



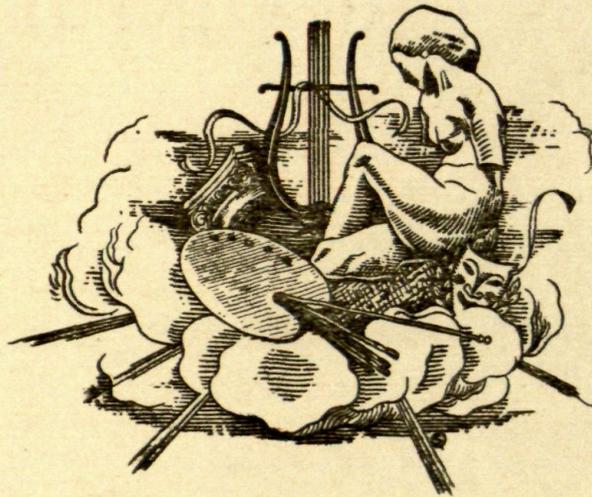
UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca de Humanitats

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

J



PRIMERO Y SEGUNDO CUATRIMESTRES

MADRID  
1962

# ARTE ESPAÑOL

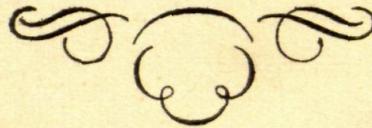
UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE  
AÑO XLV. XX DE LA 3.<sup>a</sup> ÉPOCA ◊ TOMO XXIV ◊ 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup> CUATRIMESTRES DE 1962

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

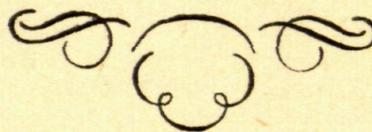
DIRECTOR: MARQUES DE LOZOYA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: D. JOAQUÍN DE LA PUENTE PÉREZ



## S U M A R I O

	Págs.
<i>Nota al «Manual de Madrid», de Mesonero Romanos, 1844.....</i>	1
MANUEL JORGE ARAGONESES.— <i>Presencia y estela de Wssel de Guimbarda en Lorca (Murcia).....</i>	9
JOAQUÍN DE LA PUENTE.— <i>El realismo y Velázquez. (Para una teoría de la realidad en el arte).....</i>	21



# Nota al «Manual de Madrid», de Mesonero Romanos, 1844

## I

En las obras de estilo descriptivo de D. Ramón de Mesonero Romanos se nota la ausencia de entusiasmo por las creaciones artísticas. Nota general que la disfrazaba—hábilmente—con el manejo de tópicos o con informaciones sumarias. Su trato con dibujantes y grabadores que ilustraron el *Semanario Pintoresco Español*, 1836-1842, y más tarde con los que formaron la redacción de *La Ilustración*, 1849-1857, parece que no influyó mucho en su espíritu ni en sus predilecciones. Tuvo amigos artistas: Avrial, Esquivel, Weise, Alenza, Madrazo, Revilla; fue muy continuo en el trato con Carderera; pero su frialdad o indiferencia eran las mismas. En sus *Memorias* tampoco existe alusión—valorativa—a las Artes, salvo una lista de artistas coetáneos de su juventud. Pasma la siguiente afirmación: «Respecto al asunto del cuadro de Goya—[*El entierro de la sardina*]—(que no conozco) creo que ni él ni yo teníamos más noticias que las que consignamos acerca de esta Bacanal» (1).

Así como gozó de verdadero prestigio y fama brillantísima en sus creaciones literarias, en el terreno puramente artístico no mereció el respeto de los entendidos. José María Eguren—el autor del tomo «Madrid» del Diccionario de Madoz—publicó en *La España*, Madrid, 1851, número 960, un violentísimo artículo contra R. M. R. con motivo de la publicación de éste del trabajo «Recuerdos de San Isidro Labrador»—*Semanario Pintoresco*, 1851, págs. 153-156. De aquella feroz y enconada crítica, sólo nos interesan estas líneas: «Hablando de la gran capilla de San Andrés», dice el *Curioso Parlante*: «que Fray Diego de Madrid, José de Villarreal y Sebastián Herrero apuraron todos los recursos de la más rica arquitectura, mezclados con *todos los caprichos del gusto plateresco de la época*.” ¿Dónde ha sacado el autor tan peregrina idea? La arquitectura plateresca acabó en tiempos de Carlos V, y el Sr. Mesonero la hace resucitar en el reinado de Carlos II. Mucho celebraríamos que se nos dijese en qué se parecen los adornos que prodigó sin gusto ni crítica Sebastián Herrero Barnuevo en la gran capilla empezada con severidad clásica y las bellísimas obras de la arquitectura plateresca. Igual error comete el Sr. Mesonero al consignar que la urna hecha por el gremio de plateros en 1620 adolece del mal gusto de la época. Solamente en 1851 ha podido leerse que la época de Felipe III, la época en que Gregorio Hernández, Eugenio Caxés, Vicente Carducci, Bartolomé Román y otros pintores y escultores eternizaban su nombre, es época de mal gusto. La época en que los Mora sostenían el gusto y solidez de Herrera, ha sido juzgada el día 18 de mayo de 1851.» El ataque no podía ser más sangriento e irrespetuoso. Mesonero, escocado, pensó contestar; mas Angel Fernández de los Ríos, entonces su editor, le contradujo razonablemente y no hizo nada.

Parece muy claro que D. Ramón de Mesonero Romanos no tenía gran interés y gusto por los temas artísticos. De una manera cierta se percibe su despreocupación en el *Manual de Madrid*, ed. 1833, donde las noticias artísticas son muy escasas, a pesar de tener en su selecta biblioteca el Ponz. En cambio, en la de 1844—sin ser muy importante el aumento—se nota un mayor cuidado y algunas precisiones. La casualidad nos ha puesto en la mano un tomo de la edición de 1833, en rama, con una serie de notas marginales, utilizadas por Mesonero, en parte,

(1) Carta de R. M. R. a Leopoldo A. de Cueto, Madrid, 3 noviembre 1872. Véase mi libro, en publicación, titulado *D. Ramón de Mesonero Romanos y su círculo*, pág. 127.



## II

NOTA.—Para evitar la repetición de fechas designamos con la letra A la edición del *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa.*—Madrid, M. de Burgos, 1833, y con la letra B *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid.*—Madrid, A. Yenes, 1844.

**San Juan de Dios:** «Las estatuas de los retablos y los pasos le dieron crédito [Pedro Hermoso]. Murió 1830.—El S. Lázaro en su altar es de Manuel de Contreras, escultor más digno de ser conocido que florecía en Madrid en el siglo XVII, y es tanto más estimable, cuanto que hay poquísimas obras de su mano.—El Crucifijo en su capilla es de Domingo de la Rioja, que vivía en Madrid en el mismo siglo, como también los 2 cuadros de la Pasión, de Manuel de Castro» (A, pág. 1.—B, pág. 139).

**San Sebastián:** «Capilla de Belem de los Arquitectos. Las esculturas que representan la Huida a Egipto, inventadas por D. Manuel Alvarez; pero ejecutadas por D. Julián de S. Martín.—El Crucifijo de la Capilla de los Cómicos, de D. José Piquer» (A, pág. 2.—B, pág. 169).  
La nota que R. M. R. da de artistas madrileños, que es brevísima, en A, pág. 37, añade y amplía esta lista «Claudio Coello. Eugenio Caxés. Arquitectos, Fr. Lorenzo de San Nicolás, D. Antonio Aguado y creo que D. Isidro Velázquez» (B, págs. 66-67).

**Santo Tomás:** «Vigenes del Rosario en la Capilla y Sacristía, del laborioso D. Luis Salavador. Los 2 cuadros de la Pasión en una Capilla del brioso Herrera. Asunción y Coronación, de D. Juan de Ruiz de la Iglesia» (A, pág. 123.—B, pág. 188).

**San Isidro:** «En S. Isidro. V. su artículo. S. Ignacio y S. Francisco Javier, obras de mérito, como lo es una Concepción de Alonso Cano. Uno pequeño del Sr. a la Columna reputado por de Morales. S. Pedro y S. Pablo de la Antesacristía son de Palomino, de quien es el techo de esta pieza.—El techo de la Capilla de la Soledad es de Donoso y Coello; pero no se gozan por la pésima talla dorada de que está recargada. Hasta aquí es S. Isidro» (A, pág. 136. B, pág. 183).

**Santa María:** «Renovada en su ornato interior por D. Ventura Rodríguez, que sacó todo el partido que podía sacarse.—Cuadro del retablo mayor es de Alonso Cano, retablo rico en la materia; pero pobre en el arte» (A, pág. 137.—B, pág. 162).  
R. M. R. incorpora a su descripción de la Parroquia de Santa María una nota correspondiente a la de San Martín: «Cuadro de Capilla S. Familia, de Carreño. El Crucifijo es bella escultura. 2 cuadros de la Vida de S. Benito, de Fr. Juan Ricci, monje de íd. y pintor de mucha práctica.»

**San Ildefonso:** «Bajo relieve del Altar principal atribuido a Pereira; sea o no, es bueno» (A, página 133.—B, no recogida).

**San Ginés:** «En el altar de Valvanera. La Virgen es bella obra de Pedro Alonso de los Ríos.—Santos Domingo de Silos y de la Calzada, de D. Valeriano Salvatierra; esta última es muy buena escultura.—El S. José, bella estatua de D. Juan Adan. Angeles del Altar Mayor, de D. Pedro Hermoso.—En la bóveda hay 3 buenas esculturas de Fumo y de Colombo que fueron donadas por un Marqués de Mejorada en el siglo anterior» (A, pág. 139.—B, páginas 163-164).

- San Salvador** (demolida el año 1842) R. M. R.: «La efigie del altar mayor representa a S. Eloy»; añade: «Creo que se ha trasladado a S. Justo» (A, pág. 140).
- Santa Cruz**: «Su altar (de S. Cruz) es de los más bellos y tiene un cuadro de D. José Martínez; el cascarón de D. José del Castillo. El Crucifijo de D. Juan de Mena. S. José de D. José Salvador. Virgen de la Paz de D. Luis Salvador. Esculturas de mérito.—S. Antonio de D. Juan de Mena» (A, pág. 141.—B, pág. 164).
- San Andrés**: «de la Portada es del célebre Pereyra y del mismo la Virgen de una de las portadas de la Capilla de S. Isidro».—Añade a los cuadros citados por R. M. R. «y de Arco y Caro».—A, pág. 142.—B, págs. 155-166).
- San Justo**: «Cuadro del Altar mayor es de D. José del Castillo y los dos ángeles de escultura de D. Pedro Hermoso.—La Nra. Señora del Colateral es de D. Julián S. Martín.—En S. Justo la estatua de Nra. Sra. de la Esperanza es de D. Dionisio Sancho, que murió director de la Academia de Méjico en 1829» (A, pág. 143.—B, pág. 168).
- San Sebastián**: «S. Sebastián de la portada de D. Luis Salvador. Capilla de Belen (A, pág. 2). Al citar R. M. R. un cuadro de Vicente Carduccio advierte: «ya no existe» (A, pág. 144.—B, pág. 169).
- Santiago y S. Juan**: Añade: «la de S. Francisco es de Alonso Cano» (A, pág. 144.—B, pág. 169).
- San Luis**: «Estatua de Concepción en capilla de D. José Salvador» (A, pág. 144.—B, pág. 170).
- San Millán**: «Las esculturas del altar mayor son de Michel, Mena y Rom.» (A, pág. 145.—B, pág. 171).
- Nuestra Señora del Buen Suceso**: «Renovado el Altar principal por buen estilo; tienen su mérito los 4 Evangelistas que hay en él» (A, pág. 145).
- San Francisco**: «Cuadros de sus claustros trasladados al Museo de la Trinidad. Obras de bastante mérito» (A, pág. 147.—B, pág. 185).
- Nuestra Señora de Atocha**: «Cuadros: San Miguel, de Jordán. Magdalena, Nra. Señora del Rosario y Descanso en Egipto, de Corrado.—Los ángeles de la Capilla del Cristo son de D. José Ginés y de D. Esteban Agreda» (A, pág. 148.—B, pág. 186).
- Santísima Trinidad**: Añade: el Claustro «trazado por Gaspar Ordóñez»; escalera «bajo la dirección del Maestro Alónso Marcos, posterior a Ordóñez, de quien se duda si es traza» (A, página 150.—1844. Convento desaparecido).
- Colegio imperial de jesuitas**: «La Fe y Humildad al lado de la urna, esculturas de D. Manuel Álvarez y D. Francisco Gutiérrez. Las estatuas de Santos Labradores son del famoso Pereyra. Hay una bella colección de pinturas que, aunque no sean de primer orden, no dejan de ser apreciables y de A. A. bien conocidos. Colección de pinturas muy buenas; pero inferior a las que había antiguo Carmen Descalzo y San Pascual. De Ricci son todas las de los 2 colaterales y las de las Capillas del Santísimo Cristo, cuyas esculturas son muy buenas obras del jesuita P. Beltrán y de Pedro de Mena.—Cuadro de la Trinidad de Alonso Cano y el S. Ignacio también; y Nra. Señora de medio cuerpo en la Capilla del Buen Consejo y 4 floreros de Arellano.—Angel Custodio de Alfaro, Mártires del Japón, de enfrente, de González de la Vega. S. Familia de Sebastián de Herrera. Cuadros de medio cuerpo de Antonio González Peña y Permicharo. Pintores del siglo anterior y de los primeros que tuvo la Academia. Bóveda de la Sacristía es de Coello y de Donoso: 4 Cardenales de Pedro Ruiz. Epifanía y cuadros de S. Ignacio» (A, pág. 152.—1844, Edificio que desde 1836 pertenecía al Gobierno).

**El Carmen Calzado:** En el altar mayor «el cuadro de remate es bella obra de Pereda: La Santísima Trinidad, y al mismo se atribuyen Elías y Eliseo, que están en el crucero.—Son buenas esculturas las de S. Eliseo y S. Juan Bautista de colaterales» (A, pág. 152.—B: Caja de Amortización).

**Santo Tomás:** V. pág. 128 (A).

**El Carmen descalzo:** «La imagen de piedra de la portada es bella obra de D. Roberto Michel.—Sto. Cristo de Recoletos obra espresiva de D. Pedro Mena y Medrano».—A, pág. 153.—B, «parroquia de S. Juan e S. Isabel»).

**Noviciado:** «Altar hecho en Roma, modelo de buen gusto. Bajo relieve del célebre Rusconi. 2 bellos ángeles de Gambetti y la urna del Santo de Cornachini. Escultores acreditados en Roma a principios del siglo XVIII. Es preciso saber donde coste este precioso monumento» A, pág. 153.—B, «Universidad»).

**Agustinos recoletos:** El Cristo del Desamparo «está en el Carmen Descalzo» (A, pág. 154.—B, «demolido»).

**San Gil:** «Es de los más susceptibles de magnificencia.—Divina Pastora, de D. Luis Salvador Carmona.—Estatua de la portada obra de Pedro Alonso de los Ríos, buen escultor del siglo XVII» (A, pág. 155).

**Jesús: El Nazareno:** «está en San Sebastián» (A, pág. 186.—B, «escuela de equitación»).

**Capuchinos del Prado:** «La Familia. Cuadro de bello efecto de Castrejón en la 1.<sup>a</sup> Capilla a la derecha» (A, pág. 156).

**Nuestra Señora del Rosario:** «Santísimo Cristo del Perdón, obra de las más espresivas del famoso Pereira, está en la Capilla y un Santo Cristo abrazado con la Cruz en una colateral; es muy buena escultura» (A, pág. 157.—B, Cuartel de Alabarderos).

**Capuchinos de la Paciencia:** «Si el cuadro del Altar mayor y los de las capillas del Santísimo Cristo que existen en el Museo Provincial» (A, pág. 157.—B, «Plaza de Bilbao»).

**Escuelas Pías (calle de la Hoz alta):** «Nra. Sra., S. José de Calasanz, S. Igancio, obras de D. Antonio Bergaz, Director general de la Real Academia de Murcia, que murió en 1812» (A, página 159).

**Santo Domingo el Real:** «En un altar, cuadro de Vicente Carducho, de la Concepción, y otros menores del mismo autor. En una capilla, cuadro de Eugenio Cajés, de la Sagrada Familia. El del altar mayor es excelente. Nra. Sra. del Rosario. Santo Domingo. San Pío, Papa, que faltan, quienes le reputan por de Carlos Marati. Es bueno el cuadro de la Epifanía, inmediato al Coro» (A, pág. 160.—B, pág. 173).

**Don Juan de Alarcón: R. M. R.:** «La del altar mayor es de Juan de Toledo»; añade: «y lo son los demás del Altar mayor y los del colateral del S. Evangelio, que las del otro colateral son de Montero de Rojas» (A, pág. 166.—B, pág. 176).

**Trinitarias descalzas:** «San Felipe Neri de Alonso del Arco y S. Agustín de Donoso» (A, página 166.—B, pág. 176).

**La Encarnación:** «S. Felipe y Santa Margarita, en sus respectivos altares, son de V. Carducho.—S. Agustín y Santa Mónica, de escultura, son del famoso Gregorio Hernández. En toda la escultura moderna trabajaron Mena, Alvarez, Carnicero, Castro, escultores de mérito en

tiempo de Carlos III.—Pinturas al fresco de los 3 acreditados hermanos Velázquez y Bayeu, y los 4 cuadros de la nave son: 1.º de la derecha, de D. Ginés Aguinal; 2.º, de D. Francisco Ramos; 3.º, izquierda de D. Gregorio Ferro; 2.º de D. José del Castillo» (A, págs. 167-168.—B, pág. 172).

**San Plácido:** «El cuadro de la Asunción», añade: «En este cuadro, ejecutado a los 18 años, mostró Coello lo que podía esperarse de su ingenio» (A, pág. 169.—B, pág. 177).

**Capuchinas:** «el Santo Cristo del altar mayor, que es de Vicente Carducho», añade: «ya no existe» (A, pág. 159.—B, pág. 177).

**Las Maravillas:** «El altar mayor de las Maravillas diseño del buen arquitecto D. Miguel Fernández. S. Elías y Santa Teresa, esculturas de D. Francisco Gutiérrez» (A, pág. 170.—B, pág. 178).

**Comendadoras de Santiago:** «Otro S. Cayetano. Templo susceptible de magnificencia. Su Sacristía es la más bella de Madrid por sus ornatos» (A, pág. 170.—B, pág. 173).

**Góngora:** «no contiene cosa notable»; añade: «excepto algunas esculturas ejecutadas o dirigidas por D. Juan de Mena» (A, pág. 170.—B, pág. 178).

**Santa Teresa:** «Transfiguración de Rafael de Urbino»; añade: «Se llevó a la Academia y después a la Trinidad, donde existe» (A, pág. 171.—B, pág. 179).

**Salesas Viejas:** «En la portada las mejores esculturas son las de San Francisco de Sales y Santa Juana.—Esta obra, con la del Palacio Nuevo, principiaron a fijar la época de buena arquitectura después de Churriguerismo, que dominó hasta la mitad del siglo anterior. Así, Carlier fué uno de los que se apartaron de aquel bárbaro estilo. —«mármoles de Granada», añade: «de serpentina de Granada, materia preciosa y muy rara». «Los cinco cuadros son de Muro, Guaiquinto Cignaroli y Filipart, artistas extranjeros acreditados en aquel tiempo, en especial Cignaroli, de Venecia, de quien es el cuadro de la Sagrada Familia. Las estatuas del altar mayor de Olivieri, escultor de cámara de Fernando VI.—Pinturas al fresco de los 3 Velázquez. Sacristía buena con su cuadro de Corrado» (A, págs. 171-173.—B, págs. 179-181).

**Nuestra Señora de Gracia:** «Cuadro de la Concepción estilo italiano, S. Francisco, copia del Españolito, y Crucifijo, escultura de Pedro de Mena» (A, pág. 174.—B, pág. 191).

**El Caballero de Gracia:** «Cuadros de profesores modernos de la Academia» (A, pág. 174).

**San Fermín:** «de Nra. Sra. y S. Juan Bautista, de Mena. S. José, S. Francisco Javier y S. Miguel de D. Miguel Salvador, de quien son 12 más pequeñas, pero no de menor mérito» (A, pág. 174.—B, página 194).

**San Ignacio:** «Las 2 estatuas de S. Prudencio y S. Martín de Loinaz del altar principal son de D. Roberto Michel» (A, pág. 175.—B, pág. 191).

**Nuestra Señora del Puerto:** «2 cuadros de mediano mérito» (A, pág. 177).

**San Andrés:** «El cuadro del altar principal es bella obra del insigne Rubens» (A, pág. 190.—B, pág. 340).

**San Antonio de los Portugueses:** «la estatua del Santo, obra de Manuel Pereyra»; añade: «y el S. Antonio de la Portada, una de los mejores de Pereyra, también» (A, págs. 190.—1844).

**Real Cárcel de Corte:** R. M. R. describe la fachada «con estatuas que representan las virtudes cardinales»; añade: «ya no existen: eran de Antonio Herrera y Barnuevo. El ángel que subsiste es buena estatua; pero más moderna» (A, pág. 193).

- Guardias de Corps:** Pedro Ribera «buen arquitecto excepto en el ornato» (A, pág. 195) de Barcelona
- R. Academia de la Historia:** «Su edificio es gracioso; fué en lo antiguo almacén y fábrica de aguardientes y se reformó con mucho gusto bajo la dirección de D. Manuel Martín Rodríguez» (A, pág. 198).
- Seminario de Nobles:** «Pero está a medio concluir y tiene una buena portada» (A, pág. 204).
- Nuestra Señora de Loreto:** «El S. José, en su altar, cuadro de bello color y efecto, se cree de Pereda» (A, pág. 214).
- Nuestra Señora de la Presentación:** «Cuadro grande de Alonso del Arco» (A, pág. 214).
- Real Academia de San Fernando:** «La casa parece era dirigido por Churriguera, hombre que no carecía de mérito, como se ve en la caja de la escalera y patio, que tienen una nobleza poco común. Pero la fachada era de su estilo. La portada es de D. Diego de Villanueva y la inscripción que es elegante es de D. Tomás Iriarte. La biblioteca es fundación del Sr. D. Carlos IV. Es magnífica y completa su colección de estampas» (A, pág. 227).
- Depósito Hidrográfico:** «concluida por D. Silvestre Pérez» (A, pág. 231).
- Compañía de los cinco gremios:** Portada «El mayor ornamento de la calle de Atocha» (A, página 245).
- Palacio Real:** «Hay repartida bastante escultura de los profesores de aquel tiempo. La mejor es la medalla de España sobre el balcón principal de Mediodía.—Las mejores (esculturas) son las dos de D. Felipe de Castro, Trajano y Arcadio (no Adriano)» (A, pág. 266-B, pág. 206). Estatua de Carlos III «de D. Pedro Michel, que murió en 1809. Es algo pesada» (A, pág. 267). "No hay novedad en las bóvedas, ninguna nueva" (A pág. 269).
- Capilla real:** «El cuadro de la Anunciación, en su altar, bellísima y encantadora obra de Mengs y la última que ejecutó aquel insigne escultor (A, pág. 274-B, pág. 212). «4 estatuas mayores que el natural. Evangelistas y los 2 ángeles que sostienen las lámparas, obra de mucho mérito. Los 4 Evangelistas son de D. José Ginés, escultor de cámara que murió en 1823 ó 24; los de las lámparas son D. Esteban de Agreda. Las demás esculturas son de Michel y Castro» (A, pág. 275-B, pág. 212).  
«Hablando de la Capilla es preciso hacer conmemoración de los bellos juegos de tapicería que se ponen en la festividad del Corpus, tales son la del Apocalipsis, Actos Evangélicos, Expedición de Túnez por Carlos V. Uno original y otro copia. Otros juegos más modernos de historias de Josef, Salomón, David y Ciro; algunos sacados de obras de Corrado. Estos nuevos son de nuestra fábrica de Madrid» (A, pág. 276).
- Los Consejos:** «Con motivo del blanqueo ha perdido gran parte de su magnífico aspecto. Este es un abuso que conviene criticar, porque obras dignas de arquitectura y escultura han sido desfiguradas por semejante desatino» (A, pág. 279.—B, pág. 215).
- Otros edificios notables:** «Otra casi enfrente de Santiago con su torre. La de la calle de Atocha junto al solar de la Magdalena. Otra en la misma enfrente de la de Relatores. La del medio de la calle de la Salud. El Palacio de la Inquisición, obra de D. Mateo Guil, finalizada en 1790. La casa fábrica de tabacos hecha a finales del siglo anterior es suntuosa.—Palacio de Buena-vista de D. Pedro Arnal, sin concluir.—La de la equina de la calle del Turco.—La del Marqués de Villafranca.—La del Consejo de la Mesta» (A, pág. 283).
- Plaza de Oriente:** «Las estatuas de los reyes obras de más o menos mérito, porque estuvieron empleados en ellas casi todos los profesores que había algo conocidos *entonces*. Faltan algunos reyes insignes y hay otros que no lo han sido» (A, pág. 285).

**Fuente de la Red de San Luis:** «Sería de desear que la caracola no arrojase agua, porque de lo contrario desaparecerán antes de 10 años los bellos niños, de escultura que son su mejor ornato» (A, pág. 291).

**Fuente de la Alcachofa:** «Es obra de D. Alonso Vergaz»; añade: «de cuya mano son el tritón y nereyda. La traza de la fuente y la de las 4 estaciones del Botánico y Museo más arriba son de D. Manuel Martín Rodríguez, sobrino y discípulo de D. Ventura. Los niños de las 4 fuentes, a lo menos 2, son de D. Roberto Michel» (A, pág. 307.—B, pág. 404).

**Fuente de Apolo:** «princiada por Alvarez, concluida por Bergaz (A, pág. 309.—B, pág. 404).

**Fuente de la Puerta de San Vicente:** «Es de buena forma, acaso será de Sabatini. La escultura está ejecutada o dirigida por D. Francisco Gutiérrez» (A, pág. 312.—B, pág. 417).

**Puerta de Recoletos:** "a los lados unas figuras echadas", añade "que representan la Abundancia" (A, pág. 318).

**Real Casa de Campo:** Estatua de Felipe III. «Trazó y empezó Juan de Boloña, escultor flamenco: el retrato fué enviado por Pantoja; pero la obra está continuada y concluida por Pedro Tacca, su discípulo. Autor del caballo de Felipe IV.—Fuente cuyas estatuas están ejecutadas con inteligencia y se cree son del siglo XVI» (A, pág. 331.—B, pág. 227-229, no siendo exactamente recogida, sino refundida).

# Presencia y estela de Wssel de Guimbarda en Lorca (Murcia)

Por MANUEL JORGE ARAGONESES

LA estancia en Lorca del pintor Manuel Wssel de Guimbarda aparece documentada desde el año 1894. Ese año firma y fecha para la Colegiata de San Patricio, el templo más importante de la villa, el monumental Cristo Crucificado del altar mayor, una Virgen del Carmen y un San Pedro, figuras de tamaño natural, para la capilla de San Francisco de Paula y el decorado de la bóveda y lunetos de la de San Antonio—hoy del Resucitado—, donde entre nubes asoman serafines y ángeles cantores. La fama que con estas pinturas alcanza en la localidad, le granjean numerosos encargos y un discípulo que trabajará en la comarca intensamente: José Sánchez Carlos.

No deja de ser curioso el olvido que la crítica de arte ha demostrado hacia Wssel, a pesar de hacer hincapié en las excelencias y abundancia de su producción. Los diccionarios de artistas locales (1) y aun los nacionales (2), se limitan a dar los títulos de alguna de sus obras y las Guías turísticas (3) siguen la misma norma. Carecemos, no ya de un estudio exhaustivo del artista, sino de información sobre aspectos parciales de su quehacer, como podrían ser el de su primera etapa, la andaluza—gaditana y sevillana—o el de la época murciana, de plena y jugosa madurez; el de su actividad como decorador de interiores, como pintor de temas sagrados, o como retratista, que lo fue y magnífico. Y si esto acontece con la persona y con la obra, calcule el lector en qué estado se encuentra la vigencia de ambas en las creaciones de sus discípulos, habida cuenta que el magisterio de Wssel fue muy dilatado y que muchos de los antiguos alumnos han formado a una parte importante de la generación actual de pintores, especialmente en Cartagena. Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en 1879, adiestró más tarde en el arte de la pintura a José Sánchez Carlos en Lorca y a Vicente Ros, Pedro Roig, Octavio Bianqui y Manuel Sanz Belmas (4) en la Ciudad Departamental.

En esta ocasión voy a ocuparme de un aspecto doblemente inédito de la obra lorquina de Wssel: la decoración de interiores. Y digo doblemente inédito, porque a las circunstancias antes apuntadas viene a sumarse la escasa consideración en que mantiene la crítica de arte a la pintura, cuando actúa al servicio de la fábrica, cuando desempeña papel secundón para mayor gloria de la arquitectura, y esta desatención la acentúa, paradójicamente, al llegar a nuestro siglo XIX, siglo que, al menos en

(1) BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913; páginas 439-440.

ESPÍN RAEL, J.: *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, 1931; pág. 423.

(2) OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2.<sup>a</sup> ed. Madrid, 1883-1884; pág. 676.

(3) TORMO Y MONZÓ, E.: *España. Guías regionales, Calpe. Núm. III. Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, 1923; págs. CLXIV, 374 y 395.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Guías artísticas de España. Murcia, Albacete y sus provincias*. Ed. Aries. Barcelona, 1961; páginas 122 y 147.

GUIRAO, José: *Guía de Lorca*. Totana, 1961; iglesias de Lorca, San Patricio.

(4) OLIVER, A.: *Medio siglo de artistas murcianos (1900-1950)*. Madrid, 1952; págs. 68, 76 y 79.

su segunda mitad, apenas puede vanagloriarse de poseer monumentos geniales. En el mismo sentido, analizaré la personalidad de su discípulo Sánchez Carlos. De Wssel se estudian las pinturas de la capilla de San Antonio y los espléndidos techos del Palacio Ruano. Sánchez Carlos Concurre con las decoraciones de los Casinos de Lorca y Aguilas.

La capilla de San Antonio, en la Colegiata de San Patricio, se abre al costado lateral de la nave, en la parte del Evangelio, con una profundidad de cuatro metros. Cubierta con bóveda de arista, lucen sus plementos grupos de querubines entre celajes. Destellos de luz, procedentes de una oculta gloria, simulada bajo el florón de la clave, bañan nubes y carnaciones. Un grupo de figuras angélicas ocupa también el luneto a la izquierda del espectador. Sostienen en las manos hojas cantorales, en tanto sus rostros se vuelven hacia lo alto con expresión extasiada. El artista equilibra el emplazamiento triangular de los personajes centrales con dos angelotes a derecha e izquierda (lám. I, a). El luneto opuesto, de organización más abigarrada, carga la masa de figuras hacia el testero de la capilla. Tanto los dos ángeles de primer término, como los de planos secundarios, se auxilian para sus cantos de alabanza con partituras que sostienen también con sus propias manos, salvo el de pelo moreno que lee en la ofrecida por un rubio angelote, entre nubes y a la derecha del conjunto. Al pie de éste, la firma del artista: «Pintó esta Capilla <sup>2</sup> Wssel (rubrica) <sup>3</sup> 1894.» (lám. I, b).

El colorido es el característico de Wssel: armonías de tonos suaves y luminosos con predominio de azules, rosas y amarillos. Tanto éstos como la cariñosa delectación que siente Wssel hacia la figura infantil, acusan el influjo de Murillo y de la escuela sevillana, a la que el pintor de las Antillas debe buena parte de su formación (5).

El tema de los ángeles cantores como elemento ornamental en la decoración de iglesias fue empleado bastante por Wssel. La colección San Martín Moro, de Cartagena, posee dos bocetos de lunetos donde aparecen (lám. II). Y, precisamente, uno de ellos—firmado en 1893—muestra el antecedente exacto de uno de los grupos angélicos lorquinos. En el ángulo inferior del boceto, con enérgicos toques de pincel, sitúa Wssel el mismo ángel de alas explayadas, lector de la partitura ofrecida por un angelito, y al compañero vuelto de espaldas, que en Lorca ocuparán el centro del luneto derecho (láms. II a y I b). Los bocetos cartageneros están pintados sobre cartulina preparada y recientemente han sido montados sobre *tablex*. Mide el firmado 0,222 m. de alto por 0,372 m. de largo, y la pareja, 0,225 m. por 0,375 m. Ambas obras se tenían como proyectos con destino a la cartagenera iglesia de la Caridad, que fue solemnemente inaugurada aquel año; mas lo cierto es que en dicha iglesia no se encuentran las pinturas definitivas y que los únicos grupos de ángeles cantores y músicos pintados por Wssel lo están en el cuarto de esfera del camarín de la Virgen, cuyo aspecto formal no tiene nada que ver con ellos. Ante este hecho, y considerando el préstamo y la inmediata prelación de fechas, entra en lo posible que los bocetos de la col. San Martín fuesen estudios preparatorios presentados a la Colegiata de San Patricio y que al realizarlos un año más tarde se modificaran bien

(5) Manuel Wssel de Guimbarda nació h. 1840, en Trinidad (Cuba). Su primera juventud transcurrió en Cádiz y Sevilla, trasladándose después a Madrid, donde cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. De treinta y tantos años vino a Cartagena en la que pasó toda la segunda mitad de su vida, falleciendo en ésta, en su chalet de Los Molinos, el 7 de mayo de 1907. Es significativo el asunto del lienzo que presentó en la Exposición Nacional de 1866: «Murillo pintando en las Capuchinas de Sevilla su Virgen de la servilleta.» Concurrió a las Exposiciones sevillanas de 1867 y 1868. De su etapa andaluza se conservan en la Biblioteca de Sevilla una colección de retratos de sevillanos ilustres y bastantes cuadros de género.

Los niños y angelitos pintados por Wssel se inspiran tanto en los del maestro como en los de sus más inmediatos seguidores: Esteban Márquez, Germán Llorente, Miguel de Tobar, etc. (LEFORT: «Murillo et ses élèves.» París, 1892.)

a instancias del cliente, bien por el propio artista, quien aprovechó tan sólo un grupo de figuras.

Las pinturas de Lorca son óleos sobre lienzo adheridos a las paredes y plementería de la bóveda. Su estado actual, sobre todo en esta última, deja bastante que desear, exhibiendo trozos semidesprendidos. Tal situación se debe a unas filtraciones de agua junto al intenso calor y humos de hogueras encendidas en el interior de la capilla por las familias desplazadas que encontraron albergue en la Colegiata durante la guerra civil de 1936-1939. En la actualidad la capilla ha sido adecentada y puesta bajo la advocación de Cristo Resucitado.

De los dos techos del Palacio Ruano, el más wsseliano es el del vestíbulo de ingreso. Sus personajes infantiles llevan la impronta del artista y ofrecen paralelos abundantes. Los pequeños ángeles de la capilla estudiada, los niños que aparecían en unos *panneaux* decorativos en el comedor de la casa cartagenera del pintor (6), los que planean y revuelven en los bocetos de las colecciones Luci-Navarro y San Martín Moro (lám. III), lo prueban cumplidamente. Las formas infantiles, de tan difícil plasticidad, quedan resueltas siempre; sus carnaciones también. Los cuerpecillos, desnudos o apenas cubiertos por un flotante paño, se muestran en atrevidos escorzos, de impecable dibujo. Angeles cantores, niños músicos, portadores de frutos, de flores, de coronas de laurel, son la última manifestación de un elemento ampliamente utilizado en la decoración barroca de techos. Las actitudes de los niños pintados por Wssel, traen al recuerdo los angelotes de Amiconi (7), de Tiépolo (8), de Mengs (9) o los de nuestro Francisco Bayeu (10). Son los del antillano, por imposición de personalidad y estilo, de contornos menos rotundos, más difuminados y de colorido menos prieto; pero, sin ningún género de duda, aventajan a los de otros decoradores de interiores que trabajaban en Murcia por esas fechas y que gustaron de emplearlos: Pastor (11), Sanmiguel (12), García del Bosque (13), Mollá (14), etc.

(6) Uno se encuentra colocado actualmente como tal *panneau* en la confitería *Nueva Royal*, de Cartagena, calle Mayer, 26 (antiguo), cuyo propietario, D. José Maestre Muñoz, mandó refrescarlo y ampliarlo al pintor Vicente Ros por el año 1953. Las dimensiones originales del lienzo, 1,93 m. de alto, por 2,38 m. de largo. El asunto: Dos niños detrás de un poyetón de azulejería, semicubierto por un blanco mantel, sobre el que se amontonan peras, uvas, ciruelas, higos verdales, un melón y una sandía. Otro de estos lienzos decorativos, convertido en cuadro, forma parte hoy de la colección de D. Eduardo Bonet Molina (calle Duque, núm. 4, segundo, Cartagena). Sus dimensiones son 1,61 m. de altura por 2,16 m. de longitud. El asunto: Dos niñas, sentada una; en pie y con un canastillo de flores alzado sobre su cabeza, la otra, jugando en un jardín.

(7) Vg. los del techo del comedor de gala, del Palacio Real de Aranjuez.

JUNQUERA DE VEGA, Paulina, y RUIZ ALCÓN, M.<sup>a</sup> Teresa: *Patrimonio Nacional. Tesoro Artístico. Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*. Madrid, 1958, lám. XXIII.

(8) Vg. los de los techos del Salón de Alabarderos y del Salón del Trono, del Palacio Real de Madrid.

NIÑO MÁS, Felipa, y JUNQUERA DE VEGA, Paulina: *Patrimonio Nacional. Tesoro Artístico. Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid*, 3.<sup>a</sup> ed. Madrid, 1956; láms. V y XXIV.

(9) Vg. los del techo de la Saleta Gasparini, del Palacio Real de Madrid.

Ibidem; láms. VII y XXV.

(10) Vg. los de los techos del Pilar y la Seo de Zaragoza o los del Palacio Real de Madrid.

SAMBRICIO, Valentín: *Francisco Bayeu*. Madrid, 1955; láms. 5, 12, 13, 22 a 27 y 46 a 48.

LLADÓ, L.: *España. La riqueza artística del Palacio Nacional*. Barcelona, 1935; lám. 70.

(11) De José Miguel Pastor Ortega (1857-1902) se conserva en Murcia el techo del gabinete de D. José M.<sup>a</sup> Ibáñez (calle Serrano Alcázar, núm. 4, primero), con unos angelitos músicos. La obra está firmada en 1891. Del mismo artista posee don Santiago Llorente Cuenca un *panneau*, firmado en 1893, con unos angelitos voladores.

(12) De este notable *escenógrafo* existe un techo, pintado en 1893, en la finca de D. Juan de Dios Hernández Pérez, sita en la avenida de Canalejas, núm. 2, de Murcia. Sobre un fondo de nubes aparecen dos angelitos tirando de una banda de tela, mientras un tercero persigue a una paloma. Manuel Sanmiguel (h. 1852-1903) trabajó principalmente en Cartagena.

(13) Decoró bastantes casas en Murcia por entonces, entre ellas la hoy ruinosa, de la calle Vinadel, núm. 13, cuyos techos están firmados en 1899, y la residencia del erudito Díaz Cassou, en la calle de Santa Teresa, núm. 31, con mayor número de pinturas y de mejor calidad. Tanto éstas, ejecutadas en 1907 y 1908, como las de las notas precedentes, forman parte de un capítulo aún inédito de la pintura local.

(14) Mollá, igual que García del Bosque, fue un decorador de procedencia valenciana. En 1902 pintó para el techo de una botica de Cieza una alegoría a la Farmacopea, en la que aparecen unas figuras de angelitos y de niños desnudos. La obra puede contemplarse actualmente en el techo de la farmacia de San Antonio, calle Calderón de la Barca, núm. 6, Murcia, ciudad a la que se trajo el año 1927.

El palacio Ruano se edificó al cerrar el siglo XIX en una de las calles de moda de la Lorca de entonces (15). Su propietario no regateó medios durante la construcción del inmueble y encomendó la pintura artística al decorador más famoso de la región, a Manuel Wssel de Guimbarda. Hacía sólo cinco años que Wssel había terminado en Cartagena dos obras de gran envergadura: el techo y telón de boca del teatro Principal (16) y el camarín y capillas de la iglesia de la Caridad (17); en la propia Lorca, según se ha dicho, su monumental Calvario—de más de cinco metros de altura—presidía desde el centro del altar mayor la Colegiata de San Patricio.

En los planos del edificio—de dos plantas y semisótano, con amplias fachadas y jardín delantero—, se daba gran importancia a la escalera de honor, que el arquitecto situó en el eje de la fachada principal. La estructura de esta escalera, de tipo imperial, con doble acceso desde el primer rellano, y las proporciones de que se quiso dotar a la misma, exigieron para su ubicación un generoso hueco de escalera y un no menos extenso vestíbulo. La amplitud de éste alcanzó los 5,90 m. y su profundidad 4,70 m.; las del hueco, 5,90 m. por 6,66 m. Tales medidas proporcionaban al decorador unas superficies extensas y continuas, ideales para un fresquista, pero con más dificultades si se pretendía enlazarlas como era lo corriente entonces. Por otra parte, el estilo imperante exigía la presencia de unos grandes rosetones en el centro de los techos, de los que pendían las arañas para el alumbrado. Estos centros, de profuso relieve y mucho dorado, obligaron a compartimentar la superficie en cuatro cuarteles, recuadrados por molduras de escayola (18). Wssel intentaría paliar tan tajantes divisorias prolongando los celajes por las entrecalles y colocando grupos de flores o motivos complementarios en los ángulos (láms. IV y VII). Las porciones del techo del vestíbulo recibirían otras tantas alegorías a las Bellas Artes: Arquitectura, Pintura, Escultura y Música; las del hueco de escalera, las correspondientes a las estaciones del año.

El paño que Wssel dedica a la Arquitectura lo ocupan siete figuras de ángeles. El grupo principal reúne a tres frente a una descomunal hoja de papel conteniendo los planos de planta y alzado de un edificio de organización central y gran cúpula (19). El ángel del centro toma medidas sobre el plano con auxilio de un compás de puntas, mientras sus compañeros le prestan desigual atención. Flanquea este grupo un angelito sentado—delicioso de ejecución—que contempla un capitel corintio y una pareja que vuela dispuesta a coronar al arquitecto. Para equilibrar la composición en diagonal, el pintor coloca una última figura que, provista de cinta métrica, simula acudir a la reunión (lám. V, a). El colorido de las telas con que se cubren los ángeles, van del rosa fuerte de la del tracista al rosa muy pálido—casi blanco—del de la cinta, pasando por el amarillo-verdoso del paño del ángel situado junto al azulenco capitel.

En el lienzo consagrado a la Música, la disposición en diagonal resulta enmascarada por el escalonamiento de las figuras del grupo central. Las tres superiores asoman sus cabezas por encima de una hoja de cantoral; las dos inferiores se ofrecen de medio y cuerpo entero tras el libreto de la partitura. A los pies del angélico coro des-

(15) Corresponde al número 29 de la actual avenida de los Mártires. El palacio es propiedad de los herederos de don Francisco Cachá, los señores D. Antonio, D. Rafael, doña Adela, doña Teresa, doña Hortensia, doña Dolores y doña Asunción Cachá Espinar.

(16) CAÑABATE NAVARRO, E.: *El Teatro Principal y el pintor Manuel Wssel de Guimbarda*. Diario «El Noticiero». Cartagena. Número extraordinario de Semana Santa, 1960. El boceto (lám. III a), lleva bajo la firma el año de 1893.

(17) El templo lo trazó y dirigió el ingeniero naval, D. Tomás E. Tallerie, siendo inaugurado el mes de septiembre de 1893.

(18) Las molduras ocultan el contorno de los lienzos de soporte de las pinturas, reforzando de esta forma su adherencia a la superficie plana del techo.

(19) Recuerda al de la iglesia de la Caridad, de Cartagena.

cansan en montón una mandolina, una flauta pastoril, una lira y una corona de laurel. Estabilizan las masas centrales la presencia de un angelito entre nubes, tocando flauta faunica de doble caña, y la de otro, sentado, que tañe un laúd con flotantes cintas al extremo del mástil. En el grupo de cantores existe predominio de los tonos rosa suave, que armonizan con los verdes de las cintas del laúd y los amarillos del paño que luce el angelito fáunico (lám. V, b).

En la alegoría a la Pintura, la figura mejor conseguida es la del pintorcillo de pelo castaño, que, semicubierto por un paño rosa, aparece de espaldas al espectador. Junto a él, otro infante, sentado, dibuja. En el ángulo superior derecho, Wssel aboceta tres ángeles que llevan respectivamente corona láurea, pliego de papel y paleta con pinceles. En torno al niño pintor, dispone paleta sobre libros, carpeta de dibujo y macetero con un jarrón de flores. Los toques amarillos los reserva para el gran paño que recubre el caballete. Como en las alegorías precedentes, la sinfonía de amarillos, rosas y verdes, destaca sobre la gama de azules y nácar del cielo y los tonos calientes de las carnaciones (lám. VI, a).

Un busto de tipo clásico corona el pedestal, en torno al cual giran los personajes de la última alegoría. El rubio y menudo escultor contempla la obra. Sus manos sostienen una maceta y un cincel. Detrás del artista, entre nubes, el inevitable ángel con la corona del triunfo; frente a él, otras dos figuras infantiles: la más lejana llevando una pequeña estatua de la Venus de Milo entre flores. Wssel utiliza en este lienzo la misma gama tonal que en el resto. La masa de rosas suaves aparece ahora en la tela que cae por detrás del pedestal; un rojo fuerte ofrece el ropaje del escultorcillo, grises oscuros el soporte del busto y blancos los paños del portador de Venus.

El pie de las cuatro composiciones está orientado hacia el rosetón central. En las cuatro esquinas del techo y en los centros de las orillas, Wssel pintó unos delicados y multicolores ramilletes de flores.

En las alegorías a las Estaciones del Año, la figura infantil cesa de desempeñar el papel principal y pasa a configurar personajes accesorios. Son los niños arropados junto al fuego, el bebedor o el que maneja la hoz a horcajadas de una gavilla; son los angelitos vendimiadores o los dotados de alas de mariposa que revolotean entre flores y ramas de almendro en el *panneau* de la Primavera.

La originalidad de las escenas de este techo es escasa, habiéndose limitado Wssel a poner en juego una temática tradicional con ejemplares tan magníficos en el siglo anterior como los cartones para tapiz de Goya (20), los lienzos de Antonio Viladomat o los de Mariano Salvador Maella (21). En la segunda mitad del siglo XIX, el empleo de temas alegóricos tanto a las Estaciones del Año como a las Bellas Artes estuvo de moda en la decoración de interiores, utilizándose indistintamente para adorno de techos y de pavimentos en las mansiones murcianas (22).

A continuación, la descripción somera de las alegorías del Palacio Ruano:

**Invierno.** Tres mujeres del pueblo, arrebuajadas en sus recias ropas, se calientan

(20) SAMBRICIO, Valentín de: *Tapices de Goya*. Madrid, 1946; págs. 139-145.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Vida y obras de Goya*. Madrid, 1951; pág. 68.

SAMBRICIO, Valentín de: *Exposición Francisco de Goya. Catálogo*. Madrid, 1961; págs. 71-72 y lám. LI.

(21) AGUILERA, E. M.: *Pintores españoles del siglo XVIII*. Barcelona, 1946; págs. 12-13 y 21-22; láms. VIII-IX y XXXII-XXXIII.

(22) Solería de la residencia de los López de Vizcaya con figuras del Invierno, Primavera, Otoño y Estío en los cuatro ángulos de la orla. Los medallones de esquina del antiguo salón de baile del palacio de los Marqueses de Salinas, lucen alegorías a la Arquitectura, la Pintura, la Música y el Comercio.

JORGE ARAGONESES, Manuel: *Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia*. Revista «Murgetana», XVII. Murcia, 1961, págs. 37-39 y 39-41; figs. 8 a 10 y 18 a 20.

alrededor de una fogata. Cierra el círculo de figuras la de un niño, en pie, con capa y gorra, y la de un pequeñín, cuya cabeza asoma entre los pliegues del mantón que le cubre y el haz de leña que tiene junto a sí. El colorido de la escena es de tonos fríos: gama de grises en las nubes, en la humareda y en la vestidura del adolescente. Los tonos calientes apenas vibran, debilitados por su propia palidez, por la proximidad de otras tintas frías o neutras o por la misma potencia de la entonación general. Así el lila suave del mantoncillo del niño o el rosa más fuerte de la falda de la mujer en primer plano ante el lila pálido de su blusa, el azul del mantón y el blanco del pañuelo de cabeza. La mujer del plano intermedio se toca con pañuelo, blanco también, mantón de rayas anaranjadas y falda amarilla; su compañera lleva pañuelo rosa y mantón azul verdoso (láms. VII y VIII a).

*Verano.* Un segador de torso desnudo, en pie, gavilla al hombro y hoz en su mano derecha, se apoya sobre una pila de haces de trigo en amigable coloquio con la segadora que permanece tumbada a la sombra del montón. A la derecha de la escena, sitúa Wssel una pareja de niños: el que corta la línea de horizonte, bebe en la típica cantimplora de siega, la calabaza llena de refrescante líquido; el compañero, tocado con sombrero de paja, de ala ancha, monta a horcajadas de una gavilla. Predominio de oros (mieses) reforzados con carmines (faja del hombre, falda de la mujer, amapolas) y blancos intensos (calzas del segador, blusa de la segadora, vestido del niño). Por el cielo, de azul intenso, vuelan unas golondrinas (lám. VII).

*Primavera.* En la figura femenina que la simboliza se dan cita todas las cualidades estéticas desfavorables del momento. La artificiosa y sensiblera postura de la mujer, vestida con transparentes tules blancos que ciñen a su cintura una banda rosa de largas y flotantes puntas; las sutiles alas de mariposa que la adornan; el jarrón semicaído a sus pies con hojas de cala, y hasta la pareja de amorcillos-mariposas que cuchichean bajo las ramas florecidas de almendro son hijas de un *modernismo* de vía estrecha. A nuestros ojos la escena sólo la salva la sabiduría cromática de Wssel, cuya firma aparece estampada en el ángulo inferior derecho, seguida de la fecha (18)98 (lám. VII).

*Otoño.* Entre nubes, dos figuras femeninas y tres angelitos vendimian. La mujer, situada a la izquierda de la escena, rubia, de blanca blusa, faja salmón pálido y falda gris, ofrece un canasto lleno de uva a la figura sedente, que viste túnica blanca y manto rosa. Hacia estas figuras convergen las infantiles. Las dos superiores llevan paños azules; la inferior, con alas de mariposa, tules amarillos (lám. VIII b).

Los motivos complementarios que el artista encaja en los cuatro rincones del techo hacen alusión a la estación más inmediata. Así, junto al Otoño coloca racimos de uva albillo y moscatel; junto a la Primavera, un canasto de rosas blancas y amapolas; junto al Verano, gavillas de mies, con una horca, un rastrillo y una hoz; por último, junto al invierno, pinta una variedad de zancudas, de alba pluma, largo cuello y pico y patas rojas, a las que acompañan otras aves propias de la estación.

El emplazamiento de las diferentes escenas no responde al orden rotatorio natural de las estaciones que simbolizan. El invierno se coloca al lado del verano y la primavera en la vecindad del otoño. La orientación de las figuras aparece dirigida hacia el rosetón central, inversamente a lo que acontecía en el techo del vestíbulo. La conservación de los soportes y de la pintura es inmejorable.

El techo del Palacio Ruano testimonia, nueve años antes de la muerte de Wssel, la vocación de su autor por la decoración de interiores, vocación que se había puesto oficialmente de manifiesto con mucha anterioridad al presentar en la exposición

sevillana de 1868 el boceto de un techo con el tema: «La Abundancia coronando el genio de España».

La estela de Wssel en el triángulo Totana, Lorca, Aguilas, corre a cargo de su único y fiel discípulo en la zona: José Sánchez Carlos.

Sánchez Carlos nació en Totana hacia 1870 y murió en Cartagena por el año 1920. La amistad con el maestro debía ya ser firme en 1893, pues trabajó con Wssel en las pinturas de la Caridad. Casó en Lorca y en esta localidad residió bastantes años. Sus biógrafos (23) anotan en su haber muchas obras que no especifican salvo un San Cristóbal de grandes dimensiones para la iglesia parroquial de Totana—desaparecido durante la guerra civil (1936-1939) al igual que la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad de su maestro (24)—, un lienzo titulado «La desposeída», propiedad de D. José Cayuela, y las decoraciones para el Centro Neutral y el Círculo Liberal de Totana, destruidas en el mismo período como las de «La Cooperativa», de Lorca (25). Aparte de las obras que ahora se estudian, puedo añadir al inventario el retrato ecuestre de D. Evaristo Sánchez Martínez, en Lorca (26) y dos *panneaux* existentes en la Pastelería Guerao de Totana (27).

Trece años separan los dos grupos de pinturas seleccionados aquí para representar a Sánchez Carlos. Las del Casino de Aguilas llevan la fecha de 1905; las del Casino de Lorca, las de 1917 y 1918.

Del lote de Aguilas, la pintura más interesante por dimensiones, composición, dibujo y colorido es la que cubre el techo de la escalera principal (lám. IX). Va firmada en el ángulo inferior derecho con óleo gris y la característica caligrafía del artista: «Sánchez Carlos (rubrica) 2 1905». Un jinete desnudo, alzando con la diestra una antorcha por encima de su cabeza, cabalga a lomos de un encabritado y blanco Pegaso. Los guía alada figura de mujer, semicubierta por unos vaporosos velos, color rosa pálido, con turbante azul y lira. En pos de los celestes caminantes revolotea una pareja de palomas. A la vista de estos personajes, caen por tierra, vencidas, dos figuras masculinas, mientras de ellas huye una pareja de buhos. El ángulo inferior izquierdo, donde aparecen los caídos, ofrece una extensa gama de marrones y pardos aliados a algunos grises como los que matizan el tocón de árbol,

(23) ESPÍN RAEL, J.: *Artistas y artífices...*, págs. 424-425.

OLIVER, A.: *Medio siglo de artistas...*, pág. 68.

(24) He tenido la fortuna de hallar el boceto de esta obra perdida en la col. San Martín Moro, de Cartagena. Wssel siguió en ella muy de cerca la famosísima Coronación de Velázquez, modificando tan sólo el emplazamiento de la bola del Mundo que sostiene el Padre Eterno y la postura de María. En la réplica wsseliana de Totana, María recibe la ofrenda con las manos enlazadas sobre su pecho y mirando al Padre. Otras variantes proporcionan la supresión de la pareja de querubines de la zona inferior izquierda y el ademán del angelito que, junto a ellos, simula sostener el manto de la Virgen.

Wssel fue bastante devoto de nuestros pintores clásicos. El monumental *Martirio de San Bartolomé* en el crucero—brazo del Evangelio—de la lorquina Colegiata de San Patricio, es copia del de Ribera, al que añadió los dos descomunales bustos de hombre y mujer del primer término. Este lienzo, pegado al muro de la iglesia, se colocó el mismo año que los techos del Palacio Ruano. El 24 de agosto de 1898 fue descubierto solemnemente. En 1949 fué restaurado en su tercio inferior por Manuel Muñoz Barberan. Mide la tela 6 m. de alto por 2,55 m. de largo. Otra copia del mismo cuadro nos dice Ossorio (*Galería...*), que presentó en la Exposición de Sevilla de 1868.

(25) Los locales de este último Centro sufrieron una gran reforma el año 1957, para instalar la sucursal en Lorca de una entidad bancaria.

Otro totanero, coetáneo de Sánchez Carlos, que realizó también trabajos de decoración artística, fue Tomás Andreo. Según Oliver (*Medio siglo de artistas*, pág. 103), decoró el Casino de Totana. Sus pinturas, como otras muchas de esta clase, han desaparecido.

(26) De grandes proporciones. Firmado y fechado en enero de 1916. En la actualidad es propiedad de su hija, doña Soledad Sánchez Moya-Angeler, calle Zorrilla, núm. 3.

(27) Los paños, a derecha e izquierda de la entrada, son restos del lienzo que decoraba el primitivo techo, pintado al óleo por Sánchez Carlos, h. 1900, por encargo del antiguo dueño del establecimiento, D. Juan Bautista Martínez Tudela. La pastelería se encuentra situada en la plaza de los Mártires, frente a la iglesia parroquial. Los fragmentos conservados reproducen las figuras de una huertana y un amorcillo tocando instrumentos musicales (1,42 m. de alto por 0,675 m. de largo) y la de un etéreo desnudo femenino entre ramas florecidas de almendro, con guirnalda de flores en las manos y rodeada de transparentes velos (1,83 m. de alto por 0,89 m. de largo). Obra de juventud, su calidad es mediana como mediano es su estado actual de conservación.

detrás del cual intenta ocultarse una serpiente. Las carnaciones tostadas de los vencidos, los tonos pardos de las flores de adormidera y de los cardos, contrastan violentamente con las rosadas carnaciones del jinete y con la masa albina del Pegaso. En el cielo abundan los azules, con nubes rosa y amarillentas en el ángulo superior izquierdo y en todo el costado derecho.

La interpretación alegórica de la escena se presta a múltiples conjeturas: «Triunfo del bien sobre el mal», de la luz sobre las tinieblas, de la verdad sobre la mentira, e incluso hasta puede pensarse en una representación del «Progreso» o de la «Inspiración».

Pintada al óleo sobre un lienzo de 2,71 m. de alto por 3,11 m. de largo, enmarca la tela una cornisa de escayola con relieves de tipo floral a color y con purpurinas. La obra se conserva en buen estado, salvo alguna que otra mancha de humedad.

El resto de las pinturas (28) de Sánchez Carlos cubren las paredes del vestíbulo principal del Casino, con un total de ocho paños y tres sobrepuestas. Todas son de carácter alegórico y aparecen contorneadas por marcos de escayola con rocallas en las esquinas y en los centros altos. Su decoración concuerda con el estilo de la época en que fueron inauguradas. Sigo para su descripción el sentido de marcha de las agujas del reloj, iniciándola por el *panneau* que queda a la izquierda del visitante al penetrar éste en el recinto. Mientras no se indique lo contrario, los lienzos están firmados y fechados en el ángulo inferior derecho, así: «Sánchez Carlos (rubrica) 1905.»

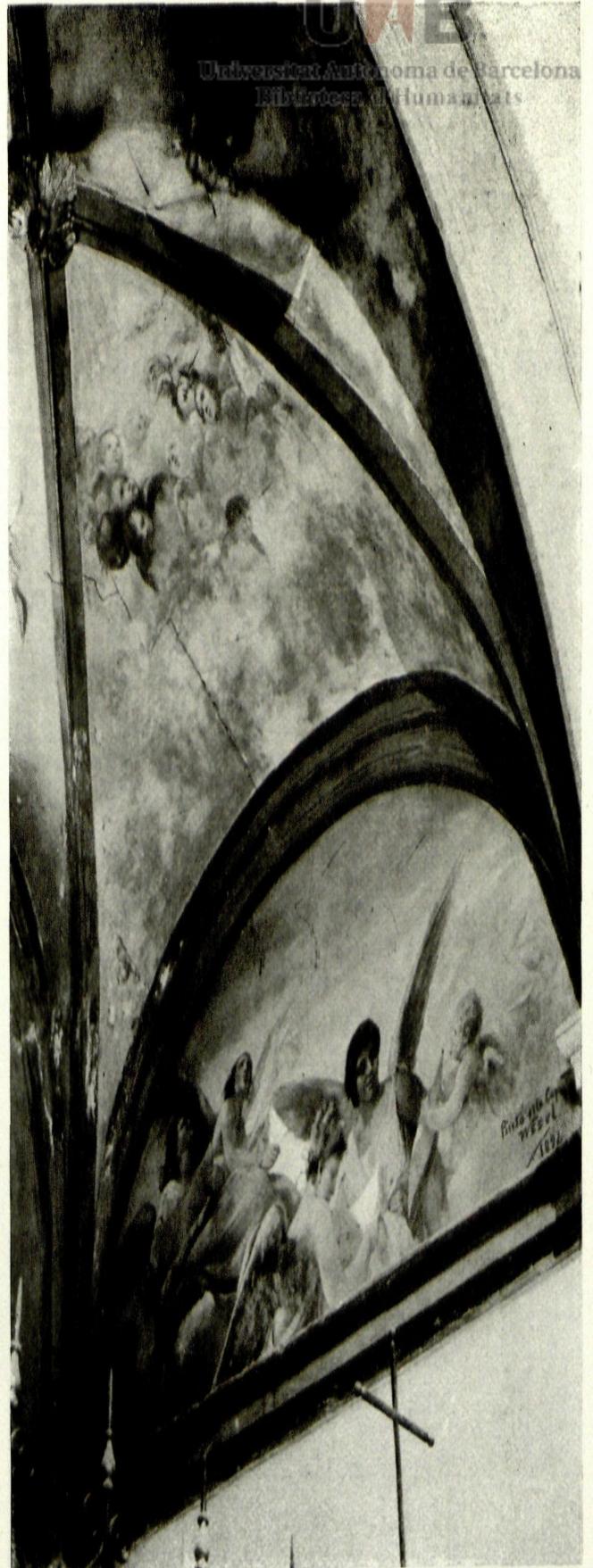
*La Sabiduría.* Matrona sentada en actitud pensativa, que sostiene un libro contra su rodilla en la mano derecha, mientras con la izquierda se acaricia el lóbulo de la oreja. De pelo castaño, viste a la romana. A su espalda corre un antepecho, cuya parte alta ocupa un friso, en relieve, con los signos del Zodíaco. Una copa de oro y un áspid quedan sobre el borde del pretil. Entre la banqueta y el marco del *panneau*, un gran libro abierto con dibujos geométricos. Al fondo, y también a la derecha, grupo de árboles con un amorcillo. El colorido reúne blancos (tocado de la mujer, figuras del Zodíaco), amarillos (hojas y pastas de los libros, pelo del amorcillo), rosas (terciopelo de la banqueta, carnaciones), granates (manto), marrones (patas banqueta), sienas verdosos (pavimento, arboleda), verdes (túnica, víbora, hojas) y azules muy suaves (celajes) (lám. XII, b).

*Sobrepuesta lateral izquierdo.* Segadora en traje de faena, echada en el suelo y durmiendo con los brazos detrás de la nuca. Lleva pañuelo de cuello rosa claro, blusa blanca, falda vino Burdeos y delantal azul. A sus pies, una pabela y una hoz. Esta figura posiblemente esté inspirada en la femenina de la alegoría al verano que pintó Wssel en el palacio Ruano siete años antes. El lienzo no tiene firma ni fecha explícita (lám. XIII a).

*La familia.* Al pie de un pedestal, pareja de enamorados; entre ambos y en diversas actitudes, tres niños. Sirve de remate a la arquitectura panzudo jarrón y un gran velo rosa. Carnación de la mujer y de los infantes, normal; la del hombre, tostada. Dominan los tonos suaves: los azules del cielo y de las arquitecturas y los rosas del velo que el viento arremolina.

La mujer viste túnica ceñida, de color rosa sucio, bordada en oro en su borde inferior. Calza zapatos azules y cubre la cabeza con una especie de kaft egipcio, a rayas verdes. El hombre, torso y piernas al aire, ciñe el cráneo con una banda

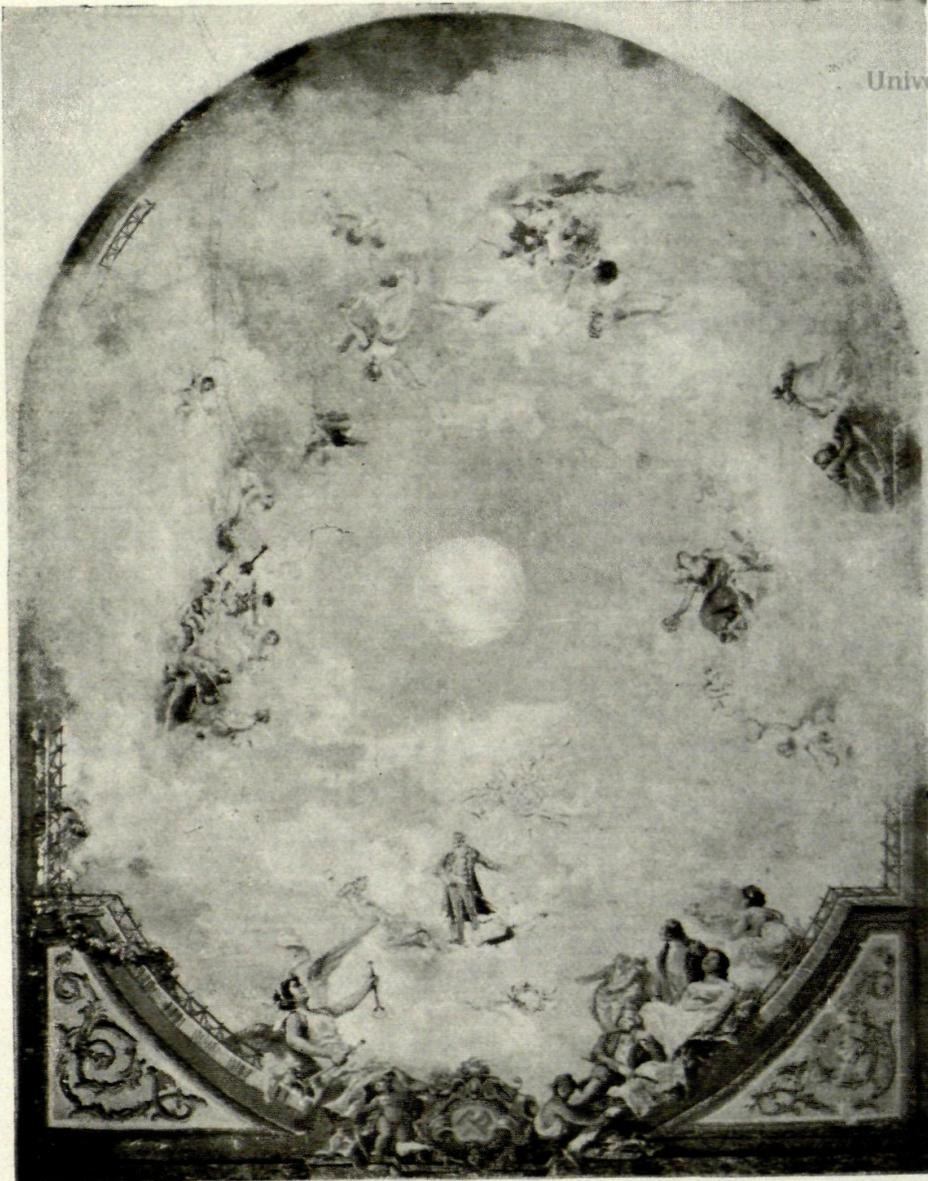
(28) Según noticia no confirmada, parece ser que en el contiguo Salón de baile hubo otra decoración de Sánchez Carlos, desprendida de su primitivo emplazamiento hace unos treinta años. Representaba una pradera con potros. El edificio del Casino fue construido h. 1894 por el contratista D. José Pérez Sánchez, según planos del arquitecto D. Emiliano de la Cruz, VARGAS, Julio de: "Viaje por España. Alicante-Murcia". Madrid, 1895, pág. 302. También colección del diario *El Aguilero*, de esas fechas.



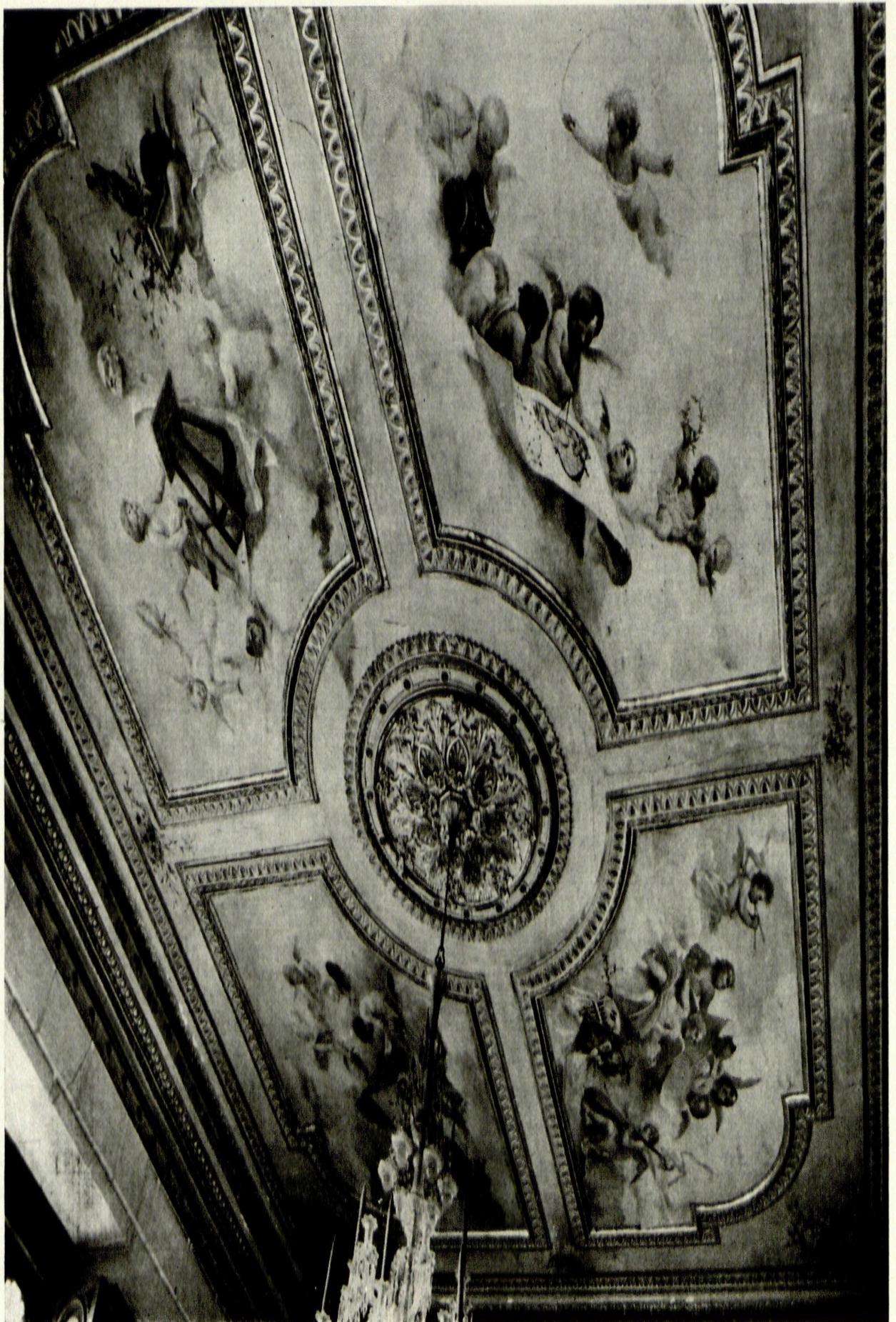
Detalles de la decoración de h6veda y lunetos de la Capilla del Resucitado, en la Colegiata de San Patricio de Lorca (Murcia). Obra de Wssel de Guimbarda, fechada en 1894.



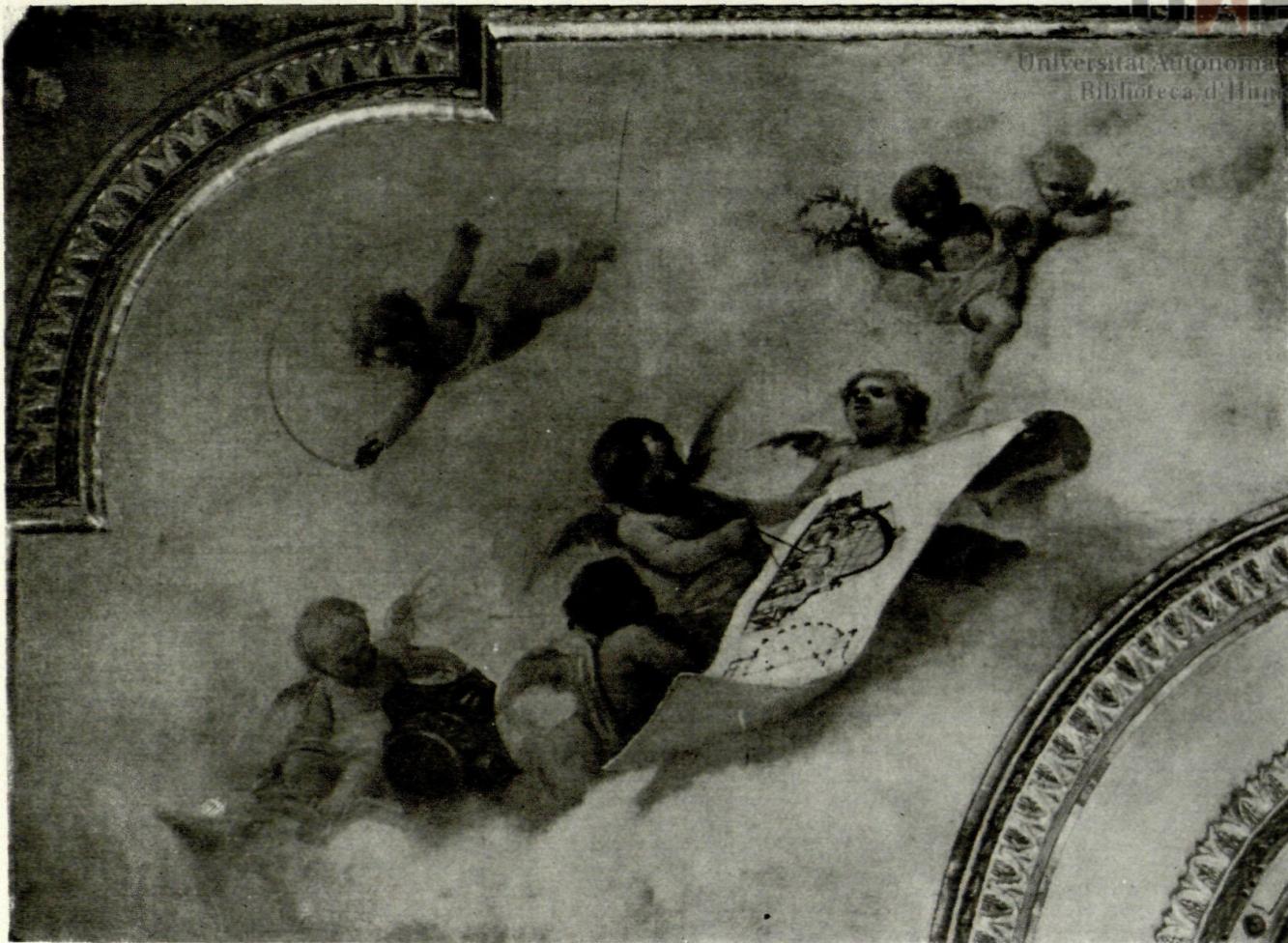
Bocetos para unos lunetos, firmados por Wssel, el año 1893. Cartagena. Col. San Martín Moro.



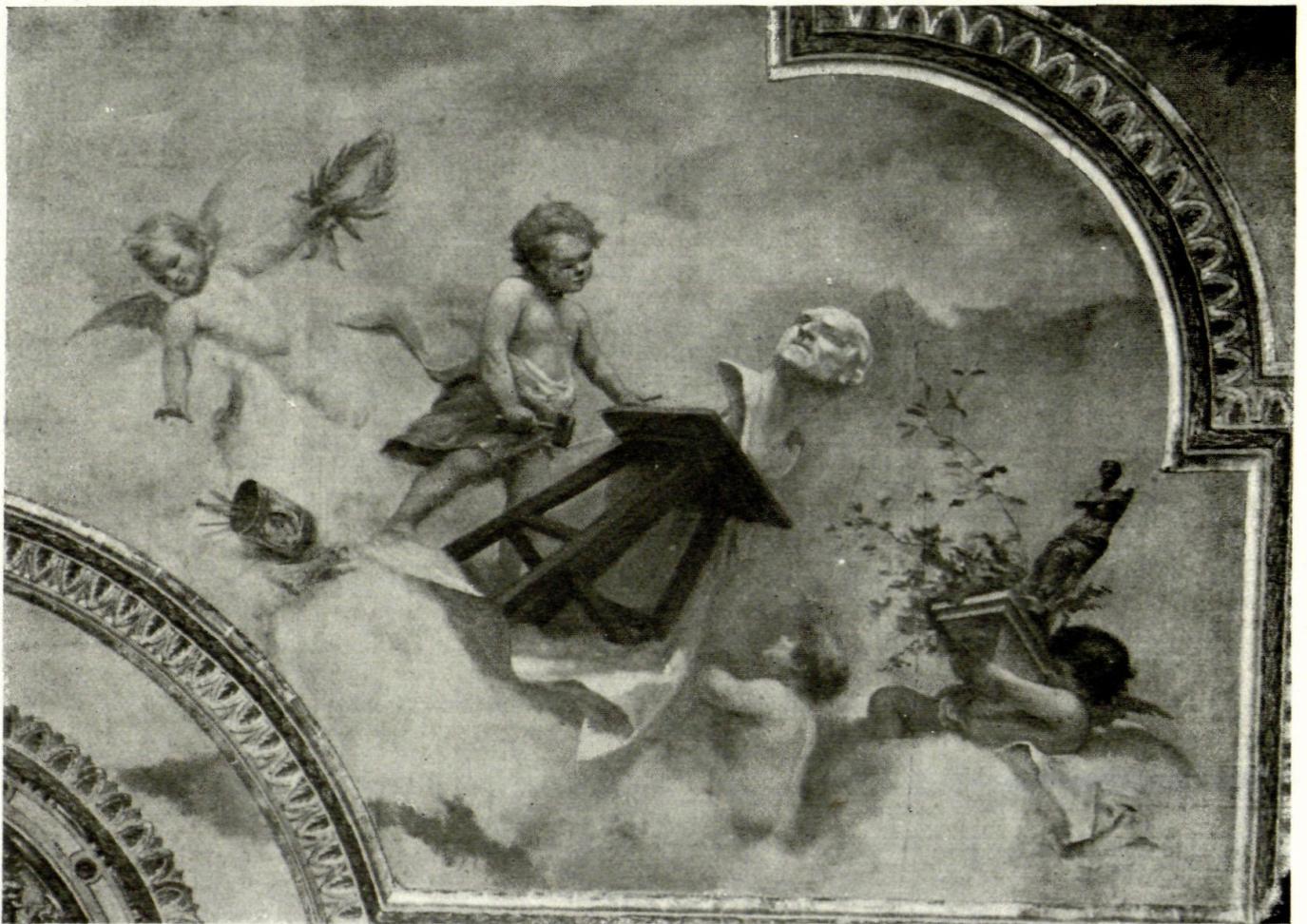
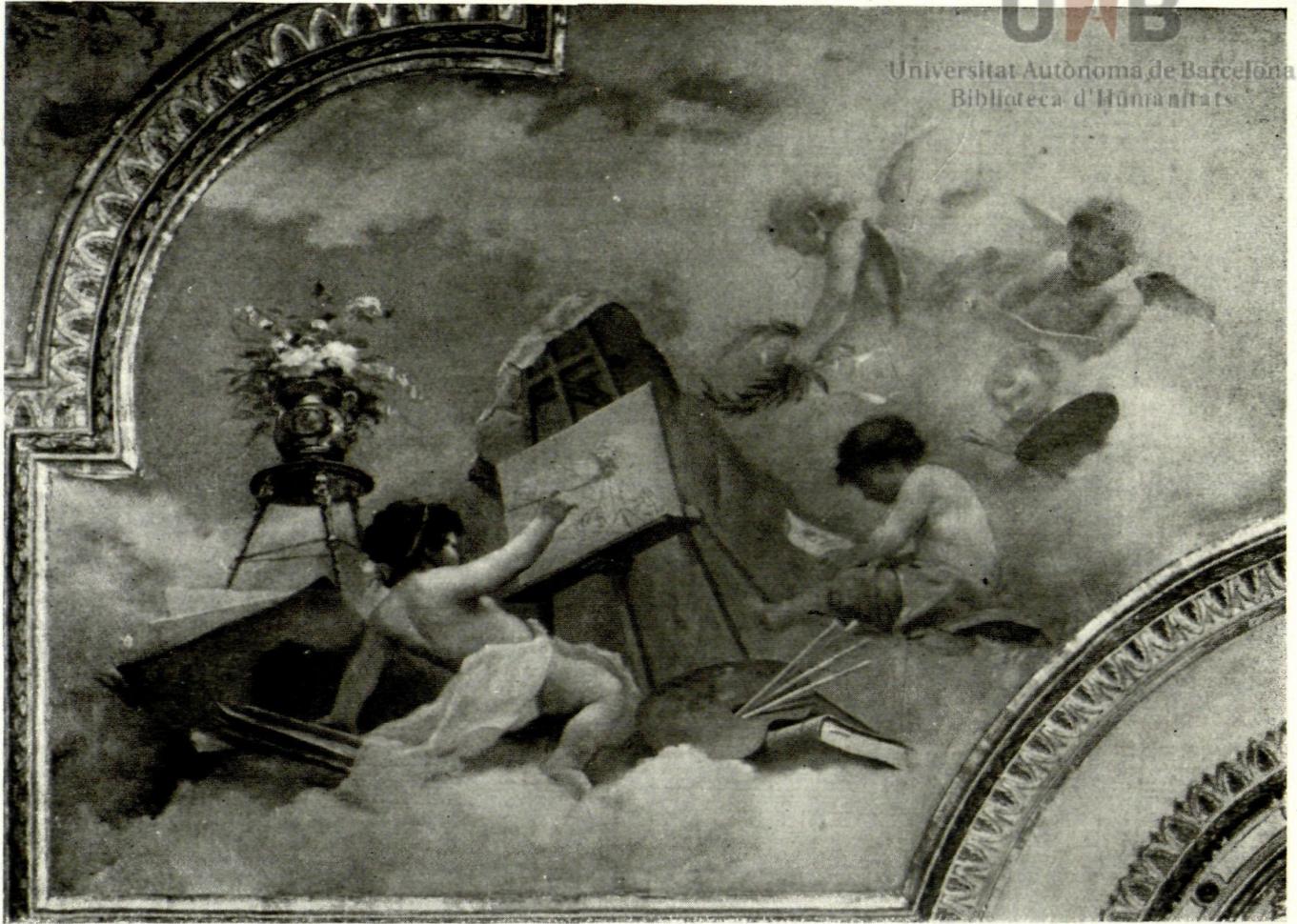
Bocetos para decoración de techos por Manuel Wssel de Guimbarda. El superior, firmado en 1893, corresponde al desaparecido Teatro Principal, de Cartagena; el inferior, fechado en 1894, presenta una alegoría a la Industria y el Comercio. Cartagena, cols. Luci-Navarro y San Martín Moro,



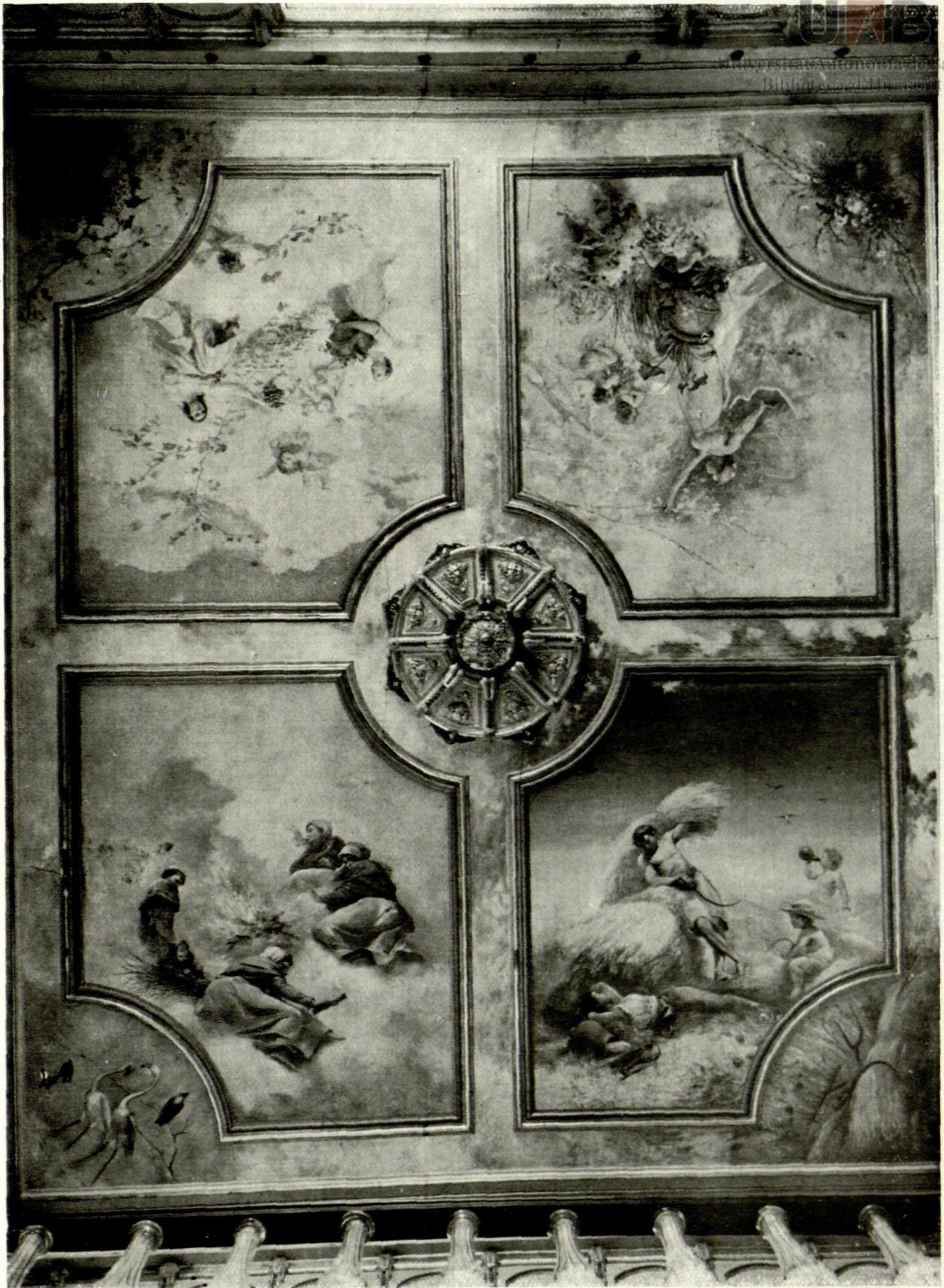
Techo del vestíbulo de acceso a la escalera principal del Palacio Ruano, en Lorca, pintado por Wssel en 1898.



Alegorías a la Arquitectura y a la Música. *Panneaux* decorativos en el techo del vestíbulo de ingreso al Palacio Ruano, de Lorca.



Alegorías a la Pintura y la Escultura en el techo del vestíbulo de ingreso al Palacio Ruano, de Lorca.



Techo con alegorías a las Cuatro Estaciones del año, en el hueco de la escalera de honor del Palacio Ruano, en Lorca, firmado por Wssel de Guimbarda en 1898. Conjunto.



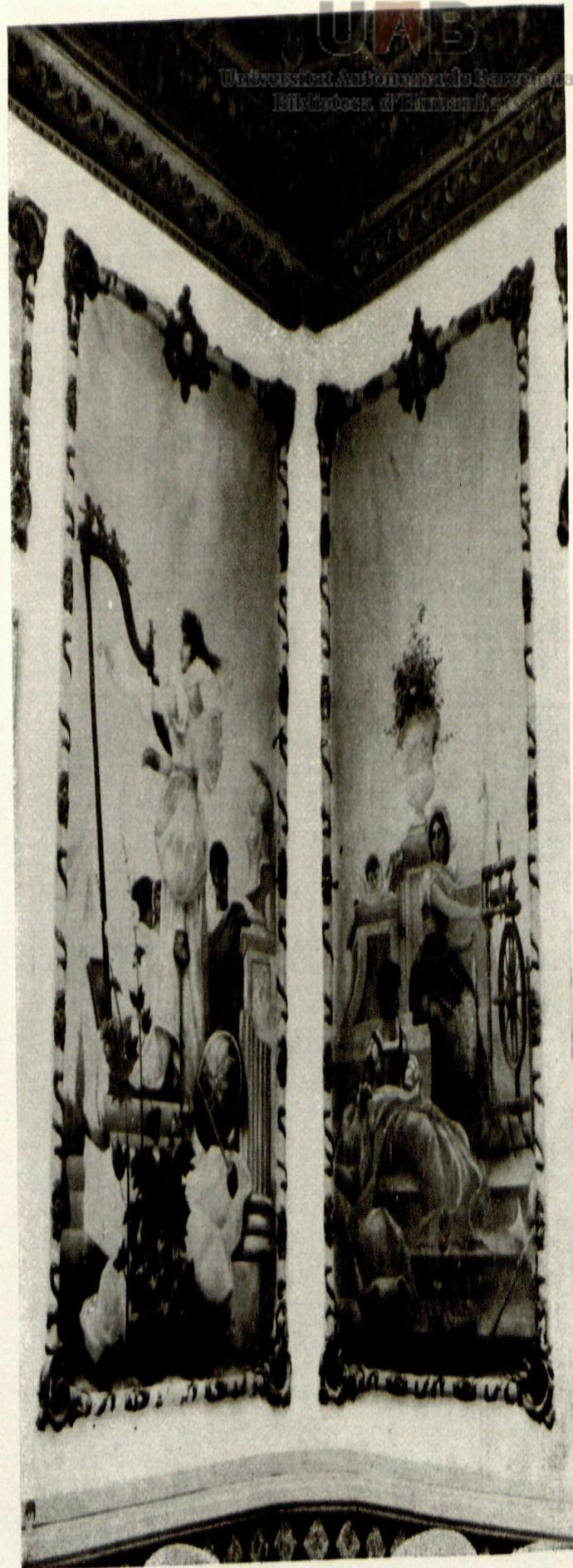
Alegorías al Invierno y al Otoño. Lorca, Palacio Ruano, techo de la escalera de honor. Detalle.



Alegoría a la Verdad o al Progreso. Techo sobre la escalera de ingreso en el Casino de Aguilas (Murcia). Pintura de José Sánchez Carlos, fechada en 1905.



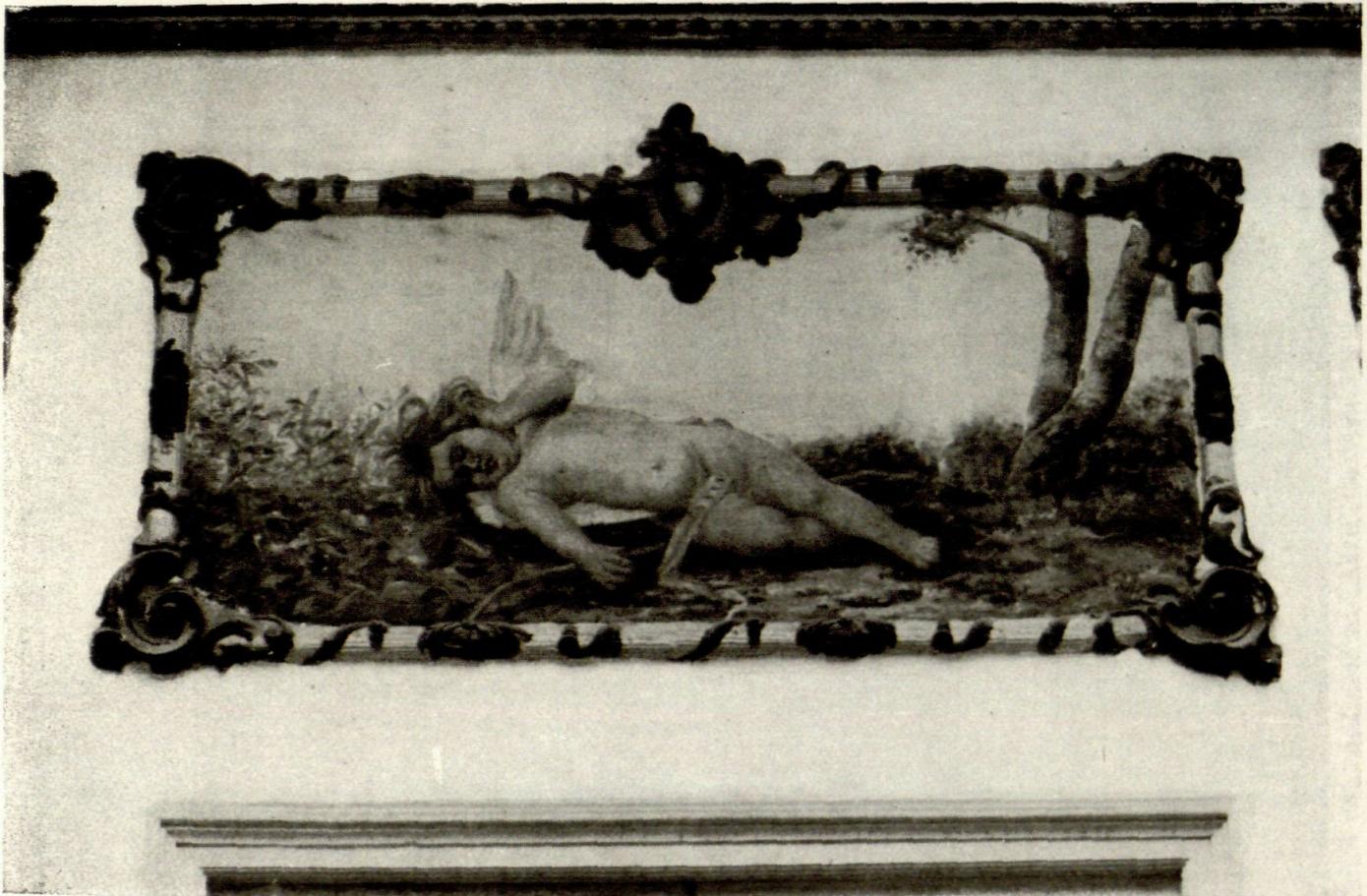
Casino de Aguilas (Murcia): Lienzos del vestíbulo principal, pintados por José Sánchez Carlos en 1905.



Casino de Aguilas (Murcia): Rincones del vestíbulo principal, decorados por Sánchez Carlos, en 1905.



Casino de Aguilas (Murcia): Pinturas de Sánchez Carlos a derecha e izquierda de la puerta de ingreso al vestíbulo principal.



Casino de Aguilas (Murcia): Dos sobrepuestas del vestíbulo, por Sánchez Carlos.



El Juicio de Paris. *Parneau* pintado por Sánchez Carlos en 1917, que adorna, junto al palco de los músicos, uno de los ángulos del salón de baile del Casino de Lorca. El blasón y el tímpano curvo de la sobrepuerta son obra del pintor murciano, Luis Tornero Escriñá.



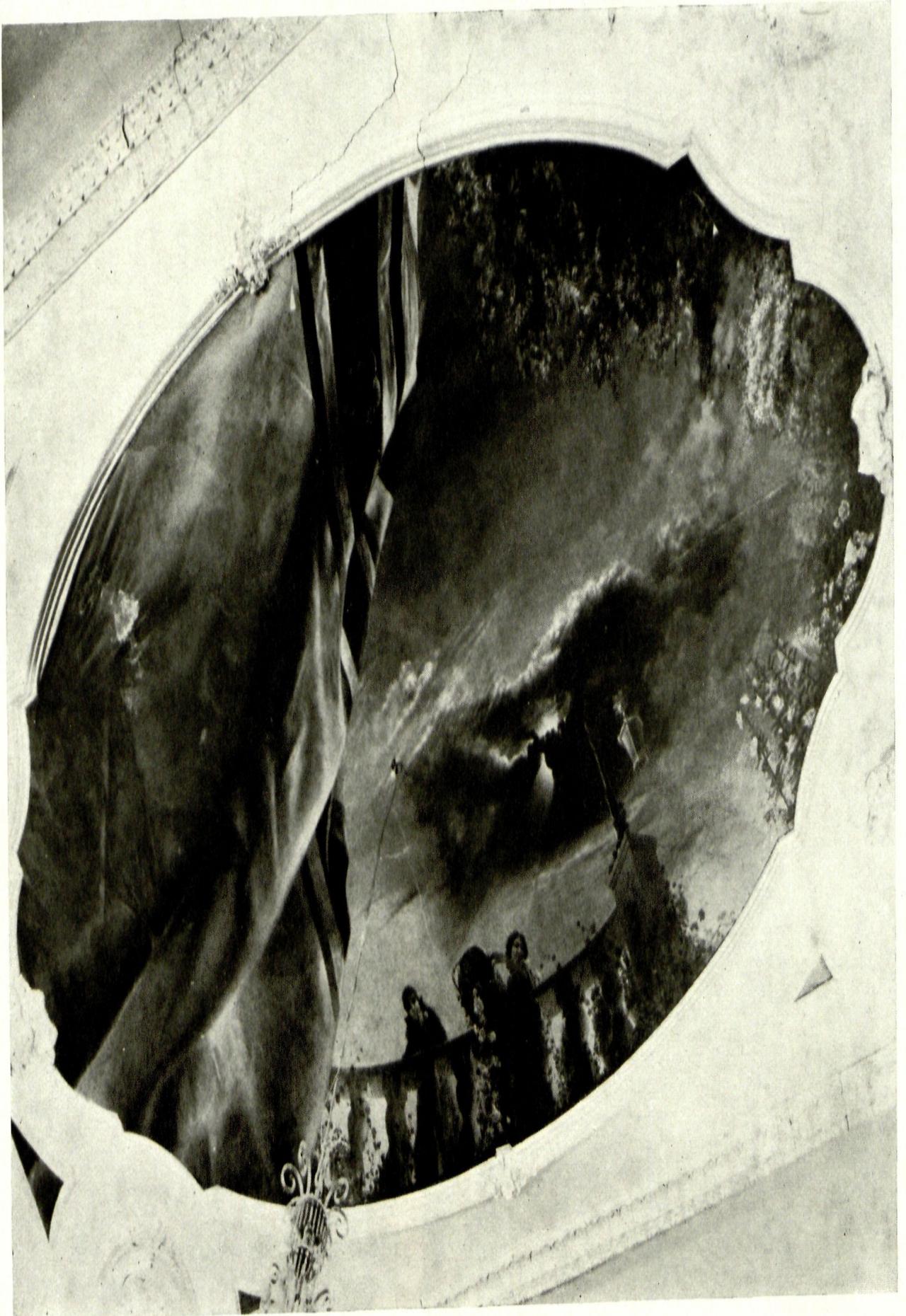
Paños con alegorías al Teatro, la Danza y la Música, ejecutados por Sánchez Carlos en 1917 y 1918 para el Salón de baile del Casino de Lorca.



Composiciones alegóricas de José Sánchez Carlos en el Salón de baile del Casino de Lorca.



Sobrepuertas por Luis Tornero Escriñá. Lorca, salón de baile del Casino.



Techo pintado por Francisco Cayuela en 1916. Lorca, salón de baile del Casino.

blanca, siendo su calzón de igual color. En el ángulo inferior derecho, una mata de orquídeas lila (lám. XI, a).

*La Agricultura.* Escena de recolección en un maizal. La campesina, que, en pie, materializa el eje de simetría de la composición, luce blusa blanca, corpiño verde y falda carmín oscuro. Su mano izquierda sostiene sobre la cabeza un haz de panochas, mientras la derecha mantiene contra la cintura otras en el interior del recogido delantal. Las dos figuras, a derecha e izquierda de la principal, carecen de importancia, son mera anécdota. La masculina, casi desnuda, se sienta sobre unas rocas para probar cómodamente el filo de la hoz; la femenina, abocetada, apenas sobresale por encima de la plantación (láms. X y XI, a).

*Sobrepuerta frontal.* Dos amorcillos besándose. De dibujo y ejecución muy flojos (lám. X).

*Las Armas y las Artes.* Tanto sus personajes como el resto de los elementos que la componen están concebidos «a la romana», aunque la intención origine vestuarios tan peregrinos como el que luce la figura principal, una rubia arpista. La cubren una serie de tules recogidos lila pálido que caen por encima de una larga túnica azul claro con bordados de oro. Lleva también largos mitones, un etéreo velo blanco y una escarcela color marrón. Ciñe sus sienes corona de laurel y de su espalda surgen un par de alas de mariposa, blancas y amarillas. Subida a un estrado tañe en pie un arpa de rica guarnición, conseguida con sienas oscuros y oros. Por detrás de la figura principal y a nivel inferior, aparecen un varón, vistiendo toga azul fuerte, y una patricia, ambos con láureas. El primer plano lo ocupan unas varas florales con capullos rosas; entre ellas y el estrado, sobre paño rosa pálido, descansa una rodela dorada y una espada. Completa la serie de objetos alegóricos un trozo de columna de fuste estriado y el busto sobre pedestal de un guerrero (láms. X y XI, b).

*El Hogar.* Con una disposición de fondos y figuras muy semejante a los del panel de «La Familia», con el que enfrenta, pintó Sánchez Carlos esta alegoría. La componen dos mujeres, situadas en el rellano de una monumental escalinata al aire libre, cuya conversación simula escuchar un rubio angelito. Una de ellas —blusa y velo marfileños, corpiño azulenco, delantal verde esmeralda y falda marrón— mueve una rueca; la otra, que luce vestido color vino Burdeos, cose una pieza de tela azul. A sus pies y a la derecha, pica y capacete. Junto a ellos y al centro, rama de limonero. Domina toda la composición una cratera cubierta de flores, que alza su perfil sobre un pedestal con dos orejetas de fábrica en los costados. Según costumbre en el artista, las arquitecturas se logran mediante tonos azulencos (lám. 11, a).

*Sobrepuerta lateral derecho.* Amorcillo durmiendo sobre arco. Rubio y de alas blancas, descansa sobre un suelo entonado en verdes con algún toque de rosas y rojos. En los troncos de árbol del fondo, grises y pinceladas de sepia claro. Los antecedentes clásicos y renacentistas del motivo son bien conocidos, aunque en este ejemplar no alcancen su expresión más feliz (lám. XIII, b).

*Alegoría a Murcia.* Matrona amamantando a dos criaturas. Desde el lazo al manto, el vestuario de la figura está entonado en azul. Azules son también los celajes y los elementos arquitectónicos. Como motivos florales dispone unas matas de campanillas violáceas y dos rosas, amarilla y salmón. El simbolismo del tema proclama la caridad de estas tierras hacia propios y extraños, conforme a una iconografía tradicional (29) técnicamente muy mal actualizada por Sánchez Carlos (lám. XII, a).

(29) Recuérdese, por ejemplo, el relieve de fachada del antiguo almudí, hoy Audiencia Provincial (1575-1628).

La dimensión de los *panneaux* descritos es de 3,18 m. de alto por 1,46 m. de largo; la de las sobrepuestas, 0,80 m. de alto por 1,73 m. de largo.

Las pinturas del Casino de Lorca denotan una superior madurez técnica. Es bastante más crecido el número de figuras que se registran en cada paño, de mejor plante y movidas con mayor soltura. También son más complejas las composiciones, más lograda la calidad de telas y carnaciones y, en general, más apurada la matización cromática. Persisten, sin embargo, durezas de trazo, algún aplanamiento de volumen, el gusto por «las arquitecturas de jardín» y las disposiciones en pirámide, que ya aparecían en Aguilas.

Los óleos de Sánchez Carlos cubren los entrepaños del Salón de baile. En el adorno de este salón intervinieron con Carlos otros dos decoradores lorquinos: Francisco Cayuela (30), que firma el techo el 10 de diciembre de 1916, y Luis Tornero Escriñá (31), autor de las sobrepuestas y de los escudos. Aunque desconociéramos la existencia de estas colaboraciones, la personalidad, disposiciones naturales y aprendizaje de los artistas fue tan distinta que habría sido imposible confundir las obras. Cayuela se muestra pintor leal a su época, desprovisto de historicismos, plasmando, simplemente, en sus lienzos los ambientes y personas que le rodean (32). Luis Tornero, por el contrario, es el artista erudito (33), que proclama con desenfado su adscripción al cuadrado de género, según la manera de Meissonnier. Las escenas de las sobrepuestas están centradas en el siglo XVIII, son puro rococó. Sánchez Carlos representa, en cierto modo, el ecléctico del terceto, ya que interpreta según su peculiar saber y entender la antigüedad clásica y en la interpretación juega fuerte baza el modernismo. Si a lo enumerado añadimos el gusto por las entonaciones suaves de Sánchez Carlos tomadas de Wssel, frente al colorido más agrio de sus compañeros podrá comprenderse la imposibilidad de una equivocación.

El salón de baile del Casino de Lorca, de planta rectangular, mide 14 m. de largo por 8,85 m. de ancho. Sánchez Carlos pintó seis (34) entrepaños al óleo sobre soportes de lienzo, de 3,20 m. de alto por 1,52 m. de largo (láms. XIV a XVI). Tornero, con iguales materiales, diez sobrepuestas de medio punto, de 1,60 m. de diámetro (lám. XVII). El lienzo pintado por Cayuela alcanza en sus dimensiones máximas: 8,90 m. de largo por 4,85 m. de alto (lám. XVIII).

Desde el techo del salón, dos bellas lorquinas, reclinadas sobre la baranda de un jardín y vistiendo trajes de señorita y campesina, derraman sobre la pista de baile un cesto de flores. Un gran cortinaje tremola, a la izquierda de la composición, agitado por el viento. Las sobrepuestas ensalzan la Música y el Baile a través de unos angelitos músicos y de escenas dieciochescas referentes al tema: *concierto para arpa y piano, el minué en el salón, el minué en el jardín, la llegada a la fiesta, el baile de los amos, el baile de los criados* (35). La obra de Sánchez Carlos canta el triunfo del

(30) Son de su mano, en Lorca, el techo de la confitería «La Caña de Azúcar» (1910) y el del antiguo «Bar Suizo», hoy salón de peluquería de los hermanos Guerrero, en los Cuatro Cantones, frente al establecimiento anterior (entre 1923 y 1924). Francisco Cayuela no fue incluido por Baquero; Espín ni Oliver al redactar sus conocidos catálogos de artistas locales.

(31) Nació en Murcia el 7 de diciembre de 1863; murió en Lorca el 12 de noviembre de 1926. Alumno de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Delineante del ferrocarril Lorca-Baza y del de Linares-Almería. Profesor de pintura y dibujo en Peñaranda de Bracamonte. Fue vecino de Lorca durante muchos años.

(32) Así, por ejemplo, las dos figuras femeninas pintadas en el techo del Casino de Lorca, fueron dos vecinas de la ciudad, al parecer, la señorita de Agius y doña Emilia Méndez.

(33) Espín (*Artistas y artífices*, págs. 423-424), afirma que «decoró muros con asuntos y arquitectura clásica y egipcia».

(34) Faltan de origen los paños centrales y únicos de los muros cortos. También es preciso hacer notar la existencia de un mayor número de huecos—cuatro—en el muro frontero al vestíbulo y portal de entrada que en el muro paralelo, sólo con dos balcones a la calle Gisbert.

(35) Ocupan éstas las sobrepuestas correspondientes a los paramentos de mayor longitud, en tanto que los angelitos músicos adornan las de los lados cortos (láms. XVII y XIV).

amor valiéndose de la historia de Paris. Exalta también al Teatro, la Danza y la Música, a cuyas musas dedica el tríptico central del salón.

La disputa entre Hera, Atenea y Afrodita por la manzana de oro con la leyenda: «A la más hermosa», y la ulterior resolución de su pleito en el monte Ida ante el pastor Paris, hijo de Príamo y Hécuba, aparece desarrollada por Sánchez Carlos en tres momentos: La presentación de las diosas ante Paris, la elección de Afrodita y la coronación de su efigie por tres doncellas.

En el primero de estos lienzos (lám. 14), Paris, revestido de fulgente armadura, va a emitir su fallo. Las tres gracias, velada apenas su desnudez por unos transparentes velos, ocupan la izquierda de la composición; a la derecha de la misma, una arpista y varias damas; en primer término, una fuente con dos figuras femeninas a los lados; por el cielo, y entre el bucólico paisaje, amorcillos y ninfas hasta completar un total de dieciséis figuras. Llama la atención el amorcillo sentado con un libro, que aquí equivaldría al volumen maltratado que aparece en otras versiones del mismo asunto, como el cuadro de Albano, del Museo del Prado; símbolo de la Ciencia vencida por el Amor.

En el segundo lienzo, Venus recibe el trofeo de su triunfo, un arpa de manos de un amorcillo. Contemplan la escena, a derecha e izquierda de la diosa, cinco figuras femeninas. A su pie, y en primer término, la misma fuente del lienzo anterior (36), con representación de las distintas edades de la Vida. En la parte alta, ninfa con antorcha y tres amorcillos alados, que recuerdan los mejores de Wssel (lám. XVI a). La arquitectura formal de la composición es idéntica a la de la escena del Juicio. La figurilla alada que remata la fuente marca el eje de simetría; Paris en uno, Venus en el otro le prolongan; diosas y concertistas, mujeres vestidas y desnudas equilibran las escenas; e igual papel desempeñan los grupos de ángeles voladores y las arboledas.

Esta preocupación de Sánchez Carlos por las composiciones equilibradas en torno a un eje central de simetría, aparece aún de forma más clara, en el tercer lienzo de la historia. En él, tres doncellas con atuendos clásicos—túnicas blancas y rosa; mantos azul, amarillo y púrpura—colocan una guirnalda de flores en torno al pedestal de Venus como ofrenda al amor (lám. XVI, b).

En el interior del muro de fachada, lindero con la calle Gisbert, y entre los dos primeros episodios del *Juicio de Paris*, aparecen las tres bellas figuras femeninas, que simbolizan el Teatro, la Danza y la Música (lám. XV). La primera se concibe como una pastora, morena, descalza, de pelo suelto y corona de laurel, en el acto de arremangarse la blusa. Viste corpiño marrón abierto por delante, saya blanca y delantal azul. Su cuerpo destaca sobre un flotante paño rojo, que, a su vez, el azul del cielo se encarga de contrastar. En la mano derecha sujeta una flexible vara. Ensalza la figura un pedestal en cuyo zócalo juegan dos amorcillos con las máscaras de la Tragedia y la Comedia. Terpsícore danza envuelta en velos, blanco y rosa, en medio de florecida pradera, por la que trisca una cabra. A sus pies, un personaje reclinado, con corona de flores y copa en la diestra, se deleita en las evoluciones de la musa y en los acordes de una cítara que toca un amorcillo. Entre el oyente y el músico, existe un tercer personaje con alas de mariposa. Por último, la alegoría de la Música, viste túnica lila y manto verde oliva que el viento mueve a su espalda. Toca el violín y la acompañan dos niños: uno, en pie, tañe el arpa; el compa-

(36) Únicamente difieren en la distinta orientación de la escultura que la remata.



# El realismo y Velázquez

(Para una teoría de la realidad en el arte)

Por JOAQUIN DE LA PUENTE

(Continuación.)

## La Sublimación del realismo antiguo.

Al arte antiguo, a pesar de sus certeros logros de realidad, era difícil sacarle del estadio que le imponía su circunstancia, dotarle de otra especie de expresividades más penetrantes y hondas. Conseguirlo hubiese sido casi milagro. Su dramatismo realista final fue sacralización espectacular de humanidades hipertróficas, mitificadas aún. Las situaciones dramáticas—*trágicas*, más bien—referíanse con retumbante voz, haciendo magnífica altisonancia retórica de un suceso *insólito* y ya mítico, si bien verosímil. Entre el realismo antiguo y el de los tiempos cristianos existiría la misma distancia que entre la tragedia clásica y el drama que llamamos moderno.

Había urgencia de disponer los recursos propios del arte en condiciones de comportar energías inéditas y de forzar la trascendencia del realismo, dados los muy superiores anhelos del sentimiento cristiano. Este tuvo providencial nacimiento artístico: a la hora de ser alumbrado, en su primer vagido, no pudo comprometerse con el arte realista del Imperio; tendría que conformarse de momento con un supuesto arte de símbolos y con lo meramente decorativo, banal en verdad. Un poco después los mosaicos, en principio sólo ornamentales, podían, paso a paso o con gigante zancada, recibir la carga de otras emociones, de distintas maneras de ver, precisamente porque ellos carecían inicialmente de enérgicas intenciones ideológicas, estéticas o sentimentales. Existe en los orígenes del arte cristiano algo más que un sencillo problema de iconografía. La pintura o el mosaico, desprovistos de cualquier proposición estético-religiosa trascendental, estaban en inmejorables condiciones de proveerse de aquello que el alma cristiana empezaría a decir transida, después, desde Bizancio; desde la Nea Roma ya más cerca del Oriente místico y sus formas que de la Ciudad Eterna. Esto es lo decisivo: que algunas manifestaciones del arte no estuvieran demasiado o nada comprometidas. Que fueran vaso casi vacío donde verter un nuevo modo de concebir la existencia.

Esto es en verdad significativo. Sin embargo acontece más. Providencial y excepcionalmente, Roma *culmina* su carrera artística con una rudeza que, sin previsión posible, deja desprovista de los virtuosismos primeros a la antigüedad romana plasmadora de caracteres—de paradigmas del individuo—e indiferente a lo muy

íntimo, insolidaria con románticas—*cristianas*—intimidadas. Lo «arcaico»—lo bárbaro, lo rudo—en el arte del Imperio es ¡lo último! El destino motor de la historia y de las querencias humanas quiso que fueran las formas perdiendo la Perfección, la Belleza e incluso la realidad. Quiso que quedaran desasistidas de la antigua corrección formal, sin conciencia clara de ello, preparándose sin saberlo para una virtualidad existencial distinta, poderosa; ciega ante los meros—hermosísimos—conceptos de lo perfecto y lo bello, frente a la ingenua y espectacular manifestación del carácter.

Justiniano y algunos de sus acompañantes en el famoso mosaico de Rávena emprenden la senda, incipiente aún, del retrato psicológico; ya no sólo expresión de los caracteres. (Entendemos por «carácter» aquí—y dado está a entender—la manifestación exterior de la voluntad de la psique, mas no el interior inefable de ésta.) La emperatriz Teodora apunta algo *indescribable* de las honduras del alma, allá donde se baten enconadas inquietudes, ardorosas pasiones. Rávena está aún lejos de Velázquez. Con todo, le anunciaba.

Toda la Edad Media europea busca por doquier y con tenacidad enérgica la emoción, la fuerza emotiva, y no son los símbolos otra cosa que armazón litúrgica o componedora de aquélla. Rávena, lejos del tiempo de Velázquez, está a la vera del románico de Maderuelo, a tiro de piedra del cretense toledano, y éste tiende el primer puente *velazqueño* de realidades. Hubo histórica y artística precisión de machacar, destruir, olvidar las formas de la realidad antigua para dar nacimiento a la cimera de Velázquez. Nada demuestra mayor ineptitud visual que andar atribuyendo naturalismos o realismos al arte de bizantinos y románicos.

El realismo por antonomasia requirió largos siglos de gestación, de reconfiguración del espíritu humano y de los medios materiales y visuales del arte, disponiéndolos para ser ellos mismos venero caudaloso de expresividad. Conocido de todos esto, podría ya ser irrefutable argumento del no naturalismo del realismo. Mas alguien argüirá el lugar común de que el realismo se debe exclusivamente al *descubrimiento* de la Naturaleza y a un irresistible deseo de poseerla representada, revolviéndose revolucionariamente, al tiempo, contra los anteriores idealismos y estilizaciones. Argüir tal sería notoria argucia que tenemos más que prevista; que se derrumba por su base al saber el realismo del XVII inmerso en una problemática social-religiosa, contrarreformista, hartó fecunda en graves revelaciones anímicas, en absoluto inseparables del sentimiento religioso medieval, y, además, seriamente preocupada por cuestiones efectivamente plásticas, tremendamente estéticas, libres de la tiranía de lo natural como existencia extrínseca aprehensible.

Evidente. La Naturaleza se *descubre* en el siglo XVII. (Ya estaba bien descubierta en el XV nórdico.) Pero para descubrirla ha de despojársela de cuanto lleve encima; para hallar el adentro, la exacta realidad en que deseamos alojamiento, desde el que pretendemos maniobrarla. Se intenta describirla desde el terreno científico, de la investigación, y hasta es llegado el instante de fabricar suplementos a los ojos limitados del hombre: microscopios y telescopios. Los artistas que al arte arriban, al teorizarle cual si de ciencia (1) se tratara, alcanzan, quién sabe si del

(1) La centuria sexcentista aporta excelentes ingenios mecánicos en materia de óptica. He aquí un paralelo *esperado* con el caso casi parejo del XIX impresionista.

Carducho, "Diálogos": "La ciencia es un conocimiento de la cosa mediante la causa por la cual es, que es lo mismo que saber y poseer con conocimiento cierto y con razón la calidad de la cosa que se profesa, y Arte es un hábito operativo que tiene y da recta razón y orden de las cosas factibles...". Luego, acaso, el arte era considerado todavía *más* que ciencia.

todo inconscientes, metas ultracientíficas, valores rebeldes a reducirse a razón, por ser a modo de espectros de humanidad, vagorosos sentimientos, anhelos sin cifra matemática, radical intimidad de hombres cuyo reino no será nunca el de este mundo, aunque en él busquen imperio añorantes de no sabemos qué. Entonces, el descubrimiento de la Naturaleza por el artista no es otra cosa que el ver en ella algo *no natural*, sobre-natural; poder hacerla, mediante algunas partes suyas, portadora de valores estrictamente humanos, no intrínsecamente biológicos, no elemental apariencia; si bien aparentes; aunque, por la fuerza realista, hayan de aparecer, reaparecer, comparecer, revestidos y penetrados de cuanto la dicción pictórica y el expresionismo medievales lograron fervorosamente dando *naturalidad* a la forma.

Sería elocuente historia la de las ayudas e impulso dados por el arte al avance de las ciencias naturales en los años oscuros de éstas, a lo largo de inquietos siglos de búsquedas científicas por despistadas sendas mágicas. El arte fue «ciencia» más verdadera en muchas ocasiones que la ciencia propiamente dicha; descubrió con mayor rectitud a hombres, faunas y flores que muchos investigadores dados vocacionalmente a la indagación de los fenómenos naturales, carentes de una sólida educación visual que les hubiera permitido mayores y auténticas precisiones de orden descriptivo, una más recta observación empírica. Pero la Naturaleza llevada al arte fue distinta, en verdad diferente a la obtenible puestos en el exclusivo propósito de la indagación científica, porque su *naturaleza*, su propia consistencia era y sería siempre de índole diversísima, emocional, estética. Imitar la epidermis del natural está a cierto alcance de las harto limitadas facultades visuales del hombre, de la visión humana a cada momento interferida por el pensamiento, por la hombría. Mas téngase muy en cuenta, la mera imitación únicamente llegó a satisfacer a los pintores—difícilmente artistas—en un instante tardío y por demás crítico, de derrumbamiento del viejo hombre, tanto antiguo—clásico—como cristiano: en la segunda mitad del complejo y fértil siglo XIX.

Redescubrióse en el siglo XVII—ya había sido descubierto en el siglo XV nórdico..., insistimos—«el natural»; mejor dicho, se descubrió la existencia, el existir en pasado, presente y futuro que se *encarna*, que habita una corporeidad biológica donde puede el artista de enormes ojos abiertos hurgar, penetrar insolente o comprensivo, satirizando o amando, para desentrañar y sacar a la superficie tensa de lienzos y muros la sutil y expresiva actuación de colores y pinceladas, las heridas y lacerantes vísceras del espíritu humano prisionero de su ser en carne viva, en la carne humana que transpira esa realidad superior, *no natural*, que es la vida humana.

Descubrióse que «el natural» ha de ser cogido con solapada violencia amorosa, haciendo de él cuestión, consistencia reveladora de verdades contra las cuales lógica y razón acaño se estrellan como ante infranqueable barrera. El misterio de las almas en la cárcel de los cuerpos debería sondearse. Había ética obligación de sondeo. Y, ya que ese enigma reniega de cómodas claridades oponiendo resistencias asombrosas, a lo menos habría de hacérsele aflorar en las *muy concretas formas mentidas*, reestructurándole con multitud de verosimilitudes—no de exactitudes—para obtener misteriosa noticia de él, para hacerle vocero del arte y del espíritu.

Descubrióse la existencia de lo antes inextricable, la vida honda de la personalidad, apenas manifiesta en el carácter que—por ser paradigma—cela la presencia de lo individual, a veces oculta en esa *caracterización* tan propicia a toda suerte de artificios, moldeable o maleable por la educación o las circunstancias en torno. El

hombre es él más su circunstancia. Pero ese él consiste en una intimidad reacia a ser plena conciencia, consistente en una primaria autenticidad acorralada por el entorno impuesto y a duras penas aceptado, angustiosa vida que quisiera cerrarse a la escrutadora intervención exterior.

En suma, se produjo un cambio vital en las relaciones humanas, en los principios éticos de la sociedad, y ese cambio implicó necesidades expresivas nuevas, cuya meta no podía ser otra que la de dar cima a la «estética de la salvación del individuo» (Lafuente Ferrari), meta del realismo elevado quizá al colmo de sus posibilidades y grandezas por Velázquez.

### **Lo religioso, factor decisivo en la concepción de la realidad.**

#### **La acción.**

La religión religa, une de nuevo, ciñe con lazos de piedad a los hombres con los dioses, con Dios. El Cristianismo exigía la humana hermandad, la unión de todos los humanos, que cada cual salvara al próximo. Imploraba grandiosa responsabilidad a cada uno con todos, a todos para con cada uno. La existencia cotidiana fue hecha grave—doloroso—problema diario. Ya nadie podría apartarse del ojo avizor ajeno; de fuera, mejor dicho; dispuesto a no alejarse un ápice de nadie. Era deber alojar a los unos en las almas de los otros. Considerábase bien común hasta el último mísero nacido de vientre de mujer. Era, pues, obligado que se produjeran tarde o temprano series interminables de humanos enajenamientos, continuos y recíprocos. La grandeza del acontecimiento ninguno en su sano juicio la discutirá. Sin embargo, una cosa es predicar y otra dar trigo. Esta es la verdad: Todo mortal se resiste al regalo de sí mismo, a dejarse penetrar del hermano otro, a ceder la plenitud de su palpitación singularísima, a ser perseguido a cada paso por las miradas hambrientas y religantes—religiosas—. Mientras estuviera el hombre cubierto por la máscara del carácter, del gesto espectacular, de la autodefinición propuesta al todavía limitado y no responsable interés de los hombres, estaría defendida la autenticidad. Mas, por eso mismo, lo auténtico dormitaba. De cuán fingidas y problemáticas resultaban antes las personalidades plasmadas en el arte dan noticia el mito y los modos de mitificar precisamente a aquellos sobresalientes de personalidad y carácter. De la certeza del hecho da fe esa invencible inquietud de la tragedia antigua siempre en busca de acontecimientos y personas asombrosos. ¿Por qué solamente lo asombroso merecía su atención? Lo íntimo, acervo de pasados vividos y no siempre conscientes, cúmulo de sentimientos sin expresar, tendría que ser forzado a ocultarse en el oscuro más adentro de la tierra nutricia del espíritu, a defenderse más y más, llenándose más de sí mismo. Ese era el postrer y solo reducto defendible. A defender con arrojo salvaje por el yo insolidario. Solitario. Fatuo; amigo de comparecer en un dechado o paradigma, en la afectada representación, *caracterización*, enmascaramiento, de su persona.

Nacería la novela. Aparecería un desconocido modo de retratar en el que podremos imaginar o novelar intimidades. (¿Hubiera sido ello posible en el Augusto de Prima Porta?). El tema religioso se transiría de patética actividad. (Algo, solamente algo, de esto ocurrió en el Helenístico, mas en muy otro sentido.) Recordemos al

pobre Lázaro de San Clemente de Tahull. Acordémonos del Pantocrator románico: Cristo sentado, Cristo en majestad, preso del oval marco místico de la mandorla, adquirió incontestable dinámica—¡cuán lejana del Buen Pastor de Letrán!—, camino derecho al Juzgador de la Sixtina miguelangelesca. Y, conste claro, la dinámica interna del románico era cosa bien distinta del estatismo—estatismo, sí—mironiano, congelador de un instante, de un punto preciso de total quietud elegido entre los muchos a que cualquier movimiento da origen si se le fracciona con la lógica y la razón. Hemos de dedicar exquisito cuidado a entenderlo. La corveta del noble bruto que monta en el Prado el Rey Felipe IV, no es instante estatuario, estático, mironiano. Vale como dinámico por la energía no contenida—en sentido plástico—disparándose en el colérico cráneo del caballo, en la vibración de su plasticidad que, por ser enormísima pintura, anula cualquier intento de compostura escultural; perdiendo el riguroso contorno de toda *momentaneidad aquietada* al integrarse en una totalidad pictórica, *activa*, en la móvil composición del paisaje y ágil manera con que se pintó. La poderosa *acción* de los envarados apóstoles de los murales románicos, tangible en su quietud, se alcanza también desde el puro pintar. Su grandeza, su soberanía, sus fachas imponentes, *actúan* transiéndonos a nosotros con el más dinámico sobrecogimiento. La religiosidad cristiana siempre reclama y proclama la acción. El paréntesis del pretendido *movimiento* en el minuto clásico de Mirón es sencillamente genial. El intelectualismo clásico lidia y vence la facilidad primitiva de captar el fluir de la existencia: ¡el prodigioso salto del bisonte de Altamira! En Grecia se impuso el estatismo civilizador, la estatificación que supone pensamiento arquitectónico creador del sólido inmóvil. Mirón—como Egina—no disintió con su entorno: pensó, estructuró, estatificó una décima de segundo de las formas disparadas (Discóbolo), o de un asombro (Atenea y Marsias).

La acción, si es parto de la emoción y no de puros conceptos intelectuales, implica religioso derribo de los dioses, de los mitos; implica responsabilidad con los humanos. La acción repugna el arquetipo ideal (1). Tráiganse a la memoria el número de escépticos de la época helenística; el Derecho Romano; al Cristianismo después. En las formas a veces rígidas de la pintura y escultura románicas, late algo incontenible que nos llega violento, a pesar de la rigidez estructural y compositiva. No pusieron aquello en el muro para adorno, sino para que *entrara* en el contemplador, mal que pese al oprimente esteticismo contemporáneo. La dinámica del realismo late allí, ya, aunque no tengamos derecho todavía para hablar de naturalismos y realismos.

Tanta y tanta acción disparada desde los hieratismos aparentes, extravertida, de los hombres sobre los demás, reconformó, sensibilizó el pensamiento, y de rechazo contribuyó a la hipertrofia de la intimidad, a la reserva de algo todavía sin ceder al hambre colectiva de redenciones. Y, creado ya el fenómeno, conocida la existencia de ese universo íntimo y original, con sólo verse a sí, el artista determinó su conquista cogiéndolo por la espalda, luchando con las mismas armas del rebelde, haciendo de su arte obra más gustosa de lo íntimo. Un tanto más hermética, para satisfacer el ansia de hermetismo o invitar a que la cerrazón, con inocente y notorio descuido, se pusiera en evidencia en la contemplación de la ya encubierta intimidad. Este intimismo (subjektivismo lo llamarán algunos), posee pro-

(1) Hay otros arquetipos que los ideales. Con la realidad podemos hacer dechados, paradigmas. Tal sucede en el retrato romano.

porciones mayúsculas en mucho del arte del día de hoy. Y ya sabemos de sus orígenes. Ya conocemos el porqué de su hermetismo.

Hermético de los de fuera de serie sería Velázquez. De él se ha dicho que no era un pintor religioso, aun cuando pintó algunos cuadros religiosos; que fueron pocos éstos y bastantes los fracasos. Demostrar la religiosidad velazqueña—«estética de la salvación del individuo»—está hoy ya en las manos del más indocto. Enumerar sus fracasos puede hacerlo hasta el profano; le será permitido con tal de que no quiera profanar el talento velazqueño. Le salieron fallidos *La coronación de María*, *San Antonio Abad* y *San Pablo ermitaño*, el *Crucificado* pequeño del Prado. Están a punto de fallar, en lo que entendemos por pintor de lienzos religiosos, *La adoración de los Magos*, también de nuestro Prado; los apóstoles de Barcelona y Orleáns, el un punto retórico *Cristo y los peregrinos de Emaús*, del Museo Metropolitano de Nueva York; *La imposición de la Casulla de San Ilderonso*, de Sevilla. ¿En cuántos acierta, pues? Grandes aciertos hay en los últimos citados, así como en *Cristo en casa de Marta y María*, y en *La mulata*. Aciertos colosales son el *Cristo de San Plácido*, *La túnica de José*, *Cristo y el alma cristiana*, *La tentación de Santo Tomás de Aquino*. Pocos cuadros religiosos, dirán. Bastantes, afirmaremos nosotros. Si no olvidamos que Velázquez no tenía su clientela en las iglesias, y sí grandes compromisos de retratista cortesano, pedantes incitaciones hacia el ejercicio de la mitología, y una sosegadísima calma de pintor meditabundo ante casi todas las obras que salieron de su pincel y que cerca de su persona fueron colgadas dándole ocasión a continuas rectificaciones.

Velázquez es un *demócrata cristiano*, «partido» (1) que el Señor decidió con la elección de un grupo de humildes y laboriosos pescadores. Porque las mulatas de Londres y Chicago son doble proclama de lo que se dice claro en la primera londinense de la colección Beit: que con la presencia de Jesús sobre la tierra, su doctrina de amor era para todos los hombres sin prejuicios por el color de la epidermis. No desbarramos. La afanosa negra desempeña, por ello, el papel principal de la escena. ¿Cómo será si no posible contradecir la letra del Evangelio al llevar a primer término—prima categoría—a la hacendosa Marta? Velázquez estuvo por la democracia, por el pueblo, desde los años mozos. Y si esto no es religioso, en el siglo XVII todavía cristiano y además contrarreformista, que vengan los no de acuerdo y enjuicien mejor la cuestión.

Con Velázquez hemos topado, pues, y esta vez para rato. Llegamos a él, tras dar de bruces antes con el *Mercader Arnolfini y su esposa* (2) personajes que reciben al futuro espectador de realidades religiosas en el recoleto silencio de una cámara decorosamente burguesa cuidada para las intimidades de la vida cotidiana; que demuestran con recoleta compostura que no era el «carácter» (el de Roma, por ejemplo) otra cosa que *caracterización—enmascaramiento—*de la personalidad, que allá dentro de cada uno corre la procesión de marras y que tales ocultos veneros del espíritu pueden alumbrarse cual alumbrará un día el vientre maduro de la mujer encinta del marido emprendedor de negocios. Llegamos a la resurrección de la realidad, ya *sublimada*, prieta de corazonadas y cordialidades, tras darnos de cara a la vuelta de una esquina toledana con el *Entierro del Conde de Orgaz*, previsible

(1) Esta es una manera de hablar. No nos referimos, ni nos interesa lo más mínimo, referirnos a cualquier partido político de tal denominación.

(2) La archifamosa obra de Juan Van Eyck (Galería Nacional de Londres).

y adelantado acto de presencia «velazqueña»; donde no habrá tozudo dispuesto a afirmar que en sus soberanos retratos realistas la Naturaleza no fue transmutada, transverberada, transida de todas las más íntimas humanidades: la del pintor y la de los retratados; para que las nuestras entren en enjundioso coloquio. ¿Coloquiaríamos con el primero de los Brutos? ¿Nos atreveríamos a dirigir la palabra al Pericles de colosal casco, dolicocefalo avergonzado?

*La túnica de José* exhibe algunos de los más poderosos «estudios» del natural del arte de todos los tiempos: los torsos y piernas desnudas de los mozallones de la izquierda. La serenidad y monumentalidad del lienzo llegan a nuestros ojos anegándonos de sosiego. De ese sosiego con que Velázquez sitúa ante el espectador entrometido pero perezoso una barrera casi infranqueable de hermetismo, defendiéndose contra la indiscreción. Ya es mucha generosidad la del regalo de la *sophrosyne*, de la templanza, al irritado humano de cada hora. Es necesaria esta cura ataráxica del contemplador. Ganada la calma puede y deben entenderse la agitación y el drama, aun cuando la mayoría corra el riesgo de echarse a dormir la siesta después de proclamar el mínimo descubrimiento del sosegado "decoro" de la monumentalidad velazqueña. Velázquez parece como si sólo anhelara procurarnos templanza. Las tragedias que hubo de pintar son de este modo un dechado platónico-aristotélico. Cumple su arte el codiciado sosiego de la teoría clásica. Mas conviene llevar buena cuenta del hecho: Velázquez sintió—supo—hondamente de las angustias y dolores de cada drama pintado por él. Si descorremos el velo de la calma velazqueña, de la serenidad que produce en nosotros, comprenderemos cuán cierta es la identificación—la comprensión—del autor con las punzantes pasiones llevadas a sus telas dramáticas.

Templados con la primera mirada puesta en *La túnica de José*, entremos en tensión. No nos dejemos seducir por el sosiego enervante. Veamos primero las tensiones compositivas, los ardidés de tanta y tanta tranquilidad aparente. Sólo aparente. Desde el mero modo de componer, descubramos la dramática pasión reprimida. El drama narrado.

¿Nos acordamos del arco mayúsculo, de *D*, que rotundo iniciaba por la derecha la acción oculta en *El aguador de Sevilla*? ¿Tenemos aún memoria de cómo, de repente, se ponían a jugar al corro, en elipse dominante, vertical, algo abatida por arriba hacia el próximo fondo, los elementos todos de la composición? ¿Hemos olvidado aquella manga de camisa blanca cuya mano extrema daba impulso a la insospechada noria? En *La túnica de José* pasa casi exactamente igual. El arco se coloca a la izquierda, con el mocetón de la vara que vuelve el rostro para no mirar la falsa prueba de la mentida muerte de José.

El factor *activante* y equivalente de la manga es el perrillo ladrador. Este, tan minúsculo, da impulso a una serie de motivos, *recorriendo* un espacio que, como en *El aguador*, es amplísimo. En el azacán: magno capote; en *La túnica*: extenso suelo, alfombrado en parte. El perro ladra a las ropas olientes a sangre. Las ropas, sujetas por dos manos de distintos personajes—así, por dos manos, se sujetaba la copa de aguador—, dan trallazos de claridad, compensando la del perro y pidiendo a su vez compensación inmediata en los farsantes rostros compungidos de quienes muestran tales falsos testimonios. Y sigue la rueda, el movimiento elíptico, aquí horizontal e inclinándose algo más sobre el fondo, por arriba. Culmina el giro en penumbra. Porque sería necio—como en *El aguador*—recalcar con retórica esten-

tórea el sabido o adivinado final de lo a referir. La conclusión de lo narrado en *El aguador* era el simple acto de beber un vaso de agua. Y se bebía a oscuras. En *La túnica*, el padre de José se espanta y duele en penumbra densa. Más todavía. En mayor oscuridad sonríen satisfechos por el éxito del engaño los dos malvados envidiosos del fondo. Velázquez conoce ya a fondo la *naturaleza* humana. Sabe que a escondidas de los fuertes podemos cobardemente reír. Así sonríe por los cuernos de Vulcano un herrero malandrín, en las débiles sombras y lejos de su señor. El artificio de la composición de *La túnica* salta a la vista negando pretendidos naturalismos, allí donde Velázquez, acaso más *veraz* que nunca, estudió robustos troncos masculinos. La disposición de las partes del cuadro con semejante sabiduría narrativa incita al *total* entendimiento del pasaje bíblico expuesto por medios pictóricos, con soluciones propias y exclusivas del arte de pintar; con soluciones sumisas a la servidumbre de provocar la efusión sobre el espectador del drama vivo, sangrante, que la mentira produciría en el corazón de un padre. Velázquez, tan dueño de los resortes técnicos, de las personas llevadas a moverse en el escenario histórico, niega cualquier presunción de que el natural lo diera todo ya hecho con sólo colocarlo en el taller. Ha de haber una gigantesca *imaginación* realista, de realidades, para obtener tan pingües logros. Estamos ante una soberana y expresiva ficción. Y son más las cosas que se fingen, y dominan las cosas que se usan obedeciendo a la voluntad creadora—imaginativa—y no a fortuitos o descansados hallazgos en el natural. Velázquez utilizaba el natural no porque estuviera ayuno de imaginación, sino porque era exigencia estética suya, vocacionalmente decidida desde muy joven, atento al clima de las horas que le tocaron vivir en el mundo. Hace más que utilizar el natural. Lo gobierna autoritario, a su pleno arbitrio.

La emoción sosegada primera de *La túnica* proviene de la manera de ordenarse la luz, tanto como del que las partes, en efectivo movimiento, queden inscritas en potentes rectángulos que arquitecturan el todo a manera de pilares verticales. Ya veremos cómo discurren claros y sombras sobre el cuadro. Todavía nos queda declarar cómo está *dicho* el cuadro.

En un estrecho rectángulo vertical, a la izquierda, cabe la figura semidesnuda, de espaldas. Con ella principia la narración: algo terrible sucede, cuando un tan sano y fornido hombretón aparta el rostro y contrae la musculatura dorsal. (Dicha sea la verdad, ésta es la figura más retórica de la composición.) En el vertical rectángulo siguiente, dos fulanos enseñan la túnica ensangrentada. El impulso de sus dos cabezas se dispara a la testa del patriarca, saltando por encima del rectángulo inmediato, que es como *callado silencio de sombra*. El blanco de la túnica—a manera de espejo—lanza su impacto, patético reflejo, en el rostro del padre que cree ha perdido su amado hijo José. El progenitor de éste ocupa el último espacio rectangular vertical y se agita más que ninguno, en sombra grande con ráfagas de luz. Su mano—parte de la elíptica curva—como empuja la propia cabeza, la propia mirada de espanto, para que rebote en las telas sangrientas; apenas visible la sangre, que conste, pues, sería también ridículo cargar las tintas en este punto del drama hartamente conocido del espectador. Los ojos están puestos en el vestido claro del vendido a mercaderes, y ellos—sólo vemos un ojo—se desorbitan por el reflejo que la ropa *lleva* a distancia. Jamás en la pintura bíblica o religiosa de todos los tiempos se ha servido con tan eficaz expresividad la narración de un pasaje, con tan alta fidelidad histórica, psicológica, con tan discreto y sutil aleccionamiento religioso.

Entre tanto un restaurador, seguidor de los delictivos sistemas de limpieza británicos, no intervenga en este cuadro, su gama pardo caliente y la entonación luminosa nos dará siempre el sosiego aquel sentido al principio. Aquella densa paz celadora de la dinámica compositiva interna regresaremos, aun cuando tengamos conocimiento ya de la locomotividad, de la emotividad, de cuanto transparece en la historia narrada. La luz perdió la rotundidad ingenua y la osadía juveniles del Aguador. Es aquí, en la Túnica, una luz más verdadera, pero su verdad ha de ser emotiva y, por tanto, padece complacida las manipulaciones artísticas. A la espalda del patriarca, a la derecha del marco, *fuera de éste*, existe una ventana. Más luz entra por los dos enormes vanos del fondo. La escena debería tener un esplendor excesivo. Pero no lo tiene, sino armónica penumbra total en la que restallan amortiguados los focos de certerísima intensidad ponderada. Es mucho juego el de manejar tan a capricho también la luz, el claroscuro ablandado con sapientísimos tránsitos de medias tintas cordialmente dispuestas. La luz, símbolo litúrgico, valor estético utilizado, convencionalmente o no, a lo largo del arte, aquí juega papel emocional, de expresividad religiosa. Religa la insularidad de cada porción de realidad creada. Así, por semejante emotividad de las penumbras, será religioso un cuadro a punto de fracasar por estos nada cómodos ni fáciles derroteros de la estética velazqueña. Nos referimos a *Cristo y el alma cristiana*. Juzgar tamaño cuadro por la reproducción fotográfica es pérdida notoria de tiempo. En realidad, a todos los de Velázquez les sucede cosa parecida. Su entonación es tan rigurosamente justa, que cualquier insignificante cambio de los valores del claroscuro implica notable deformación. Es capital esta cuestión. (*El San Juan en Patmos*, sometido a una limpieza brutal que hizo desaparecer el carmín de veladura dado sobre grandes paños labrados en grisalla, convirtió la juvenil pintura en una pura disonancia tonal, nada velazqueña.) Vista una fotografía de *Cristo y el alma cristiana* recibimos la impresión de que nos hallamos ante una oscuridad densa, rota, a la manera caravaggiesca, por una serie de personas o cosas alumbradas casi, o sin casi—según la fotografía—, brutalmente. El quebrado y sordo azul del ropaje del niño—«el alma»—parece en las fotografías blanco intenso. El paño de pureza, el cuerpo de Jesús, hasta los brazos del ángel y su rostro, en las reproducciones fotográficas poseen claras intensidades excesivas, bien distantes de lo hecho por Velázquez, malogrando la fuerza emocional de esta extraña y desconcertante pintura donde la elipse compositiva dinámica existe aunque difícil de identificar.

El procedimiento de la dinámica elíptica componedora le tenemos patente en la mayoría de las muy monumentales y serenas empresas de composición escénica de Velázquez. A saber: *Los músicos* (M.<sup>o</sup> de Berlín), *La vieja friendo huevos* (Colección Richmond), *Cristo y los peregrinos de Emaús* (M.<sup>o</sup> M. de Nueva York), *El aguador de Sevilla* (Col. Wellington), *Venus del espejo* (Londres), *La túnica de José* (Escorial), *Los borrachos*, *La fragua de Vulcano*, *Lanzas*, *Marte*, *Coronación de María*, *Mercurio y Argos*, *Meninas* e *Hilanderas*. No se trata de una característica única de Velázquez. *La riña ante la Embajada de España* (1) fue compuesta así y no por Velázquez, quien no la pintó. No nos interesan ahora los orígenes y la historia de este método de componer. Si insistimos tanto sobre este aspecto será para resaltar la *no naturalidad* de la composición velazqueña, el mágico artificio compositivo reve-

(1) Roma. Palacio Pallavicini. N.<sup>o</sup> 86 del cat. *Velázquez y lo velazqueño*, 1960.

lándonos un narrador de primerísimo orden. En los demás el sistema viene a ser inteligente fórmula. En Velázquez es eso y mucho más, tal cual creo venimos viendo. Insistimos también en ello para recalcar lo barroco velazqueño y para no quedarnos frenados con la primera impresión de sosiego y equilibrio, defensas primeras de su hermetismo. Pocas son las escenas de nuestro maestro planteadas con distinto proceder al de la oculta elipse. Son: *La mulata* (Cols. Beit y M.<sup>o</sup> Chicago), *La adoración de los Magos* (Prado), *Cristo en casa de Marta* (Londres), *La imposición de la casulla de San Ildefonso* (Sevilla), *La tentación de Santo Tomás de Aquino* (Orihuela), *San Antonio Abad* y *San Pablo ermitaño* (Prado).

El arco de *D* grande—manga de aguador y mozallón de la Túnica—adquiere ahora potencia gigante, llegando con la figura desnuda del Señor al eje vertical del lienzo; la cuerda tirante amarrada a la columna mantiene milagrosamente sin caer del todo el cuerpo—robusto—dolorido del Hijo del Hombre. (Una elipse podría abarcar, horizontal, el niño y Cristo en la mitad derecha, pasando abajo por las herramientas de tortura y por una alusión de curva, a la izquierda, ayudada a dibujar mediante el oscuro establecido en el suelo, en el ángulo inferior de este mismo lado.) La maciza *D*, en Cristo, tiene casi paralela responsión con el arco suave del ángel y el chiquillo orante. Todo esto acentúa la dinámica interna, pero nos es difícil, lo confesamos, dar razón clara del para qué de su actividad. Aquí los personajes son vencidos por la «anécdota». Velázquez ha de mostrar una aparición—la de la revelación de Santa Brígida—y las apariciones, dado su temperamento realista, le debieron repugnar; acordémonos del Apolo de la *Fragua*. Ha de referir, *imaginar* algo ajeno a su afición de trajinar imaginativamente realidades. La incómoda situación, ingrata para los normales apetitos velazqueños, hace tambalearse los cimientos. Cristo gana en sanísima y hercúlea potencia a los mozos corpulentos de la Túnica. La faz derrama patetismo convencional. El ángel muestra al Hijo del Hombre igual que un ama enseñaría a un niño un juguete, cualquier cosa merecedora de la atención infantil. Sólo el niño—«el alma»—está muy en su papel. Pero no nos alarmemos. Velázquez va a salvar la religiosidad del cuadro por dos factores de que el natural dispone, pero en los que sólo el artista puede maniobrar expresivamente: la luz y el color.

Pinta Velázquez *Cristo y el alma cristiana* en un lienzo de imprimación rojiza. Emplea en general poca materia y hoy aquella rojez básica es visible en multitud de lugares. Actúa penetrando de oscuridad la gana general fría de las tintas saltando casi imperceptible de un lívido gris a otro también sensible y transido. El más azul agrisamiento del ropaje del «alma» *enciende* levísimamente la intencionada y patética frigidez general. Los quebrados y bellísimos rojos rotos—¡qué acorde!—del vestido del ángel, sin salir de la honda profundidad del tono imperante, vuelven a *enfriar* el conjunto. Esta maravilla del color casi monocorde crea en el ánimo una musicalidad perfectamente religiosa. ¡Dios quiera que ningún manazas compañero del restaurador del San Juan en Patmos meta sus bárbaras pezuñas en tan refinada emoción cromática!

El claroscuro hace el resto para conseguir en verdad un clima de inefable misterio, de mística musicalidad. Canta la luz con voz de bajo, honda y «pastosa». Con luces aparentemente intensas nos las habemos, pero las notas—tonos—de tránsito plasman tremendo misterio.

Ahí pintaba Diego Velázquez una revelación. En *La tentación de Santo Tomás*

de Aquino habría de vérselas ante un tema adecuado a la inventiva—inventiva, sí—del pintor de realidades. No pinta la tentación propiamente dicha, sino el acto de ser confortado el doctor angélico por los ángeles. Pero el celeste consuelo acentúa la real y dramática situación del recién pasado peligro del alma.

Las diagonales del lienzo forman cuatro triángulos que en Velázquez establecen por regla general cuatro compartimientos expositivos, compositivos, en la casi totalidad de sus escenificaciones. El de la izquierda contiene: ángel del cingulo y daifa huyendo; el de abajo, el de la hipotenusa básica: pirámide de los cuerpos en tierra, del Santo y su consolador alado; el de la derecha: chimenea y banco donde posa papel y tintero; el alto: espacio; es solamente espacial, aun cuando en verdad entren fragmentos de cabezas, puerta y parte alta de la barroca chimenea. (En aspa, merced a dos diagonales, podrían fraccionarse *La adoración de los Magos*, *Los músicos*, *El aguador de Sevilla*, *Los borrachos*, *La túnica de José*, *La fragua de Vulcano*, *Cristo y el alma cristiana*, *Las lanzas*, *San Antonio Abad* y *San Pablo ermitaño*, *La coronación de María*, *La Venus del Espejo*, *Las Meninas*, *Las hilanderas*, pero nunca tiene tal esquema la importancia que aquí, en el *Santo Tomás*.) El triángulo, formado por dos de los anteriores, cuya hipotenusa es la diagonal descendente del ángulo superior izquierdo al inferior derecho, cuyo cateto bajo—antes hipotenusa—es límite inferior de la pintura, acumula al máximo el casi todo del asunto.

Como tema iconográfico tiene pocos antecedentes en España. Sería útil compararlo con la abulense tablá de Pedro Berruguete (1). Velázquez ha de contar al espectador un acontecimiento escabroso, de los que se prestan a la bestial ironía machorra celtibérica: un hombre niégase en totundo a aceptar el disfrute de las gracias femeninas que le brindan. Y el exquisito irónico Velázquez se toma en serio el darlo con insuperable dignidad. Omite los recursos expositivos, de muy rigurosa retórica, manifiestos en otros cuadros gracias al complicado empleo de la móvil elipse conductora dinámica de la narración. Porque huelga el dinamismo: la acción—la de la tentación—es pretérito, muy inmediato, pero pretérito al cabo. Sobraban elipses, pues. Por eso no las hallamos.

No le empacha a Velázquez hablar esta vez con tajante claridad, de frente, sin tapujos: Tanto ardió el cuerpo del joven dominico, tanto le quemaron en un instante la sangre juvenil que hubo de abrasar su mano con el leño ardiendo, hasta caer desfallecido, *en verdad tentado*. ¿Puede verse esto en el natural todos los días? ¿Se puede improvisar esta entrañable emoción con sólo colocar los modelos en el taller? ¿No es el propósito del pintor calar hondísimo en las flaquezas del ser humano, en el estremecimiento del espíritu cubierto de la carne débil, vaso quebradizo? Y luego llega un ángel y lo toma con ternura asombrosa. Y luego huye la sorprendida prostituta con cara que nos dice expresivamente cómo ella nunca paró mientes en la miseria de su oficio. Velázquez la absuelve. (Nosotros también.) Los ángeles no la castigan. Ella ignoraba la verdad del pecado.

¿Cuántas veces rectificó Velázquez el ángel del cingulo? ¿Por qué no le volvió a rectificar? Acaso se llevaron pronto de sus manos el lienzo. En la mecánica imaginativa del artista holgaba ceñir al hombre tentado la cinta blanca símbolo de la pureza. El hombre puro lleva en el rostro el esplendor de su continencia. Huelga semejante condecoración. Vale más la caricia del otro espíritu angélico. El símbolo

(1) Retablo del convento de Santo Tomás, de Avila.

repugna a la realidad. La realidad, prendida en el cuadro desde su mayor hondura e intimidad, rechaza litúrgicas simbologías. El fracaso pictórico del ángel del cingulo expresa tajante hacia qué metas avanzaba la estética del autor de *Las Meninas* y cómo su propósito era mayor que el de pintar extraordinariamente bien, que el de fingir prodigiosamente las formas de la naturaleza.

Pocos cuadros más religiosos que éste existen en la historia de la pintura religiosa universal. Su lección—sí, lección—moral llega al buen entendedor, porque en sus excelsitudes pictóricas va explícita una penetración *sin límites* de la condición humana. Quien quiera, siga quedándose con la epidermis..., con la soberana epidermis del color y la materia.

Había fracasado Velázquez en el Cristo pequeño del Prado. Comentar el de San Plácido en nuestra apología de la religiosidad del contrarreformista don Diego, sería como echar agua a la mar de lo dicho, al océano de la sensibilidad del lector.

### El realismo ante la Mitología.

El Helenístico y Roma hicieron comparecer con nuevo talante escénico a los dioses. Comparemos los frontones de Olimpia con el grupo del Laoconte o los relieves del altar de Pérgamo. Lo trágico o lo anecdótico imperan. Los dioses gesticulan, pierden el decoro... olímpico. Se humanizan... Pero: La «voluntad artística», dada ya a captar realidades, a valorar lo humano, fue incapaz de alcanzar la humanización plena de los dioses.

Se ha dicho que desde el Renacimiento sirve el mito para acercarse al conocimiento de los hombres. Nos consideramos negados para entender parejo sofisma. La mente antigua sí se comprenderá mejor adentrándose en la fronda selvática de las pasiones y quehacer caprichosos de los olímpicos. Ir a la literatuea mítica a buscar lo íntimo humano será tan necio como aquel a quien le duele la cabeza y se la frota con una aspirina. Si deseamos saber de los hombres, si tenemos talento para el menester de inquirirlos, bastará con que nos acerquemos a ellos. Menudo mito el tomar ese otro sendero tan retorcido. Todos los caminos llevan a Roma, siempre que se quiera ir a Roma... Mas quienes buscaban en el mito al hombre, ni querían ir a la Roma de humanidades, ni tomaron buena derrota.

La mitología fue cultísimo pretexto para pintar desnudos y salirse *cultamente* de la temática religiosa medieval que de nuevo pretendía imponer la Contrarreforma. El fruto de este subterfugio sería grande y, a la larga, de consecuencias renovadoras, en materia pictórica.

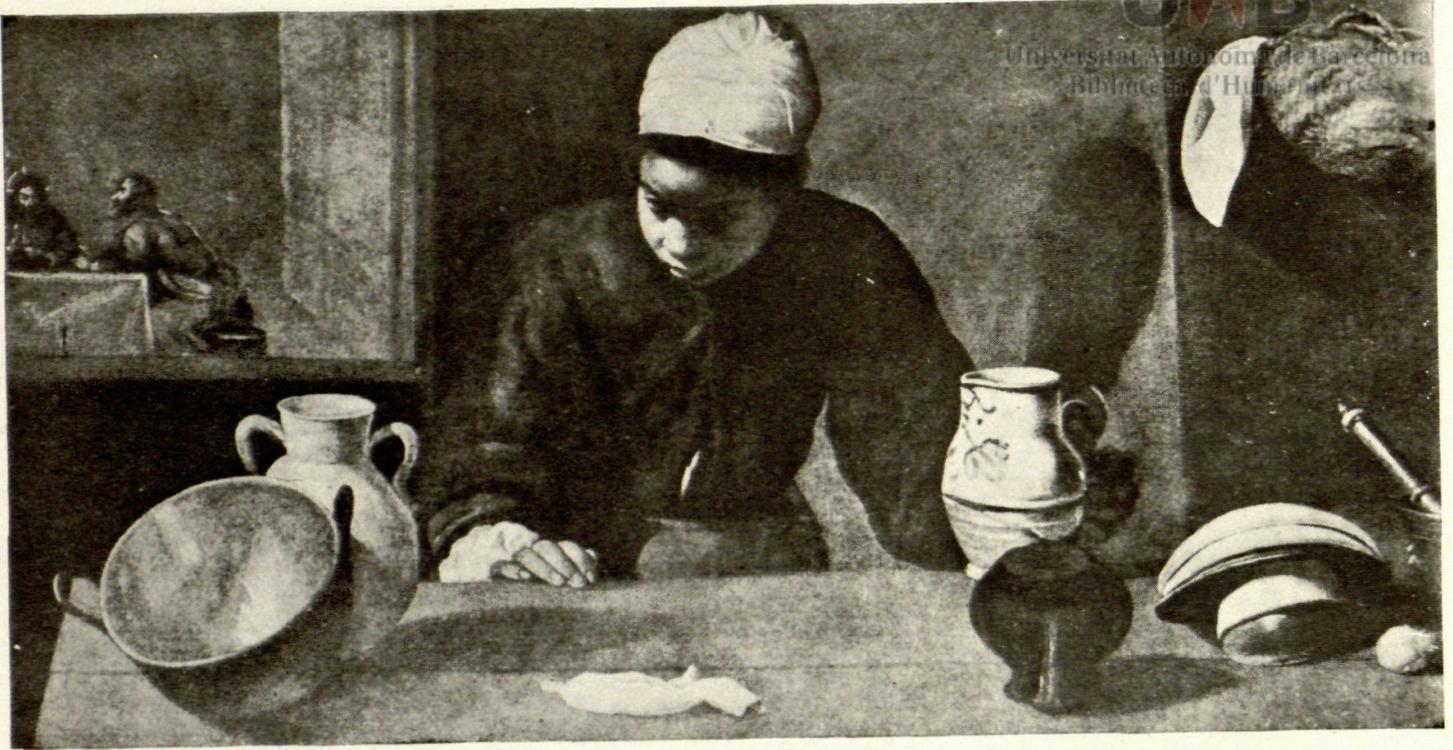
Así es. Afirmaremos desenfadados que la mitología en manos de los artistas constituyó ocasión única para pintar libres de formularios y precisiones iconográficas, para dar amplísima ocasión a la pintura, al estilo personal, al libérrimo desenvolvimiento de las formas y del color. No se hizo en verdad mitología, ni nada parecido. Ni tampoco, en la pintura, produjo la valoración o exaltación de lo humano, presente o antiguo. Ninguna novedad trascendente aporta en sus planteamientos temáticos. Hasta que la coge Velázquez con sus innovadoras, complejas, profundas y excepcionales intenciones.



VELÁZQUEZ: *Vieja friendo huevos*. Col. Cook. Richmond.



VELÁZQUEZ: *Los músicos*. Museo del Kaiser Federico. Berlín.



VELÁZQUEZ: *La Mulata*. El asunto "principal", al fondo. Col. Beit. Londres.



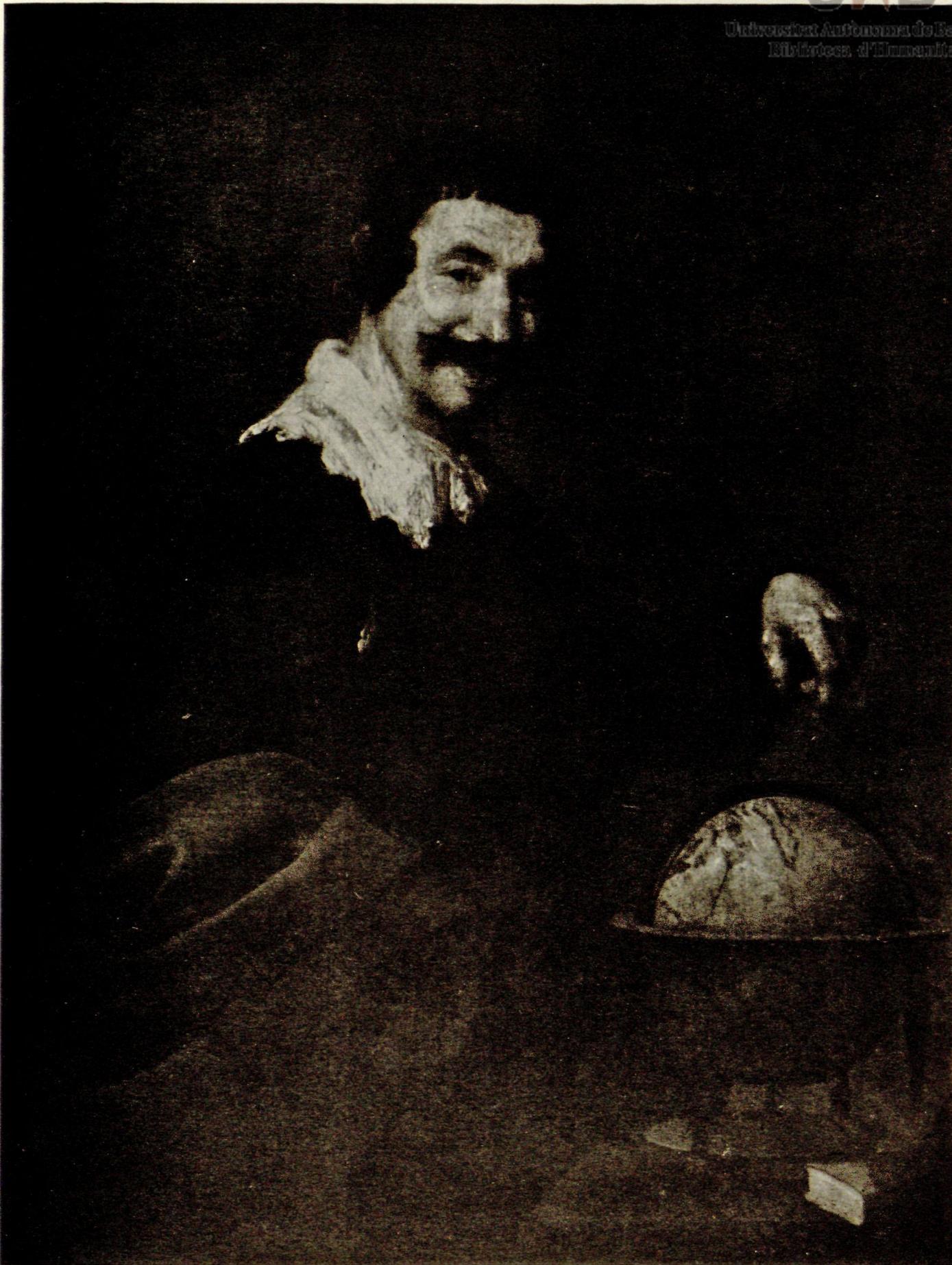
VELÁZQUEZ: *Cristo en casa de Marta*. La escena "principal", al fondo, en el espejo. Galería Nacional. Londres.



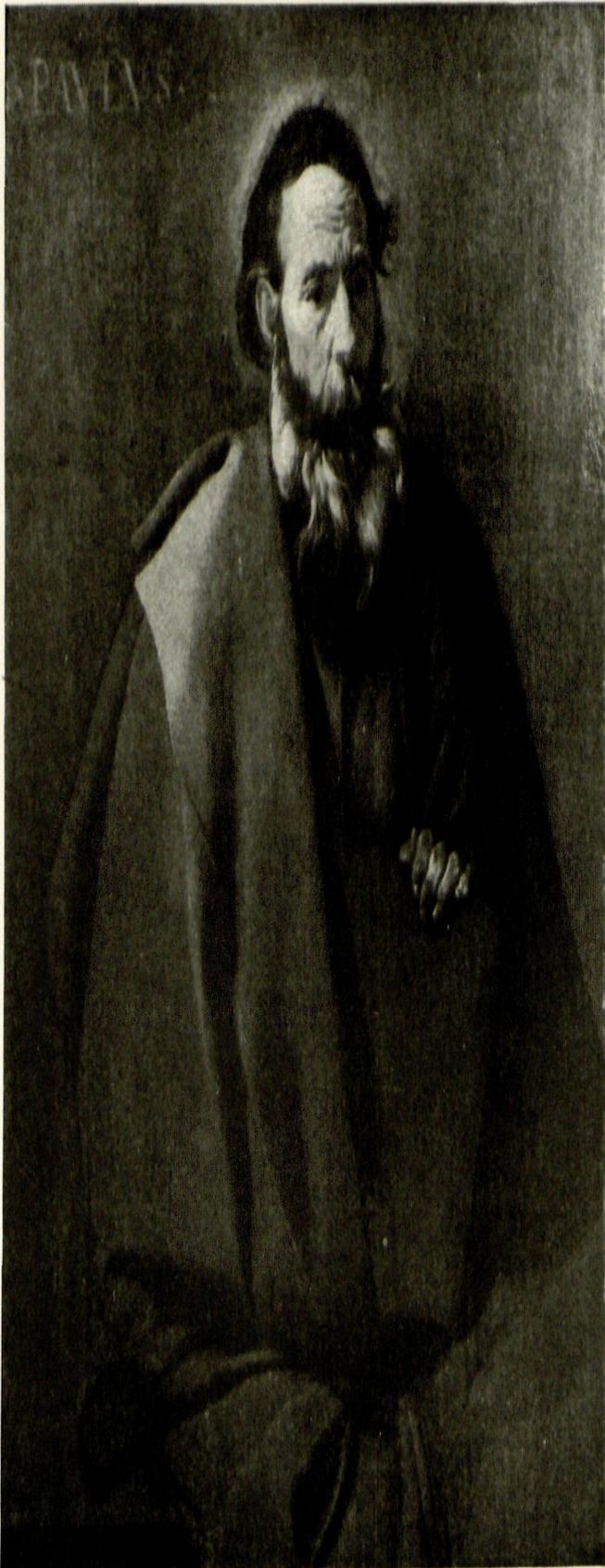
VELÁZQUEZ: *El espejo de las Meninas*. Museo del Prado.



VELÁZQUEZ: *El Aguador de Sevilla*. Londres. Col. Wellington.



VELÁZQUEZ: *El Geógrafo*. Un pícaro trotamundos. Museo de Rouen.



VELÁZQUEZ: *San Pablo*. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona.



VELÁZQUEZ: *San Juan Evangelista en Patmos*. Col. Frere. Londres.



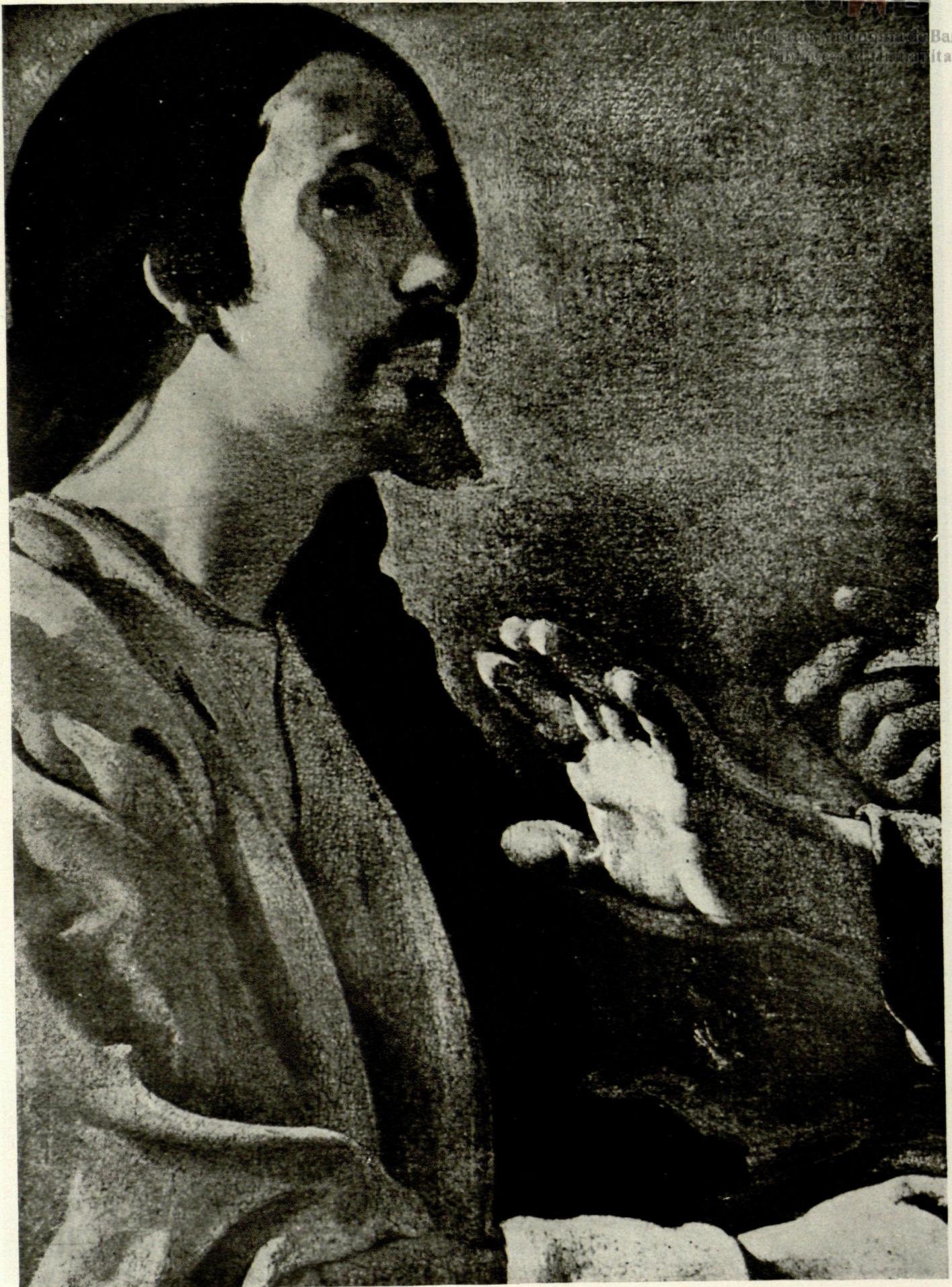
VELÁZQUEZ: *La adoración de los Magos*. Museo del Prado.



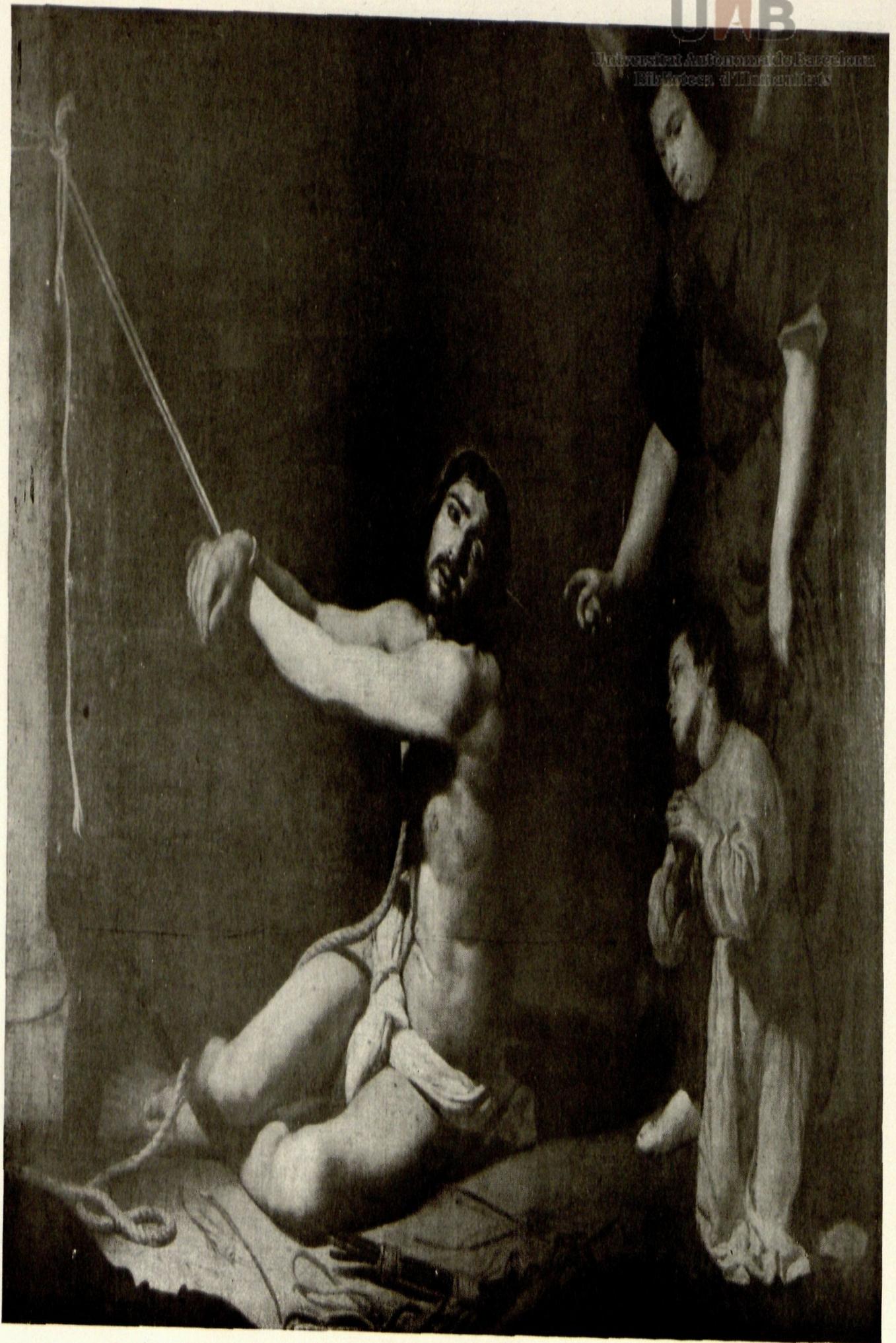
VELÁZQUEZ: *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Palacio Arzobispal. Sevilla.



VELÁZQUEZ: *Cristo y los peregrinos de Emaús*. Museo Metropolitano. Nueva York.

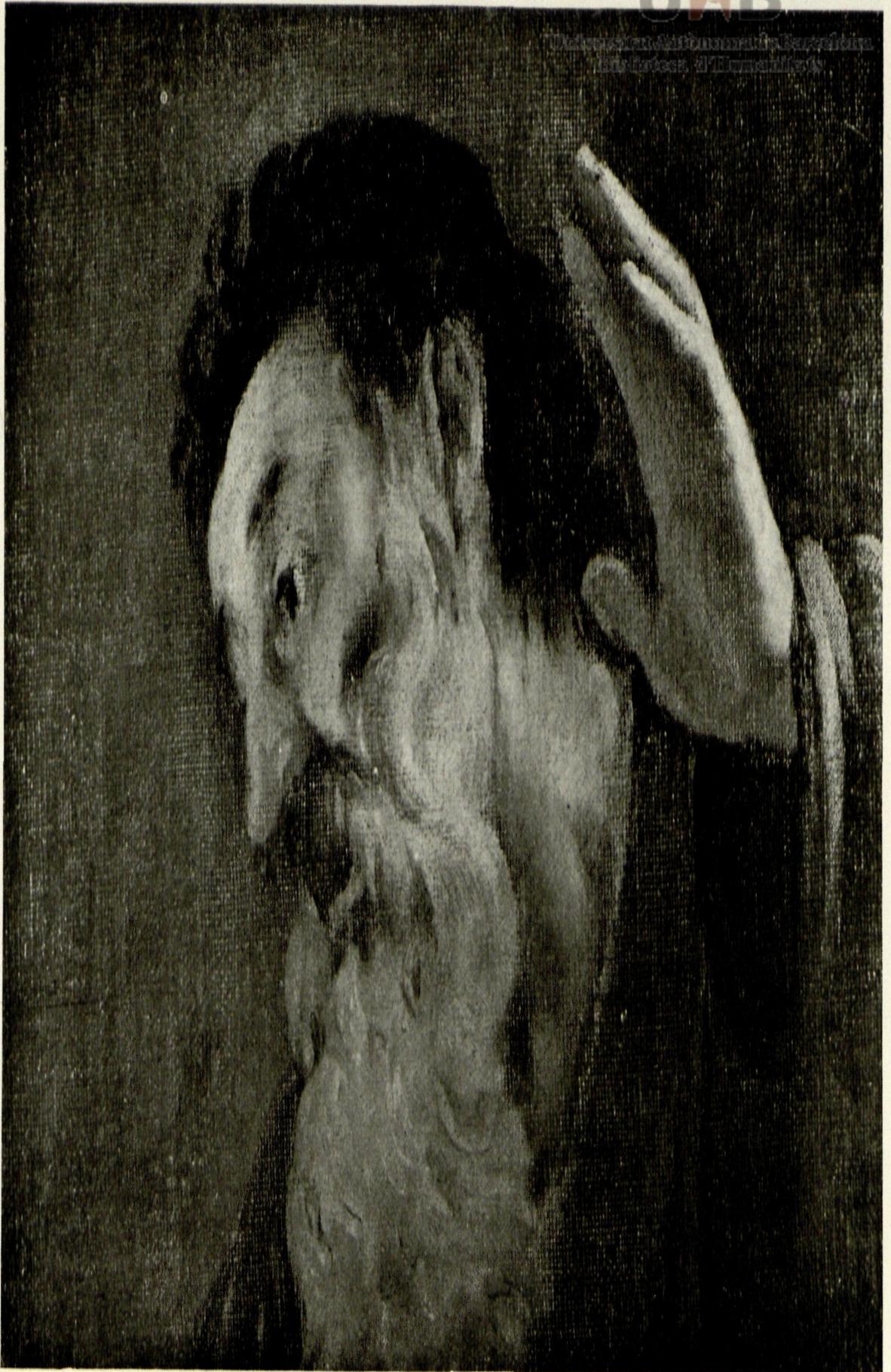


VELÁZQUEZ: *Cristo y los peregrinos de Emaús*. Fragmento.



VELÁZQUEZ: *Cristo y el alma cristiana*, Galería Nacional de Londres.

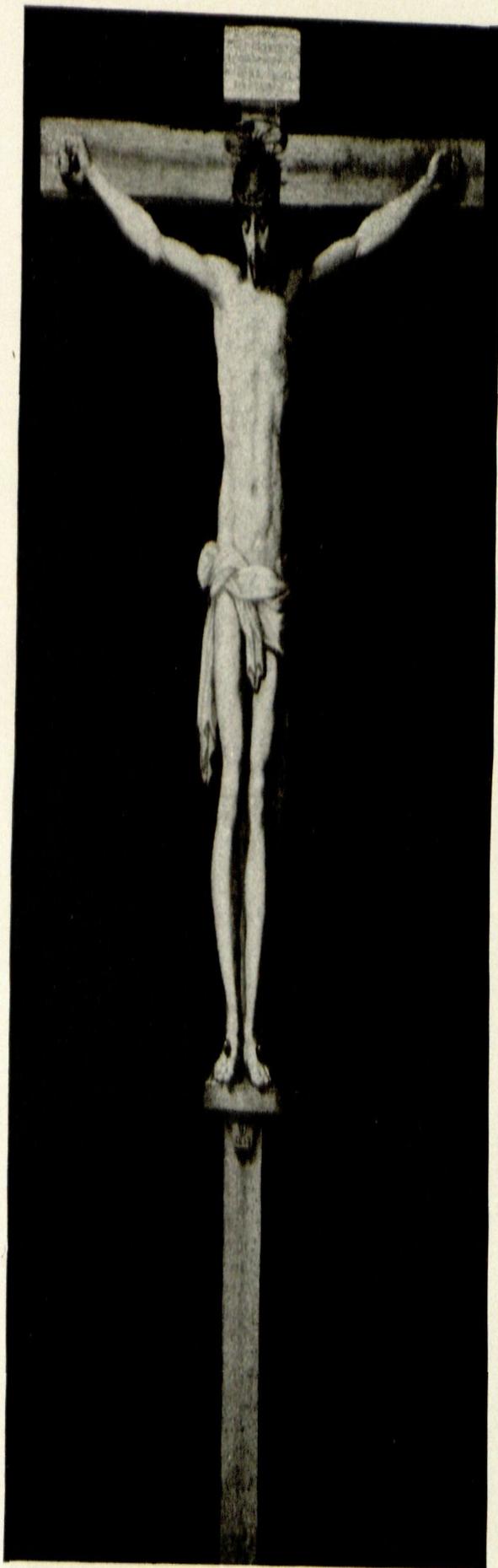
VELÁZQUEZ: *La túnica de José*. Monasterio de El Escorial.



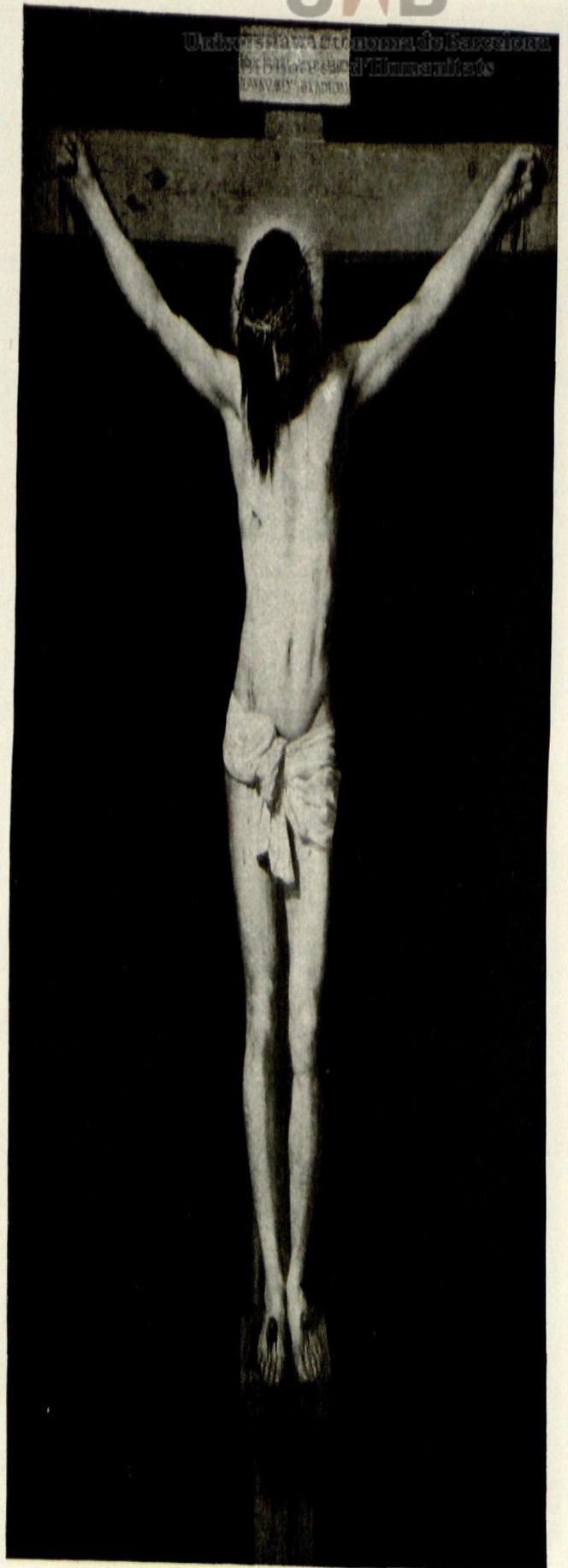
VELÁZQUEZ: *La túnica de José*. Fragmento.



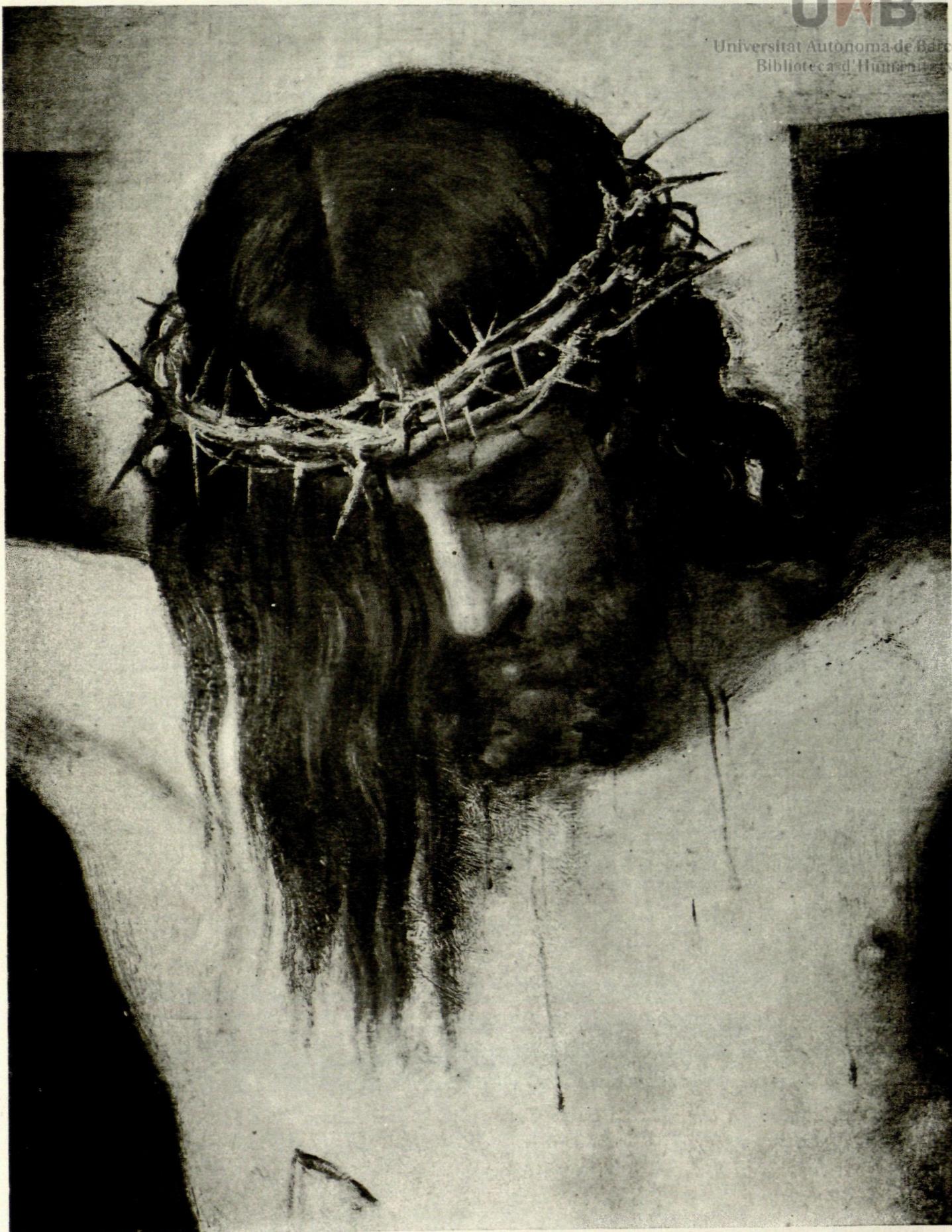
VELÁZQUEZ: *La túnica de José*. Fragmento.



FRANCISCO PACHECO: *Cristo crucificado.*



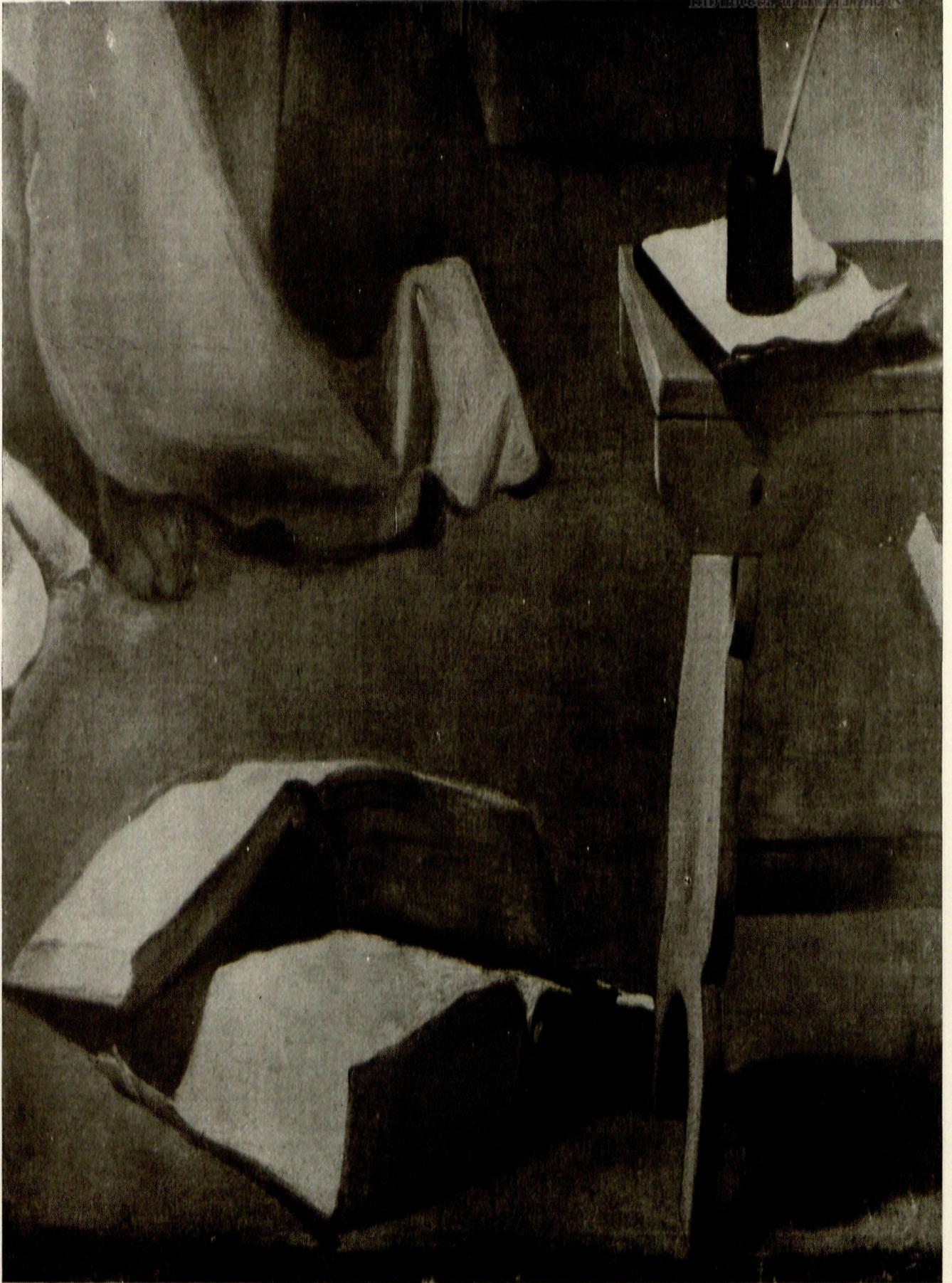
VELÁZQUEZ: *Cristo crucificado.* Museo del Prado.



VELÁZQUEZ: *Cristo crucificado*. Fragmento.

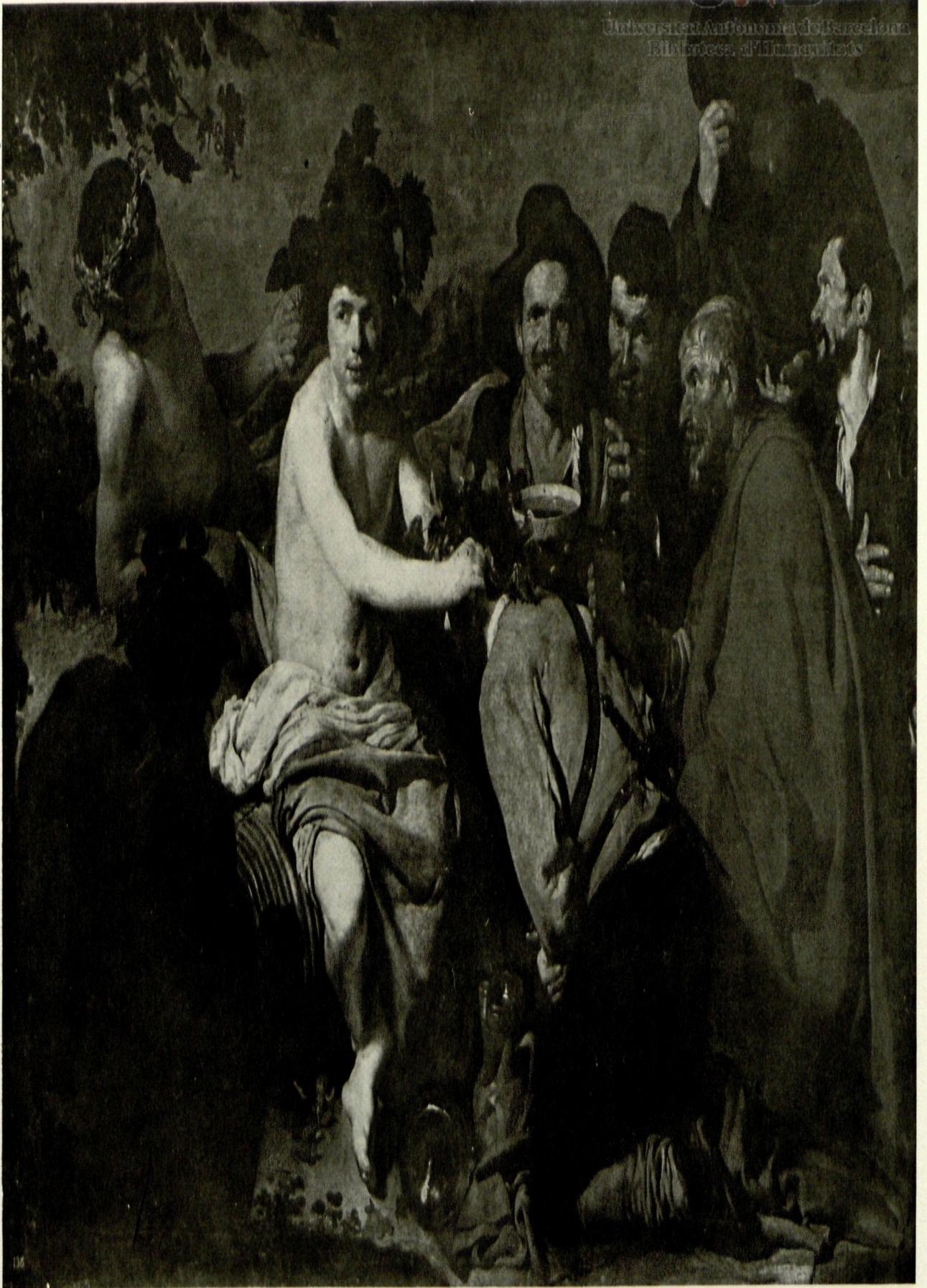


VELÁZQUEZ: *La tentación de Santo Tomás de Aquino*. Museo Diocesano. Orihuela.

VELÁZQUEZ: *La tentación de Santo Tomás de Aquino*. Fragmento.



VELÁZQUEZ: *San Antonio Abad y San Pablo, ermitaño*. Museo del Prado.

VELÁZQUEZ: *Los Borrachos*. Museo del Prado.



VELÁZQUEZ: ¿Pan? (Fragmento de los Borrachos.)

Los *Borrachos* comienzan la breve (1) pero decisiva serie. El apartamiento inmediato de su inductor, Rubens, significa mucho, importa mucho para entender la postura singular adoptada por Velázquez. El arco de la consabida *D* inicia la parte izquierda del cuadro donde el artista no pretende *narrar*, sino *presentarnos* una pandilla de pícaros bebedores. La elipse, en posición horizontal, tiene su extremo izquierdo en el límite del paño blanco del Baco desnudo. Discurre por la teoría de cabezas, arriba, y abajo, por los pies desnudos del dios *atento a lo que le dice el otro desnudo y tumbado*, —¿Pan?—, y por los cacharros de barro...; para concluir en definitiva curva en la manta parda del viejo de perfil aguileno. A la derecha, se acerca un pordiosero y el ebrio final hace caballeresco gesto—¡faltaría más, siendo hispano!—, llevándose la mano al pecho, expresando elocuente que de corazón tiene mucho pero de maravedises ni uno (2). Tenemos a la vista una cuadrilla de infelices, caídos en la red del gandul y sensual—obsérvese el rostro—gitano—¿Pan?—, de a siniestra y del no menos avisado—mírense los ojos que escuchan al compañero granuja—y adiposo Baco, todavía en juventud. Anécdota—mitología—presenciamos escasa. Intención de intimar, de comprender, toda la que se quiera. Sobre todo, domina la realista preocupación de plasmar a cada hombre expresando su estado psíquico, prescindiendo de vanas retóricas, de falsas caracterizaciones, de gesticulantes ademanes. Los *Borrachos* retratan al ebrio y las huellas del alcohol en el espíritu. ¿Adónde fue a parar la pantera de Dionisios? El mito adquiere carne y hueso.

Cuando Velázquez no puede proletarizar a un dios le pinta gordo. Ya lo hemos visto con Baco. Véase también al Apolo de la *Fragua*. La curva de su vientre y el más curvo manto que le medio desnuda, plantea el arco de la *D*, repetida y repetible aquí hasta el hartazgo. Los índices de ambas manos señalan al cojo Vulcano. La cabeza de la ofendida divinidad, cubierta con faja blanca (3)—mínimo «perrito» de la túnica, insignificante «manga del aguador»—, empuja el ritmo de testas, en elipse, que siguiendo velazqueña costumbre, logra a la derecha la definición precisa, en la espalda del inclinado herrero que maniobra coraza. Una vertical trazable por el centro de cuadro dividiría la exposición narrativa en dos oraciones copuladas por tal recta imaginaria: «Cuenta Apolo a Vulcano la infidelidad de su mujer y los obreros no salen de su asombro.» Tomar a broma la mitología, caricaturizándola, ya lo hacían más de dos en el XVII. Dramatizar—más que ironizar—*trascendiendo el mito a la cotidianidad humana* ninguno lo hizo.

El *Marte* de Velázquez sí que era espectáculo cotidiano de los españoles siglos y más siglos peleándose. Aguerridos, jóvenes, marchaban a campaña. Viejos y gastados regresaban, los que regresaban, a la patria. Venían en cueros, sin oficio ni beneficio. La desnudez de este *Marte* insólito se mueve en la elipse de eje mayor ver-

(1) En Velázquez, salvo el del retrato, todo género temático es breve. Por esta causa desdeñábamos el argumento de quienes le descalifican como pintor religioso haciendo hincapié en lo corta que es su obra en este orden.

(2) Es visible sin radiografía: antes esta cabeza no atendía al pordiosero... La situación frontal anterior de la misma no confirmaba como ahora la curva de la elipse reseñada, en esta parte terminal del cuadro. (La *fórmula elíptica*, compositiva, le hizo rectificar también a Velázquez la posición del caballo de las Lanzas...)

(3) Pañuelo blanco tenía también en la cabeza el herrero de espaldas. Lo vemos sin radiografías. Quiso Velázquez que *saltara* el primer claro a éste para obtener mayor impulso el disparo elíptico. Luego cayó en la cuenta de lo innecesario del recurso y lo cubrió con el cabello oscuro. Pañuelo tiene también el granuja que al fondo ríe la desdicha conyugal de su dueño. Las sombras consiguen que ese blanco apenas exista para el ojo del espectador.

Entiéndese. Hasta aquí Velázquez viene sirviéndose de este recurso luminoso para, con su blancura, iniciar la acción interna, clarísima al ojo avizor, que oculta el sosiego de las entonaciones generales, de la gama ponderada, y del aplomo monumental de las masas.

tical, está encerrada en forma compositiva oval puesta en pie, en el aire, por sobre la chatarrería bélica del suelo.

Del galán *Marte*—nada galán para Velázquez—pasemos a la adúltera *Venus*.

Los retratos femeninos de Velázquez son dueños al máximo del más deseable decoro. Ante un retrato femenino de Goya será posible adivinar las reacciones de los masculinos apetitos del mago aragonés. Las serenísimas señoras del muy monógamo don Diego llegan a nosotros plenas de recato. Mal le hubiera ido al pintor del rey de saber ellas con cuantísimo respeto las perpetuaba su pincel. Sin la *Venus* estaríamos casi en ayunas respecto al erotismo viril y naturalísimo del silencioso maestro. Las afroditas de todos los colegas de don Diego son incitantes y hermosísimas hembras, soportes de erotismos formales o cromáticos. Esta, la *Venus* de Velázquez, es la *mujer*, nada más que *una* mujer. Llena de *suficientes* encantos individuales. Para ponerlos en valor mesuradamente, Velázquez recurrió a unos cuantos artificios naturales. Horizontal, una figura femenina tiende a aparecer excesivamente larga. (Tiziano las solía cortar con descaro). Más corta, más verosímil, queda con sólo doblar un poco la pierna izquierda. Pero importa mucho al maestro un cierto alargamiento, dar distinción al no muy alto personaje. Prolonga la pierna—la adrede doblada—con el pie, mas parcialmente se sumerge en sombra. Ha reducido algo más, también, la subjetiva longitud del desnudo haciendo apoyar la axila diestra en el cubierto respaldo del sofá. Mas reincide en otro contrapunto de *extensión*, consiguiendo que este brazo derecho horizontalice, *esbeltice* cuanto por otro lado no conviene resulte—al ojo humano—incorrectamente largo. La meridional cadera pierde tamaño con sólo dejarla hundirse en el cubierto colchón. Mas, un juego ilusionista la *agrand*a con un paño blanco que por sobre ella asoma, mientras la cintura es *apretada* por otra tela, ésta oscura. He aquí un alarde de prestidigitación detrás de otro; sin interrupción. El naturalismo jamás procede así. Al cuadro puede que le falte bastante lienzo por el margen de la derecha (1). La simplicidad enorme de la espalda exige una compensación por ese lado del que suponemos falta lienzo. Las caderas, con pelvis ósea bien femenina dentro, se modelaron hasta colmar enjundiosas blanduras de mujer y el modelado se fue conjugando sensualmente gozoso en la pierna para culminar en el prodigio de la corva levantada ex profeso por el pie que la soporta. Velázquez, medularmente sano de espíritu, no precisa de refitoleros adobos a lo Boucher, o de adiposidades opulentas a lo Rubens, para sentir el atractivo de la mujer. En esta excepcional pintura Velázquez no narra nada. ¡Ya dice bastante del eterno mito, del eterno encanto, de la Venus, diosa con sólo ser mujer! *Especula* sólo con el rostro, allá por donde el espíritu asoma..., en la bruma del espejo (2).

La más emocionante pintura mitológica de Velázquez es, sin duda, la del *Mercurio y Argos*. Está pintada con la enorme pincelada larga que también caracteriza al ya citado *Marte*. Convendría que la viéramos siempre en nuestras visitas al Prado tras llenarnos la retina con el énfasis retórico del lienzo del mismo tema pintado por Rubens. Mercurio quiere la vaca de Argos. Tañe la flauta y Argos, sentado, cae en profundo sueño. ¡Qué masculinamente duerme, qué de verdad duerme este Argos pastor y dueño de una vaca! El sonido llenaba el espacio. Acaba de cesar. La flauta

(1) Nos permitimos aventurar a la buena de Dios esta conjetura.

(2) El rostro del espejo, *naturalmente*, está pintado en un tamaño mayor que el que correspondería a la proyección exacta de la faz de la diosa. Esta es una *mentira* realista insignificante, pero digna de tenerse en cuenta.

posa en el suelo apenas dejada. Todo calla. Apenas está hecha la ocasión para la muerte y el robo. El pausado sigilo de Mercurio es pausa rauda. Tiene alas. Alas ganando velocidad con la densa pasta clara que las *desdibuja*. El más real silencio se ha hecho. Un silencio que es poesía y música a la vez. (¿Pintó alguien, alguna vez, el silencio?) Hasta la vaca se hizo sombra, horizontal silencio. La gama de grises azulados dominantes malogran toda estridencia. Velázquez materializó un solo rumor: el de la respiración del Argos dormido que no sabe lo que le espera. Un mito sirvió para realizar el silencio donde dos hombres vivían un poco de su humana vida: el uno para matar; el otro dormido, quién sabe si porque tenía ansias de sueños.

Acordémonos otra vez de las obras de juventud velazqueñas. A segundo plano echaba el tema principal de lo representado en ellas. Con ellas enlazamos ahora, tras seguir la singular transmutación de lo «heroico» (1)—purísima convención del Renacimiento—, de la mitología, trillándose el altisonante mito en la era de la cotidianidad humana. Quien guste de retóricas, añore aquella concepción «heroica», literaria hasta lo peyorativo, hermosa no por sí misma, sino por las buenas dosis de belleza pictórica derramada en ella, derramable en cualquier temática. Quien desee ver actuar a la pintura como valor excelso de por sí y cual recipiente de inteligencia creadora—aunque sea tan recoleta como la de Velázquez—, de efectividad expresiva y llena de exigencia para con el espectador, contemple las mitologías de este nuestro mago de realidades. Vea *casi* por último las *Hilanderas*.

Palas y Aracne disputan, al fondo. Del fondo, como disuelto en atmósfera, nos llega suave rumor de controversia. En primer término, un gato—ladino, como esta vez Palas—duerme. Quizá simule dormir. (Palas también simula ahora... A su lado, Velázquez—¡era tan ingenuo el recurso...!—tapó un ratoncillo; tan insignificante como Aracne.) Una vez más Velázquez va a hacer borrón y cuenta nueva con los «heroísmos» mitológicos. Nada locuaz, le violentarían las discusiones. Acaban siempre en agua de borrajas. Otra vez el sosiego pictórico velazqueño, sus equilibradas entonaciones compositivas tan bien orquestadas, impide que nos enteremos presto del argumento historiado: de la polémica de la vana tejedora con la listísima Palas. Unas damas medio atienden al suceso. Por encima de ellas pasa la elipse compositiva. Por la espalda de camisa blanca—«manga blanca» del Aguador..., etc.—se dibuja rotunda la curva derecha del móvil dinamismo interno y celosamente recatado. La rueda—movimiento continuo—incurva el extremo contrario.

En la *Fragua* los herreros atendían a la denuncia de Apolo. Aquí *parece* que les importa un bledo el suceso a las obreras. Están a lo suyo, como la Marta hacendosa fregona. Donde la discusión, una muy distinguida rubia vuelve el rostro hacia las hilanderas, a manera de leve indicación de la indiferencia y laboriosidad de éstas. ¡Qué bellas son las mujeres de la *distancia*! ¡Qué alegría la de sus vestidos nada cortesanos! ¡Cuánta hermosura en el hispanísimo cuerpo de la moza casi de espaldas en el primer plano! Atendamos al rostro gracioso de la inclinada a su lado. El «eterno femenino» sentido tan *naturalmente* por Velázquez restalla otra vez aquí. La *Venus* era la teoría de una corva. Ahora nos encontramos frente a una admirable teorización de cuellos y nuca. No desbarramos. Búsquense en los cuadros del sevillano cuellos y nuca de mujer. El esfuerzo será casi estéril. Estaría harto de las

(1) Vid. Werner Weissbach y Lafuente Ferrari, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*.

largas cabelleras que aplastan los rostros en los hombros, que ocultan el breve fuste columnario del cuello deliciosamente mórbido en la mujer. Peinó como quiso y acertó modernidades, rejuveneciendo y exaltando lo femenino. Los cuadros de Velázquez rebosan figuras masculinas o son retratos de grandes damas hechos con ejemplar y respetuosísimo decoro. En *Las hilanderas* no hay ni un solo hombre...

Lo inútil de la disputa de la hija de Zeus con la muchacha Lidia es lección archisabida de las hilanderas. Nadie ganará discutiendo con los señores. Como Palas, pronto revientan de ira y golpean al insolente plebeyo. No podrán convertirle a uno en repugnante araña, pero a vivir con las arañas del calabozo irá cualquiera que se salga de sus casillas, del lugar en que el destino le puso en la vida. Mejor será atender a la faena propia y dejar a los demás con sus pretensiones y osadías. La constante moralina velazqueña salta ya a la vista en el lienzo socarrado en 1734. Pintar un taller de hilar no era suficiente para el maestro catador de humanidades, para el singularísimo narrador de hechos vertidos en el cuenco del existir cotidiano. Apparentemente, ahora, en las *Hilanderas*, el lirismo de la prosa pictórica del yerno de Pacheco, no nos relata nada. Al parecer le basta con situar a un mismo tiempo *en distintas distancias* dos mundos diversos, de hartísima diferenciación, que no deben mezclarse: el de los amos y el del que trabaja. El primero, borroso, con «manchas distantes», casi inaccesibles incluso para el ojo. El otro, concreto, animado en medio de la sosegada atmósfera donde un gato duerme (1), se tapó un ratón, una muchacha coge algo del suelo, otra escucha a la anciana de joven pierna desnuda, donde hermosa moza ovilla una madeja y otra más delicada traslada un cesto. En la prima parte de la escena, al borde de las candilejas, ellas encandilan al espectador no necesitado de mixtificaciones para saborear encantos de mujer, de las mujeres del pueblo español. De ese pueblo español que fue siempre primer personaje de la historia castellana y de la obra del gran señor don Diego Velázquez. Hacer demagogia con tales reincidencias será cosa de señoritos demagogos. Nosotros carecemos de tiempo que perder para dedicarnos a buscar tres pies a este tipo de gatos. El sentimiento democrático de la existencia preside toda la historia de Castilla. Velázquez, español cien por cien, no hace más que ser fiel a esa su radical e hispana condición. Pinta a reyes y cortesanos con distante respeto. Jamás los desplaza de su íntima realidad, otorgándoles lo mejor suyo, que es la hombría, evitando cualesquier aparatoso comportamiento mitificador. El rey no es un superhombre. ¿Cuántos superhombres no se pretendieron en la galería iconográfica de la realeza europea? Mitificar repugna a la mente hispana. Repugna tanto, que tan auténtica virtud se convierte en los más, en los sin generosidad, en un cruel afán de minimizar a quien asciende por la virtud, el talento o la fortuna. El humanismo español, el de Velázquez, que no es desgraciadamente el de todos los españoles, *reduce*—trasciende—a lo existencial los desquiciamientos intelectuales, los heroísmos retóricos, de gabinete, producto de ficciones con la pretensión de ser sucedáneo literario de la existencia. Velázquez vuelve a su primigenia realidad el mito. Le despoja de todas sus seudopoéticas galas. Le otorga la entrañable poesía de la realidad. *Imagina*. Crea imágenes verdaderas, a imagen y semejanza de su completa y poderosa personalidad. No se le ocurre ni tocar los arabescos ornamentales de lo fantástico. La suma Perfección, la Idea, anima fuera de este mundo. En este mundo nos hallamos

(1) Los animales dormidos habían de gustarle a Velázquez. ¿Por qué?

palpitantes nosotros. Nos encontramos en él, incluso en las creaciones de ámbitos sobrehumanos, olímpicas, idealizadoras de lo valedero por sí mismo, de lo que tenemos el responsable deber de redimir. La «estética de la salvación del individuo», religiosa, cristiana, con el aliento democrático de Castilla, informa de la primera a la última mitología velazqueña. También cuando pretende dar la medida de la sensualidad suya, tan reciamente contenida, al pintar a la mujer, diosa, Venus siempre, sin necesidad de convertirla en algo distinto de lo que realmente es.

### Dos tentaciones: dos paisajes mitológicos. Y más a propósito de las Hilanderas.

Estamos viendo con penosos y reincidentes argumentos cómo cada una de las figuras de Velázquez, en sus composiciones, *actúan plenas de sentido*. Admiramos *la justa precisión con que señalan las respectivas partes del relato histórico* expuesto en los cuadros con plenitud de sosiego pero mediante *profunda actividad elocuente*. Vemos esto y notamos de paso la carencia del paisaje mitológico entre las mitologías del pintor. La primera cuestión, y acaso la segunda también, merece la pena tenerse en cuenta al examinar los archifamosos cuadritos de la Villa de Médicis. Hemos de inclinarnos a ver si en estos casi diminutos lienzos no urge rasgar la maraña de verdor que acaso oculte una historia, un mito pintado. Oculto estuvo mucho tiempo el de las *Hilanderas*. Hilaremos delgado. Rogamos cuidada atención a cuanto siga ahora. Procuraremos la menor aridez posible.

En «La Tarde» la logia de gruta y los cipreses son telón máximo, planificación de la doble monumentalidad vegetal y arquitectónica. Dos hombres están en pie, cerca de recortados setos. No anda el uno lejos del otro, mas la distancia entre ambos, como su postura, sugiere que no se pararon para darle suelta al palique. Posan «en su lugar descanso». Esperan. (¿Qué pueden esperar?). El busto de un diosillo álzase sumamente borroso pero perceptible, algo más a la derecha. El caballero, mozo, criado o lo que sea, que hace centro, sujeta tenso hilo. De hilar hablábamos antes.

Tal cordel blanco penetra en la gruta por lo alto de los tablones... El vallado rústico no cierra del todo: abierto hay un paso como para que por él pueda entrar —o salir— un hombre. Arriba, en la balaustrada, sobre la clave del arco cuelga *grande* paño blanco, mucho más grande que una sábana. Por encima de él asoma el cuerpo de una mujer. Mira hacia abajo. Hacia la parte abierta del vallado que no cierra. Espera también. No es muy descarriado, dada la actitud de la mujer, imaginar que espera.

Al hombre de la cuerda no se le habrá colado una cometa dentro de la oscura gruta... No pensemos tonterías. Velázquez querrá decir algo significativo con este insignificante detalle, que si no significa nada será incomprensible idiotez. La dama de lo alto no habrá ido a tender allí, en el antepecho de balaustres, tan descomunal telón blanco (1). Velázquez pretenderá que también esta figura represente un papel, que juegue una acción en el solitario paisaje. Afirmar que nuestro pintor, aquí,

(1) Sobrarán paisajes de la época, con este recurso pictórico, de entonación, que consiste en poner en algún punto una mancha blanca, una tela blanca. Sin embargo, esta abundancia de casos similares no supone nada, cuando el pintor de que se trata, Velázquez, somete todos sus recursos, y los de los demás, a un firme propósito de referir algo, de narrar eficiente. Las figuras velazqueñas o sus elementos capitales nunca operan en función de mero *relleno* compositivo. Son partes de las que no se puede prescindir, tanto como valores de composición o de la pintura, como de la narración. Repasemos a Velázquez...

por primera vez, puso sin ton ni son elementos tan pueriles como el de la cuerda y el del trapo sería olvidar su obstinado dar sentido a cuanto sin remedio tenía que desempeñar en sus cuadros una función expresiva, decidora de algo.

La dama de arriba mira y espera. Y yo sé que arde en impaciencias y temores amorosos. Su nombre es Ariadna. Tiene ya dispuesta la vela blanquísima que deberá anunciar a Egeo el feliz regreso de su hijo. El hilo de Ariadna—señora con criados adictos—lo mantiene tirante el individuo de marras. Se trata de pescar por entre unas tablas a un hombre, de liberar a Teseo del cruel Minotauro. ¡Quién iba a decirlo! Mas esto pasa siempre con Velázquez. Semejante sorpresa nos brindó descubrir el argumento de las *Hilanderas*. Así nos habría pasado con la *Fragua*, si de hace tiempo no nos hubieran regalado el título con que entenderla.

En «El Mediodía» acontece la segunda parte del mito: El rey prehelénico paseaba por su jardín de la Acrópolis. De pronto un emisario llega. Se inclina a cierta distancia, reverente en sumo grado. Comunica la infausta noticia. Egeo se queda perplejo, con la misma dolorosa perplejidad del Vulcano... (La nave de Teseo ha debido entrar en el puerto o se verá en lontananza ¡con la fatídica mala nueva de la vela negra!) Los marineros olvidaron en su presurosa huída izar la vela blanca bien prevista por Ariadna sobre los balaustres. Al fondo duerme Ariadna, en bulto escultórico que alude al engaño de Teseo con su salvadora enamorada. Alguien aún ignorante de la terrible noticia contempla lejanías del paisaje.

El tema del engaño preocupa a Velázquez en Italia, durante su primer viaje. Los hermanos de José engañan a su padre. Venus, la alocada Afrodita, engaña al cojo de su marido. Teseo engaña a Ariadna. Ariadna a Minos, que la engendró. ¿Pintó Velázquez estos dos paisajes de la Villa de Médicis en la segunda de sus dos estancias en Roma? Puede que sí. Puede, aunque el argumento de una supuesta impericia en la época de la primera visita a la patria del arte, queda desvanecido si miramos los trozos—superiores en agilidad y frescura—de los paisajes de la *Túnica de José* y del *Santo Tomás de Aquino*. Cabe señalar más. Estos dos cuadros *mitológicos* no se pintaron *alla prima*, pese al desenfadado «impresionista» de su toque. Quien sepa de pintura, de cómo en cada circunstancia la materia manifiesta bastante de las circunstancias del proceso pictórico ejecutor, llegará a la conclusión de que, una vez secas—esto es, transcurrido algún importante tiempo—muchas de sus zonas padecieron afortunada operación ulterior. Y no sólo para «ponerle las alegrías» que decían los pintores andaluces traduciendo con su repajolera gracia el «quitarle la fatiga» del decir de los venecianos.

Los hechos saltan a la vista. Primero los cuadros se revelan como paisajes, *exclusivamente como paisajes*. Así, con pareja exclusividad, aparecía a nuestra mirada el mito de Palas y Aracne, cual un mero taller de hilar. Del mismo modo, descubierta la «heroica» anécdota narrada, nosotros pensamos que no es esa, la del paisaje o la de las mozas laboriosas dispuestas en avanzadísimo término, la porción máxima de emotividad narrativa propuesta por el pintor. El mito, en los paisajes de la Villa de Médicis, no se narra, no comparece la constante y eficiente capacidad de narrar velazqueña. Igual sucede en las *Hilanderas*. Palas Atenea entró, convertida en vieja, en el taller de la pretenciosa Aracne. Harta de aguantar presunciones, decide *aparecer de verdad*. Manda descorder la cortina. Que sea levantado el telón para dar comienzo a la pelea. Ella todavía con el rostro anciano enseña una pierna; ¡una hermosa pierna joven! La moza lidia, mala lidia será la suya esta vez, de espaldas, ni

se entera. Acaso las otras, cual la izquierda del rojo cortinón, ya saben que va a haber contienda. ¡Disputa entre mujeres! Retiran presurosas cestos. Recogen las cosas del suelo. Dejan el campo libre. El gato—Palas—dormía; esto es, aguantaba a la fatua hilandera—tonto ratoncillo al lado de la diosa. Aracne—rata osada—reaparece en el fondo otra vez—que se repite es clarísimo—, casi de espaldas. Mira a la acorazada diosa; junto a la viola de gamba, antídoto contra venenos de arácnidos. Demasiada complicación expositiva se desarrolla aquí. Las precisas referencias, los datos puntualizados pertenecen al mundo literario. Pero están profundamente transmutados. No quiere Velázquez expresarlos con mayor evidencia. Dio, el muy ladino, pasto a los eruditos, a los entonces muy versados en mitologías, cerrándoles la boca con las precisiones simbólicas del caso, casi alegóricas, y luego decidir, desaparecido el riesgo de la crítica, su propia valoración de la realidad alumbrada en el relato mítico. Toma partido por la afanosa Aracne, joven plebeya de hermosura amable, de gloriosa nuca, cuello macizo y largo; de poderosa espalda femenina, encorvada por tanto trajín hilandero. La luz convierte en polvo iluminado a la grandilocuente Atenea y no sabemos si ésta es ya sólo parte definitiva del tapiz colgado allá lejos. La diosa metamorfoseó a Aracne. La metamorfosis velazqueña es aún asombro mayor.

Las *Hilanderas* seguirán siendo lo que fueron. Es trascendental el descubrimiento del mito celado tantísimos años en ellas. Así entendemos mejor las refinadas segundas intenciones del pintor, quien habiendo narrado *directamente*, a las mil maravillas, las historias de la *Fragua*, del Mercurio cuatrero, y de la *Túnica de José*, poseía todos los resortes dialécticos de la pintura para haber hecho lo mismo en las *Hilanderas*, de haberle dado la realísima gana. Sus principios éticos camuflaron el texto literario, mítico, usado por otra parte con tantísimo rigor; con tantísima destreza narrativa.

De semejante modo ocurre en los paisajes mediceos. Poussin y Lorrain, entre otros muchísimos, pintan mitos so pretexto de paisaje, o viceversa. Lo hace todo pintor por aquel entonces. Y Velázquez ha de intentarlo. Quién sabe si mil y mil alusiones—mas algún mandato real—no se le hicieron con el buen ánimo de quebrar su reflexiva calma, oliente a demasiada flema para los demás. Rubens mismo algo ya le incitaría (1). El ambiente le acosaría. Los dos paisajes pretendientes al mito, se mitificaron también en los fervores de los estudiosos de Velázquez, *porque no se pintaba en ellos otra cosa que paisaje*. Son, sin embargo, dos verdaderos ensayos de un género que creíamos ajeno a los intentos del maestro. Su genio en ambas obras está sobremanera presente. Estriba en convertir, mutar, eliminar, los dorados relumbrones de lo «heroico», del «antiguo». Humaniza. Es muy humana la fresca visión de los parajes. No son éstos lugares agrestes, sino rincones hechos por la mano del hombre. Para que el hombre bañe de verdor su retina y conduzca la mente por las rectilíneas sendas arquitectónicas. Velázquez se declara rebelde a la enfática prosopopeya, hedonista además, de las más de las mitologías. Liberó su alma de la superstición rendida ante los falsos dioses de mármol. Creería que to-

(1) Rubens, en cuanto podía, escenificaba en el campo. Incluso tratándose de temas religiosos. En el Museo del Prado tenemos ejemplos sobrados de *mitologías-paisaje*. Fuera de él, podríamos improvisar la siguiente relación de mitos con mayor o menor dosis de paisaje, pintados antes de 1628, es decir, antes de conocer a Velázquez: *Júpiter y Calisto*, 1613 (G. Cassel); *Venus, Amor, Baco y Ceres*, 1613 (G. Cassel); *Las hijas de Cecrops con Erecteo niño*, 1615 (Viena); *Hércules borracho* 1615 (Dresde); *Cimón e Ifigenia*, 1617 (Viena); *Rómulo y Remo*, h. 1618 (G. Capitolina, Roma); *Perseo liberando a Andrómeda*, h. 1621 (Berlín).

da Edad de Oro era fingimiento de gentes incapaces del supremo goce de existir a diario.

Las *Hilanderas* continuarán siendo eso: taller de hilar. Los paisajes de la Villa de Médicis no perderán su ya clásica condición de ser los primeros paisajes de la historia del arte moderno; aunque ahora descubramos la trama del mito expuesto, que no narrado. ¿Cuántos de estos *bocetos*, ensayos hechos en el continuo buscar soluciones inéditas por Velázquez, no habrán desaparecido? Plantear de manera inédita las gastadas temáticas debió ser una fortísima preocupación velazqueña que su discreción y mesura nos han tenido oculta.

### El retrato.

Tema capital es el del retrato, en lo barroco. En el realismo. Cuando lo humano irrumpe en escena y desempeña el papel a que tiene derecho.

Para los españoles, nórdicos en esto como en tantas otras cosas, hablar de retratos será grata y viable empresa. Los tenemos de toda clase y casta, buenos e insuperables. Su casticismo imbrica la sencillez con la profundidad. Los hombres aquí, en las tierras de alma áspera y esquinada, aman mucho lo humano, aunque apenas es respetado nadie. Ni el más grande de los fervores amistosos, o de la estima de la virtud, o del talento, nos permiten fabricar «grandes hombres». Pocos son los reconocidos por tales, si son coetáneos. Poquísimos o ninguno, diríamos mejor. La eficacia de la Leyenda Negra estriba en este paradójico ser nuestro. Sabemos a los hombres de carne y hueso, pozos de maldad al tiempo que—acaso—cimas de virtud, y si nos hablan de sus perversidades no dudamos un instante de la «buena intención» de quien las denuncia. En otros pueblos, indagan concienzudamente la verdad biográfica de sus ídolos nacionales, la aceptan con ecuanimidad encontrando siempre la manera de que ningún humano error pueda minar el pedestal erigido. Los piratas ingleses valen de impagable ejemplo. Para ningún francés será denigrante salacidad el continuado adulterio de un rey. El maquiavelismo criminal itálico, no causa pavor a nadie. Si alguno intentara atacar a Francia, Inglaterra o Italia por donde flaquean sus prohombres históricos, perdería miserablemente el tiempo. ¿Sabemos por qué? Por la primaria razón de que cualquier provocación en este sentido les parece incongruente, absurda y, en consecuencia, ridícula. Los asesinatos y lujurias de los príncipes del Renacimiento constituyen uno de los capítulos más brillantes de la historia europea, impagable espectáculo. Pocos proclamarán su honesta repulsa frente a ellos. ¿Quién siente náuseas a la vista de tan escandalosas existencias? Malogríamos todo esfuerzo, si deseáramos moralizar agrediendo a las mentes patrióticas dispuestas a no ceder un ápice de la efectiva y eficiente heroización de cuantos les precedieron en el tiempo, en su territorio nacional. Nosotros desgraciadamente no somos así. Nos ruborizamos como doncellas si cualquier impertinente, incomprensivo e incongruente dómine extranjero nos recuerda la Inquisición, las prisiones de Colón, Cervantes, Fray Luis, Quevedo y San Juan de la Cruz. Hasta la cita de la gesta colonizadora de América, provoca nuestro recelo y el temor de que saquen presto a relucir algunos de los ya clásicos y universalmente conocidos trapos sucios. Y no basta decir que en todas partes cuecen habas. Es más, el transpirenaico afirma, demos-

trando exquisita buena crianza, que eso pasa en todas partes, que todos los pueblos cometieron injusticias; pero, si les miramos bien a la cara, veremos cómo en el fondo de su peculiar idiosincrasia estiman lo contrario, que muestran una interna e ilimitada satisfacción de pertenecer a una estirpe o a una patria donde los grandes hombres no tuvieron mácula capaz de avergonzar...

Este enorme fallo de la psicología celtibérica, nuestra semítica manía persecutoria, el referir con crudeza, sin mitificar, como en la Biblia, los propios pecados y virtudes hacen de nosotros timoratas criaturas en los momentos de crisis, y, siempre, imponderables retratistas. Este tener el corazón en continuas ansias de cielo y la vista puesta en el vivir entrañable de tejas abajo, nos deja desvalidos de cara a la desfachatez de la enemiga ajena; mas tuvo inarrebatable recompensa: bastaría para contentarnos que ello hubiera dado motivo a un solo retrato, al del traidor Francisco de Este, Duque de Módena, padrino de la infanta María Teresa.

Todo el descorazonado exordio anterior saca a la luz pública algunos de los rasgos sustanciales de la mentalidad hispana, su sanchopancesca sensatez compañera inseparable del quijotismo soñador. Saca a plaza un democrático y casi del todo cristiano mirar. Un semítico modo de historiar, donde los patriarcas de la historia española alcanzan grandiosas victorias y pecan—y nadie perdona, disculpa o mitifica el pecado—tal cual vencían o pecaban los patriarcas y reyes bíblicos.

Ante el retratista español huelgan los disfraces, adoptar aposturas mayestáticas, fruncir el ceño para dárselas de fulano enérgico. El pintor cristiano—caritativo—podrá otorgar alguna que otra gala: cederá de la propia distinción; discreto, procurará no fijar inútiles atenciones en veniales máculas del físico. Mas la urdimbre honda de la personalidad habrá de aflorar en la trama epidérmica, púdicamente velada, manteniéndose en todo momento los debidos decoro y gentileza. Sobra pulimentar refitoleras máscaras con pretensión de humanidad hecha retrato. La atención intencionada y penetrante traspasará la periferia, propicia al naturalismo de sólo atenerse a ella. Desaparece el precioso formalismo ideal de la belleza italiana. Húyese de la evanescencia sutil del dibujo a lo Clouet. El hombre es digno de comparecer; digno sin necesidad de bruñirle o adobarle con presuntos oropeles de salón. Cada pueblo fragua en el retrato cuanto desearía cincelar en el hombre. El español, por lo menos antes, aspiraba al decoro—honestidad, recato, honra, puntillo—y lo debió poseer si tanto comparece en la densa iconografía nacional. El francés—valga el ejemplo del vecino próximo—anhelaba pulcrísimos pulimentos, suntuosas pañerías sobre el cuerpo, ademanes exquisitos... Bien vemos en los admirables retratos galos el desafuero, la falta de naturalidad, de tan mixtificadas pretensiones.

El retrato español es nórdico en esencia y sustancia; pariente del de los maestros del género nacidos en Flandes, Holanda o Alemania, pueblos donde las individualidades atraen, dado el obstinado arraigo del alma medieval. ¿Nos hemos desprendido ya los españoles de la vital intrahistoria que se nos estructuró en el medioevo? El anticlasicismo nórdico ha su hermana respuesta en el Sur occidental europeo.

El retrato será grave y apetitosa cuestión para nosotros los iberos. Se tomará muy a pecho. A la tremenda. Pero ¡atención!, sin caer en el tre-

*mendismo* (1) retratista de un Cranach—v. gr.—, en indiscretas familiaridades a lo Hals—p. ej.—, sosegándose con recatado pudor. Quien supiere ver, se admirará de la plenitud expresiva así lograda. Este es el caso supremo de Velázquez. Estos casos se conjugan en torno de su gigante personalidad. Porque son propios del realismo.

Pacheco, suegro diligente, logra situar a Velázquez en la Corte de un recién entronizado y joven Austria español. Allí, por menester primero tendrá el de ejecutar retratos. Era su fuerte. En sus obras de juventud latía tal potencia para el retrato. Los hacía ya notables sin que obstase la ingenuidad juvenil o la dureza ejecutora. Los hacía con una captación harto atenta y sorprendente del modelo. Sus modelos habían sido buenos señores, clérigos, monjes, su maestro, sus familiares también le posarían..., dignas gentes todas pero personas al fin y al cabo próximas a su condición social o dentro de ella.

Ahora había de pintar reyes, príncipes y cortesanos. Esto es, «grandes», y no de los que él pudo conocer y tratar en la estupenda Sevilla natal. El hecho supone algo muy digno de consideración, si hemos de entender las servidumbres y los problemas del ejercicio del retrato. Del retrato responsable de su misión. No del empleo de las fórmulas en uso hoy entre los que se creen retratistas.

La personalidad o la categoría social del personaje a retratar *sitúa* al pintor consciente. Le fuerza a que tome una posición determinada. A adoptar un punto de vista. A pensar qué solución ha de darse al problema que individuo y rango plantean.

En aquel entonces el rango suponía enormes exigencias. El dato no debe olvidarse, incluso en el arte español donde siempre fue posible retratar reyes e infantes con inusitada sencillez.

Había, pues, que formarse una imagen previa y muy concreta de lo que se iba a pintar, de ese rango. ¿Cuál sería la imagen *ideal* forjada del monarca hispano en la mente de un joven español de la época, de un provinciano de aquel tiempo? España dominaba el Universo. Así parecía. Abarcaba con la corona y gobernaba con su cetro inmensos territorios. Una imponente imagen de poder, de colosalismo, sugeriría inmediatamente el rey. Es más, dada la sobriedad del vestir masculino de los monarcas nuestros, Velázquez sólo podía prever el ingenuo recurso de *potencializar* la efigie de sus señores, dándoles notoria corpulencia (2), cual símbolo perfectamente inteligible, todo lo inocente que se quiera, del poder que poseían los retratados. Partiendo de este supuesto, comparemos los retratos de Felipe IV, propiedad del Museo Metropolitano de Nueva York, y del Prado. Atendamos a sus proporciones. En ambos veremos un intencionado ensanchamiento de los hombros, así como el aumento del canon natural, elevando la altitud del real personaje. Sin embargo, en el de Madrid la abierta capa agigantadora fue cercenada en un «arrepentimiento» posterior, al superarse la fórmula tomada en primera instancia cuando Velázquez no podía imaginar nada mejor para salir de tan arduo paso. Tal fórmula tenía sentido en el caso de un rey más bien espigado y vestido de negro. Las masas negras aguantan el ensanche. Permiten una comedida dilatación, sin que por ello haya notoria pérdida de la elegante esbeltez.

(1) Llamo "tremendismo" aquí a esa exaltación exacerbada de singularidades, posible de encontrar en muchos magníficos retratos nórdicos y germánicos. Esa falta de serenidad en los contornos que definen con exceso cada particular fisonomía. Se va en ellos a la caza de lo particular y no se produce una verdadera síntesis dentro de la ordenación lograda. Se *objetiva* en ellos, claro.

(2) Recordemos la solución dada por Holbein en el imponente retrato de Enrique VIII.

De los primeros retratos a pintar en la Corte por Velázquez sería el del Conde-Duque, hoy en el Museo de Sao Paulo, caricatura expresiva de estos agigantamientos velazqueños, por ser el modelo ciertamente propicio para desaforar la masa de su volumen, queriéndose expresar categorizaciones de potencia. Forzudo verbenero vestido de luto semeja el de Olivares. Mano gigante de acromegálico apoya casi en la esquina de una mesa. Descomunal cadena de oro no para de recorrer la infinita anchura del pecho. Las claridades de la diestra y la siniestra sugieren de improviso inusitada cadera. El calzado pie izquierdo encierra apoyo de acromegálico. Colocado de tres cuartos a la izquierda, en retrato de bastante después, don Gaspar de Guzmán tiene más noble continente, en la Hispanic Society. Lo biológico permanece, pero el pie de perfil, el que planta, está más lejos y semeja ser más chico, el tamaño de la pelvis se disimula contraponiendo la masa de capa más baja, levantada por la espada... La acromegalia de la mano sobre el puño del arma sigue entendiéndose... Mírense estas efigies, los repintes del Felipe IV joven del Prado y compárense con el Infante don Carlos, también del Prado. En este último, no *alla prima*, sino tras cuidada elaboración mental, halla la manera decisiva que, en general, perdurará con significativas excepciones en su producción sucesiva de retratista cortesano,

De por esta época, de antes del primer viaje a Italia, es considerado el *Retrato de un joven* de la Pinacoteca Antigua de Munich. Recientemente alguien ha pretendido ¡ni más ni menos! que era autorretrato... Que nos valga el Cielo si los ojos de quienes hablan de arte ven así. Creo fácil conjeturar la identidad del retratado. Si dibujáramos, y no es imposible, la calavera de este parsonaje junto a la del Conde-Duque, encontraríamos muy importantes coincidencias: tuberosidades frontales salientes, líneas temporales cóncavas que hacen salir los extremos de los bordes supraorbitarios en la conjunción de la apófisis frontoesfenoidal, bordes supraorbitarios tendiendo a planos, pómulos ligeramente caídos... A lo cual podemos añadir: identidad en las cejas largas y no distantes del párpado superior, larguísima nariz, labio superior más bien fino y el inferior algo más grueso... Dada la adiposidad del Conde-Duque será para bastantes complicado dar con la clave de tan descarados parecidos, máxime si no se sabe anatómicamente analizar una construcción ósea.

En 1642 don Gaspar de Guzmán reconoció públicamente como su hijo al bastardo Julián Valcárcel—Julianillo el Jacarero—, dándole el nombre de Enrique Felipe de Guzmán y el título de Marqués de Mairena. En 1642 Velázquez recibiría—suponemos—el lógico encargo de retratarle. Con su consabida parsimonia, Dios sabe cuándo pondría manos a la obra. ¿Por qué no hubo de acabarse? En 1643 cayó estrepitosamente don Gaspar. Perdió su poderoso valimiento con el rey. En noviembre de 1643, don Enrique Felipe de Guzmán recibió orden de Felipe IV de retirarse a Loeches o Toro. Velázquez carecería de tiempo (!) para concluir el trabajo. El aventurero Julianillo estaba tuberculoso. A diagnosticar la tisis no me atrevo. Pero sí a señalar la mucha melancolía, acaso insana, del rostro de Munich. Julianillo tenía treinta y dos años en 1642. Esa, con buena aproximación, es la edad que representa el caballero algo más que esbozado del Museo alemán. ¿Estamos en lo cierto? ¡Averígüelo Vargas! Esperamos que los expertos hinquen el diente al enjundioso asunto iconográfico, cuestión que a nosotros no nos hará perder el sueño.

Ya hemos apuntado antes cómo en el retrato femenino, de grandes damas de la Corte, Velázquez pinta la *distancia respetuosa a que se mantiene*. Está lejísimos de

reflejar, como Goya, cualquier indiscreto y masculino erotismo. Frente a los retratos de reinas y princesas, cuesta trabajo saber si estamos en presencia de mujeres hermosas o no. Los atractivos femeninos son encubiertos. Rehuye evidenciar eso que ni las modas absurdas ocultan al ojo de pintor osado. Pierden tangibilidad; hasta el mínimo de tangibilidad que el decoro permite. Sólo pueden *tocarse* algunas damas de la clase media: doña Antonia de Ipeñarrieta, la *Sibila*—ambas en el Prado y la segunda de ellas con el pelo recogido a la manera de la *tentadora* de Santo Tomás o de las jóvenes hilanderas—, la supuesta *Condesa-Duquesa* (Berlín) y la prodigiosa *Dama del abanico* (col. Wallace, Londres). En casi todas ellas, sin embargo, no nos dan ganas de *tocar*. Se trata de muy severas señoras.

En los retratos de princesas y reinas Velázquez retrata lo menos posible. Elucubrar en ellos, sobre su personalidad íntima, sería vanísimo propósito. Y es que palpar algo del alma de estas altísimas señoras supondría propasar las honestas barreras del decoroso respeto.

Un mínimo de atrevimiento cabe con la mujer no revestida de la realeza. En las reales sólo es posible convertirlas en fantasmagóricas e intocables imágenes, en deliciosos fantasmas pictóricos, a fuerza de mágica pintura.

En otras escalas sociales, sin perder un punto de decoro, Velázquez podía revelar a la mujer, desvelarla, penetrar en ella con su casta mirada concedora de almas. Pero sólo hasta cierto punto. Pensaría, como tantos y tantos españoles, que adentrarse del todo, y conocer, en el espíritu de una hembra, era pedir peras al olmo, al alma, si quieren. Acaso en Velázquez hallemos la prueba del eterno enigma que es y será por los siglos de los siglos el eterno femenino. Con estas mujeres, obreras—hilanderas, prostitutas...—o de la clase media, considero oportuno un grado de penetración, sin posar demasiado los ojos en la piel. Así llega a esa obra cumbre de la *Dama del abanico*. Dama cien por cien, españolísima, de mesocráticas y supremas distinciones, personaje al que quizá debamos hacer aquí algún apuntamiento buscándole parentescos. No cabe duda. Es pariente próxima, demasiado cercana, de la también con mantilla, pintada con muy jugosa calidad pero con grosores y espesuras impropias del sutil Velázquez, que figuró en la conmemoración del tercer centenario de la muerte del artista con el número 129 de su catálogo, y que, sin miedo a errar, será del muy buen pintor Juan Bautista del Mazo. Las dos padecen pronunciada exoftalmía. Exoftálmica es la por dos veces retratada—por Mazo, seguramente—, en las obras propiedad de D. Joaquín Payá (1). Ojos de hipertiroidismo tiene también la muy madura señora que atiende a dos niños de la *Familia de Velázquez*, ejecutada por Mazo y perteneciente al Museo de Viena. Son datos para videntes, para quienes sepan ver, y ahí quedan por si alguien gusta de tales indagaciones iconográficas. Nosotros vamos ahora, y siempre, detrás de problemas artísticos de verdad. A pronunciarnos en este instante por el calor humano, femenino, mesocrático, de una mujer española que vivió allá en el seiscientos y que *descorre* discretísimamente, inesperadamente, la tupida mantilla, para mostrar sin escándalo el hacinamiento de su joven pecho. El rosario pende en el mismo antebrazo de la enguantada mano que abre el teloncillo del busto. Los ojos no apartan de encima de nosotros su muy callado miramiento. Soportamos tal mirada. Por ella olvidamos la carne que emerge de la parda vestimenta, del vestido pardo, sayal de insuperable distinción.

(1) Que también figuraron en la exposición "Velázquez y lo velazqueño", 1960.

Ante la femenina clase media, Velázquez prescinde del juego pictórico prestidigitador; de su mirar en *pintura* a las muy *distantes* señoras del Alcázar. La *Infanta María Teresa* (Col. Lehman, Nueva York), fragmento de lienzo que hubo de tener buen tamaño, revela el misterio: con un casi mismo gris se pintaron rostro y ropa. Así como suena: la carne es gris, no otra cosa que gris, y nadie lo nota. El atrevido colorete de las mejillas basta y sobra para vivificar tan atrevido fantasma cromático.

Con las principescas niñas también opera la plástica transfiguración; mas no tanto, naturalmente. Tal modo de transfigurar, merced a la pintura, puede entenderse con la simple comparación de los retratos de la *Infanta Margarita* (Viena, Louvre, Prado) con el *Busto de niña* de la Hispanic Society, personajillo éste sin gota de sangre azul, pero más acariciado y acariable, aproximado a nuestro tacto, a la caricia tierna, no mágico alumbramiento de fantasmas por la magia del pincel.

Los niños de Velázquez son, del primero al último, la delicia de las delicias. Hermosas realidades tangibles. Del todo tangibles. Desde el *Baltasar Carlos con un enano* (Museo de Boston) a las supremas gracias del cazador o del ecuestre de tan atrayente principillo. Desde el rostro de *Luis*—hijo de la Ipeñarrieta—al *Felipe Próspero* de Viena. La mayoría, todos, deberían entrar en el grupo de retratos estelares a comentar ahora, casi de seguido. La exquisita ternura con que fueron tratados exhalan la hombría del maestro. ¿Por qué no se cantará en los hombres de pelo en pecho el «instinto paternal», magnífica prueba de masculinidad? Velázquez, y el otro gigante, Goya, acariciaron presurosos el florecido frescor de la infancia. La deliciosa fragancia de la niñez.

El supuesto *Autorretrato* de juventud, el también supuesto *Retrato de Pacheco*, la *Madre Jerómina de la Fuente*, preludian el advenimiento de un retratista insólito, capaz de plasmar faces tan enormemente verdaderas cual las del abotargado *Caballero* del Museo de Detroit, del feísimo cara de vinagre de *Góngora*—rostro engendrado por malvado capricho de la madre Naturaleza—, la del aplomado y muy maduro en humanidades *Juan Mateos*, balletero del rey—Dresde—, del *Santiaguista*, asimismo en Dresde. La evanescencia—rutilar de la pincelada—, el desvanecimiento de las imágenes principescas femeninas, no comparece a la hora de pintar hombres. Ya vemos cuánta capacidad de cambio, de variar en el trajín con las imágenes, existe celado en Velázquez. Alguna evanescencia perdura en ciertos retratos del cuarto de los Felipes; quizá las rubias piel y cabellera lo imponían. El tremendo tipo de Detroit no es un fantasma. Su rotunda corporeidad, la incisiva captación de su físico no demasiado común, nada bello, nada diluible, echa por tierra el recién creado mito de la fantasmalidad de los entes *todos* velazqueños.

La creación—sí, creación—de la realidad exige andar listo en la mudanza de procedimientos y de puntos de vista. Las tan diferenciadas categorías sociales, por entonces, y la personalidad humana—como siempre—requerían mudables destrezas en cada particular acomodo de las artes del pintor. Cada hombre *se dice* de un modo.

Los retratos de *Pareja* y de *Inocencio X* son ejecutados casi al mismo tiempo. ¡Cuán distintos son como pintura! Las pinceladas se comportan, dentro de la inconfundible factura velazqueña, de modo diversísimo, porque cada hombre difiere también. La mano del mulato huye de la resonancia formal. Las del Papa avanzan exhibiéndose. El claroscuro del esclavo, en la testa crea profundo giro oscuro con

el apoyo de la melena aprovechando la ocasión para otorgar potencia a la grande mirada morena compañera de la chata nariz mestiza, de los sensuales labios gruesos. El Pontífice reside en los ojos, en su mirada de inteligencia activa tan en discordia con la perezosa melancolía del criado del pintor. Dos almas diferentes, dos vidas disparejas, reclaman dos maneras de pintar especiales. Algo fantasmal, de ser que emerge en extraña inconsciencia, con erótico palpar de la carne que transe al espíritu, vibra en la atmósfera del Juan Pareja. Inocencio X, por el contrario, toma posesión de su indiscutible y casi provocativa energía física. Si queremos más contrastes de este orden examinemos el retrato del *Cardenal Pamphili* (Hispanic Society), de por el mismo tiempo de los anteriores. He aquí un tercer hombre que implica un tercer modo de pintar, de ver, de situarse. Los cambios de ejecución, como es lógico, son sutiles, de ostensible sutileza. Analizar al por menor las diversidades pictóricas de los tres lienzos sería penoso y árido esfuerzo. Apreciarlas es difícil para quien no tenga muy grande familiaridad con la pintura—no decimos con los cuadros. Baste esta síntesis, por el momento: Pareja viose en clarooscuro. Inocencio X en color restallante de pinceladas evidenciadoras. El Cardenal Pamphili, con simplificación notoria de los recursos y de la pincelada.

Los ojos pintados en ellos *no son ojos pintados*, sino *vivísimo mirar*. Por esta vivacidad incomparable cabe identificar certeros los retratos de la mano del maestro. Sensualidad y cierto grado de languidez da la mirada de Pareja; inteligencia defensiva—saliendo y retrotrayéndose a la par—la del representante de Cristo; juventud inmadura la del purpurado. Más compleja será la *doble* mirada del *Santiaguista* de perfil hebraico (Dresde). Nobilísimos y blancos cabellos de melena aureolan de nobleza su rostro. Mas andemos con cuidada atención ante él. La mitad de su alma mira de frente por un ojo. La otra mitad, cansada del vivir, alerta al desgaire contra esa vida en torno, se nos escapa silenciosa en un inesperado mirar de reojo..., por la costumbre, que da pena, de andar al acecho de quien pueda llegar a nuestro lado dispuesto a herir la vida. Media historia de España, del mundo, del hombre, asoma por la tan en apariencia fatigada ventana. La primera mitad, tan fija, tan disparada, salta despierta al ánimo del espectador. El escultor, quizá Martínez Montañés—étnicamente comparable al *Santiaguista*—oculta en la sombra los ojos, no por nada de particular. Su laborioso quehacer, el vivir casi de artesano, mantenía al espíritu lejos de las quiebras de los afanes cortesanos. Otro gallo cantaba ya en el pecho, en los ojos, de don *Diego de Corral y Arellano*. Compruébelo el lector.

En la exposición de Velázquez celebrada en el Casón del Buen Retiro, frente al retrato de *Francisco I de Este*, Duque de Módena, pedíamos a un grupo de amigos pintores que dejaran de dar alaridos de gozo ante la soberanía pictórica de esta colosal pintura. Les rogamos que no se dejaran arrastrar por una visión demasiado profesional, esterilizadora en los tiempos esteticistas en curso. Pedímosles que hicieran el esfuerzo de olvidar que estaban mirando tan fabulosa pintura, que vieran al hombre allí retenido, contenido. Que entraran en situación y pensarán que ese hombre les posaba *vivo* a ellos, para ser pintado por ellos. Que manifestaran la impresión recibida de su fija mirada. Todos, entonces, *al ver al hombre*, sintieron miedo. Miedo, exactamente. Como nosotros antes hubimos de sentirlo. Se trata de un tipo peligroso. Temible en verdad. Los ojos no pestañean, meten dentro de sí, como por un sumidero, el producto de sus desconfiadas calas ante el humano lastimado por

tan cautas saetas. La mitad superior de su rostro es de singular belleza femenina. Muy femenina. La ridícula nariz está de acuerdo con la blandura del resto de las facciones de adolescente hipostenia, de barba rala—el bigote lo expresa—y maxilar inferior encogido. Tal pájaro de cuenta contaba veintiocho años de edad cuando Velázquez resistió su continente erguido—engreído...—, receloso, y de mala persona. Penetración tanta no se obtiene con la sola reproducción del natural, mediante hábiles pinceladas. Y si mucho nos asombra el garbo de gran colorista, la jugosidad de la pincelada, más nos maravilla la clarividencia del artista, en la hora tensa en que habría de tomar contacto con esa compleja criatura italiana. Al Duque de Módena tampoco nadie tomará por fantasma. Ahí queda, en carne y hueso, en alma descarnada, como arquetipo de tipejos de ánima retorcida e infiel.



Facultat de Filosofia i Lletres  
Sala de Revistes

(FUNDADA EN 1909)

## JUNTA DIRECTIVA

**Presidente:** *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* → **Vicepresidente:** *Duque de Montellano.* →  
**Secretario:** *D. Dalmiro de la Válgoma Díaz-Varela.* → **Bibliotecario:** *Marqués de Aycinena.* →  
**Vocales:** *Duque de Baena.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* —  
*D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de*  
*Montesa.* — *Duque de Alba.* — *D. Fernando Chueca Goitia.* — *D. Luis Díez del Corral.*

## PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

*Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, con 163 páginas y 42 ilustraciones.  
*Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles*, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.  
*El Palacete de la Moncloa*, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.  
*Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias"*, con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.  
*Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistre y colores.  
*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas*, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.  
*Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte"*, con 96 páginas de texto y 117 láminas.  
*Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya"*, con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.  
*Catálogo de la Exposición "La caza en el Arte retrospectivo"*, con 110 páginas de texto, 30 ilustraciones en el mismo y 64 láminas en negro y 12 en color.

### CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

