

LA CABEZA DE ZARATUSTRA EN INOCENCIO X Y VELÁZQUEZ

José María García López

Las actuales retóricas masivas de la política, la publicidad y la televisión (suponiendo que sean varias y no una sola) vienen cubriendo entre nosotros con su cháchara incesante todo un carrusel de disparates y vaguedades, conceptos primitivos o burdas aptitudes, mentiras y tópicos. Una parte considerable de este infierno conocido nos ha estado asediando, bajo un bombardeo más amplio y grave, con ocasión de la muestra histórica, de enero a febrero de 1996 en el Museo del Prado, del magistral retrato del papa Inocencio X (Giambattista Pamphilj) pintado por Velázquez en Roma en 1649.

En documentación pública, de todo hemos leído, oído y acatado: El cuadro presenta a un hombre calculador y ambicioso, cuyos ojos expresan una enfermiza desconfianza, El fondo débil de Inocencio asoma desde la pincelada reveladora del arte insobornable, a través del escalpelo iluminador del genio español. El maquiavelismo interesado e intrigante aparece junto a la aspereza y a la retranca psicológica del pontífice. Su arbitrariedad principesca y otras despóticas reservas quedan patentes. Así como cierta dureza despectiva brilla en sus ojos, apenas aplacables bajo las cejas intransigentes, y una cruel soberbia se contiene en su boga, arduamente controlada para posar. Para colmo, aun haciéndose ecos reconocedores de su pintada solemnidad, repiten que el modelo es feo, según señalaron ya sus contemporáneos enemigos, nada menos que como rasgo inadecuado a que Pamphilj fuera elegido papa.

La Balsa de la Medusa, 38-39, 1996.



D. Velázquez, *Inocencio X*, 1650, Roma, Gal. Doria Pamphili.

En cuanto a Velázquez, deberíamos imaginarlo como un ejecutor acobardado, aunque siempre maestro, ante el poder superior; un cortesano pragmático, receptor probable de pretendidos beneficios si dejaba bien la lámina, como se sabe que así fue; o en el polo opuesto: un artista vampírico y triunfante, desenmascarador de las debilidades mundanas (más o menos «olímpicas») de un hombre a la defensiva ante la fuerza verificadora del arte. Un hombre del que por añadidura se nos insinúa que era consciente de su oculta personalidad malvada, ya que al exclamar el famoso *troppo vero* (frase meditada y *ex cátedra*, no faltaba más), habría reconocido el exceso de penetración del artista, la ya inevitable exteriorización de sus culpables profundidades. Lo extraño es que no se diga también que el papa estaría atormentado por ser tan feo, y que esperaría de Velázquez un arreglo estético que recompusiera su imagen y de paso su competencia moral, sus razones de estadista.

Es natural que en estos tiempos nuestros de falsedad y falta de orgullo (humanista o general) hagamos como que nos escandaliza que un papa moderno de origen aristocrático utilizara su representatividad religiosa y su autoridad conferida para el éxito material y la grandeza de imagen de su familia. Que sus nepotismos y demás endogamias ostentosas o sus asechanzas y remontes contra otros competidores de tanto rango, como por ejemplo los Barberini, hubieran podido minar la paz de su espíritu, justicieramente deseable en un sucesor de San Pedro, y que esas ilícitas ambiciones y luchas fueran denunciadas por el sutil pincel de Velázquez. El enfrentamiento de los dos grandes se convierte así de nuevo en mero espectáculo distanciado. Véase, diríamos, cómo entre el cesarpapismo y el genio plástico brilla la pequeñez universal del hombre y la indefectible amargura que producen el engaño y el abuso. Véase cómo es imposible que los malos espíritus no sean conjurados por un tipo u otro de disección.

Por la parte del genio de la pintura, nuestro orgullo queda también sublimado en pura fantasmagoría. Teníamos a Velázquez, sevillano por más señas, como un enviado lúcido a las cloacas vaticanas, como un retratista del corazón del poder que se entrega a sí mismo, como un índice que señala el pecado (más consustancial que inevitable) y, por su gestión de capas de óleo, lo unge precisamente y lo salva. Nuestra propia redención parece así que se opera por vía estética, por fácil identificación y folletín. No es metáfora ni exageración decir que en cualquier transporte colectivo ha podido oírse comentar «he visto a Inocencio» como si hubiéramos visto a un tío cercano algo cascarrabias, un pobre hombre en el fondo que no nos engaña, al que conocemos muy bien en su

José María García López es profesor de Literatura, novelista y poeta. Premio Rafael Alberti de Poesía 1994.

y en nuestra sabia doblez, en una mimética vulgaridad no exenta de generosa pericia.

Pero ¿porqué no reflexionar mejor, al mejor, al margen de complacencias culturales, a partir de un observador excepcional, cuya oportuna voz trae a colación Calvo Serraller? Se trata de nuestro riguroso contemporáneo Bacon, quien, de modo muy distinto a como lo hizo Reynolds en el siglo XVIII, se enfrentó en su denodada serie a la sencilla y no menos radical expresión o propuesta de Velázquez a la posteridad. En ella casualmente estamos, y de paso hartos de homenajes y alelamientos, hastiados de aplausos y tautologías, mientras resbalan por nuestra indiferencia o por nuestro jaleo conforme las más comprometidas invitaciones de Bacon, afirmando: «Cada generación necesita reinventar su apariencia (...), reinventar los modos por los que la apariencia puede ser construida y devuelta a su sistema nervioso con renovada violencia e inmediatez».

Es decir, ¿a qué nos obligan hoy estos dos hombres enfrentados cara a cara, mirándonos también del mismo modo? ¿Por qué no se habla de la exigencia humana del papa como una virtud reflejada en el retrato? ¿Por qué no de la rabia ante sus equivocaciones asumidas? ¿Por qué no se menciona su hastío ante la inoperancia palaciega de su entorno, ante la falsedad cristiana de la curia, la debilidad envidiosa de los colaboradores y enemigos, las chapuceras politiquerías de unos y otros? ¿Por qué no se reflexiona sobre la inercia social y la voluntad de ser papa, sobre la posibilidad o imposibilidad de la confianza y la contradicción de la caridad cristiana con la jerarquía y la estructura de la cabeza temporal de la cristiandad?

Y respecto al pintor del cuadro, ¿por qué no se dice tampoco nada de su probable respeto a la complejidad psicológica del modelo, de la respuesta delicada de su técnica a un rostro de forzadas máscaras superpuestas, del reconocimiento del cráneo privilegiado, de su osamenta angulosa de altiva alimaña, cuya misteriosa belleza dinámica, como todas las que se crean, también supo ver y ensalzar, coincidiendo con el artista español, el escultor Bernini? ¿Por qué en definitiva no nos preguntamos cómo nos merecemos nosotros que nos mire ese hombre, inmortalizado en su desafío permanente y actualizado por Velázquez?

Hagamos desde Bacon un breve recorrido de ida y vuelta y por partes: Torgil Magnuson, en la selección de su ponderada obra *Roma en la época de Bernini* (Estocolmo, 1986), traducida por M.^a Jesús Gonzalo Ugarte para el catálogo de la exposición, dice a propósito de la sucesión al papado tras la muerte de Urbano VIII: «Entre los *papabili* estaba Giambattista Pamphilj, cuya honestidad y rectitud era reconocida por todos, firme oponente del nepotismo de Urbano VIII». Pamphilj estaba considerado como un hombre «inclinado hacia el orden y la justicia, además de como un trabajador infatigable, teniéndose, por otra parte, por hombre que había leído mucho y por tanto de gran cultura. Como papa siempre se comportó con gran dignidad. Su piedad era auténtica y asistía puntualmente a todas las fiestas y ceremonias de la iglesia



D. Velázquez, *Inocencio X*, detalle.

donde se requería su presencia. Incluso escuchaba con interés los prolongados sermones que solían pronunciarse durante la cuaresma. Era moderado en la comida y en la bebida y gozaba de buena salud. Por otra parte, siempre había sido intratable y severo. En París le apodaron *Monseigneur On-ne-peut-pas*, e incluso en Madrid este hombre taciturno y nada comunicativo provocaba muestras de desaprobación; según las lenguas maliciosas, su silencio servía para encubrir su escaso talento. El nuevo papa demostró pronto no sólo que tenía el genio vivo, sino que era también voluble e inestable; su enfado estallaba inesperadamente y entonces podía tomar decisiones precipitadas. (...) Sin embargo, una faceta de la naturaleza de Pamphilj que servía para redimirle era su inagotable bondad con los pobres».

No es el único testimonio favorable, o al menos equilibrado, en aspectos tan importantes en la vida de este papa, como lo serían en la de cualquiera, y entre otras valoraciones más allá del tópico de hombre mudable y colérico, sometido además a las intrigas de su terrible cuñada Donna Olimpia Maidalchini, se podría aducir la de A. Barbiellini en el simposio celebrado en 1990 en Roma bajo el epígrafe *Inocencio X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*. Sin embargo, bastan estas orientaciones psicológicas y de comportamiento, las tendencias más o menos objetivables que las describen y el propio rostro del retrato para que hasta hoy pueda llegar desde aquel origen alguna señal imperativa a nuestro entendimiento. ¿Cómo se puede ser papa sin contradicciones? ¿Cómo soportar el peso de los errores cometidos desde la perspectiva de la infalibilidad supuesta? Inocencio X se equivocó, antes de ser pintado por Velázquez, con dos personas claves en su pontificado, a las que se había empeñado en conceder su confianza. Nombró cardenal a su sobrino Camillo Pamphilj, hijo de Donna Olimpia y del fallecido hermano mayor del papa, Panfilo. Pero este cardenal nepote demostró pronto no tener ninguna aptitud para la carrera eclesiástica y sólo causó problemas a Inocencio. Para colmo, terminó enamorándose de otra Olimpia (Aldobrandini), rica viuda de un Borghese, y reclamó del papa la liberación de la púrpura cardenalicia. Inocencio tuvo que ceder, en medio de la constatación pública del revés sufrido, aunque sin demoras ni impedimentos legales, ya que Camilo ni siquiera había llegado a tomar las órdenes menores. Esto ocurrió en 1647, e inmediatamente después el todavía reciente papa cometió su segundo gran error. Nombró cardenal *padrone* al joven de diecisiete años, un sobrino ahora de Donna Olimpia, Francesco Maidalchini, que se reveló incapaz de la más mínima colaboración y al final un completo desastre. Esas dos marcas ¿no bastarían para hacer desconfiado el rostro de Inocencio? ¿Para ocultar en él una violencia íntima, la amargura del fracaso ajeno, que uno debe asumir además por la miseria y la irresponsabilidad del entorno? La Guerra de los 30 años, que acababa de terminar cuando el retrato fue pintado, los enfrentamientos de los Barberini y los Pamphilj, de Francia y la monarquía española de los Austrias, los católicos y los protestantes, los iluminados y los dogmáticos, las diferentes órdenes, religiosa, intelectual y políticamente opuestas, resonantes de odios y ambiciones, ¿no deberían socavar la resistencia



F. Bacon, *Estudio para el papa Inocencio X según Velázquez*, 1953, New York. Carter Burden Collection.

de un hombre, aunque fuera sagrado, y tal vez más por eso, para tantos otros? Lo que resulta impresionante es precisamente que Inocencio tuviera setenta y cinco años cuando fue pintado. ¿Qué energía no tendría entonces en aquel infierno, para que hoy, en el nuestro igualmente espantoso, pero aún más disfrazado y mimético, siga sobrecogiéndonos?

Y volvamos ahora a Velázquez como recreador de un rostro, no sólo superador de abstracciones representativas, sino como recreador de una actitud humana universal a partir de lo que Giambattista Pamphilj le inspiró y hasta le impuso. En la pérdida de respeto a ley severa que el pintor exhibió, al romper tan finamente la *maniera* establecida para los retratos papales, merece la pena resaltar dos hechos. Uno, la limitación de su paleta a tres colores básicos: negro, rojo y blanco. Otro, la circunstancia de que Velázquez pintara, poco antes que el de Inocencio, el retrato de su esclavo, y también pintor, Juan de Pareja, como ejercicio preparatorio tras una cierta inactividad. Pero de aquí se desgajan por sí solas otras observaciones. El retrato de Juan de Pareja es indiscutiblemente excelente. Tan verdadero y profundo como el de Pamphilj, e incluso más arriesgado y moderno de factura. Muestra en especial una expresión de gran altivez, nada servil, muy digna y orgullosa. Juan de Pareja, a pesar de su auténtico trabajo de esclavo, como preparador de materiales para Velázquez y en otros menesteres, consiguió llegar a ser asimismo un buen artista; tan aceptable que el mismo Felipe IV dijo una vez al ver uno de sus lienzos: «Quien tiene esta habilidad no puede ser esclavo». En efecto, dejó de serlo en Roma, según documento de concesión de libertad firmado por Velázquez en noviembre de 1650, poco después de exponer su retrato con gran éxito en el Pantheon y de pintar a Inocencio X.

¿Cómo no relacionar estas circunstancias? Emilio Lledó, en un magnífico artículo publicado en el mencionado catálogo de la exposición, cita las siguientes palabras de la *Poética* de Aristóteles: «Y puesto que la tragedia es imitación de los que son mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas que, al entregarnos la forma misma de aquellos a los que pintan, los hacen semejantes, pero también los embellecen». Él, por su parte, escribe: «Cada retrato, a pesar del, tantas veces, estricto marco conceptual y social en que se apoya, manifiesta, en su “apariencia en sí”, una infinita variedad y una riqueza que sólo el largo trato con sus colores, con sus expresiones y gestos puede ofrecernos. Frontera de un diálogo del artista con su obra, el ser *en sí* creado sobre el lienzo manifiesta un horizonte de sensibilidad donde el amor se ha infiltrado entre los latidos del tiempo que duró la creación». Una «forma de amor que descubre ese poder de transformar la luz y la tenue materia recogida sobre la paleta en una inusitada y asombrosa forma de ser».

Pero como el tiempo que vivimos no es el del orgullo contrariado de Pamphilj, ni es el de la pasión admiradora o la derrota generosamente admitida por Bacon, tampoco es el del amor a que se refiere Emilio Lledó. La lección de Velázquez es justamente la de ese arrastre del amor, la de una exigencia simplificadora de la misma jerarquía espiritual que la de los ojos y la boca del mode-

lo. El pintor sigue siendo una respuesta lúcida y emotiva para el perfeccionamiento o el deber ser. Sus tres colores puros al retratar a Inocencio obran el prodigio de ofrecer una purificación posible a la decadencia de la historia; a la nuestra, hecha de complacencia y miedo, de impostura y entropía. Pero lo cierto es que el retrato no permite la satisfacción del *connaisseur* populachero, rechaza y desprecia lo que el vendido espectador actual quiere que signifique, la blandura de su falaz admiración y su incapacidad para la merecida humillación, la dignidad malversada. ¿No sería el rostro de Cristo expulsando a los mercaderes del templo semejante a la explosión de indignación en la que el rostro de Inocencio parece a punto de ingresar? ¿Segue acaso la cristiandad (como decía Kierkegaard) jugando a ser cristiana, como sigue nuestra sociedad laica recambiando apariencias? ¿O tal vez la «inagotable bondad con los pobres» fuera una anécdota inocente en el corazón cruel del papa?

Velázquez nos propone además, con el verismo mágico de sus tres colores combinados, la mejor quintaesencia de Inocencio X sobre sus vicisitudes. Con ello el sobado *troppo vero* adquiere una categoría nueva y superior. No significa «demasiado verdadero, para mi desgracia descubierto», sino «demasiado verdadero para que los demás puedan estar a su altura», para que su luz pueda reflejarse en los espejos contempladores como en los ojos libres de Juan de Pareja. Así no resulta sólo que Velázquez presta al papa su energía, pintándolo, y que nos obliga todavía a nosotros a la sencilla exigencia de la libertad en un mundo complejo, sino que Pamphilj pinta igualmente a Velázquez, libera a su esclavo y nos ordena, ya sin contemplaciones, liberarnos de nuestra propia esclavitud. Por su parte, Rainer María Rilke, desde sus *Elegías duinesas*, añade: «Escucha, mi corazón, como alguna vez tan sólo los santos escucharon: la llamada gigante que los levantaba de la tierra, permaneciendo, sin embargo, arrodillados. Sobrehumanos, siempre más distantes, sin reparar en nada: así estuvieron atentos. No, ni con mucho, podrías tú soportar la voz de Dios escucha al menos el soplo de una onda, el mensaje ininterrumpido que se forma del silencio».