

Velázquez. *El placer de ver pintura*, Ximo Company¹

Desde la ojeada a la primera de sus páginas, empezamos a descubrir que, el libro que Ximo Company nos presenta, es una declarada invitación a *mirar y contemplar pintura*.² Así, pues, lejos de la metodología que nosotros, los estudiantes de Historia del Arte de la mayoría de las universidades del mundo, estamos acostumbrados a utilizar, que no es otra que la inquisidora y ahogante imposición del método histórico y documental, el profesor Company, pretende darnos a conocer, y reivindicar, otro tipo de práctica cognitiva sumamente importante y, sin embargo, mucho menos concurrida. A lo que alude es a la justa complementación de esta lectura erudita que lleva consigo un masivo almacenaje –a menudo demasiado frío– de centenares y centenares de informaciones.



Diego Velázquez: *Las Hilanderas*, detalle, 1655-1660, Museo del Prado, Madrid (P01173). © Madrid, Museo Nacional del Prado.



Diego Velázquez: *Juan de Pareja*, óleo sobre lienzo, 81,3 x 69,9 cm, 1649-1650, Metropolitan Museum, Nueva York (1971.86). © 2017. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.

¹ COMPANY, X.: *Velázquez. El placer de ver pintura*, Lleida, 2018 (2ªed.; 1ªed 2017).

² *Ibidem*.



Diego Velázquez: *Retrato del papa Inocencio X*, detalle, 1650, Galería Doria Pamphili, Roma (FC 289). © Galleria Doria Pamphili.

Company reitera, en numerosos pasajes de su libro, que no invertimos el tiempo suficiente delante de la materia pictórica, un elemento fundamental que debería transmitirnos tantos o más conocimientos que los que nos aporta el método anterior (el erudito, histórico y documental). Esta visionaria –y yo creo que refrescante– lectura, anima a cualquiera que se adentre en sus páginas, a liberarse de prejuicios y a aprender a aprender (valga la redundancia) de una manera más plácida y sensitiva. Incita, pues, a disfrutar de la pintura, y a construir, incluso –como a menudo nos ha recordado en sus reflexivas clases universitarias–, nuestra propia base de datos visual, con la que podamos alimentar y saciar nuestra necesidad visiva y contemplativa. No obstante, el profesor Company no habla, en este libro, únicamente a sus discípulos, sino que también se dirige a sus colegas, a quienes manifiesta un profundo respeto, y a todo amante, profesional, o no, afín y sinceramente interesado por el apasionante mundo del arte.

Este inicio de reflexión es el que me hace llegar a mi primer acuerdo con mi profesor y autor del libro, y, al mismo tiempo, con el historiador del arte e hispanista Jonathan Brown, quien afirma que “nos hemos alejado mucho del interés por la pintura como consecuencia de los pormenores materiales de la creación artística”³ y, por otra parte, con la sabia opinión de Alfonso López Quintás, quien escribe que “El conocimiento es tanto más pleno

cuanto más rico y comprehensivo, y tanto más pobre cuanto más exacto”⁴. Así pues, ¡cuán importante es ver, disfrutar, observar con los ojos bien abiertos, sin ningún tipo de presión provocada por el fatigante análisis de las lecturas más doctas!

Se trataría, en definitiva, de dejar a un lado toda actividad que suponga un juicio crítico, todo conocimiento previo, para observar con nuevos ojos, no solo el arte, sino todo lo que nos rodea, como un niño que percibe un nuevo estímulo por primera vez en su corta vida, pues, como afirma el doctor Company, siguiendo al poeta Rosales: *para conocer hay que ver y para ver hay que mirar. Mirar, palabra clave. Clave para conocer. Clave para interpretar. Clave para saber.*⁵

El texto de Company está sabiamente concurrido de alusiones a otros autores. Uno de ellos es el profesor Charles-Carolus Duran, quien ya en su tiempo decimonónico, reiteró ante sus alumnos un mismo y clarividente vocablo: *Velázquez, Velázquez, Velázquez, estudiad sin descanso a Velázquez.*⁶ De hecho, es a partir de Charles-Carolus Duran, con su profunda admiración por el maestro hispalense, cuando se comienza a hablar en círculos europeos de uno de los pintores más brillantes de todos los tiempos, y, por supuesto, del gran protagonista de la presente lectura.

La expresión de Duran es, de nuevo, un gran estímulo para practicar y profundizar en la observación pausada de las pinturas que estudiamos, una gran invitación a *mirar*. “¿Miramos, contemplamos?”⁷ Esto, para Company, supone una gran hazaña, pues, si bien una razón del libro sigue, en parte, la pista histórica y productiva del genio hispalense que fue Velázquez, aclara el profesor Company que este disloque comprehensivo sucede con todos los grandes artistas de la Historia del Arte Universal, como lo podrían ser, por ejemplo, Caravaggio, Rembrandt o hasta el mismísimo Leonardo

³ BROWN, J.: “Sobre el significado de Las Meninas”, *Otras Meninas*, Madrid, 2007 (1ª ed. 1995), [pp. 67-91 y 285-291], p. 90.

⁴ LÓPEZ QUINTÁS, A.: “Romano Guardini, heraldo de una nueva época”, en *El ocaso de la Edad Moderna* (de R. Guardini), Madrid, 1963 (1ª ed. en alemán 1950) [pp. 147-203], p. 173.

⁵ COMPANYY, *Velázquez...*, p. 21. Tomado de ROSALES, L.: “El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 8, marzo-abril 1949, p. 261. Gombrich coincide con este mismo planteamiento cuando expresa que su gran prioridad como historiador del arte es “ayudar a abrir los ojos, no a desatar las lenguas” (GOMBRICH, E. H.: *Historia del Arte*, Madrid, 1988, p. 29).

⁶ COMPANYY, X.: “Velázquez, Velázquez, Velázquez”, *La Mañana*, Lleida, 23 de febrero de 1990, p. 50; véase también GARCÍA-FELGUERA, M. S.: “La fama de Velázquez”, *Información Cultural*, núm. 76-77, enero-febrero 1990, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 26. Cfr. *Carolus-Duran: 1837-1917. Prince of Colour*, catálogo de la exposición celebrada en Lille, Palais des Beaux-Arts del 9 de marzo al 9 de junio de 2003, y en Toulouse, Musée des Augustins del 27 de junio al 29 de septiembre de 2003, París, 2003.

⁷ COMPANYY, *Velázquez...*, p. 21.



Diego Velázquez: *La Venus del Espejo*, óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm, 1649-1651, National Gallery, Londres (NG2057). © The National Gallery, London.

Da Vinci, con su masiva y vacuamente visitada obra *La Gioconda*, en el Museo del Louvre. Esto convierte el Louvre, en uno de los mejores –y más tristes– parques temáticos del mundo.

Una vez mencionado esto, la lectura avanza hasta toparse con una de las obras maestras y más fascinantes de Velázquez, *Las Hilanderas* o *La fábula de Aracne*, un complejo y brillante ejercicio de composición. Defiende, Company, al igual que su homólogo, Brown, que la composición de esta excelsa obra lo conforma un conjunto de ejercicios de rápidas y seguras pinceladas que, sin estar delimitadas, sólo con un toque de luces y sombras y diferentes colores, denotan una sensación de movimiento excepcional. Así pues, como asegura Alfonso Emilio Pérez Sánchez “dotado de una retina portentosa, Velázquez posee una mano infalible que detiene la realidad suspendida en un instante de vida fulgurante”.⁸

Concretamente, tal y como aparece resaltado en la literatura de este libro, uno de los puntos álgidos de la composición de *Las Hilanderas* son los veloces y ágiles dedos de Aracne, proverbialmente contruidos a partir de unos despreocupados y aparentemente fortuitos trazos de color. Puede parecerlo, pero no lo es, en absoluto, pues el sevillano no dejaba lugar al azar. Todo lo contrario. Se trata de una profunda y meditada práctica pictórica que se percibe, se aprende y se valora observando, con mucha paz visiva, la pintura de Velázquez; no leyendo –en exclusiva– la interminable literatura sesuda sobre Velázquez y *Las Hilanderas*.

Más adelante, otra de las pinturas que el profesor Company trata, ya en su día la caviló Ortega y Gasset, el año 1953, afirmando que “Velázquez, como Cervantes- dice ahora Julián Marías, y lo ratificamos de nuevo en este retrato de Pareja-, tiene avidez de realidad”.⁹ No se refiere a otra obra que a la de *El Moro, Juan de Pareja*, que ha recibido numerosos halagos por parte del círculo más intelectual, pero, tal y como añade en el libro Company, la que más justicia le hace, es la del pintor e historiador del siglo XVIII, Antonio Palomino, quien asegura que “Esto es verdad; el resto es pintura”.¹⁰

⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Velázquez y su arte”, *Velázquez* (cat. expo.), Madrid, 1990 [pp. 21-56], p. 21.

⁹ COMPANY, Velázquez..., p. 38; cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: *Velázquez*, ed. Revista de Occidente, col. El Arquero, Madrid, 1963 (2ª ed.; 1ª ed. 1959), pp. 51 y 231; y MARÍAS, J.: “Un español”, *ABC*, martes, 23 de enero de 1990, p. 61.

¹⁰ PALOMINO, A.: *Vidas*, ed. De Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, p. 175.



Diego Velázquez: *El Príncipe Felipe Próspero*, detalle del perro, 1659, Kunsthistorisches Museum, Viena (GG 319). © Kunsthistorisches Museum, Viena.



Diego Velázquez: *El bufón el Primo* (antiguamente conocido como *El bufón Sebastián de Morra*), óleo sobre lienzo, 106,5 x 82,5 cm, 1644, Museo del Prado, Madrid (P01202). © Madrid, Museo Nacional del Prado.



Diego Velázquez: *El bufón Calabacillas*, detalle, 1635-1639, Museo del Prado, Madrid (P01205). © Madrid, Museo Nacional del Prado.

Todo ello, puede ser debido, entre otras razones, a un aspecto sobre la maestría de Velázquez que descubrimos en este capítulo, su magnífica y proverbial conjunción entre *manus et ingenium*, es decir, entre lo manual y lo intelectual, como repetía Leonardo da Vinci. El cómo, con un simple toque de pintura, de un impresionante y mordaz tono rojizo, además de con un gran abanico de contrastes frío-caliente, luz-sombra, etc., Velázquez consigue una gran innovación plástica y expresiva. Este aspecto no es otro que el de la gran vida, elocuencia y, en definitiva, realidad, que el artista otorga a sus representaciones. Un perfecto ejemplo de ello, tal y como apunta el autor del libro –además y sobre todo de Brown–, es el fragmento de la oreja de Pareja, construida a partir de una simple mancha roja, que supone uno de los ejemplos pictóricos más acertados de todos los tiempos.

Más adelante, otro de los temas que trata el libro, y de los que más fascinación han levantado en mí durante la lectura, es la intrépida comparación que Company hace entre el pintor y arquitecto italiano Pietro da Cortona y el maestro sevillano. Ambos son artífices del retrato de un pontífice, el primero, de Urbano VIII (Maffeo Barberini), y el segundo de su sucesor, Inocencio X (Giovanni Battista Pamphili). Con ello, nos hace descubrir que, en Velázquez, yace el *modus operandi* de un genio, pues si bien, aparentemente, es el mismo tipo de retrato, la manera de sostener el papel de un personaje y de otro, así como la expresión de ambos y el modo de sentarse, están separados, desde un punto de vista representativo, por un abismo de distancia.

Nuevamente se destaca en la lectura, referidos al papa de Velázquez, una gran sinfonía de colores rojos. Pero lo que se pone más de relieve no es este aspecto, sino, el mórbido y tremendamente natural brazo derecho del Papa Pamphili, el cual, resuelto con una desenvoltura completamente humana, presenta una seguridad y un *savoir faire* extraordinarios. Destaca todos estos pormenores, junto a la soberbia captación del alma del personaje, un alma, en definitiva, que aparece conformada, y hasta casi atrapada, por ese “*troppo vero, irrepetibile*” que el mismo Inocencio X reconoció sin tapujos –y agradecido– ante el pintor sevillano.¹¹

“¡Qué suavidad! ¡qué morbidez! ¡qué lisura tan femenina y tan blanda a la vez!”¹² Esta comitiva de exclamaciones da inicio a otro de los temas tratados en el libro, que es la *Venus del Espejo*. El capítulo basa su significado en dos puntos. El primero está conformado por los debates que esta sutil obra ha despertado al respecto, las especulaciones identitarias alrededor de su personaje principal, protagonizadas por figuras como Charles Tolnay, que otorga ciertos paralelismos entre la figura femenina y uno de los desnudos de la *Capilla Sixtina*; por Carl Justi, que la relaciona con la *Hermafrodita* del Musée du Louvre, o por Gridley McKim Smith, que le encuentra una relación con la *Danae* de Tintoretto o de Tiziano.

En segundo lugar, nos encontramos ante la estética del cuadro, sobre la que Company hace una gran invitación a mirar las sutilezas que presenta, defendiendo la pintura por la pintura, que, según Zacharie Astruc, es el *leitmotiv* de la obra

¹¹ Ibid. (Palomino), p. 49.

¹² COMPANY, *Velázquez...*, p. 53.



Diego Velázquez: *Jacob recibe la túnica de José*, detalle del perro, 1630, Monasterio de El Escorial (núm. inv. 10014694). © Patrimonio Nacional.

velazqueña en su conjunto.¹³ Cabría añadir a esto las reflexiones del escritor húngaro Cees Noothebom, quien asegura que hay “*artes mudos y artes locuaces*”¹⁴, y que, al mismo tiempo, como escribe ahora Enrique Lafuente Ferrari, Velázquez “*es un poeta de la realidad*”.¹⁵

“¡Cuánto puede llegar a *insinuar y verificar de un modo concluyente la pintura de Velázquez!*”¹⁶ Ésta es otra de las afirmaciones que nos adentran en otro mundo pintado por el artista sevillano, el de los perros, los bufones y su gran pintura del *Cristo de San Plácido*. Llegados a este punto, una vez que el autor nos ha hecho comprender que los virtuosos resultados pictóricos de su obra no eran casuales, que fue capaz de conformar en sus perros una brillante y bien dotada viveza y expresividad, toca hablar, también, del alma de algunos de estos cuadros. Company escribe, para así tratar de persuadir al lector, sobre la veracidad de los rostros, de las expresiones y de la vida, en definitiva, de los personajes más vulnerables del repertorio pictórico de Velázquez. Estos son los citados perros, como el que aparece en *Jacob recibe la túnica de José*, o bien el que acompaña a *Felipe el Próspero*. También se detiene ante el conmovedor *Bufón Calabacillas*, ante el triste filósofo *Esopo* y ante el maravilloso *Cristo de San Plácido* que tan profundamente sedujo a don Miguel de Unamuno.¹⁷

Ciertamente, el libro de Velázquez atestigua que los perros, con esa proverbial acuosidad de sus ojos, cuentan, posiblemente, con algunas de las miradas más tristes y comunicativas de toda la pintura universal, además de ser quienes denuncian con mayor claridad y rapidez los hechos reales acontecidos en el conjunto pictórico al que pertenecen. De los bufones asegura que, a pesar de su condición, se sienten dichosos como tal, pues así son retratados por Velázquez, con una gran y sublime dignidad humana.

Y, por último, si creíamos que Velázquez había conseguido representar todo lo posible con un pincel y unos pocos pigmentos, con el *Cristo de San Plácido*, nos sorprende nuevamente. Logra llegar al clímax de lo pictórico, siendo capaz de hacer de carne y hueso a un ser trascendental, a Dios, nunca visto hasta la humanización de Cristo, y, además, con una fuerza vital arrolladora. Con esto, el profesor Company, quiere transmitirnos que Velázquez es capaz de despertar todos los sentimientos, inmanentes y trascendentes, y llegar no tan solo al alma de los personajes representados, sino también a la del espectador.

Para continuar, la lectura emprende un camino hacia la cima, a la obra más distinguida, al *súmmum del súmmum*. *Las Meninas*, ¿Pura pintura?¹⁸ A simple vista, parece que nos encontramos delante de un convencional retrato familiar, compuesto por numerosos personajes. Empezando por la aparentemente protagonista de la composición, la Infanta

¹³ Cfr. MANET, E.: *Viaje a España* (ed. J. Wilson-Bareau), Madrid, 2003, p. 60.

¹⁴ NOOTEBOOM, C.: “Diego Velázquez, el engaño como método”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1990 [pp. 9-10 y 16], p. 9.

¹⁵ LAFUENTE FERRARI, E.: *Velázquez o la salvación de la circunstancia*, Valencia, 1995 (1ª ed. 1943), p. 88.

¹⁶ COMPANYY, *Velázquez...*, p. 63.

¹⁷ UNAMUNO, M. de: *El Cristo de Velázquez*, Madrid, 1963 (1ª ed. 1920).

¹⁸ COMPANYY, *Velázquez...*, p. 86.



Diego Velázquez: *Las meninas*, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm, 1656, Museo del Prado, Madrid (P01174). © Madrid, Museo Nacional del Prado.



Diego Velázquez: *Las meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid (P01174). © Madrid, Museo Nacional del Prado.

Margarita; por sus meninas, Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco, la enana y macrocéfala Maribárbola, la guardadamas Marcela de Ulloa y continuando con el enano Nicolasito Pertusato y ese manso perro mastín de la corte castellana, etc.

Entre estos personajes, la mayor parte de ellos identificados por Antonio Palomino en 1724, como bien remarca Moffitt movido por el asombro de cómo este primero pudo dar una exacta identificación, tanto de ellos, como de las coordenadas de la pintura¹⁹, también se encuentran un posible Don Diego Ruiz de Azcona, el guardadamas, y otro adulto, situado al fondo del cuadro.

Este último es José Nieto, quien constituye una de las mejores representaciones de la composición. Además, están presentes, a través del espejo, los monarcas españoles, Felipe IV y su esposa Mariana de Austria, a través de un reflejo del espejo que, según Víctor I. Stoichita, “se convierte así en el lugar en el que se confirman y se realzan mutuamente la epifanía real y la manifestación de la pintura in se”.²⁰

Siguiendo la lectura, es posible mantener una conversación con ellos, tantas veces como sea necesario, gracias a la fantástica dotación de imágenes que nos ofrece Ximo Company. Y así es como, detenidamente, sin prisa, se aprovecha mejor el capítulo. Conviviendo, conversado, simplemente disfrutando de esos elocuentes grumos pictóricos.

No obstante, como ya hemos mencionado, uno de los autores que mejor nos ayuda a conocer el significado del cuadro, o al menos nos sirve para guiarnos en nuestras interpretaciones personales de él, es el hispanista Jonathan Brown, del que encontramos pistas sobre la obra en su libro *Escritos completos sobre Velázquez*, y más concretamente en su capítulo “Sobre el significado de las Meninas”.²¹

¹⁹ MOFFITT, J. F.: “Velázquez in the Alcázar in 1656: The meaning of the mise-en-scène of Las Meninas”, *Art History*, vol. 6, núm. 3, 1983, pp. 271-301.

²⁰ STOICHITA, V. I.: “*Imago Regis*: Teoría del arte y del retrato real en Las Meninas de Velázquez”, *Otras Meninas*, 1995 [pp. 181-203], p. 203.

²¹ BROWN, J.: “Sobre el significado de las Meninas”, *Imágenes e ideas en la pintura española*, Madrid, 1980, pp. 115-142.

Sobre *Las Meninas* se dice que es un “lienzo abierto”, pues, ni el mismo Brown, experto en la materia, ha podido llegar a una conclusión final sobre la verdad absoluta de la pintura. De ella, dice, es “un *tour de force* pictórico rara vez igualado y nunca superado”,²² del que “cada generación debe aceptar el desafío de interpretarla dentro de ese proceso de revitalización perpetua”.²³

Asimismo, y complementando los argumentos de Company, son otros los autores que han hablado sobre el tema. Entre ellos encontramos a Fritz Saxl, quien opina que “lo que nos desconcierta profundamente es la sensación que nos invade de que lo que podría ser tema de una instantánea ha sido metamorfoseado por Velázquez en pintura cortesana representativa”.²⁴

También se pronuncian sobre el tema Joel Snyder, quien reconoce intuir un halo misterioso en el cuadro, no conforme con que “todavía una gran porción de la literatura devota a ellas considera sólo sus elementos”²⁵, o bien Leo Steinberg, quien dice de *Las Meninas* que “no son, de ningún modo, una pintura convencional”²⁶, sino que, en ellas, Velázquez se compromete, además, a mostrar el papel humano de todos los personajes que en ella aparecen. “*Las Meninas en su totalidad es una metáfora, un espejo de la conciencia*”.²⁷

Para finalizar, Julián Gállego, remarcando la maestría del sevillano, dice de ellas que “Velázquez ha logrado una pintura en la que las líneas se desvanecen, dejando solo una impresión pura de luz y color”.²⁸ Es decir, es su pintura, su sola pintura, esa pintura que tenemos derecho a contemplar pausadamente y de forma reflexiva, la que expresa ese mundo de conceptos sorprendentes, y desde luego bienvenidos, que los historiadores del arte nos afanamos por descubrir y descifrar.

COMENTARIO PERSONAL

En primer lugar, y gracias al séquito de personajes que han irrumpido en mí durante la pausada lectura de este libro, me han ayudado a comprender que, como bien defienden el gran número de profesionales que se citan a lo largo del libro, con especial protagonismo para Ximo Company, el arte, toda manifestación artística merece, en primer lugar: *convivirlo*, saborearlo sorbo a sorbo. Este prioritario compromiso por parte del espectador de un museo, o del lector de este singular libro, es el mejor retorno –en calidad de sincero agradecimiento– que se le puede ofrecer a Velázquez, a sus muchas horas y horas de meditación, creación artística y compromiso artístico.

He aprendido, por tanto, la importancia de tratar de practicar y transmitir la necesidad de poner en boga ese necesario retorno visual e intelectual, por parte del público, por parte mía. Es decir, debo y debemos ser agradecidos con el pintor sevillano y con quienes han tratado de desentrañar la extraordinaria grandeza creativa de este irreplicable genio.

Así pues, y partiendo de este significativo punto, mis conclusiones personales, aquello que he querido desarrollar, con tal de poder expresarme sobre la lectura, han sido en base a algunos de los aspectos generales de ésta que más reveladores han sido para mí y que, por lo tanto, han contribuido en mayor parte a conformar un humilde criterio sobre esta materia.

Estos son, para empezar, la negación al común corriente actual de la primacía de la cantidad por encima de la calidad. Con ello me refiero al hecho que, habiendo sido educados en base a la lectura y a la memorística, no en la creatividad, no en la observación, es de importancia cabal educar, también, nuestra mirada, saliendo con más asiduidad de las herméticas aulas universitarias, que impiden nuestra libre y cósica relación con el arte.

Perdemos la suerte de ver los detalles. De escoger, sin ninguna imposición, aquél rincón de obra que a nosotros nos llama más la atención, que nos la hace significativa. Svetlana Alpers, recupera a Théophile Gautier, y en concreto a su mítica frase “*Où est, donc, le tableau?*”. Con esta reforzamos la idea de vivir y convivir con ello, hasta que forme parte

²² BROWN, J.: “Sobre el significado de las meninas”, en *Escritos completos sobre Velázquez*, ensayo introductorio de B. Bassegoda, epílogo de L. Banner, Madrid, 2008. p. 47.

²³ *Ibidem*.

²⁴ SAXL, F.: “Velázquez and Philip IV”, *Lectures*, Londres, 1957, pp. 311-324.

²⁵ SNYDER, J.: “*Las Meninas and the mirror of The Prince*”, The University of Chicago Press, 1985, p. 539.

²⁶ STEINBERG, L.: “Velázquez, *Las Meninas*”, *Jstor*, 1981, vol. 19 [pp. 45-54], p. 52.

²⁷ *Ibid.* (Steinberg), p. 54.

²⁸ GÁLLEGO, J.: “Velázquez and Modern Art, A window open on the world”, *Velázquez*, The Unesco Courier, 1960, p. 18.

de nuestra realidad, hasta que sea tan nuestro que no podamos distinguir entre lo real y lo pintado. Y opino que sería una convivencia real, pues como también afirma la autora, con Velázquez “*estamos siendo mirados por aquellos a quienes miramos*”.²⁹

Acertadamente, Company menciona sobre el tema que es un *serio y muy doloroso disloque docente (para muchos calificado como un verdadero sacrilegio), que en absoluto debiera acontecer entre nuestras universidades de un modo tan incomprensible ordinario, frecuente e inamovible*³⁰, y, según la que es también mi opinión, esto ha llegado a crear un tipo de “pseudo conoedor”, que, simplemente, está interesado en acreditar por el medio que sea, que ha visto esa obra.

Pero una pregunta, con su consiguiente respuesta, abruma mi pensamiento. ¿Han visto, todos estos espectadores, la obra de arte, en realidad? ¿La han vista tantos y tantos estudiantes y graduados en Historia del Arte? A lo que solo puedo responder un no. Un no rotundo. Es decir, que sin dedicar tiempo y atención suficientes a la obra en sí, a la pintura, a la materia, a todas y cada una de sus manchas, luces, sombras, diagonales y relieves, salir del museo se convierte en haber hecho un paseo cualquiera, tal y como defiende Jonathan Brown en el astuto prefacio del libro.

Por lo que se refiere a Velázquez, como comenta el autor, si algo ha conseguido la historia de la pintura, seguramente mucho tendrá que agradecerle al maestro hispalense, y sin ánimo de arrebatarle ningún tipo de mérito, pues, muy de acuerdo con José Ortega y Gasset, opino que “*Velázquez nos ilusiona, nos alucina*”,³¹ entonces, su popularidad, es bien merecida. Pero hay que tener en cuenta, también, las influencias, los maestros y la favorecedora condición en la que se encontraba el sevillano, lo que quedaría perfectamente identificado en la frase de Bernat de Chartres, que decía que “*somos enanos a lomos de gigantes*”.

Me gustaría concluir mi escrito agradeciéndole al autor de este libro las astutas reflexiones sugeridas, exhortando a todas las personas a seguir el camino, no sólo más instructivo, sino también el de más disfrute hacia el conocimiento, e invitando a la pausada lectura de este libro, tanto como a la plena celebración de la pintura.

²⁹ ALPERS, S.: “*Interpretation without representation, or, The Viewing of Las Meninas*”, University of California Press, pp. 30-42.

³⁰ COMPANYY, *Velázquez...*, p. 24.

³¹ ORTEGA Y GASSET, J.: *Obras completas*, p. 567.