

Vincent-Cassy, Cécile. *Velázquez. Voir les anges*. París: Éditions 1 : 1, 2020, 76 págs.

Desde el año 2009, la colección *ars* de la francesa Éditions 1:1 se ha destacado en el panorama editorial galo con la publicación de breves, a veces brevísimas monografías centradas en la pintura de la Edad Moderna desde el punto de vista temático con libros sobre los géneros del paisaje y de la naturaleza muerta o el estatuto de la imagen y sobre concretos artistas franceses o italianos como Le Sueur, Caravaggio, Bernini, Botticelli, Bourdon o Lorena, hasta su penúltima publicación. En efecto, la de Cécile Vincent-Cassy es la primera consagrada a una obra concreta de un autor determinado: la que después de este librito solo modesto por su formato habría que comenzar a llamar *La visión de santo Tomás de Aquino* (Orihuela, Museo diocesano de arte sacro) de Velázquez. Una de sus principales virtudes es que conjuga dos de los asuntos más destacados entre las investigaciones variadas de su autora: por un lado, el culto y las imágenes de los santos, a los que consagró su tesis doctoral después publicada como *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle. Culte et image* (2011); y, por otro, los ángeles, sobre los cuales versó el dossier que presentó para conseguir el preceptivo “diplôme d’habilitation à diriger des recherches” en su país de origen y residencia (2017). Vincent-Cassy adopta una amplia perspectiva cultural que caracteriza también su producción anterior y que, en este caso, se explicita desde los agradecimientos –entre otros a Fernando Bouza y Javier Portús, dos reconocidos especialistas en la época, el primero, o el pintor, el segundo, con los que la autora comparte intereses y puntos de vista–, y lo hace para vindicar la importancia de la pintura religiosa en la carrera de Velázquez, que considera descuidada o mal enjuiciada por la historiografía tradicional (págs. 12 y 74-75).

En la “Introduction” expone brevemente la fortuna crítica del cuadro desde su descubrimiento por Elías Tormo a los significativos cambios de título o de atribución a otros artistas, entre ellos Alonso Cano, desmentida primero por los documentos que permiten atribuirlo a Velázquez y fecharlo entre finales de 1632 y marzo de 1633, cuando llegó al salón de grados del colegio de Santo Domingo de Orihuela, y confirmada después por los estudios técnicos. La pintura habría sido realizada en una época crucial en la trayectoria del pintor tras su primer viaje a Italia (1629-31), del que sería una suerte de “souvenir” pues “la composition s’inspire de l’art italien de la Renaissance pour représenter une histoire elle aussi italienne” (pág. 9), aunque no se explica qué arte italiano del Renacimiento ni por qué la historia debería ser “italiana”, salvo que lo sea por el origen y los lugares de actividad primordiales de un santo universal. La autora refiere cómo la obra se ha relacionado con pinturas de Guido Reni o Guercino, y es que, en efecto, es un ejemplo de esa crucial dedicación de Velázquez a la pintura de historia ensayada ya en el *Baco*, *La túnica de José* o *La fragua de Vulcano* y antes en el concurso para la *Expulsión de los moriscos* con una obra de la que apenas sabemos nada, aunque Vincent-Cassy dé por buena la reciente atribución (2017) a Velázquez de un supuesto retrato de Felipe III que debería ser el de la *Expulsión*. Más discutible sería englobar esta sobre santo Tomás entre las que llama “peintures de dévotion” (pág. 12) realizadas por el sevillano, pues no todas lo fueron y esta no lo fue en particular porque no fue pintada para que se rezara ante ella. Al final del libro se habla de pasada de su “aspect culturel” (pág. 75), pero admitir que fuera una “pintura de devoción” requeriría redefinir qué entendemos por tal para el siglo XVII en territorios de la Monarquía católica. Por lo demás, se incide con acierto en su vinculación con la representación de las emociones (págs. 13-15), enlazando la túnica en la pintura sobre José y la cruz en la de nuestro interés como catalizadores de las composiciones y su sentido. Será después cuando explique por qué, ya que la introducción acaba afirmando lapidariamente que santo Tomás “voit les anges”, si bien en realidad no los ve porque no puede al ser invisibles por esencia, constituyendo así la “dimension métafigurative du tableau” en tanto que el “ange”, en singular aunque hay dos en la pintura, “est lui-même une image” (pág. 15); el asunto se retoma en el penúltimo apartado.

En “Fuir le malin” se repasa la vida del santo angélico y las posibles fuentes de inspiración literarias del pintor desde los *flos sanctorum* de Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira; a ellas se van sumando des-

pués otras que muestran la erudición de la autora pero que también dejan en el aire la duda de siempre en el caso de Velázquez: ¿cómo fue posible que asimilara y transformara tal cantidad de fuentes tan dispares a la hora de pensar en la composición de sus obras? Tanto este apartado como el siguiente focalizan la atención en el debate sobre la imagen religiosa y la eficacia de las imágenes sagradas, aunque esta no lo fuera, con sus implicaciones religiosas y, justo por eso, para la época también políticas; es por esta razón que importe tanto el autor de la obra como su cliente y el contexto de producción, que se aborda en el apartado posterior. Respecto al primero, la autora relaciona convincentemente la obra con el dominico Antonio de Sotomayor, personaje muy influyente en la Corte entre 1621 y 1648 que llegaría a confesor del rey y que fue protector del colegio desde 1631, cuando consiguió una relevante exención fiscal para la institución. En octubre de 1632 recibiría en Madrid la visita del rector del colegio, Tomás de Rocamora, justo un mes después de que Sotomayor fuera nombrado Inquisidor General; quizá fuera entonces cuando se encargó la obra, aunque queda pendiente explicar qué relación podría tener con la citada exención si es que la tuvo. Lo que sí es indudable es que, a través del raro episodio elegido, el comitente quiso subrayar el carácter del santo como modelo de castidad para los novicios que contemplaran la pintura en el salón de grados del colegio, circunstancia que la autora vincula con la publicación, en el mismo año 1632, de la *Copia de los pareceres y censuras [...] sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas*. Se trataba, en definitiva, de “être chaste, c’était rejeter les corps féminins, sales par essence, et leurs images” (pág. 33). Es este un ejemplo perfecto de cómo las comparaciones determinan nuestra interpretación ulterior de los cuadros, y por ello la elección de los elementos de la comparación es tan relevante.

El tercer apartado está consagrado a “La Croix”, que la autora entiende casi como *punctum* barthesiano de la composición velazqueña y que relaciona, en esta ocasión, con una posible fuente visual: la *Vita D. Thomæ Aquinatis* (1610) grabada por varios artistas a partir de dibujos de Otto van Veen. Esta circunstancia le permite demostrar cómo Velázquez representa varios momentos de la misma historia en un mismo espacio y al mismo tiempo: la huida de la prostituta al fondo de la composición coincide con el momento inmediatamente posterior a que el entonces novicio haya trazado una cruz en la pared y se haya adormentado tras la tensión provocada por la tentación y su rechazo, y en que es reconfortado por un ángel mientras otro prepara el cinturón de castidad que, andando el tiempo, se constituirá en reliquia fundamental de la veneración al futuro santo. Es desde este punto de vista que la autora puede afirmar que “Velázquez fait avec son pinceau un ‘discours’ sur ce que l’on voit, sur ce que l’on peut ou doit voir, sur le pouvoir médiateur des images sacrées, et sur la nécessité de leur présence pour lutter contre les images profanes et ‘indecorosas’” (pág. 38). Si bien la pintura de Velázquez no es una imagen sagrada, la inclusión en ella de una cruz en lugar destacado da pie a un excursu por la que sí es la imagen sagrada más importante del cristianismo; en este caso Tomás la ha pintado sobre el muro de la derecha, según ella no con el tizón del primer plano sino “avec son doigt, créant ainsi son image de dévotion” (pág. 40) sin reparar que el santo sería heterodoxamente zurdo; en cualquier caso, su santidad quedaría ligada “à la dévotion qu’il professait à la croix”. Así Vincent-Cassy vincula la producción de la pintura con dos escándalos contemporáneos: el del convento de San Plácido de Madrid (1628-32), cuyas benedictinas habían sido acusadas de alumbradismo, posesión demoníaca, falsa profecía y costumbres inconvenientes y en el que se vio implicado Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón; y la acusación a una familia de cripto-judíos de origen portugués de haber ultrajado, azotado y quemado un crucifijo también en Madrid (1630-32). Con ambos episodios no solo estaría relacionado el *Cristo crucificado* de Velázquez del Museo Nacional del Prado, sino quizá también la pintura de Orihuela, cuya “composition exprime la totale orthodoxie de sa pensée [de Sotomayor] guidée par la dévotion à la croix, la croyance dans son pouvoir de conversion des fidèles et le modèle de pensée du grand théologien de son ordre: saint Thomas d’Aquin” (págs. 48-49), al punto que la autora llega a calificar la pintura de “tableau-exorcisme” (pág. 50). Las siguientes páginas muestran su esfuerzo por relacionar la pintura de Velázquez con la obra teológica de Tomás de Aquino y en particular con su concepción de las imágenes, en el que la cruz desempeña un papel crucial. En la pintura de Velázquez, esa cruz sería “une relique de contact” y, “n’étant pas un objet fabriqué, elle ne peut être confondue avec un morceau de bois” (pág. 53), esto es, sería concebida como un signo icónico y no como un objeto, lo que erróneamente, creo,

implicaría que todas las imágenes que representan el episodio con una cruz pintada en la pared significarían lo mismo con independencia de su contexto de producción, a pesar de lo cual la autora afirma que “celle-ci offre un type de représentation iconique exprimant directement le lien entre le signe et la force de la devotion” (pág. 54). Por lo demás, Velázquez habría diferenciado en su composición imágenes pintadas, dibujadas, proyectadas o manufacturadas, y además habría superpuesto “abruptement” la imagen de la cruz y la representación de la reliquia –si bien no es ni podía ser la reliquia propiamente dicha ni un retrato de la reliquia, sino solo el símbolo de la castidad del santo–, amén de los dos ángeles, que son los que unirían ambos “objets” –ahora la cruz sí sería un objeto, y no solo un signo– (pág. 56).

A los ángeles está dedicado el penúltimo apartado, “Voir les anges”, una especie de tratado breve de angelología que ojalá sea ampliado por la autora en el futuro. Su inclusión en la pintura la convierten, en definitiva, en una representación de la visión interior o “mística”, como habría dicho Victor Stoichita (1996), del novicio, de la que como espectadores somos testigos y de la que podemos rendir testimonio por obra y gracia, por cierto, de la pintura, que actúa como prueba y hace visible lo que no lo es, actualizando el milagro cada vez que es contemplada. A esos ángeles les competería también lo que ya fue anunciado en el apartado primero: “une fonction métadiscursive: toute image ou texte qui représente un ange est une image ou un texte qui parle de l’image avec les outils de la peinture et du dessin” (pág. 72). La “Conclusion” es, pues, evidente, y une indisolublemente el hecho de ver con el hecho de creer en la mejor tradición neotestamentaria.

Es probable que el formato de este libro discutible por interesantísimo como brevísima monografía haya obligado a su autora –y con ella, a nosotros– a ver y analizar la pintura de un modo particularmente intenso, y me pregunto si justamente esta atención, este mirar diferente que es un mirar lento y, por tanto, hoy por hoy un mirar subversivo, no sería el específico de una Historia del arte que se quiere o debería quererse ciencia de lo particular. De hecho, toda vez que han sido desentrañadas algunas de las claves de lectura de *La visión de santo Tomás de Aquino* de Velázquez, la pregunta más difícil, que podría encararse a través de su magnífica descripción (págs. 15-17) realizada al amparo del Daniel Arasse de *Le détail* (1992), queda ahora formulada para, quizá, ser resuelta en el futuro, y es la que afecta a su *mise en fiction* (pág. 73)¹: ¿por qué nos creemos lo que Velázquez nos “cuenta”, o mejor dicho, qué hace plausible en términos pictóricos su pintura en tanto que pintura?

José Riello
Universidad Autónoma de Madrid

¹ Por ejemplo, es significativo que la posición que se entiende como secundaria de los ángeles en la composición general de la pintura en relación con la protagónica de los atributos del novicio en primer plano sea entendida no en términos compositivos, retóricos, sino para “neutraliser la tentation culturelle et à manifester leur statut ici subsidiaire” (pág. 58).