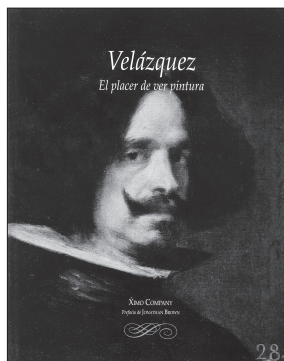


Ximo Company

Velázquez.
El placer de ver pintura

174 páginas.
Lérida: Edicions
i Publicacions de la
Universitat de Lleida -
CAEM. Colección
Estudios de Pintores, 1,
2017.
ISBN 978-84-9144-05-0



EVA MARCH*

En 1950 se publicaba en Londres *The Story of Art*, de Ernst H. Gombrich. Poco se imaginaba entonces aquel joven historiador del arte que su libro se traduciría a más de treinta idiomas y que sería «el libro de arte más vendido del mundo», según reza el reclamo publicitario de la primera edición de bolsillo en inglés.¹ El libro de Gombrich —traducido al español primero con el título de *La Historia del Arte*² y más tarde como *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*,³ lo que tal vez se ajusta mejor a la intención de su autor: escribir un cuento, un relato, de la evolución de la historia del arte universal— contiene célebres aforismos, de los que el más conocido es el que inicia la introducción: «No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas». ⁴ Menos conocida, en cambio, es la frase con la que Gombrich concluye dicha introducción, la misma que revela el propósito del libro:

Me gustaría ayudar a abrir los ojos, no a desatar las lenguas. Hablar diestramente acerca del arte no es muy difícil, porque las palabras que emplean los críticos han sido usadas en tantos sentidos que ya han perdido toda precisión. Pero mirar un cuadro con ojos limpios y aventurarse en un viaje de descubrimiento es una tarea mucho más difícil, aunque también mucho mejor recompensada.⁵

El reto del historiador del arte más influyente de la segunda mitad del siglo XX es, en parte, similar a aquel al que se enfrenta Ximo Company en *Velázquez. El placer de ver*

pintura, aunque en este caso son las obras del pintor sevillano las que proporcionan a Company el pretexto para «abrir los ojos» y (re)aprender a mirar la pintura.

El libro de Company es, sin duda, un alegato a favor de Velázquez —«el pintor de los pintores», como le llamó Manet—, pero es también, y sobre todo, una invitación a descubrir de forma placentera, a través de una mirada reflexiva, sin apriorismos, el arte de la pintura. Está prologado por quien seguramente más y mejor ha escrito sobre Velázquez: Jonathan Brown. El hispanista norteamericano comparte inquietudes con Company; a saber, la incapacidad de los historiadores del arte para enfrentarse al análisis directo de la obra de arte. Brown confiesa que con frecuencia —y para corregir tal irregularidad— desafia a sus alumnos de la New York University a someterse a Velázquez para así ejercitar el ojo y descubrir el arte del genio universal. Una reivindicación, la de acudir a los museos para «mirar» el verdadero objeto de estudio de los historiadores del arte que Company reitera constantemente en diferentes capítulos de su libro. Brown utiliza el prólogo para ejemplificar, además, a través de un breve pero elocuente análisis, lo que puede dar de sí la contemplación de un solo detalle de una obra de Velázquez: la oreja del *Retrato de Juan de Pareja* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York). La, según Brown, «mejor representación de una oreja de toda la historia del arte» (pág. 12) fue creada a partir de una sola gota de pintura. Una ínfima cantidad de pigmento es lo único que Velázquez necesitó para imponer el color sobre el dibujo en la conquista del mundo físico, como si fuera poco.

La introducción enlaza con el primer capítulo, el cual es una declaración de intenciones de lo que vendrá después. Por este motivo, la primera ilustración de *Velázquez. El placer de ver pintura* no es una obra del sevillano, sino la *Virgen de la Anunciación* de Antonello da Messina (Galleria Regionale della Sicilia, Palermo). La Virgen del pétreo manto azul que con gesto congelado, rostro pensativo y mirada suspendida advierte la grandeza de la misión que se le acaba de encomendar; por eso su actitud contemplativa, por eso la joven muchacha escucha atenta en su interior. Por eso Company recurre a ella —una imagen vale más que mil palabras— para incitar al lector a ver, a mirar en profundidad. Ese debería ser el estado ideal de quien contempla una obra de arte, de quien está dispuesto a gozar de la pintura: mirar a fondo, valorar la obra en sí, no lo que sobre ella se ha escrito: mirar para conocer, para interpretar y para saber (págs. 20 y 21).

No podemos estar más de acuerdo con Ximo Company cuando insiste en la desproporción existente entre el tiempo que los historiadores del arte dedicamos a contemplar y el que «derrochamos» leyendo la literatura crítica sobre cualquier obra. Con esta mala praxis difícilmente podremos llegar a afinar nuestro ojo y a producir comentarios como los salidos de la pluma de Julián Marías al referirse, por ejemplo, a *Las lanzas* (Museo Nacional del Prado, Madrid): «¿Hay algo más elegante que Ambrosio de Spinola después de conquistar Breda?» (pág. 20). Quien no educa la mirada, quien no practica la contemplación ante la obra de arte, muy rara vez llegará a entender su esencia. Por el contrario, deberá contentarse con reconocer lo que otros han tenido el privilegio de descubrir. Esta es una afirmación que Com-

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. «*The world's best selling art book*»; véase en la cubierta de GOMBRICH, E.H., *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 2006.

2. La primera edición en español del libro de Gombrich, con el título *La Historia del Arte*, la publica la editorial Argos en Barcelona en 1951 con traducción del inglés de Rafael Santos Torroella.

3. GOMBRICH, E.H., *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Madrid: Destino-Círculo de Lectores, 1997.

4. GOMBRICH, E.H., «Introducción. El arte y los artistas», en *idem*, *La Historia del Arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Londres: Phaidon, 2011, pág. 21.

5. *Ibidem*, pág. 35.

pany —quien en ningún momento pretende desterrar la importancia del conocimiento teórico, documental o contextual de la obra de arte— argumenta debidamente. Y lo hace, en parte, aportando el testimonio de otro de los grandes pintores universales: El Greco. Para el pintor cretense, y según quienes estudiaron al detalle las notas que el pintor escribió en los márgenes del tratado de arquitectura de Vitruvio:

el conocimiento adquirido a partir de la lectura no es verdadero conocimiento, sino *notitia*, [es decir] datos eruditos y una especie de noción superficial cuya posesión proporciona placer (*diletto*), pero no un conocimiento que permita un juicio fundado.⁶

En el capítulo 2 de su libro, y a través de diferentes detalles de *Las hilanderas* (Museo Nacional del Prado, Madrid), Company invita, pues, al lector, a descubrir la «grandeza expresiva» que se esconde detrás de las pinceladas de Velázquez, una grandeza que solo puede revelarse por medio de la mirada profunda. A partir de aquí, Company enumera las condiciones que deben reunirse para que no acabemos convirtiéndonos en «ciegos mirones». ⁷ Habilidades entre las que destaca, tomando prestadas las palabras de Luis Cernuda, «abandonar lo que uno sabe o cree saber» (pág. 25).

Después de los dos capítulos introductorios que marcan el tono del libro y que explican el porqué del mismo, empieza la particular aproximación de Ximo Company a las pinturas de Velázquez, la cual acaba, como no podría ser de otro modo, con *Las meninas* (Museo Nacional del Prado, Madrid). Y decimos que no podría ser de otro modo no porque *Las meninas* sea su última gran obra, sino porque representa la condensación de todo el arte de Velázquez. Es decir, que nadie espere encontrar en *Velázquez. El placer de ver pintura* un itinerario cronológico por las obras de Velázquez, ni un análisis detallado de las mismas. El recorrido

6. MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Cátedra, 1981, pág. 75. Citado a partir de COMPANY, X., *Velázquez. El placer de ver pintura*. Lérida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida - CAEM. Colección Estudios de Pintores, 1, 2017, pág. 33. Las apostillas de El Greco a la edición de Daniel Barbaro del tratado *De architettura de Vitruvio (I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro)*. Venecia: Francesco Marcolini, 1556) condensan parte del pensamiento artístico del pintor. A estas notas hay que sumar las *marginalias* del Greco a la segunda edición de *Le vite* de Vasari (VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Florencia: Giunti, 1568), analizadas también en el citado libro de Fernando Marías y Agustín Bustamante y dadas a conocer en 1967 por Xavier de Salas (SALAS, X. DE, «Un exemplaire des "Vies" de Vasari annoté par Le Greco», *Gazette des Beaux-Arts*, 69, 1967, págs. 177-180).

7. Rafael Argullol utiliza esta expresión en un artículo (ARGULLOL, R., «Vida sin cultura», *El País*, 6 de marzo de 2015), en el que reflexiona, en parte, sobre el mismo tema que ocupa a Company. Con ella define a aquellos que son incapaces de captar el sentido de las imágenes devorados, como están, por la necesidad de consumirlas velozmente. En el artículo se advierte de los peligros que conlleva la omnipresente cultura de la imagen, la cual, lejos de sustituir a la cultura de la palabra, ha acabado provocando la invalidación de ambas; como resultado de ello, concluye Argullol, prácticamente ha desaparecido «el acto de leer y la mirada reflexiva sobre el arte».

propuesto por Company salta sin complejos de un lienzo a otro priorizando los aspectos de los mismos que más han maravillado al autor, quien se empecina en que los descubramos de su mano. Así, el *Retrato de Juan de Pareja*, al que dedica el capítulo 3, le sirve a Company para adentrarse en la pincelada velazqueña, en la utilización de la luz, para explicar por qué Velázquez fue el primero en representar «el alma y sentir del personaje representado» y llegó a pintar «como nadie más [...] la atmósfera sofocante, pesada y bochornosa del [...] verano romano de 1649» (pág. 41).

Mientras avanzan las páginas del libro y como antesala del capítulo 4, el lector se encuentra con las imágenes enfrentadas de dos célebres papas: la de Urbano VIII, inmortalizado por Pietro da Cortona (Musei Capitolini, Roma), y la del papa que le sucedió en el solio pontificio, Inocencio X, pintado por Diego Velázquez (Galleria Doria Pamphilj, Roma). La sagaz comparación visual permite, antes incluso de iniciar la lectura de las páginas que siguen a continuación, escudriñar la diferencia entre ambas obras, anticiparse a lo que presumiblemente será el capítulo para llegar —o no— a la misma conclusión que el autor. Company aprovecha, pues, dos de los mejores retratos que dio el siglo XVII para enseñarnos a ver, a «distinguir con nitidez lo bueno de lo excepcional en la historia de la pintura universal» (pág. 46). Un capítulo en el que además se reconstruyen, a través de un recorrido histórico no por conocido menos atractivo, los diferentes tributos, pictóricos o literarios, que artistas y críticos hicieron al retrato del menos inocente de los papas.

En el caso de *La Venus del espejo* (National Gallery, Londres), a la que está dedicada el capítulo 5, la estrategia es diferente. En esta ocasión Company propone reflexionar sobre los mecanismos pictóricos activados por Velázquez para conseguir representar la «irresistible belleza» de Venus. Una propuesta que viene acompañada de referencias a algunos de los historiadores del arte que se han ocupado del lienzo —desde Carl Justi, Jonathan Brown o Charles de Tolnay, hasta Julián Gállego o Allende Salazar— y que han tratado de descubrir qué representa la pintura o cuál es la identidad de la joven diosa. Company insiste aquí, como en todos los capítulos, sobre una idea recurrente: que la comprensión de la obra solo puede alcanzarse mediante una experiencia visual, la cual «no se puede reemplazar por un libro, por una discusión crítica, por un debate especializado en un aula universitaria, en un seminario o en un congreso especializado» (pág. 52).

El capítulo 6 constituye un verdadero capítulo coral que pretende llamar la atención del lector sobre detalles de diversas obras de Velázquez que son tan relevantes como las obras mismas: el perro del *Retrato del príncipe Felipe Próspero* (Kunsthistorisches Museum, Viena), el que aparece en *Jacob recibe la túnica de José* (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial), o los encajes de Flandes que luce el bufón Calabacillas en su retrato (Museo Nacional del Prado, Madrid). En este mismo capítulo hay espacio también para el *Cristo de san Plácido* (Museo Nacional del Prado, Madrid), una obra que le posibilita a Company hacer emerger a Goya (*Cristo crucificado*, Museo Nacional del Prado, Madrid) para advertir cuán profundamente pueden dialogar los grandes pintores de la historia del arte universal (pág. 84).

Los capítulos 7 al 9, y en parte también el 10, están dedicados a *Las meninas*, «la culminación del todo» (Jorge Wagensberg), la «teología de la pintura» (Luca Giordano), la «obra que todo lo ha superado» (Ximo Company), (págs. 88 y 89). Cuando el lector llega a *Las meninas*, sabe sobradamente que no va a encontrarse con una lectura al uso de la obra y sabe también que Company incidirá, una vez más, en la idea principal del libro: cómo gozar de una pintura mirándola lentamente, sin prisas, soltando el pesado lastre que representa todo el conocimiento previo que creemos tener de ella, el cual supone un verdadero impedimento para entenderla como es debido. Pero además de para esto, *Las meninas* es utilizada por Company para abordar algunos conceptos que no habían aparecido con anterioridad o que lo habían hecho con sigilo. Nos referimos, por ejemplo, a la cuestión de la valoración de la obra de arte, tan sensible a variar con el paso del tiempo, aunque no fue esto lo que le sucedió a *Las meninas*, que «ha sabido esquivar cualquier atisbo de fluctuación valorativa en clase peyorativa» (pág. 88). Nos referimos también al poder que entraña la obra inconclusa o a la significación de la práctica pictórica en Velázquez, que es especialmente necesaria de entender en el contexto de *Las meninas*. Citando, entre otras, las atinadas palabras de José Antonio Maravall: «Velázquez emborrona lienzos para desarrollar el preeminente ejercicio de pintar, y pinta para explorar lo que da de sí la pintura, sus vías técnicas, creativas, comunicativas y expresivas» (pág. 94), Company concluye que Velázquez desterró el concepto de la pintura como imagen para entenderla simplemente como pintura (pág. 104), un verdadero punto de inflexión en la historia del arte.

Otro aspecto relevante que toma forma concisa en las páginas dedicadas a *Las meninas* es el relativo a la restauración de la obra de arte. Company lo saca a colación a propósito de la limpieza a la que fue sometido el lienzo en 1984. De la mano de Carmen Garrido, jefe del Gabinete de Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado, o de la de Richard Newman, jefe del gabinete analítico del Museum of Fine Arts de Boston, se alude a los asombrosos resultados técnicos alcanzados por Velázquez con su particular manera de aplicar la pintura. Aspectos, estos, que le sitúan en un lugar difícilmente alcanzable por otros artistas y que fueron decisivos en el resultado final de sus obras (pág. 102).

El capítulo 10, colofón a *Las meninas*, condensa los testimonios de aquellos que se han obstinado en descubrir y entender el «verdadero» significado de la obra, los cuales llevan a Company a afirmar que no importa, que eso es lo de menos, que hay que disfrutar de un lienzo que «eleva la pintura y el acto creativo de pintar al punto más alto e inclito de la historia del arte universal» (pág. 126). En el caso de *Las meninas*, y en el de tantos otros, de nada sirve recurrir a la varita mágica que transforma una intuición, una hipótesis, en ciencia cierta. De hecho, el espectador, el conocedor, el coleccionista, el historiador del arte, tal vez nunca llegará a saber la verdadera intención del artista al crear su obra. Al menos, así se lo confesó Picasso a su amigo, el editor y crítico de arte francés Christian Zervos:

Los que tratan de explicar un cuadro, se intrincan, la mayor parte de las veces, por un camino falso. Gertrude Stein me anun-

ciaba, hace algún tiempo, muy alegre, que por fin había comprendido lo que representaba mi cuadro *Tres músicos*. ¡Era una naturaleza muerta!

¿Cómo quiere que un espectador viva mi cuadro como lo he vivido yo? Un cuadro me viene de lejos; quién sabe de cuán lejos... Yo lo he adivinado, lo he visto, lo he hecho y, sin embargo, al otro día no veo ya, ni yo mismo, lo que he hecho. ¿Cómo puede penetrarse en mis sueños, mis instintos, mis deseos, mis pensamientos, que tanto tiempo han de necesitar para elaborarse y salir a la luz; sobre todo, para recoger lo que yo he puesto en ellos, quizá en contra de mi voluntad?⁸

Picasso le dijo también a Zervos que deberíamos gozar de la pintura sin empecinarnos en entenderla, de la misma forma que no tratamos de entender por qué amamos el canto de un pájaro, una noche o una flor. Gocemos, pues, de la pintura, parece decirnos Picasso, lo mismo que nos pide Company.

Desde el principio de su libro, Company anuncia al lector que él se siente un «historiador del arte de pies a cabeza», por eso no tiene nada que objetar «a la imprescindible necesidad de conocer y acumular datos de índole teórica, documental, literaria e historiográfica» (pág. 18), pero esto debería producirse, siempre, sin menoscabo de la contemplación de la obra de arte. Esta reivindicación, a la que ya nos hemos referido unas líneas más arriba, vuelve a aparecer vigorosamente en las últimas páginas del libro, donde adquiere un matiz más combativo al pasar de la teoría a la práctica. En este sentido, Company es taxativo: las nuevas generaciones de historiadores del arte deberían practicar una disciplina más acorde con el siglo XXI, aproximándose a la realidad pictórica fuera del aula (pág. 128).

Acerca del mirar y no mirar a Velázquez, es cierto que el placer de ver pintura que Company reivindica no pasa por reconstruir una trayectoria o por analizar la evolución de una pincelada: cada una de las obras elegidas son tenidas como un todo; por eso es irrelevante que entre «mis favoritos» de Company no aparezcan obras como *La fragua de Vulcano* (Museo Nacional del Prado, Madrid), *Los borrachos* (Museo Nacional del Prado, Madrid) o los paisajes de Villa Medici (Museo Nacional del Prado, Madrid). No obstante, y sin ánimo de insertarlas en ningún lugar, causa cierta extrañeza la ausencia de los Velázquez de la etapa sevillana; es como si el Velázquez joven no hubiera existido, como si ninguna de sus primeras obras merecieran ser «contempladas» en extenso. Ni la *Vieja friendo huevos* (National Gallery of Scotland, Edimburgo), ni *Cristo en Casa de Marta y María* (National Gallery, Londres), ni siquiera el *Aguador de Sevilla* (Wellington Museum, Londres).

También en parte se echa de menos, en un libro que en el fondo va de método y que hace un saludable ejercicio de autocritica sobre los infravalorados instrumentos de la historia del arte, que los comentarios relativos a las diferentes metodologías no queden más compactados. Ello habría permitido ver con mayor nitidez los aciertos o errores de la

8. ZERVOS, C., «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'Art*, 7-10, 1935, págs. 173-184 (pág. 178). Véase la traducción española del fragmento citado en SUREDA, J., «La pintura. Un arte», en *idem* (dir.), *De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales, Summa Pictoria. Historia Universal de la Pintura*, I. [S.L.]:Planeta, 2000, págs. 11-21 (pág. 11).

disciplina, cómo se han leído e interpretado las imágenes desde el nacimiento de la misma o el giro teórico que ha experimentado en los últimos treinta años.⁹ A propósito de una referencia a Svetlana Alpers —para quien *Las meninas* es «literalmente impensable bajo la rúbrica de la Historia del Arte» (pág. 89) y sobre la que Company apostilla que efectivamente lo es bajo la rúbrica tradicional y convencional de la misma—, el lector se queda con las ganas de saber, en el año 2018, cuándo empieza y cuándo termina la historia del arte tradicional y convencional. La mención a Alpers habría podido ser el detonante para aludir, por ejemplo, al

papel activo que las imágenes desempeñan y a su capacidad para generar sus propias narrativas. En cualquier caso, y aunque el misterio no quede del todo desvelado —tampoco es el propósito del libro, todo hay que decirlo—, Company acaba provocando la reflexión, que es, creemos, uno de sus principales objetivos.

Celebramos, pues, la aparición de *Velázquez. El placer de ver pintura*. Un más que sugerente recorrido por un Velázquez particular en el que su autor, sirviéndose de valiosos testimonios que le ayudan en su cometido —no solo historiadores del arte o tratadistas que sentaron cátedra, sino también filósofos, poetas, científicos y artistas de todos los tiempos, incluidos los contemporáneos—, reflexiona sobre la verdad de la pintura, sobre el acto creativo, sobre la disciplina de la historia del arte y, por encima de todo, sobre la grandeza del arte de Velázquez, un arte que a menudo no sabemos mirar.

9. Véase un cuidadoso estado de la cuestión sobre este particular en MOXEY, K., «Los estudios visuales y el giro icónico», en *idem, El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015, págs. 97-126.