

Las Meninas  
desde una Luz  
Artificial  
DIARIO DE UNA COPIA




Primera edición en REINO DE CORDELIA, abril de 2024

Edita: Reino de Cordelia

[www.reinodecordelia.es](http://www.reinodecordelia.es)

  @reinodecordelia  [facebook.com/reinodecordelia](https://facebook.com/reinodecordelia)


 [www.youtube.com/c/ReinodeCordelia01](https://www.youtube.com/c/ReinodeCordelia01)

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española

© Reino de Cordelia, S.L.

C/Agustín de Betancourt, 25 - 6º pta. 13

28003 Madrid

 El papel utilizado para la impresión de este libro, fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones sostenibles, es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel reciclable

© Félix de la Concha, 2024

Prólogo: © Jordi Gracia, 2024

**FUNDACION  
CAJA RURAL**  
LEÓN VALLADOLID ZAMORA

Esta obra ha contado con una ayuda  
de la Fundación Caja Rural

IBIC: AFC | Thema: AFC

ISBN: 978-84-19124-83-8

Depósito legal: M-9271-2024

*Diseño y maquetación:* Jesús Egidio

*Corrección de pruebas:* María Robledano

Imprime: Técnica Digital Press

Impreso en la Unión Europea

Printed in E. U.

Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Las Meninas  
desde una Luz  
Artificial

DIARIO DE UNA COPIA

Félix de la Concha

*Prólogo de Jordi Gracia*





# Índice

*Prólogo / Autorretrato del copista,*  
por JORDI GRACIA 7

*LAS MENINAS DESDE UNA LUZ ARTIFICIAL* II

El proyecto 13

Diario de una copia 23

A manera de epílogo 221

Agradecimientos 227





PRÓLOGO

## *Autorretrato del copista*



**E**N EL LECTOR de diarios se esconde casi siempre el embrión de un espía aunque a menudo alienta sobre todo un irrefrenable chismoso, descarado y a menudo descastado. Por supuesto que hay más altas razones para acercarse a los diarios de Kafka o de Pavese, a los diarios de Ionesco o de un pintor como Miquel Barceló, asaltado por las arenas del desierto africano mientras pinta como a Félix de la Concha le asaltan los vientos gélidos de Iowa. La lista de motivos sería tan infinita como la variedad de lectores. Pero hay una causa lectora que se emparenta inequívocamente con la curiosidad malsana y la morbosa sospecha sobre los secretos del artista. El taller real nos llega casi siempre deformado y corregido, sea en el artificio de las casas-museo, sea en el postureo de los artistas, sea en las recreaciones pasteurizadas.

Lo raro de verdad es asistir a la intimidad del arte desde dentro, sin sentirse visitante de un decorado o de una vitrina de museo. En las páginas de este diario de copista respira el lector con la rara sensación del polvo sobre las cosas, de la fábrica material del pintor, de la industria modesta de la mezcla de colores y las trampas de la luz. La rutina del oficio en marcha no se exhibe; se ejecuta con la naturalidad ordenada de las notas dictadas por los días imprevistos, a veces más feliz y eufórico, a veces más melancólico y desalentado.

A lo que no escapa nunca el lector de estas páginas es a la sensación de compartir una fascinante aventura imposible convertida en experimento moral: la recreación cuadro a cuadro de una obra absoluta, *Las meninas* de Velázquez, a partir de su descomposición geométrica y ejecutada sin el original delante. Lo que copia el pintor es algo más inverosímil que el original pero sorprendentemente productivo. La reproducción del cuadro en alta resolución, disponible en Google, es el origen de este invento extraño y la causa eficiente para que Félix de la Concha alternara durante algunos meses de su vida la práctica de la pintura y la práctica de la escritura, en una simbiosis muscular y profundamente empática.

La tentación pontificadora que hay detrás de casi todo artista se convierte aquí en trama intermitente, en observaciones y notas a partir de cada uno de los problemas que la ejecución suscita en el pintor y que a la vez estimula en el escritor la evocación de una lectura, la revisión de un preju-



cio, el asalto a un problema técnico o incluso a la intención misma de la obra original y al mundo de Velázquez. Por eso, de forma dispersa, el lector encuentra no solo el diálogo a solas del pintor con Velázquez mientras lo parasita sino también el diálogo con las ideas y la pintura, los prejuicios y la pintura, las ambiciones y las fanfarrias de la pintura. Entre la ausencia de petulancia de la voz y la firmeza de criterio se sumerge el lector en la dimensión artesanal del oficio sin que asome la lucubración metafísica de la religión artística.

El enjambre de observaciones que provoca la creación ofrece una mirada original y única porque la misma visita al taller del artista conmueve como un nacimiento a cámara lenta. No está naciendo una copia fragmentada de *Las meninas* —como sucede en la realidad del taller del pintor— sino un experimento moral en las páginas de su diario. Las preguntas seguirán abiertas mientras desmenuza microscópicamente un cuadro redescubierto a la luz de la alta tecnología: los detalles invisibles, los matices cromáticos, los *pentimentos* sospechables. Apenas «una pincelada ramplona y hasta antipática» de Velázquez se convierte en una puerta y es así porque «no está para verse». Casi cada trozo del cuadro se presta a una consideración que trasciende el cuadro para sumergirse en la experiencia titubeante, dudosa, del espectador.

El lector que conozca la obra de Félix de la Concha entenderá mejor ahora las razones de sus obstinadas series idénticas y cambiantes, como los setenta y cinco cuadros titulados *La*

*regla del 25. Una granja en Prairie du Chien Road*, en Iowa City, pintados al mismo tiempo que la copia de *Las meninas*. También entenderá mejor las razones para ocupar el interior y el jardín de la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright para convertirla en una suerte de panel discontinuo. Incluso posiblemente evaluará de otro modo el experimento de sus retratos instantáneos. En ellos el diario subterráneo estaba en las grabaciones magnetofónicas instaladas con la pintura, como si el diálogo entre pintor y modelo fuese el diario de la ejecución misma del retrato. Hoy es el murmullo mental y reflexivo del pintor lo que ofrece Félix de la Concha en un libro intrigante, inteligente y también obsesivo. Una parte de su oficio de pintor, expuesto y sin red, está en las entradas de este cuaderno, mientras crece la obra y se muestra subyugante e inverosímil en algunos de sus fragmentos, terminados o en marcha.

Este invento loco, ese experimento raro, acaba convertido en un autorretrato moral de Félix de la Concha con la sorpresa en el lector de reconocerse en ese autorretrato. Claro que no encajarán perfectamente cada uno de los cuadrados de papel, claro que habrá imperfecciones o defectos de reproducción. No es una copia realista ni es un retrato al natural: es un autorretrato moral.

JORDI GRACIA

Las Meninas  
desde una Luz  
Artificial  
DIARIO DE UNA COPIA



# El proyecto

**L**A IMAGEN que se reproduce aquí no es la de *Las meninas* originales. Es la de *Las meninas desde una luz artificial* que pinté entre 2010 y 2011, al óleo y en ciento cuarenta fragmentos. Lo hice con la paciencia de un copista y reconstruye el original de Diego de Velázquez. Si bien el Museo del Prado tiene prohibido hacer copias a tamaño real dentro del museo de cualquier cuadro, y menos de *Las meninas* —que no se puede copiar sea del tamaño que sea—, esta no la realicé allí, delante del lienzo, sino a 7116 kilómetros de distancia, desde mi estudio en Estados Unidos y gracias a una reproducción en alta resolución de *Las meninas* disponible por entonces en internet.

Tampoco el cuadro de *Las meninas* que vemos hoy en el Museo del Prado es idéntico al que salió de la mano de Velázquez. Le falta, por ejemplo, una parte a la izquierda, que se per-

dió en el incendio del Alcázar en 1734. Otras zonas, como la cara de la infanta, tuvieron que ser restauradas. Y tras los demás avatares del tiempo, que, como dice Francisco de Goya, también pinta, nos ha quedado lo que tenemos, el cuadro y su historia, que más que pasado es una metáfora del pasado.

Mi intención de hacer una copia en la distancia obedecía a la curiosidad por ver el resultado que obtendría con una mera observación del cuadro a partir de su reproducción, por limitada que fuera. Me inquietaba el hecho de que hoy en día la inmensa mayoría de la gente contempla el arte a partir de una réplica. Y ya no tanto a través de una reproducción impresa en un soporte opaco como el papel, sino en una pantalla digital, de tamaño reducido, ya que cada vez se utilizan más para ello los teléfonos móviles.

Cuando en 2010 daba vueltas a la idea de hacer la copia encontré una noticia sobre la posibilidad de contemplar el cuadro por internet en «mega alta» resolución<sup>1</sup>. Ver *Las meninas* con tanto detalle, mucho más que si estuviera en el propio Museo del Prado, me hizo cambiar radicalmente el planteamiento del proyecto. Y así, en noviembre de 2010 empecé a trabajar desde mi casa en Iowa City en lo que luego titularía *Las meninas desde una luz artificial*.

---

<sup>1</sup> La noticia, fechada el miércoles 14 de enero de 2009, bajo el título «Las 14 obras maestras del Museo del Prado en mega alta resolución en Google Earth», decía: «Con el lanzamiento de este proyecto por parte de Google, el Museo del Prado se ha convertido en el primer museo del mundo que facilita el acceso y la navegación por imágenes en mega alta resolución de sus obras maestras a través de internet. Se podrán apreciar detalles imperceptibles para el ojo humano en cuadros como *Las meninas* o *Las tres Gracias*».

Tardé varios meses en acabar la copia. La hice en pequeños papeles que, una vez juntos, forman una reproducción del cuadro a tamaño real. Mientras copiaba al óleo, escribí un diario, que me ayudó a reflexionar sobre la obra y el proceso pictórico. A veces resultó extenuante, pero además de como ejercicio, me sirvió también para descubrir otros aspectos de la pintura.

El resultado no solo está subordinado a mi pericia de copista, sino a todos esos filtros ineludibles de cualquier reproducción. Máxime en esta, basada en una imagen obtenida con una cámara, descargada en la web y en la pantalla de mi monitor.

El texto de este diario que reproduzco a continuación es básicamente el mismo que el original. Tan solo he modificado algunos nombres por razones de privacidad e introducido pequeñas correcciones sintácticas, debido a que lo escribí a veces de forma rápida y con el cansancio acumulado del día. Un cansancio debido no solo a las largas sesiones y concentración que me exigía el proyecto, sino porque simultaneaba la copia de *Las meninas* con otra larga serie pictórica, tanto o más agotadora, que realizaba al aire libre y durante todas las estaciones del año, por lo que debía lidiar, además, con las severas inclemencias climáticas del Medio Oeste estadounidense.

No creo que estos cambios hagan perder en absoluto la esencia y el espíritu que me llevó a escribir, aunque pudiera equivocarme, como en todo lo que escribo y pienso. Soy consciente de que transmitir experiencias personales, ¡afortunadamente!, conlleva siempre un artificio.

Aunque no me dedico a la enseñanza académica ni imparto clases de ningún tipo, uno de los pocos consejos que suelo dar



cuando me pregunta alguien que comienza a pintar —si se decanta por querer representar una realidad visual externa— es que se anime a hacerlo delante del modelo real, en lugar de optar por una foto. Y como siempre hago gala de lo relevante que es pintar del natural, *sur le motif*, parece irónico que en esta ocasión haya optado por copiar desde una reproducción *Las meninas* de Velázquez, máximo exponente de la pintura del Barroco, pintor que ha destacado como nadie por captar la luz de un modo solo imaginable desde una observación directa del natural. Y precisamente por eso esta copia quiere resaltar esa diferencia. Es algo puntual y excepcional dentro de mi pintura,

un contrapunto respecto al resto de mi obra. Así se manifiesta en relación a la serie de setenta y cinco cuadros que realizaba al mismo tiempo que *Las meninas desde una luz artificial* y que luego titulé *La regla del 25. Una granja en Prairie du Chien Road*. En mi diario hago referencia constante a ese proyecto; sin él no se entendería por entero la experiencia de pintar mis meninas.

Reproduzco a continuación una nota que escribí en su día con motivo de su exposición:



LA REGLA DEL 25. UNA GRANJA EN PRAIRIE DU CHIEN ROAD  
(POR LA MAÑANA, AL MEDIODÍA Y POR LA TARDE)

*Composición de 75 pinturas de 37 x 60 cm cada una. Óleo sobre lienzo.*

*Iowa 2010-2011*

La granja es un elemento vernáculo del Medio Oeste y muy recurrente como motivo en la pintura, empezando por Grant Wood, el pintor más famoso de Iowa. Aun con el riesgo de poder caer en el cliché, por fin me he decidido a abordar este tema sin prejuicios.

La mención en el título a *La regla del 25* se debe a que este número aparece en la obra de distintas maneras:

- ◆ Son tres grupos de 25 cuadros. Y cada uno representa un momento del día: mañana, mediodía y tarde. Juntos componen setenta y cinco vistas de una granja pintadas desde una ladera que bordea la carretera de Prairie du Chien, en Iowa City.
- ◆ Cuando acababa cada cuadro avanzaba o retrocedía 25 pasos y pintaba una nueva visión desde allí.
  - ❖ GRUPO DE 25 DE LA IZQUIERDA: Pintados por la mañana. Me desplazaba ladera abajo y me aproximaba más a la granja en cada nuevo cuadro.
  - ❖ GRUPO DE 25 DE LA DERECHA: Pintados por la tarde. Me desplazaba ladera arriba, y me alejaba de la granja en el sentido contrario.





- ❖ GRUPO DE 25 DEL CENTRO: Pintados al mediodía. En vez de hacer un recorrido continuo, como en los otros dos, empecé en un punto, en el medio, desde donde me desplazaba alternativamente hacía arriba y hacia abajo.
- ❖ Siempre avanzaba o retrocedía 25 pasos entre un cuadro y otro.



- ◆ Los tres recorridos se acabarían cruzando, pero al tardar varios días o semanas en terminar cada uno de los cuadros, las visiones nunca llegan a coincidir, ni en la misma época del año, ni tampoco en el mismo punto.
- ◆ Las composiciones y sus luces, aunque guardan un ritmo entre ellas, son todas distintas.
- ◆ Además de los 25 pasos y 25 cuadros de cada serie, esta regla del 25 también se aplica a los límites meteorológicos en que pude pintarlos:
  - ❖ Cuando las temperaturas bajaban a más de 25 grados bajo cero ya no consideraba conveniente pintar durante más de 25 minutos seguidos.
  - ❖ Cuando los vientos soplaban a más de 25 millas por hora (40 kilómetros por hora) era casi imposible atinar con las pinceladas; el cuadro se movía demasiado. Era hasta peligroso, porque pintaba con una sombrilla para evitar que el sol me diera directamente en el lienzo. La ataba bien a la silla, pero un día, ante una fuerte ráfaga, salió disparada como una flecha y se fue a clavar justo en el cristal trasero de mi coche, pulverizando la luna. Cuando se daban esas condiciones meteorológicas, decidí quedarme en casa, donde pintaba *Las meninas desde una luz artificial*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> [https://www.felixdelaconcha.com/es/portfolio\\_page/la-regla-del-25/](https://www.felixdelaconcha.com/es/portfolio_page/la-regla-del-25/)

I | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9

A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I  
J  
K  
L  
M  
N



# Diario de una copia

*LAS MENINAS A TRAVÉS DE GOOGLE EARTH Y YO MISMO*

*La señora emperatriz con sus damas y una enana<sup>3</sup>*

**NOVIEMBRE 13, 2010**

ACABO DE TERMINAR mi segunda sesión con el fragmento de la cara de la infanta Margarita. Interrumpo el diario para numerar los paneles, ya que aún no lo había hecho. Así que, según el esquema a la manera del juego de los barcos que acabo de marcar, este sería el J5.



Esta mañana, antes de volver sobre este fragmento, se lo mostré a Warren, el *au pair* de Mia, que pasó hoy por casa a

<sup>3</sup> Título original que puse en su día en el diario. Ahora ha cambiado, como indico en mi preámbulo, por el de *Las meninas desde una luz artificial*.

recoger unos manteles. Quise que me diera su opinión. Me dijo que le gustaba, si bien le parecía otra cara. Y que incluso le gustaba más que la de Velázquez. Qué *cool* este Warren... Y yo que creía que tenía su gusto *in his ass*. Dice que le parecía más niña. Quizás algo más alargada; pero no sabía, aún cuando la miraba frente a la del ordenador, dónde estaba la diferencia.

Le traté de explicar lo interesante que había sido copiar esa imagen del ordenador. Según Carmen Garrido, estos son los colores que utiliza Velázquez:

- ❖ BLANCO: compuesto por blanco de plomo y calcita
- ❖ AMARILLO: óxido de hierro amarillo, amarillo de plomo-estaño y amarillo de Nápoles (este último, con moderación)
- ❖ NARANJA: óxido de hierro naranja y bermellón de mercurio
- ❖ ROJO: óxido de hierro rojo, bermellón de mercurio y laca roja orgánica
- ❖ AZUL: azurita, lapislázuli y esmalte
- ❖ MARRÓN: óxido de hierro marrón y óxido de manganeso
- ❖ NEGRO: negro orgánico de origen vegetal o animal
- ❖ VERDE: azurita, óxido de hierro y amarillo de plomo y estaño
- ❖ MORADO: laca roja orgánica y azurita



Quise explicar a Warren que en principio pensaba utilizar solo los colores que usaba Velázquez para la mayoría de su gama cromática. Pero con alguno hay que hacer concesiones, como el azul, pues el lapislázuli, por ejemplo, es muy costoso y ya entonces se usaba en caso extremo, no como hoy, que con un azul sintético se puede mezclar generosamente. Así que cuando pueda quisiera limitarme básicamente a las tierras (óxidos de hierro y de manganeso). Prácticamente cuatro y sus derivados: un blanco —si bien el mío no es de plomo, sino de titanio y zinc—, un negro (marfil), un marrón (ocre amarillo) y un óxido rojo. Este último en sus diversas variantes puede ser llamado rojo inglés, rojo de Venecia, *terra Pozzuoli*, tierra de Sevilla, tierra de Esquivias... Un color tan especial no es de extrañar que se lo hayan querido apropiar tantos lugares. Y si acaso, añadir el carmín de granza, utilizado también en la época con el de cochinilla, un insecto americano regalo para el viejo mundo, que los ingleses ya llamaron rojo español.

Esto me hace también reflexionar sobre los supuestos «géneros» de los colores. Cada uno lo lleva a su modo: por un lado, están los que permiten el género, como negro y negra, claro está, o blanco y blanca, amarillo y amarilla, etc. Por otro, el color verde que, acabado en «e», parece tan políticamente correcto. El azul, en fin..., no se define, a no ser que sea azulón, donde se confiesa como macho alfa. Y luego están los colores acabados en «a», que serían feministas radicales: violeta, púrpura...

El caso es que le comentaba a Warren esta mañana mi imposibilidad de reproducir lo que veía en la pantalla con tan solo esos colores que utilizaba Velázquez —o sus equivalentes—. Lo que se hará inviable, acaso por partir de un blanco distinto, o acaso por tener yo un rojo inglés tan intenso, o incluso un «ocre amarillo claro» que me traigo de España de una marca nacional, porque aquí no lo encuentro con ese matiz tan vivo. Y todavía más alejado de esa posible equivalencia por el tipo de tono que me da la imagen del ordenador, una pantalla de luz en vez de la superficie opaca de un lienzo o una lámina. Con todo, tuve que echar mano del cadmio, que por supuesto no conocían en el Barroco. Es un color que casi nunca utilizo cuando, por ejemplo, hago un retrato con alguien que posa en un interior y con luz natural. Pero el ordenador me da una interpretación tan extraña... Qué distinto a mirar un objeto opaco. Y precisamente por este contraste me parece que el experimento de reproducir *Las meninas* de esta forma puede dar lugar a un emocionante juego de metamerismo.

Mientras le explicaba esto a Warren, enseguida se me ocurrió la idea de escribir un diario, y así se lo hice saber. Le pareció una idea estupenda.

He hecho a menudo diarios, pero visuales. Diarios pictóricos, como el que realicé en Pittsburgh durante todo un año.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Este proyecto fue *One a Day. 365 Views of the Cathedral of Learning*, que se expuso en el Carnegie Museum of Art de Pittsburgh en 1999.

Los habituales, los escritos, me dan cierta pereza; o más que eso, timidez y reparo. Es algo en lo que uno se expone tanto, aunque sea consigo mismo... Finalmente, animado también por la actitud entusiasta de Warren, aquí me hallo, tras el segundo día de pintura, después del primer papel. Veremos a dónde me lleva también esto de la escritura. Por un lado, metamerismo, por otro, un ejercicio de éfrasis.<sup>5</sup>

La sesión del jueves, 12 fue intensa.

Ponerse a pintar el primer cuadro de una serie que se planea larga es siempre inquietante. Como el escritor que comienza un nuevo libro y es consciente de que las primeras frases van a marcar el tono del resto de la obra.

Ayer fue un día de lluvia y frío. Acaba de terminar aquí, en Iowa City, el veranillo de San Martín, lo que los americanos lla-

---

<sup>5</sup> Puedo estar más o menos orgulloso de lo que pinto, pero si de algo puedo estarlo en el mundo académico es de mi contribución para que el término éfrasis se haya incorporado al diccionario de la RAE. Por sorprendente que pueda parecer, pocos meses antes de escribir estas líneas aún no estaba incluido en él. Fui yo quien se lo hice notar a un miembro de la Academia, escribiéndole estas líneas (por motivos personales omito el nombre del académico):

«Ilustrísimo Sr...:

Tengo una pregunta para el académico, ya me dirás a cuánto está ahora tu tarifa de consultas. El caso es que me intriga una palabra que no aparece en el diccionario de la RAE y sin embargo fundamental en el mundo de la estética. Leo esta palabra en dos artículos como femenina y llana: la efrasis. Y cuando la busco en internet la encuentro en Wikipedia, pero masculina y esdrújula: el éfrasis. Como te digo, en el de la RAE no la encuentro. Entonces, ¿cuál sería la forma correcta de usarla, con la venia de la Academia?

Respetuosamente,

Félix de la Concha».

Unos meses después el académico me contestó:

«Éfrasis (Adición de artículo) f. Ret. Descripción precisa y detallada de un objeto artístico.

(Pasa de mi comisión a la de lexicografía. Dalo por aprobado. f (femenino) Ret. (Retórica).

Para que veas... Abrazos».

man el *Indian Summer*. Se fue con un día de anticipo (San Martín = 11 de noviembre).

Desde hace ya varias semanas dispongo de todas las hojas de mi copia de *Las meninas* clavadas en la pared, cada una con un par de alfileres. He encajado sobre ellas la composición a carboncillo y cada día, cuando veo el conjunto así colgado, me pregunto por el tono de inicio de obra, consciente de que hasta que no me ponga en faena no sabré cuál será. La propia ejecución me arrastrará y me lo impondrá, al igual que un escritor acaba dominado de forma irremediable por sus personajes.

La demora en empezar a pintar la serie no se ha debido solo a la indecisión ante cómo afrontarla. La supedito al comienzo del mal tiempo, ya que cuando hace sol quiero seguir con la serie de óleos sobre una granja, donde llevo más o menos la mitad de los cuadros que planeo completar.

Otra duda respecto a *Las meninas* era si copiarlas con luz natural o artificial. Me refiero a cómo iluminar mi cuadro, ya que la luz de la reproducción es la que me ofrece el ordenador, con una pantalla calibrada de la mejor manera que he sido capaz. Así que esperé la llegada de un día en el que pudiera dedicarme por entero a copiar a Velázquez, desde por la mañana. Máxime ahora que los días son tan cortos. De esta manera podría pintar todo en fresco, *alla prima*.

Tras un día de San Martín menos veraniego de lo acostumbrado, pero en el que pude pintar algo fuera, el día 12 resultó perfecto para comenzar. Coloqué el cuadro cerca de



una ventana y al lado de la pantalla del ordenador, donde amplié la imagen ligeramente, hasta alcanzar el tamaño que calculo se corresponde con la reproducción que quiero hacer.

El día era gris, por lo que me ofreció una luz uniforme. Las pinceladas más básicas de la copia pude terminarlas por la mañana, tras varias horas de trabajo. Comí como a la una y media y por la tarde me di cuenta de que quedaba poca luz. Al final, el día se me había quedado corto para ajustar ciertos tonos hasta donde hubiera deseado. Mientras avanzo con el proyecto, en determinado momento me quito las gafas, porque ya sufro de vista cansada. Pese a que sin ellas no enfoco bien, veo lo que llevo pintado de forma borrosa y me doy cuenta, sin que me distraiga ahora el detalle, de lo lejos que estoy de conseguir el balance que tiene el original. A mi edad, esto me ha hecho entender más claramente lo que también tuvieron que influir en la forma de pintar de Velázquez sus cincuenta y siete años, a consecuencia de su hipotética pérdida natural de visión, por muchas zanahorias que comiera.

Probé entonces con un truco por el que sentía curiosidad, ayudarme de un foco de luz artificial. Utilicé una potente lámpara compacta fluorescente (CFL espiral de 65 vatios) y, a pesar de que daba una luz que presumiblemente imitaba a la natural, lo que acababa de pintar iluminado de esta manera cambiaba el resultado completamente: más quemado, caliente. De todas formas, mi ojo se acabó por acostumbrar a las nuevas condiciones y pude aún avanzar algo. El tono general estaba ya defi-

nido, solo era cuestión de moverme dentro de esa gama, ajustando medios tonos. Al final estaba obligado a observar de nuevo el resultado con la luz natural de la mañana del día siguiente. Con suerte, la pintura aún estaría lo suficientemente fresca.

Ni se me ocurrió meter el cuadro en la nevera para retrasar su secado, como he hecho alguna que otra vez. Tratándose de un período tan corto, de un día para otro, y con la casa a unos 19°C de temperatura, a las veinticuatro horas el óleo ni siquiera estará lo que se llama «mordiente».

En un principio pensaba pintar cada panel, cada hoja, *alla prima*, en una única sesión. Hoy ya he traicionado ese planteamiento. Tras echarle una segunda mirada, decidí seguir trabajando por segundo día consecutivo en el panel J5, aunque en principio pretendo dejarlo como ha quedado ahora.

Antes de ponerme de nuevo a pintar le hice una foto al papel tal y como me había quedado. Pensaba ajustar pequeñas cosas, no era cuestión de lograr mayor detalle, que no es mi objetivo, sino de afinar medios tonos, ciertas sutilezas. Pensaba que sería cosa de poco tiempo, por lo que podría dedicar el resto del día a otra hoja; pero el demonio está en los detalles... ¡Y qué día más endemoniado! Constantemente me acordaba de la frase de Picasso: «Un cuadro nunca está acabado». No sé hasta qué punto me estaba obsesionando, pero necesitaba insistir en el cuadro, porque cada vez constataba con mayor claridad que carecía de una luz perfecta, ideal, con la que iluminar mi papel.