjunto de semas marcadores de intencionalidad. Es Velázquez el que pinta el caballo, la banda, la bengala, la rica valona, la espada, el lucido vestuario, la mirada y la regia pose marcial, conformando así un conjunto rico en atributos retóricos laudatorios, de exaltación y grandeza del personaje. Ese modo de presentación de don Gaspar nos lo hace ver en su foro interno porque alude metafóricamente a su fruición de la autoridad, a su insaciable apetencia de mando, a su posición de autoridad. No es solo un retrato conmemorativo, nos pinta además, creo, un estado emotivo. Del rostro va al alma. Certeramente lo apreció Quevedo cuando escribió:

y por ti [el pincel] el gran Velázquez ha podido...
ansí animar lo hermoso
ansí dar a lo mórbido sentido
si los afectos pinta...

Y Manuel Gallegos, al decir en su *Silva topográfica*:

Estudioso matiza
cuanto el entendimiento sutiliza.
Por soberanos modos
pinta del alma los afectos todos.

Pero Velázquez, estimo, los vio en profundidad. Siempre me ha parecido, si se compara este con el caballo del príncipe Baltasar en el Museo del Prado, que tanto el caballo como el conde están en equilibrio escénico, en exhibición; que el corcel efectúa la *levade* teatral sin violencia y que la actitud del duque es estatuaría, sin empa-

que ni bravura de general. El movimiento del cuadro todo es pausado, a ritmo lento; el campo de fuerzas tiende a un cierto equilibrio. La impresión de conjunto no me hace pensar ni en la energía ni en el coraje de un brioso y decidido general que marcha a la guerra. Velázquez, que lo conocía bien, sabía que el supremo general de los ejércitos nunca estuvo en una batalla, que se trataba fundamentalmente de un personaje de despacho, de absoluto papalista, como dice Novoa. Esa ambigüedad interior del jinete que va hacia adelante pero que mira para atrás, que pretende ir a la guerra pero que simplemente se queda enmarcado con sus atributos y galas en un lienzo me parece verla expresada en el retrato. Pero ¿es esto así? Palomino, por el contrario, ve en el conjunto “el afán por la pelea”. Estoy planteando premeditadamente el problema de la interpretación.

Concretamente, ¿hasta dónde podemos penetrar nosotros, hoy y ahora, en una pintura del siglo XVII?, ¿hasta qué punto podemos nosotros enriquecer la estructura formal del lienzo?, ¿recogemos la antorcha objetivamente sugeridora de Velázquez para seguir interpretando o la apagamos arbitrariamente para encender otra solo nuestra?, ¿se agota con Diego Rodríguez de Silva el potencial del cuadro ecuestre del valido de Felipe IV?, ¿podemos leer narrativas latentes? Vayamos, otra vez, por partes. Ciertamente que a esta distancia no podemos captar en su riqueza las valencias de pensamiento y creación de Velázquez, las vivencias exactas del conde y la experiencia de los que vieron entonces el lienzo porque nuestro vocabulario emotivo es diferente y porque aquel mundo evanescente ya ha desaparecido. Disponemos, por otra parte, de un equipo cognitivo cultural y de una matriz histórico-barroca que favorecen una cierta penetración en las condiciones sociales de la época, en sus recursos pictóricos y en los *topoi* tanto emotivos como iconográficos del tiempo. Pero tenemos, sobre todo, el cuadro, gozamos de la presencia del mismísimo lienzo que pintó Velázquez, lo tenemos delante, *en soi*, en su simultaneidad intemporal de signos artístico-semióticos. Su presencia nos alcanza y afecta en inmediatez, somos sus contemporáneos. Esta simultaneidad de presencias nos fuerza al diálogo entre un horizonte del pasado, pero incuestionablemente presente, y nuestra experiencia actual. El cuadro en público está en acción, presupone al espectador, se orienta hacia él, le provoca a participar. Ante la tela del conde-duque reaccionamos no solo gozándola sino otorgándole, al mismo tiempo, una unidad inteligible, reaccionamos dotándola de una estructura con sentido nuestro y para nosotros; *real-izamos* el cuadro.

Desde luego, y como no puede ser menos, al situarnos frente a una representación pictórica nuestra mente no viene vacía; al contrario, nuestra percepción visual viene pre-estructurada, nos acercamos equipados con una pre-comprensión hermenéutica significadora. Partimos siempre de criterios operacionales, de una orientación con-

ceptual que nos posibilita ver. Concretamente, para ver al duque ecuestre he partido de registros orientadores tan distintos como son la composición, el color y la forma, la mitología, la etnografía, el ritual y la historia, la emblemática, el simbolismo y la interpictorialidad, subrayando que cada ámbito parcial nos hace ver algo a su manera, desde su ontología. He partido, en otras palabras, del cuadro general propio de una cultura, de las instrucciones que de ella recibo, acepto, modifico y expreso en un vocabulario antropológico; lo que quiere decir, primero, que mi mirada es cultural, segundo, que pinto mi propio cuadro y, tercero, que el cuadro solo termina con cada intérprete. Pero nótese, una vez más, que partimos no de una *ekphrasis* sino de una obra concreta, de una ostensión, de una epifanía, de un documento etnográfico o cuadro elocuente que nos habla y que, en su lenguaje objetivo invariante, nos impone prescripciones, órdenes que necesariamente debemos obedecer si queremos finalizarlo con nuestra particular interpretación.

Ahora bien, la figura de don Gaspar que *está ahí, in se ipsa*, en presencia, nos dice que *es sobre* algo, algo otro implicado, levemente expresado en cuanto permite el medio pictórico. No nos quedamos con su denotación directa y formal ni nos conformamos con la expresividad velazqueana ya comentadas; hoy podemos ver no solo menos sino más que Velázquez, porque *vemos* desde otras premisas y perspectivas y desde otra ladera histórica. Desde esta plataforma estamos hoy en condiciones de profundizar más en la inmanencia hegeliana de lo objetivo y visible, de apreciar cómo aquel configura lo subjetivo y cómo el segundo informa y constituye lo invisible, de cómo, concretamente, la individuación de la personalidad del conde-duque sugiere su espíritu o, al menos, un *état d'âme*. Pero tampoco nos resistimos a quedarnos aquí, porque el arte es la conjunción de la forma estética con la vida, y la nuestra la tenemos, activamos, sufrimos y gozamos aquí y ahora, y porque, no solo queremos apropiarnos de la retórica de Velázquez glorificando a su protector en la ilusión del poder, sino que optamos, en nuestro empeño, por ir más allá, por metaforizar el cuadro en sus propiedades y valores abstractos. ¿Y cómo lo hacemos? Transfigurando las lexías que componen el cuadro, esto es, elevándolas a otro modo congruente de ser para hacerlas re-significar, de forma que demos máxima profundidad a la pintura que estamos viendo y reconstruyendo. La fuerza intrínseca de los iconos nos conduce a ello: así, el volumen caballo nos transporta a la mitología en sus dimensiones sacro-profanas, el cuerpo Gaspar de Guzmán a su idea, la banda y la bengala a la metáfora del Poder (con mayúscula). Y, a partir de estos y otros elementos, seguimos profundizando en la capacidad reveladora del conjunto —estamos ante una representación pictórica elocuente— para alcanzar la función del símbolo y la verdad de la metáfora. En nuestro brío interpretativo nos deslizamos de la individuación a la esfera de lo universal, a la profundidad del mito y de la alegoría, en

suma, a la percepción de algo propio de la humana condición. Ante el retrato ecuestre del duque captamos iluminaciones radicales de la experiencia humana pero en óptica moral: la apoteosis de la autoridad y el exquisito elixir del poder. Y esto se debe no solo a la capacidad ilimitada de la imagen o a la potencia creativa y reveladora del arte, se debe fundamentalmente a que el arte es una categoría del espíritu que trasciende su medio y, si no interpretamos creativa, imaginativamente, no alcanzamos ese supremo nivel. Es imperativo transfigurar.

No pretendo, ni mucho menos, que ustedes sigan el esquema de un *amateur* en su interpretación artística; estoy plenamente convencido de que el diálogo con el cuadro no obedece a un único o principal código interpretativo; el minucioso examen del lienzo sigue los meandros de una *wechselwirkung*, esto es, de una interacción recíproca. El mensaje de todo lo que he pretendido decir es mucho más simple: sugiero que con Velázquez finalicen ustedes, a su modo y manera, el cuadro ecuestre del conde-duque de Olivares, capitán de los ejércitos y grande del reino.¹

BIBLIOGRAFÍA

W. BURKERT: *Creation of the Sacred*, Harvard, Univ. Press, 1996.

Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús, t. III, Madrid, 1862.

J. H. ELLIOT: *The Count-Duque of Olivares*, Yale, 1986.

J. PACHECO: *Arte de la pintura: su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 2.ª ed., vol. II, Madrid, 1866.

M. SETH-SMITH (ed.): *The horse in Art and History*, Londres, 1978.

¹ Ensayo que en su mayor parte fue leído como conferencia en el Museo del Prado el 8 de febrero de 1999.