

LAURA CUMMING

**VELÁZQUEZ
DESAPARECIDO**

LA OBSESIÓN DE
UN LIBRERO CON UN PINTOR Y
UNA OBRA DE ARTE PERDIDA

taurus



SÍGUENOS EN
me gustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

Penguin
Random House
Grupo Editorial

*Para Hilla, Thea, Elizabeth y Dennis, de todo corazón.
Y en memoria del pintor James Cumming.*

1

UN DESCUBRIMIENTO

Mi padre murió repentinamente cuando yo estaba próxima a cumplir los treinta años. Era pintor. Una enfermedad mortal le atacó el cerebro, después los ojos. Atenazada por el dolor, no podía soportar mirar ninguna pintura que no fuera suya; era una forma de mantener su recuerdo tan cercano e íntimo como fuera posible, supongo, y una protesta ciega por que su vida y su arte se hubieran malogrado.

Pasaron varios meses. Fui a Madrid en pleno invierno; elegí esa ciudad porque ni él ni yo habíamos estado allí, y yo no hablaba español. No habría viejas asociaciones ni nuevas conversaciones; el tiempo podría detenerse mientras yo no pensaba en nada ni en nadie más que en él. Cada día salía de la habitación del hotel y daba vueltas sin parar por las calles, alejándome poco a poco hasta los helados suburbios y, más allá, las montañas con las cumbres nevadas. No sabía qué otra cosa podía hacer.

Pero Madrid no es grande. Me encontré pasando por delante del Museo del Prado una y otra vez, incluso dos veces en el mismo día, obstinándome en no entrar. Al final, el esfuerzo por evitar aquel lugar se convirtió en una distracción en sí misma y fue allí, en esa populosa ciudad en el corazón de otra ciudad, donde tuve la más afortunada de las revelaciones. Mientras buscaba a El Greco, uno de los pintores favoritos de mi padre, pasé por la entrada de una gran sala y percibí de refilón un extraño destello de luz. Cuando me volví para mirar, todas las personas que se encontraban en el otro extremo de la sala se apartaron al mismo tiempo, dejando libre la vista a la fuente de esa luz. El monumental cuadro de *Las meninas* de Velázquez. No había pensado en

esa obra, ni sabía que estaría allí, ni me imaginaba lo enorme que sería: una imagen con la profundidad y el tamaño de la vida real. Las personas de carne y hueso habían dejado ver a las personas pintadas detrás de ellas como si todos fueran actores de una misma representación, y ante mí se materializó la visión cristalina de una pequeña infanta, sus jóvenes sirvientas y el propio artista, bañados en la luz bajo un gran espacio en penumbra, una oscuridad acechante que de inmediato marca el carácter de la escena. En el momento en que pones la vista en estos maravillosos niños, sabes que van a morir, que ya están muertos y, no obstante, viven en el aquí y ahora de este momento, efímeros y brillantes como luciérnagas bajo las tinieblas sepulcrales. Y lo que les mantiene aquí, lo que les mantiene vivos —o eso es lo que da a entender el artista— no es simplemente la pintura, sino tú.

Estás aquí, has aparecido: ese es el descubrimiento instantáneo que se lee en sus ojos, todas esas personas que te devuelven la mirada desde su lado de la sala. La infanta con su reluciente vestido, las doncellas con sus lazos y sus cintas, el pequeño paje y el pintor, alto y oscuro, la monja, cuyo murmullo está desvaneciéndose y el aposentador esbozado en la puerta iluminada al fondo: todos son conscientes de tu presencia. Eran como invitados a una fiesta sorpresa que estaban aguardando tu llegada, y en este momento acabas de entrar en la habitación —su habitación, no la real en la que te encuentras—, o eso es lo que misteriosamente parece. Toda la escena palpita expectación. Esto es lo primero que sentimos en el umbral de esa sala del Prado en la que se encuentran *Las meninas*: que hemos entrado en su mundo y de súbito somos tan reales para ellos como ellos para nosotros.

La imagen nos retiene ahí, paralizados de sorpresa, tan inmóviles como el momento que representa en el que todas estas personas también han quedado suspendidas, excepto el pequeño paje que está empujando con el pie al estoico perro. Todo está quieto menos el aire que les rodea y la trémula luz sobre el pelo rubio blanquecino de la infan-

ta, que nos mira con la ingenua curiosidad de un niño en el centro de una pintura que a su vez rebosa atención. La enana nos estudia abiertamente, con la mano en el corazón, una doncella se arrodilla y la otra hace una reverencia, los criados nos observan y, al fondo, el hombre de negro se ha detenido en el umbral de esta estancia, esperando para conducirnos a la siguiente. Y por detrás del gran lienzo en el que está trabajando, del mismo tamaño que este, aparece el propio pintor, taciturno, atento, el mago revelado momentáneamente.

Pero si nos acercamos unos pasos a esta pintura con toda su asombrosa veracidad, la visión se vuelve vacilante. El lustroso cabello de la infanta empieza a parecer un espejismo, o el aire caliente que reverbera sobre el asfalto en verano y desaparece en cuanto nos aproximamos. El rostro de la dama enana se disuelve en unas pinceladas ilegibles. Las figuras del fondo se vuelven indistintas a quemarropa y ya no se ve dónde termina una mano y dónde empieza la paleta que está sujetando. Cuanto más nos acercamos a la pintura, más desaparecen estas apariencias de realidad hasta el punto de que resulta imposible imaginar cómo pudo haberse creado la imagen. Es como si todo fuera a disolverse y, sin embargo, está tan vívidamente presente que la luz del sol del cuadro parece flotar libremente y entrar en la sala. Es la visión más mágica del arte.

Con toda probabilidad Velázquez pintó *Las meninas* en 1656, cuatro años antes de su súbita muerte (lámina A). Muestra una estancia del Real Alcázar en Madrid, que también ha desaparecido hace mucho, destruido en dos días por un incendio. Es la misma estancia en la que el cuadro se exhibió por primera vez: solo cabe imaginar lo perfectamente que debió de fundirse la ilusión con la realidad cuando estaba colgado allí, y los dos lados de la cámara, el real y el representado, seguramente parecían contiguos sin solución de continuidad. Entrar en ella y encontrar a esas personas esperando allí debió de ser asombroso —como penetrar en un sueño, o en una vacilante proyección de la vida, inimaginable antes de la invención del cine—, porque

aún sigue maravillándonos hoy. Velázquez mantiene ante nosotros este círculo de personas ausentes como el reflejo momentáneo en un espejo, y su cuadro también tiene las características de un espejo: lo miramos y al mismo tiempo somos vistos. Muchos cuadros tienen la capacidad de cambiar el escenario y trasladarnos a otro tiempo y lugar, pero este va más allá, pues crea la ilusión de que las personas que vemos también son conscientes de nuestra presencia, que su escena está completa con nosotros. Velázquez inventa una nueva clase de arte: la pintura como teatro vivo, como una representación que se asoma a nuestro mundo y nos asigna un papel a cada uno de nosotros, incorporando a todos los observadores. Pues todo el que se coloca ante *Las meninas*, retenido por los ojos de esos niños y sirvientes desaparecidos, se halla exactamente donde estuvieron situadas otras personas en el pasado. Y esto forma parte del contenido del cuadro. Nos pone en compañía de todos los que lo han visto, desde la pequeña infanta y sus doncellas, que debieron de acercarse corriendo para verse en el momento en que Velázquez lo terminó, hasta el rey y la reina, que aparecen en miniatura en ese espejo que se vislumbra al fondo. Nos encontramos donde ellos estuvieron una vez, da a entender el espejo (y la mirada de los sirvientes), observando la escena, el momento que se ha mantenido intacto a lo largo de los siglos. Este cuadro pone el mundo boca abajo, de forma que los ciudadanos puedan ocupar el lugar de los reyes, y los reyes aparezcan empequeñecidos en comparación con los niños. Estamos todos juntos en la historia, y *Las meninas* nos reúne en su democracia sin límites.

El cuadro que vi aquel día parece derrotar a la muerte al tiempo que reconoce nuestro común destino humano. Muestra el pasado en toda su belleza mortal, pero también mira hacia delante, a un futuro en constante discurrir. Gracias a Velázquez, estas personas, desaparecidas hace largo tiempo, siempre estarán en el corazón del Prado, esperando a que lleguemos; mientras estemos ahí para contemplarlas, nunca se marcharán. *Las meninas* es como una cá-

mara de la mente, un lugar en el que los muertos nunca mueren. La gratitud que siento hacia Velázquez por este cuadro, el más grande de todos, es indescriptible; me dio el consuelo para retomar mi vida.

Vemos los cuadros en un tiempo y un lugar (ninguno muestra esto más claramente, situándonos en el sitio y el momento), y siempre en el contexto de nuestras propias vidas. No podemos verlos de otra manera, por muy objetivos que queramos ser. Hace mucho que los novelistas se dieron cuenta de esta verdad; la literatura está llena de personajes que se enamoran de personas en cuadros, que se obsesionan con figuras o formas enigmáticas, se sienten intimidados —o profundamente decepcionados, como en el caso de Madame Bovary— por su primera visión de un ennegrecido Maestro Antiguo. A los personajes de ficción se les permite tener sentimientos sobre el arte que no guardan relación con un análisis de atributos formales, y mucho menos con algún conocimiento de la historia del arte. Pero no es así como al resto de nosotros nos animan a considerar el arte los especialistas e historiadores, para quienes los sentimientos pueden ser sospechosos, inestables o irrelevantes. Si alguien experimenta una respuesta personal involuntaria debe mantenerla en privado, me aconsejó en una ocasión un eminente historiador del arte, como si estuviera hablando de una excitación embarazosa.

A lo largo del tiempo, muchos estudiosos han escrito sobre los misterios de *Las meninas*: a quién o qué podría estar pintando Velázquez en ese enorme lienzo —¿el rey y la reina? ¿este mismo cuadro?—, a quién está mirando el pintor, qué refleja el espejo, qué está ocurriendo en la pintura, cómo está construida. Ha habido arquitectos que han hecho modelos a escala de la estancia a fin de «resolver» estos enigmas mediante la perspectiva, aunque la pintura no respeta esas leyes. Ha habido físicos que han realizado experimentos con espejos y luz para comprender las parado-

jas. Ha habido historiadores del arte que han intentado deducir, pincelada a pincelada, cómo fue posible crear esa ilusión. En un ensayo publicado en *Las palabras y las cosas*, el filósofo francés Michel Foucault inauguró escuelas enteras de interpretación teórica con su famosa conclusión de que *Las meninas* es nada menos (y quizá nada más, para él) que «la representación de la representación clásica».

Pero con ello se ignora la apremiante humanidad de la visión de Velázquez. Algunos historiadores creen realmente que solo se estaba dirigiendo a sí mismo o a su patrón, Felipe IV, el pequeño rey en el espejo, de forma que todas las maravillosas complejidades sin resolver que han maravillado a los observadores durante siglos no son más que nuestra propia fantasía extraviada o una conversación privada entre dos hombres españoles. Sin embargo, *Las meninas* es la prueba viva de lo contrario, de que cuando los pintores crean imágenes no lo hacen en una suerte de aislamiento austero o sin la esperanza de que sean vistas fuera de su estudio. Pues este cuadro admite tantas interpretaciones como observadores, y parte de su gracia radica en que al ser una visión tan precisa de la realidad, al tiempo que está abierta al misterio, permite la coexistencia de todas esas respuestas, por contradictorias que sean. Velázquez es capaz de hacernos sentir —y a todos los que nos han precedido y nos seguirán— que estamos tan vivos para esas figuras como ellas lo están para nosotros; cada uno mira, cada uno es visto. Saber que todo esto se consigue con pinceladas, que esas personas no son más que invenciones pintadas, no debilita la ilusión, sino que profundiza el encanto. Toda la superficie de *Las meninas* parece consciente de nuestra presencia.

Esto es al menos tan decisivo para la proeza técnica de la obra como para nuestra respuesta personal, y a pesar de todo no se menciona. Parece haber una especie de rechazo colectivo a la idea de que el arte realmente puede abrumarnos, angustiarnos o encantarnos, que puede inspirar asombro, ira, compasión o lágrimas, que puede conmovernos como una tragedia de Shakespeare conmueve a su pú-

blico. Incluso las emociones más fundamentales resultan ajenas al lenguaje de la erudición, y no digamos de los museos, que rara vez hablan del corazón en relación con el arte. Sin embargo, tantas personas han amado *Las meninas*...

Creo que, con demasiada frecuencia, se pasa por alto esta respuesta, aunque está claro que los pintores no realizan sus obras sin alguna esperanza de llegar más allá de nuestros ojos. Como la historia del arte no se interesa demasiado por la capacidad de las imágenes para emocionarnos o afectarnos, empecé a buscar reacciones de otras personas al arte, a lo largo de los años, en la literatura de nuestra existencia cotidiana. Y fue ahí, entre memorias, diarios y cartas que hablan de nuestros encuentros con el arte, donde di con el extraño caso de este afortunado —o desafortunado— comerciante de provincias, como se describe él mismo, y su amor por un Velázquez perdido desde hacía largo tiempo.

O, más bien, en las somnolientas sombras de una biblioteca en invierno, encontré un curioso folleto victoriano cosido a una miscelánea encuadernada en piel entre una curiosa historia de las islas Hawái y una colección de relatos que llevaba el ominoso título de *Fact and Fiction*. Si el dueño de este volumen concreto, un abogado londinense que tenía un elaborado *ex libris*, no hubiera subrayado con una gruesa línea las palabras «Una breve descripción del retrato del príncipe Carlos, más tarde Carlos Primero, pintado en Madrid en 1623 por Velasquez»^[1] en el índice, quizá no me hubiera llamado la atención. Gracias a esta clase de accidentes se conservan las huellas de personas y de cuadros. El folleto era anónimo, pero alguien, es de suponer que el abogado, había aventurado un nombre: ¿J. Snare? ¿John Snare? La suposición resultó ser correcta.

John Snare era un librero de Reading, una ciudad mercado de Berkshire. Su tienda se encontraba en el número 16 de Minster Street, la misma dirección del impresor del folleto, que evidentemente había escrito y publicado él mismo. Snare describe el retrato claramente: muestra al joven príncipe con sus grandes ojos acuosos y tez pálida, y está pin-

tado sin rigidez ni contorno en una airosa perspectiva tres cuartos. Aunque el lenguaje a veces es florido —habla de virilidad y de rizos sedosos—, en la atmósfera cerrada de la biblioteca al caer la tarde, por un momento me imaginé cómo sería este cuadro, que muchos historiadores describen como lo único bueno que salió del viaje de Carlos a Madrid para cortejar a la princesa española en 1623. Mentalmente vi al joven Carlos, que había sido completamente incapaz de seducir a la desdeñosa infanta, mostrar un rostro mejor, con su dignidad recuperada y aun con distinción, gracias a Velázquez.

No obstante, por la noche empecé a dudar de la descripción hasta tal punto que al día siguiente volví para ver si había leído mal el folleto y convertido la ficción en un hecho. Pero John Snare y su historia resultaron ser reales.

El folleto, en realidad, era un pequeño catálogo de una exposición monográfica organizada en Londres con gran éxito en la primavera de 1847. Pero ¿cómo llegó Snare a ser su comisario y cómo había descubierto el cuadro perdido? Al comienzo no fue difícil hallar las respuestas a estas preguntas obvias, pero después el caso fue cobrando tintes misteriosos.

La sensibilidad de Snare con Velázquez me conmovió. El cuadro no era para él algo aislado, apartado de su propia existencia; ocupaba su mente como si fuera algo vivo. Escribió otro folleto, y después otro, con la esperanza de que los demás sintieran lo mismo. Su obsesión por descubrir un pasado para el retrato acabó por convertirle en un detective y me impulsó a iniciar mi propia búsqueda.

Al principio, yo iba tras el cuadro, como Snare, pero antes de que pasara mucho tiempo también estaba siguiendo las peripecias del librero. La pista me llevó a Edimburgo y a una sonada batalla legal por el cuadro en 1851. Por el juicio —un fuego cruzado de ira, persecución y esnobismo— pasaron aristócratas indignados y grabadores intimidados, expertos del Soho y marchantes de Francia, criados que habían limpiado el polvo del cuadro en una mansión londinense del conde y enmarcadores que afirmaban haberlo

visto en otros lugares. Estuvieron representadas todas las clases de la sociedad, desde la nobleza escocesa hasta los tipógrafos que trabajaban con Snare en Reading y recordaban su absoluta pasión por el retrato. Nunca había encontrado un caso en el que se escuchara con tanta claridad a las voces del pasado hablar de arte en una época en la que este todavía no era tan omnipresente a través de museos, exposiciones y reproducciones. Apenas había algún un testigo que hubiera visto más de un Velázquez, y muchos atestiguaron en su declaración la sorpresa que les había causado este, el rostro de aquel príncipe muerto hacía tanto tiempo surgiendo en un presente atemporal.

Pues el arte de Velázquez era singular, desconocido, oscuro. Dejó tan pocos cuadros —no más de ciento veinte en una carrera de cuarenta años— que con razón se dice de él que dosificó su genio con cuentagotas. Casi toda su obra —que permaneció exactamente donde la pintó, hasta mucho después de su muerte, enclaustrada en los palacios reales— la realizó para el rey y la corte españoles. Incluso cuando el Prado se abrió al público por primera vez en 1819, con la presentación de más de cuarenta cuadros de Velázquez, solo el viajero acomodado podía tener ese mínimo conocimiento de su obra, al que hoy podemos acceder todos sin dificultad. La fotografía aún no existía, las láminas eran muy escasas y apenas podían transmitir su estilo misterioso y diáfano, por lo que la única manera de mantener presente a Velázquez era en los caprichos fantásticos de la memoria.

No había dos victorianos que recordaran de la misma manera la obra que dio origen a este caso.

Era una época en que los cuadros no solían tener títulos que identificaran sus temas, por lo que con frecuencia se producían disparatados malentendidos; era difícil diferenciar a los anónimos modelos bajo la capa de suciedad de los viejos lienzos; se cometían errores frecuentes en la catalogación de los cuadros y las firmas no siempre se interpretaban correctamente o eran añadidas de forma subrepticia por los marchantes; y las obras maestras podían pasar inad-

vertidas durante largo tiempo, mientras que patéticas imitaciones se vendían por precios exorbitantes.

Era una época de grandes mansiones llenas de pinturas ennegrecidas por el polvo, mientras los rematadores aguardaban impacientes su momento; de visitantes que pagaban para ver alguna maravilla itinerante en el Egyptian Hall de Londres o en el Pantheon de Nueva York; cuando los intermediarios se introducían en las mansiones y las cortes de Europa y enviaban a su país obras maestras que no habían visto, mientras los restauradores «mejoraban» o copiaban antiguos lienzos; cuando una pintura se podía «identificar» como un Velázquez simplemente porque en ella aparecía un hombre de ojos oscuros con perilla o un perro especialmente expresivo.

Algunas personas conocían a Velázquez principalmente como pintor de perros.

A comienzos del siglo XIX algunos de los cuadros que habían estado guardados en España empezaron a aparecer por Europa tras la Guerra de la Independencia de 1808-1814, en la que las tropas británicas ayudaron a España y a Portugal a liberarse de la ocupación napoleónica. Se materializaron obras de Velázquez en los campos de batalla, en la impedimenta de los soldados y en manos de intermediarios que tomaban parte en sospechosas actividades diplomáticas, como centelleantes tesoros que la tierra arada hubiera revelado de repente. No pasaron inmediatamente a manos de especialistas, como ocurriría hoy, para ser examinados de forma exhaustiva, sino que aparecieron en subastas y en ventas de cuadros *post mortem*, en casas privadas y en legados, con frecuencia de forma errática y sin fanfarria, y en ocasiones volviendo de inmediato a la oscuridad. Cada nuevo descubrimiento alimentaba la creciente obsesión con Velázquez.

En unas condiciones tan cambiantes y confusas, la gente no siempre sabía qué era lo que estaba viendo, y mucho menos qué estaba comprando o vendiendo. En Inglaterra, el conde Spencer de Althorp tenía un cuadro de un gaitero

que pensaba que era de Velázquez. En Escocia, el conde de Elgin tenía un caniche blanco olisqueando un hueso. En el rural Dorset, un político inglés creía que tenía nada menos que la versión original de *Las meninas*, más pequeña y sin algunos detalles cruciales, pero en cualquier caso, el orgullo de su colección, si no de toda Inglaterra. Aún hoy, algunos estudiosos piensan que estaba en lo cierto.

Durante más de dos siglos se ha predicho que la reducida obra de Velázquez no aumentaría, que no se descubrirían nuevos cuadros suyos y que los que estuvieran perdidos lo estaban de forma permanente. Pero esto nunca ha sido cierto. La realidad es que han seguido apareciendo cuadros suyos, volteados por el curso de la historia, uno por uno, en los lugares más improbables: en América Latina, en una ciudad de la costa inglesa, ocultos aunque bien a la vista de todos en las paredes del Metropolitan Museum de Nueva York en el siglo XXI.

Pues los retratos de Velázquez, tan prodigiosos en su empatía y precisión, tan inimitables e inconfundibles, parece que siguen siendo confundidos e ignorados. Acaso su excepcionalmente enigmática forma de pintar haya velado algo en estas obras, algo en su misterio y modestia —desde la sobria pincelada hasta la ausencia de firma— los haya oscurecido. Dependen en grado sumo de la bondad de los extraños; necesitan que los encuentren y los salven.

Las meninas presenta el lienzo más famoso del arte: el oscuro reverso de la enorme pintura en la que el artista está trabajando; es, literalmente, el revés de un cuadro, pero una representación tan hermosa de ese vasto lienzo sujeto al bastidor. Lo que Velázquez muestra es la curiosa doble naturaleza de las pinturas: que son objetos, además de imágenes; objetos que se pueden apoyar contra algo, trasladar de un sitio a otro y colgarse en altas paredes; que sufren calamidades y percances, naufragios e incendios, que pueden ser sacrificados arbitrariamente al desastre o rescatados por la providencia, comprados y vendidos, embala-

dos y transportados, perdidos y hallados, y a veces aun perdidos otra vez.

Decimos que las obras de arte pueden cambiar nuestras vidas, una piedad optimista que generalmente se refiere a la elevación moral o espiritual de un cuadro, y a cómo puede mejorar a sus espectadores. Pero el arte tiene la capacidad de alterar nuestra existencia de otras formas. Cuando Snare adquirió el cuadro del príncipe Carlos, su vida tomó una nueva dirección. Era una obra perdida, ignorada, abocada a un olvido del que se salvó en 1845. Era un objeto que se vería obligado a proteger de peligros y del robo, que le llevó de la provinciana vida de una pequeña ciudad a las calles más elegantes de Londres y Nueva York, y de la oscuridad a las páginas de los periódicos; un cuadro del que no se separaría, que llegó a significar para él más que nada en el mundo, más que su familia, su hogar y él mismo, que le conduciría al exilio, a una muerte solitaria en una vivienda humilde y una tumba anónima en Nueva York: el cuadro que arruinaría su vida.

Con independencia de lo que pensemos de John Snare en este libro —y en algunos momentos llego a cuestionar sus motivos—, su sinceridad siempre está fuera de duda. Snare amaba el arte de Velázquez, al menos lo poco que pudo conocer durante su vida. Él y yo hemos estado en los mismos lugares en Inglaterra, nos hemos admirado ante los mismos cuadros en distintos siglos. Si hubiera vivido en otra era, él también podría haber visto *Las meninas*.

Este es un libro de admiración por Velázquez, el más grande de los pintores, un hombre cuya vida es casi tan elusiva como su arte; y es el retrato de un oscuro victoriano que amaba ese arte, en la medida en que me sea dado sacar a Snare de la oscuridad. Porque para mí es como una de las figuras de *Las meninas*: ese criado que se encuentra al borde, junto a la ventana, la única persona en esa obra maestra sobre la que no se sabe nada, cuya historia nunca se cuenta y que no es sino una imagen borrosa que se desvanece en las sombras.