VELAZQUEZ, EL SALON DE LOS REINOS DEL BUEN RETIRO Y EL POETA DEL PALACIO Y DEL PINTOR

Gran admirador de Velázquez, pintor de la suprema verdad y artista de la suprema elegancia, desde hace años en una de sus obras capitales, el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, rechazaba impenitente mi razón el espectáculo del vientre de la jaca, de las piernas escorzadas y de los brazos levantados del bruto, cuya posición yo no podía aceptar como normal.

La belleza incomparable de esa obra suplía por toda falta. Pero un día, la porfía de mi razonamiento halló repentino eco en la imaginación y creí ver claro, instantáneamente, lo que nadie, que yo sepa, había visto: que el lienzo no era propiamente un cuadro, sino una apaisada sobrepuerta concebida por Velázquez en algún conjunto decorativo, suponiendo en la obra un punto de vista mucho más bajo que el terrazo de la pintura.

Apenas sugerida esa idea, obsesionado por ella, leí los libros de nuestros velazquistas, en especial los *Anales* de D. Gregorio Cruzada Villaamil, cuyas explicaciones, erradas, pero basadas en algunas buenas noticias, me sugirieron la idea de que los cinco retratos reales ecuestres de Velázquez se concibieron para decorar el Salón de Reinos del Buen Retiro. Mi convicción fué anterior a la prueba plena, que ahora ofrezco á la publicidad, tras el examen de la provisional o de indicios en que, durante años, reposaba mi idea.

Tratándose de Velázquez, del más grande de los pintores del mundo, nada es baladí; pero menos que nada la idea que podamos formarnos de la original colocación primitiva de sus lienzos. Que si no hay ni ha habido nunca pintor (o escultor) que no haya tomado en cuenta el lugar de destino al concebir y al ejecutar una obra pictórica, menos que nadie aquel artista, quienquiera que sea, que tiene a la luz por principal elemento de su técnica y, casi casi, por el secreto protagonista de su cuadro. Para los luministas de nuestros días, y para Velázquez, el grande

y único precursor de ellos, ese *personaje* interviene en sus cuadros tanto como pudiera intervenir el oculto Destino en las tragedias griegas.

Cómo, además, concebía un conjunto decorativo, Velázquez, artista íntegro y *total*—que no puede ser sólo pintor quien a gran pintor llegue—, era, es y será un gravísimo problema que sólo por sucesivas investigaciones podremos llegar a barruntar sin resolverlo. Esta mía es la primera, y sólo presentable como modesto ensayo.

La más severa crítica velazquista, la de Beruete, integérrimo autor de la depuración y de la más cruel discriminación de las obras auténticas y no auténticas de Velázquez, ha dejado, por ahora, reducido el número de las verdaderas a un corto centenar—83 en la primera edición, francesa, de su libro; 90 en la segunda, inglesa; 93 en la tercera, alemana; hoy algo más (1).— ¿Y no es causa de profunda pena pensar que ninguna de esas cien obras (la mejor mitad, en España y en el Prado; la mayor mitad, fuera) se conserva en su marco, en su decoración, ni siquiera en el lugar para el cual las pintara el artista?

Es verdad que el mayor número de sus cuadros se concibieron para salones palacianos, fueran los que fueran. Pero tampoco en sus obras más particularmente destinadas a singular colocación, podemos tener hoy ni siquiera idea del ambiente y conjunto arquitectónico en el que habían de ser colocadas según la mente del autor. El "San Antón y San Pablo Ermitaño", la "Coronación de la Virgen" y el "Cristo crucificado", creados para una ermita del Retiro, para un altar del Palacio y para el convento recién derribado de San Plácido, seguramente que en sus marcos o en la arquitectura de sus retablos nos darían la idea o nos revelarían la mano de Velázquez. ¡Todo rastro de ello se ha perdido!

---

(1) Al corregir pruebas veo que el catálogo de la edición inglesa, que hube yo de resumir para los lectores españoles (*V. Cultura Española*, núm. 6, Mayo de 1907, pág. 590), agregó el Sr. Beruete tres cuadros auténticos más en la edición alemana, y otros tres posteriormente a ella en estudios sueltos. Como en dicho mi resumen doy numerados los cuadros de Velázquez, que el Sr. Beruete ordena siempre por orden cronológico muy riguroso, daré aquí, como apéndice, con numeración *bis*, esos seis lienzos de Velázquez antes desconocidos o extraviados.

Núm. 2.º bis. *La Concepción Inmaculada*, de Bartle Frere, de Londres (V. la edición alemana.)

Núm. 2.º ter. *San Juan en Pátmos*, de la misma colección. (V. la edición alemana.)

Núm. 12 bis. *Busto de un clérigo*, propiedad del Marqués de Vega Inclán. (V. estudio de Beruete en el *Burlington Magazine*, número de febrero corriente.)

Núm. 33 bis. *Retrato del Bufón Calabacillas*, de Sir George Donaldson, Londres (V. la edición alemana.)

Núm. 54 bis. *Retrato de Felipe IV pintado en Fraga*, (V. el folleto de Beruete "El Velázquez de Parma", Madrid, Blass y Compañía, 1911.)

Corrida la numeración, resultan hoy 95 cuadros de Velázquez auténticos para el Sr. Beruete, a saber: 45 en el Museo del Prado, cinco más en España y 45 en el extranjero.



Lám. XXI.—El salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (hoy Museo del Ejército). (Fotografía hecha en 1911.)



Lám. XXII.—Pereda: *El socorro de Génova.* (Museo del Prado.)

Por eso entiendo que tiene un segundo interés este pobre trabajo, supuesta la subsistencia, con la primitiva decoración del techo, del Salón de Reinos, para el cual concibiera Velázquez algunas de sus obras y quizá la traza del conjunto.

Un tercer motivo de interés lo va a ofrecer la olvidadísima musa del poeta que antes que nadie cantó las glorias de Velázquez, en estrofas dignas del pintor, en la clásica lengua que hablaban los contemporáneos; cuando todavía Velázquez tenía treinta y ocho años de edad y un porvenir de grandes creaciones artísticas, que parece que el poeta adivinó.

Por último, dejando a Velázquez, tiene algún interés histórico todo lo referente a los cuadros de batallas del gran Salón, pregoneros de las glorias primerizas del reinado de Felipe IV, que tan cruelmente había de verlas torcidas muy luego en desastrosa serie de reveses. Creo que Doña Emilia Pardo Bazán ha hecho en alguna parte la observación de que, con las solas excepciones de los cuadros a que ahora voy a referirme yo, en toda la historia de nuestra gran Pintura nacional, falta la nota patriótica, todo reducido a cuadros devotos, retratos y algunas pocas mitologías.

Entre las delicias y cortesanía del Retiro de Felipe IV y el Conde-Duque, algo se dió a las altas ideas, a los nacionales anhelos que sería injusto negar al Rey y al magnate: lo que simbolizaba el gran Salón del Trono... muchas veces transformado (mientras faltó teatro propio) dándolo a las representaciones teatrales en la más gloriosa época del teatro español.

Individuos meritísimos del Cuerpo de Archivos, en el hermoso Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas, han hecho la historia, muy documentada, del gran Salón de baile, que si aun se edificó bajo Felipe IV, fué bajo Carlos II cuando logró la espléndida decoración de las obras al fresco de Lucas Jordán. Subsistiendo también todavía, por singular fortuna, el Salón del Trono, no está mal que, estudiándolo históricamente en el "Boletín", tratemos de dar un complemento (aunque por vía de ensayo) al aludido estudio.

§ 1.º—*El Salón de Reinos a través de los textos de Ponz y Palomino.*

Tuvo siempre el sitio de honor, en el Palacio, el Salón que es hoy principal en el Museo de Artillería (*). El Museo está instalado en la parte Norte (única subsistente) del cuadrado o rectángulo, rodeando patio, de

(*) [Hoy del Ejército].

las edificaciones primitivas, de torre a torre: la crujía de honor en el piso principal, cerca de la puerta principal de entrada, desde la época de la primitiva edificación bajo Felipe IV. En tiempos posteriores se agregaron al Palacio el Casón (pintado bajo Carlos II) y el Teatro (edificado bajo Fernando VI).

La mejor descripción del Salón de honor nos la da, en 1775, D. Antonio Ponz. Es ésta:

"Hay un salón, que llaman de los Reynos, en donde se celebran las Juntas de las Ciudades de voto en Cortes, y alrededor están pintadas las armas de los mismos Reynos y Provincias. El principal adorno de este salón consiste en doce quadros muy grandes, que representan sucesos militares, en que trabajaron a competencia diversos profesores. La expugnación de un Castillo comandada por D. Fadrique de Toledo, y el suceso de arrojarse los españoles a un río para pasarle, siendo su General D. Baltasar Alfaro, son de Félix Castelló: la expugnación de Reinfelt; el socorro que el Duque de Feria llevó a Constanza; una victoria obtenida por nuestras tropas que mandaba D. Gonzalo de Córdoba, son de Vicente Carducho. Eugenio Caxés pintó un quadro, que representa al Marqués de Cadreita comandando una armada; y otro en que expresó a D. Fernando Girón, que socorre a Cádiz. La toma del Brasil, por D. Fadrique de Toledo, es de Juan Bautista Mayno. De Joseph Leonardo es el quadro que representa al Marqués de Spínola, y al de Leganés en la expugnación de Breda; y del mismo es una marcha de soldados, donde está el Duque de Feria hablando con uno de ellos. El socorro de Valencia del Pó se atribuye a Juan de la Corte, con la circunstancia de que la cabeza del General es pintada por D. Diego Velázquez. En otro de éstos quadros se expresa la rendición de Génova al Marqués de Santa Cruz, obra de Antonio Pereda. Se dexa ver el esmero con que los expresados profesores executaron estas pinturas. En las más de ellas hay fuego de invención, composiciones arregladas y naturalidad en las figuras. Se conoce que muchas de las cabezas son retratos, y no hay duda de que lo son las de los Comandantes. El inteligente hallará a más de lo dicho otras buenas calidades en estos quadros, como los países, marinas, celajes, etc.

"Entre ellos están colocados otros de menor tamaño, que representan las fuerzas de Hércules, y son de Francisco Zurbarán, que manifestó el empeño en que se hallaba de lucirlo. Esta, como las demás obras suyas, regularmente tiene fuerza de claro y obscuro. Hay aquí dos quadros que representan el robo de Elena y el incendio de Troya, executados por Juan de la Corte; y asimismo otra pintura de Pedro Orrente, que representa el arca de Noé, etc."

Hasta aquí la sucinta descripción de Ponz.

Los cuadros de las fuerzas de Hércules habían de ser doce si había de darse la serie de sus trabajos, e igual número al de los cuadros de batallas. Hoy el Museo del Prado conserva diez de la serie de Hércules, atribuídos a Zurbarán, aunque no parecen que sean todos suyos. De los de batallas conserva el mismo Museo nueve, a saber: las dos de Leonardo, las tres de Carducho, una de las dos de Caxés, las dos de Castelo y la de Mayno, faltando una de Caxés, la de Corte (en que Veláquez puso mano) y la de Pereda. El techo intacto del Salón, en el Museo de Artillería, tiene todavía sus decoraciones doradas y los escudos de los reinos.

Cuando los franceses en la guerra de la Independencia (Murat, desde luego) ocuparon el Buen Retiro, éste sufrió mucho, pero los cuadros perdidos créese que fueron literalmente robados. De la depredación sólo por ahora tenemos un testimonio particular referente al cuadro de Pereda, que se llevó el General Sebastiani.

Nos da este testimonio una comunicación de nuestro diplomático Don Pedro Gómez Labrador, encargado de la representación de España para la paz general, después de la caída de Napoleón I, en despacho dirigido a nuestro embajador ordinario en París, Conde de Peralada, fechado en 1818. Lo ha publicado en interesante artículo en *Cultura Española*, el Sr. Ramírez de Villaurrutia, ex Ministro de Estado y actual embajador de España en Londres.

Era cuando Bélgica, Holanda, Italia, España y Alemania trataban de restablecer y rescatar los tesoros de arte que Napoleón y sus Generales habían llevado a Francia, consiguiendo en parte el éxito.

Dice el Sr. Villaurrutia en su estudio (1): "Lo que no consiguieron nuestros diplomáticos fué el recobro de los cuadros que se habían llevado de España, y tenían en sus casas, Soult y Sebastiani. Propuso Labrador a Peralada que pidiera en el tribunal competente el secuestro de estas pinturas, mientras no presentasen documentos que probasen que las habían adquirido legítimamente; y para hacer que esta demanda produjese desde luego efecto en el ánimo de los jueces, podría sentarse como un hecho indudable que el cuadro de Pereda, que representa al Marqués de Santa Cruz recibido por el Senado de Génova cuando socorrió aquella ciudad, estaba en el Salón de los Reyes del Buen Retiro, y perteneció a S. M., por lo cual el general Sebastiani no ha podido adquirirlo legítimamente. Asimismo, los cuadros de Murillo, que estaban en

(1) *Cultura Española*, V. (año 1907) pág. 205. Se titula el notable trabajo, todo elaborado por fuentes inéditas. "Cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los cuadros de Rafad que se llevó José Bonaparte, y son hoy joyas del Museo el Prado".

la iglesia de la Caridad, de Sevilla, pertenecían al Hospital o Hermandad de ella, la cual no ha podido venderlos al general Soult. Entre los que tenía Sebastiani, había alguna que pretendía haber comprado al Arzobispo de Toledo, lo cual parecía más que dudoso" (1). "Será realmente una pérdida notable para España—decía Labrador—que no se recuperen los cuadros citados de Murillo, que son los mejores que pintó, y el de Pereda, del Socorro de Génova, que además de ser muy apreciable por representar un hecho sumamente honroso para nuestra nación, es muy digno de estima por la ejecución del artífice, y Sebastiani lo ha puesto en su catálogo por el precio de 30.000 francos".

Ni los Murillo ni el Pereda se recobraron, a pesar de la evidencia del robo, especialmente en el Pereda. Evidencia no menor que la que declara del mérito de la obra, pues la cita tan particularmente Gómez Labrador y la prefirió entre tantas otras la mano, el fino tacto del General que se llevara también las grandes obras de Rubens del Convento de Loeches. A mí me basta la elección de Sebastiani para saber provisionalmente, mientras no logre ver la obra, hoy en ignorado lugar, que el lienzo de Pereda era uno de los mejores, si no el mejor de los cuadros de batallas del Retiro (*).

Estas, las "Fuerzas de Hércules", los escudos de los reinos, y pretendo demostrar ahora que también los retratos ecuestres de Felipe III, Doña Margarita, Felipe IV, Doña Isabel y el Príncipe Baltasar Carlos en su jaca, obras de Velázquez, o en que Velázquez puso mano, formaron un solo conjunto decorativo, probablemente concebido por Velázquez mismo a instigación del Conde Duque de Olivares y por encargo de Felipe IV.

Al inaugurarse bajo Carlos III el nuevo magnífico Palacio de Madrid, se llevaron a él los cinco retratos ecuestres de Velázquez, como en general las más importantes obras maestras de las Reales colecciones. Por eso Ponz los vió en el Palacio y no en el Retiro, donde es fácil de imaginar que, en cambio, vió en su lugar las obras que cita al final de su descripción de las obras del Salón de Reinos: "El rapto de Elena" y "El incendio de Troya", de Cortes; "El Arca de Noé", de Orrente, etcétera.

---

(1) Durante la francesada, toda entera, fué Arzobispo de Toledo el Cardenal, D. Luis de Borbón y Vallabriga, tantas veces retratado por Goya, cuñado de Godoy e hijo legítimo del Infante y ex Cardenal, ex Arzobispo de Toledo, D. Luis de Borbón y Farnesio. Dicho Arzobispo fué Regente y Presidente de las Cortes de Cádiz, y estuvo frente a los franceses entre los españoles patriotas. ¿Cómo pudo, pues, entrar en tratos con él el General Sebastiani? Era, por tanto, evidente superchería el contrato de cesión.

(*) (En el Prado, por regalo de M. de Nemes suscitado, en realidad, por este estudio.)



Lám. XXIII.—Vicente Carducho: *Batalla de Fleurus.* (Museo del Prado.)



Lám. XXIV.—Fr. Juan Bautista Maino: *Recuperación de Bahía de Todos los Santos* (pormenor). (Museo del Prado.)

Los inventarios de cuadros del Retiro, anteriores al traslado, se reducen a uno: el formado a la muerte de Carlos II, que después copiaremos, aunque en él no se separan por salas los cuadros (1).

De los mismos comienzos del siglo XVIII es la información del libro de Palomino, que conviene examinar para dejar sentada la unidad de aquel conjunto decorativo y pictórico por más de un concepto notable.

Palomino, al hacer las Vidas de nuestros pintores (pues no habla en otro lugar, ni de propósito, del Salón) de los doce cuadros de batallas del Salón de Reinos no cita los de *Caxés,* los de *Castelo* ni los de *Carducho.*

Al hablar de *Juan de la Corte,* cita confusamente sus obras en varios palacios, "y especialmente en el Retiro en el Saloncete"; al tratar del *Padre Mayno,* sí que dice particularizando que "Pintó también para el Saloncete de las comedias del Buen Retiro un quadro de una batalla, en que está el Conde-Duque de Olivares mostrando a las tropas un retrato del Rey nuestro Señor Felipe Quarto, cosa verdaderamente estupenda y maravillosa"; al biografiar a Jusepe Leonardo, dice que "executó para el Salón del Retiro un gran quadro de la entrega de una plaza, con grandes expresiones de afectos, y grandemente dibuxado", olvidándose de citar el otro cuadro suyo compañero; al tratar de *Pereda,* dice de su cuadro, por el que le dieron 500 ducados, que "está en el Salón de comedias del Buen Retiro en compañía de otros de este género de grandes artífices de aquel tiempo"; al hablar de *Velázquez,* por último, menciona, describe y encarece el retrato ecuestre de Doña Isabel de Borbón, que "con el del Rey nuestro Señor a caballo, de quien hemos hecho mención, añade, está en el Salón dorado del Buen Retiro, a los lados de la puerta principal; y encima de esta pintura está otro quadro con el retrato del Serenísimo Príncipe D. Baltasar Carlos", describiendo a seguida este otro famosísimo cuadro ecuestre. El mismo de las Lanzas lo menciona Palomino, pintado "para el Salón de las comedias en Buen Retiro".

Interpretando estos textos de Palomino, sin bastante estudio del punto, los Sres. Madrazo y Cruzada Villaamil, no dando con la identidad

---

(1) Se conocen tan sólo tres inventarios de los cuadros del Buen Retiro, y ninguno del siglo XVII. Los fechados en 1703 y 1794 no determinan las Salas. Sí, el de 1772; pero precisamente en la misma fecha aparecen ya inventariados en el Palacio Nuevo los cinco retratos ecuestres de Velázquez, trasladados desde el Buen Retiro.

(a) *Exclusivamente* de cuadros salvados del incendio del Alcázar.

del Salón de Reinos, con el Salón dorado (1), el Salón de comedias y otras expresiones, no dieron con la unidad pictórica y decorativa que me he propuesto demostrar.

D. Pedro de Madrazo señala unas veces en el Buen Retiro la pieza de la colocación de los cuadros del Salón de Reinos, y otras veces no, llamándola "Salón de Reyes" al mencionar los tres de *Carducho,* los dos de *Leonardo* y los dos de *Castelo,* de «Reinos» en el de *Caxés,* reduciéndose a copiar a Palomino en el *Mayno* y los citados de *Velázquez.* Pero en lo primero, que toma de Ceán sin decirlo, hay que advertir que éste llama "de Reyes" al Salón donde estaban los *Caxés,* y que usa de la frase "de Reinos" al hablar del cuadro de *Pereda,* del de *Corte* (que, como perdido, no tiene por qué mentarlo Madrazo en su Catálogo), del de *Mayno* y los de *Leonardo.* Los *Velázquez,* en tiempo de Ceán, habían sido trasladados al Palacio Nuevo, de muchos años antes.

A la luz del texto de Ponz, resultan del todo equivalentes las frases "de Reinos" y "de Reyes" del Ceán Bermúdez. La cita de Palomino (en el *Pereda*) demuestra a toda evidencia que es el tal el "Salón de comedias", pues a él refiere toda la serie de los tales cuadros. Ya no tienen textualmente la misma evidencia las identificaciones del mismo Salón con el designado con los nombres de "Saloncete" (Palomino: *Corte*), "Saloncete de comedias" (Palomino: *Mayno*), y "Salón dorado" (Palomino: *Velázquez*), y sí en el "Salón" a secas (Palomino: *Leonardo*). Y digo que no se nos impone la misma evidencia, porque en los de *Corte* no sabemos a qué cuadros se refiere Palomino (pues Ponz vió varios suyos en el Palacio del Retiro); porque en el cuadro de *Mayno,* como se verá después, está la prueba de que no fué primitivamente compañero en el encargo respecto de los otros, y porque en los de Velázquez ya no nos pudo dar Ponz testimonio de que los viese en el Salón de Reinos ni en ninguno otro Salón del Retiro, pues en su tiempo ya habían sido trasladados al Palacio de la plaza de Oriente.

Sin embargo, la tesis mía es la de una total identidad de Salón, llámesele "Salón dorado", de las "comedias", "Reyes" o "Reinos". "Saloncete" o "Saloncete de las comedias" sería otra pieza inmediata.

Dos argumentos decidirían la duda. La inspección ocular, actual, del Salón grande del Museo de Artillería, comprobándose su predominante dorado, la subsistencia de los escudos de reinos y las medidas apropiadas para la colocación de todos los cuadros de la serie. Y el mis-

(1) En el Alcázar había un Salón "Dorado", llamado así en el inventario incompleto de 1666. En el inventario de 1772 del Buen Retiro, único en que se mencionan las Salas, no se da a ninguna de ellas el nombre de Salón Dorado, como tampoco Ponz en 1776, fecha de la redacción del tomo VI de su viaje, en el que se habla de los Palacios Reales.

mo nombre de "Reyes" con que se señalaba al de "Reinos" en tiempo de Ceán todavía, que no tiene, ni puede tener otra explicación que el recuerdo de los cuatro Reyes ecuestres de Velázquez que antes allí estuvieron, ya que el resto de su exornación se refiere a las fuerzas de Hércules y a las victorias de los capitanes españoles, sin particular intervención de los Monarcas. Nuestro embajador Gómez Labrador, al dirigirse a nuestro otro embajador Conde de Peralada, en 1818, precisamente hablando del cuadro de Pereda, el Socorro de Génova, dice, como ya hemos visto, que procedía del Salón "de Reyes".

§ 2.º —*El Salón, en el inventario más antiguo de* 1703. (1)

Con estos antecedentes y estas dudas todavía se puede examinar el más antiguo inventario del Buen Retiro de que hasta ahora se tiene noticia. Ignoro si por la condición de alcaides de aquel Real sitio que tuvieron sucesivamente los dos favoritos de Felipe IV, tío y sobrino (Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares y D. Luis Méndez de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio y Duque de Montoro), por especial muestra de confianza, se les dispensó de inventario; pero es lo cierto que en vida de ellos (que casi coincide con la de Felipe IV) no parece que se inventariaran las riquezas muebles de aquel palacio. Tampoco, además, en el reinado de Carlos II, a pesar de sernos conocidos los inventarios de 1637 y 1686, se contiene el particular del Buen Retiro, cuya Alcaldía estaba vinculada en la Casa de Montoro, que pronto iba a recaer en la de Alba.

Las cuentas de las obras del Buen Retiro tampoco han sido halladas en Simancas ni en el Archivo de Palacio, lo que es grave lástima, pues ellas han de contener documentos intéresantes acerca de Vélázquez (*).

Solamente, pues, podemos recurrir, por ahora, al inventario general, formado a la muerte de Carlos II, de todo lo contenido en todos los palacios y sitios reales, comenzado en 1700. No se puede recurrir al de 1745-46 (2), que tendría, naturalmente, menos autoridad, porque parece que no alcanza al Buen Retiro (3).

---

(1) Terminado el 27 septe, se empezó 14 mayo 1701.

(*) [La documentación del Buen Retiro, tan buscada antes, en vano, está en el Archivo de Protocolos de Madrid, mas no reunida sino dispersa entre varios escribanos y en parte considerable ha sido sacada a luz, por las investigaciones incesantes de doña María Luisa Caturla.]

(2) Lista de 1740 y 46 cuadros del Alcázar entregados a Rusca y Bonavia, pª Retiro.

(3) Así lo compruebo después de relacionar las citas de Madrazo *Viaje artístico de Tres Siglos*, libro tan erudito como premeditadamente confuso en su información notable y meritoria. Compárese lo que dice de ese supuesto Inventario general en las págs 160, 173 (nota) 185, 189 y 219.

El de 1700 lo autorizaron, como tasadores, tres de los cuatro pintores de Cámara. Estaba ausente, en Valencia, uno de ellos, Palomino. Intervinieron los otros, a saber: Lucas Jordán, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia ("Francisco Ignacio Rizi", por erratas de copia repetidas en los textos) e Isidoro Arredondo (1). Ninguno de ellos había podido alcanzar la época de las pinturas del Salón, y apenas si alguno pudo conocer todavía a los pintores que en ellas habían intervenido setenta y cinco años antes; pero en nuestros palacios reales se solían conservar memorias artísticas por tradición, con algún consiguiente *quid pro quo*. Algunos detalles, como el olvido del nombre, pero no de la personalidad, del Padre Mayno, y el del cambio de apellido de Leonardo por el de Leonardoni (que era a la sazón el de otro pintor residente en Madrid), poniéndole nombre de Angelo (que fué el de Nardi, pero no el de Leonardo ni el del contemporáneo Leonardoni), paréceme que demuestran que el inventario del Retiro que vamos a examinar tiene erratas, y que la forma de ellas indica que se hacía labor catalogadora original o de primera mano, no basada en otra más antigua que se tuviera a la vista y que se fuera copiando.

En el tomo II de los inventarios de 1700 está hacia el final lo referente al Buen Retiro: primero los objetos en general, tapices, alfombras, etc., etc., y, después, aparte, las pinturas (2). No se distinguen en éstas las diversas salas, como antes he dicho; pero como se va a ver en este texto que voy a transcribir, a la luz del Ponz y de los informes varios y la inspección ocular, medidas en mano, está de todo y perfectamente precisado el contenido del Salón de Reinos por la homogeneidad de su contenido y heterogeneidad absoluta con lo de antes y lo de después. Advirtiendo que saber ahora cuál era la sala de antes y cuál era la de después (en la hipótesis de que se inventariaran consecutivamente), no puede comprobarse por lo trastrocadas que ambas estaban cuando Ponz las visitó y porque éste tampoco llevó orden en la descripción.

Antes, inmediatamente antes del Salón de Reinos, van los últimos cuadros siguientes:

—Una ría y una casería.
—Castillo entre peñas.
—Un francés sentado, con la arquilla de tutili mundi.

---

(1) No hay duda de la errata del apellido del segundo, aunque no cayeron en la cuenta de ella ni Madrazo ni Cruzada. De Ruiz de la Iglesia son los tres enormes lienzos del coro y del crucero derecha de las Calatravas: estos últimos procedentes de Santo Tomás, y creo que de propiedad (?) particular, y a la venta (!).

(2) En esta parte del Inventario el papel sellado en que está escrito es de 1703.

Ya seguramente en el Salón de Reinos se inventariaría lo siguiente, puntualmente copiado:

—Vna Pinttura de ttres Varas y media de alto y dos y media de ancho rettratto del señor Don Phelipe tercero de mano de Velázquez con marco dorado no se taso por ser de persona Real 0

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor retratto de la Señora Reina Doña Margarita de Austtria no se tasa por la misma razón 0

—Una Pinttura de quatro Varas de largo y tres y media de alto con vna Marcha Comandandola el señor Duque de feria y hablandole un soldado de mano de Anjelo Leonardi con marco dorado tasada en ziento y veintte Doblones ... 1 u 200

—Ottra del mismo tamaño y marco del Marques de Santa Cruz quando salio el Dux de Genova a darla la obediencia de mano de Pereda tasada en zient doblones ... ... 6 u

—Ottra del mismo tamaño y marco del Marques de Espinola reziviendo las llaves de una gran plaza original de Diego Velazquez tasada en quinientos doblones ... ... 30 u

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y marco del Marques de Espinola y el de Leganes en la toma de Breda de mano de Anjelo Leonardi tassada en zientto y veinte doblones ... ... 7 u 200

—Ottra del mismo tamaño y marco de la toma del Brasil por Don fadrique toledo de mano de vn Religioso dominico flamenco tassada en ziento y veinte doblones ... ... 7 u 200

—Ottra del mismo tamaño y marco de dn fernando Jiron quando socorrio á Cadiz ttassada en settenta Doblones ... 4 u 200

—Ottra del mismo tamaño y marco rettratto del señor Rey Don Phelipe quarto á Cavallo de mano de Diego Velazquez pintor de Camara no se taso por ser de persona real 0

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor con el rettratto de la Señora Reina Doña Isabel de Borbon a Cavallo no se tassa por la misma razon 0

—Ottra del mismo tamaño y marco del Marques de Caderita con la Armada de España tasada en settentta Doblones. 4 u 200

—Ottra del mismo tamaño y marco con el gran Capittan en la victoria obttenida junto a florum de mano de Vizencio Carduchi tasada en zien doblones ... ... 6 u

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y marco del duque de fe-

ria quando socorrio a Consttanzan de la misma mano que las antecedentes tasada en ochenta dobls. ... ... 4 u 800

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor que las anttezedentes de el Duque de feria de la expugnacion dé Réinfélt tasada en ziento y veintte doblones ... ... 7 u 200

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor feliz Casttelo de D. Baltthasar faro quando los Españoles se arrojaron del Albis tasada en Cientto Veintte doblones ... ... 7 u 200

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor que la anttezedentte de Don fadrique de toledo Vatiendo a un Casttillo tasada en zientto y veintte doblones ... ... 7 u 200

—Ottra de siette quarttas de largo y vara y media de alto de las fuerzas de Ercules quando bencio al toro de Cretta con marco dorado tasada en veintte y cinco doblones ... ... 1 u 500

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y marco y auttor (sic) de la lucha de Hercules y antteo tasada en veintte y cinco doblones ... ... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor quando Hercules bencio al Javali Elimanto tasada en Veintte y cinco doblones ... ... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor quando Hercules limpio las cuadras del Rey evriste tasada en Veintte y cinco dobl. ... ... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor quando Redujo Hercules al canzerbero ttasada en veinte y Cinco doblones. 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidad quando Hercules se abraso con la camisa enbenenada con la sangre del Zentauro neso tasada en Veintte y Cinco doblones ... ... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidad quando Hercules matto á Jerion tassada en veintte y cinco doblones ... ... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidad quando Hercules fué attlantte del mundo tasada en veinte y cinco doblones ... ... 1 u 500

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y calidades quando Hercules Vencio al Leon nemeo tassada en veintte y cinco doblones ... ... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidades quando Hercules mato la Hidra lernia tasada en veintte y cinco doblones ... 1 u 500

—Vna Sobre Venttana de siette quartas en quadro retratto del Principe Don Balthasar original de Velazquez con marco dorado no se tasa por ser de personal Real 0

Terminado así, según creo, el Salón de Reinos, ya en otra pieza siguen, sin solución, los cuadros de gamos, muchos gamos. marco negro, de vacas y pastores:

—Figura caminando, marco negro.
—Sísifo, copia de Rivera.
—Tántalo.
—Ticio.
—Ixión, compañeros.
—Pira del emperador de Lanfranco.
—Ottra (copio aquí también textualmente) de quattro Varas de largo y ttres y media de alto quando Don Carlos Coloma socorrió a Valencia del Po de mano de Juan de la Cortte y la caveza del retrato de Velazquez con marco dorado tasada en zien doblones ... ... 6 u

Y consecutivamente:

—Victoria de Lucrecia, marco dorado.
—Elefantes, de Pedro Pestte (1).
—Cena de Midas y gladiadores, de Lanfranco, marco dorado.
—Pablo Fenollo: Historia de Dido, difunta.

Siguen siete sobreventanas de otros santos ermitaños, de siete cuartas de largo por una vara y tercia de alto (a 25, 30, 40 ó 50 doblones). Después 21 Reyes (unos de Navarra, otros de Aragón, otros con numeración, de dos varas y media de altos por vara y tercia de anchos, a cinco y a seis doblones). Luego otra tanda, seguida de otros diez y seis santos ermitaños, de vara y media de altos por dos de anchos (a 40 doblones)... Y creo que acaba con ellos otra sala.

Dejando para luego el examen de los detalles, nótese que la unidad descriptiva que supongo, la forman, consecutivamente, los dos retratos ecuestres de Felipe III y Doña Margarita (que imagino, como siempre he supuesto, a un lado y otro del trono, a la cabecera del Salón); seis de las batallas, luego, descritas rigurosamente en el orden inverso al del Ponz (que supongo son las de un lado); retratos ecuestres de Felipe IV y

(1) Este cuadro del Museo del Prado, núm. 104, quiere el inventario atribuirlo a *Pietro Testa, il Lucchesino*, el amigo y continuador del *Poussin*, de quien es positivamente la obra. Si D. Pedro de Madrazo hubiera conocido esa atribución de 1703, en la pág. 60 de su catálogo extenso, como la conoció, tardíamente, al redactar las adiciones de la pág. 644, estoy seguro de que hubiera quedado en el Museo atribuído a *Testa* y no a *Benedetto Castiglione*, de quien no tiene nada seguramente la obra.

Doña Isabel (a los pies del Salón, a los lados de la puerta principal, según siempre he creído); otras seis batallas, seguidamente, con cambio de colocación de una y cambio total de otra, si comparamos el texto de Ponz (las del otro lado, cerrando una vuelta al Salón, según creo). Síguense las diez Fuerzas de Hércules, hoy conservadas en el Museo (creo que levantando la vista y volviendo a caminar desde la cabecera hasta los pies del Salón) y, finalmente, el retrato ecuestre de Baltasar Carlos, apellidado *sobreventana,* —"sobrepuerta", lo he creído y lo creo yo, pero no era palabra tan usada.

Salidos del Salón, en otro y en otros, muchos malos retratos (lo dice el precio) de Reyes lejanos, pero no siendo obstáculo a que se llamara "de Reyes" el Salón de Reinos, por ser allí donde estaban cuando se hizo, los Reyes reinantes y los difuntos Reyes padres—amén del que se pensó que sería Rey, Don Baltasar I, el malogrado Príncipe de las Españas.

Autorizar esas mis ya firmes convicciones no podía hacerlo el inventario de 1772, posterior al traslado al Real Palacio Nuevo de la Plaza de Oriente de los cinco retratos ecuestres. Ese inventario lleva separadas las salas—en lo que se diferencia del primitivo de 1703 y del último conocido en 1794 (1)—y por él sabemos que los dos Salones anterior y posterior al de Reinos se conocían por el de guardias del Rey y el "llamado de Colona".

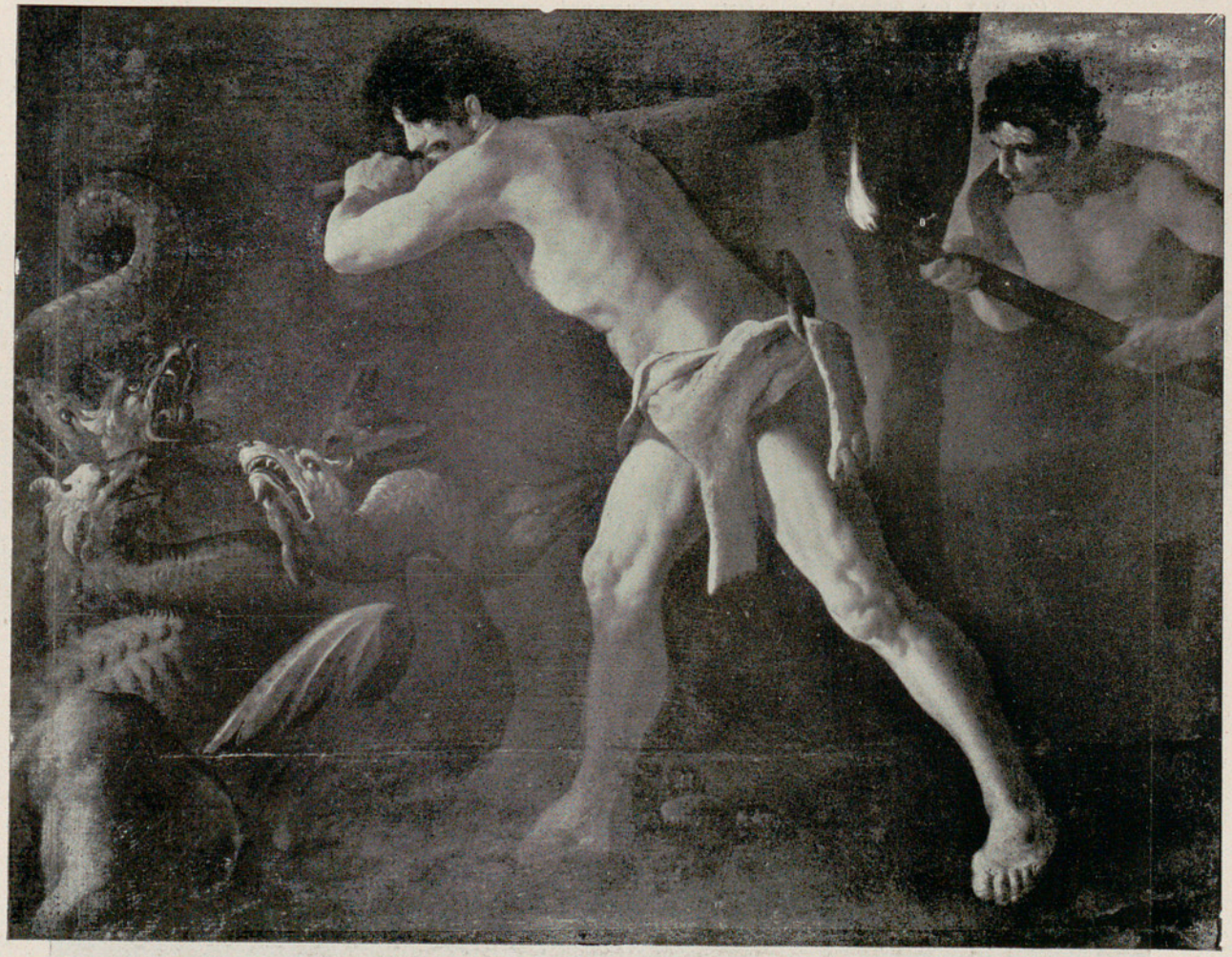
Pero, por gran fortuna, llegado a este punto de mi modesta investigación, pude hallar prueba más antigua y autorizada, dando a mis lectores, en vez de la prosa oficinesca del mal tiempo de Felipe V y Carlos III, versos castizos, grandilocuentes y entusiastas del tiempo de Felipe IV.

§ 3.º—*El Salón, descrito por un poeta del tiempo de Felipe IV*

El olvidado cantor de las bellezas del palacio y parque del Buen Retiro, suponiendo en su composición—que es una "Silva" que llama "topográfica"—, que es el río Manzanares quien habla, personificado y de palique con el Tajo, describe el Salón con las siguientes estrofas, después de haber dicho cómo era el palacio, su patio grande de entrada, y de haber descrito el grupo de "Carlos V y el Furor" (de Leone Leoni):

> "Entra en esse Salon; y alegre mira
> la copia de Felipo, que pendiente
> adorna desta puerta lo eminente.

(1) *Viaje Artístico de Madrazo,* págs. 245-250.



Lám. XXV.—Zurbarán: *Hércules y la hidra de Lerna.* (Museo del Prado.)



Lám. XXVI.—Zurbarán: *Hércules partiendo el Estrecho.* (Museo del Prado.)

Contempla el fuego, que en sus ojos gira,
considera que airado
en ginete veloz se ostenta armado.
Si assi le viera el Belga en la campaña
al Imperio de España
se rindieran las turbas rebeladas,
en rayos del decoro fulminadas.
O Rey esclarecido!
Vos de grauado azero guarnecido?
Vos con bastón, en cuerpo, y oprimiendo
de vn castaño Andaluz la inquieta espalda?
Sin duda el campo cria
laureles de esmeralda
sin duda aun el horrendo
Gigante con sacrílega osadía
bate la Empirea esfera,
y vuestro amparo Júpiter espera."

Hasta aquí no se ha dicho que estemos en el Salón de Reinos (aunque es el único que, particularmente, describe); pero ya tenemos una descripción contemporánea del cuadro ecuestre de Velázquez que tiene un lugar preminente en el Museo del Prado y en toda *Historia del Arte*. El "ginete veloz", "armado" de "grabado acero guarnecido", el "bastón" o bengala de mando y el pelo "castaño" del caballo "andaluz", demuestran cuán puntual no es la descripción de este versificador, que sólo en los extremos de la lisonja cortesana pierde el tino y se le distrae la Musa. Nótese también que habla de estar el cuadro en lo eminente de la puerta.

Sigue en la estrofa siguiente, después de la desaforada y cortesana alusión mitológica (nada menos que a la gigantomaquia, lo mismo había hecho Herrera en una de sus grandes piezas), el retrato ecuestre de Doña Isabel de Borbón, con no menos exactitud que el primero ("hacanea cándida", jaca blanca) en estos versos, picados de cortesanía sutil:

"Pero los ojos buelue al otro lado
dessa entrada suntuosa,
y verás vna Imagen milagrosa,
que imita con anhelito sagrado
del Gran Filipo la diuina esposa
negó el pinzel espíritu a esta copia,
porque acción fuera impropia,

si sutil animára la Pintura
de vna Reina de España la hermosura,
y Amor (por mayor gloria, por mas palma)
hizo a Felipo desta Imagen alma,
mientras aplica el acicate de oro
á essa gallarda, y candida acanea,
en su serenidad, y en su decoro
glorioso el Termodonte se recrea".

Dentro de la misma estrofa, a renglón seguido, diciendo precisamente que estaba sobre la puerta, a cada uno de cuyos lados (y por la "eminencia" de ella) estaban Felipe IV y Doña Isabel, describe el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, y lo hace con seña tan inconfundible como la del pelo de la jaquita, "acanelada" y "pía" (es decir, manchada de dos colores):

"Sobre esta puerta agora retratado
al Príncipe de España considera.
No ves como veloz, como ligera
al bello Adonis de hermosura armado
conduze á par del dia
acanelada pia?"

Sigue el poeta sin decirnos el nombre del pintor—después nos dará la revancha compensatoria—, y sigue sin decirnos tampoco el nombre del Salón que—por lo visto—atraviesa de extremo a extremo, al continuar así:

"Mas para espanto nuevo
preuen la vista, y deme aliente Febo.
Este dosel precioso se guarnece
con quanto aljofar, quanta Maravilla
en vago leño enriqueció tu orilla."

Aquí está, pues, el dosel que yo imaginara; entre los retratos ecuestres de Felipe III y Doña Margarita, como se va a ver, y nada menos que bordado con aljófar: Sigue así:

"Del tercero Felipo resplandece
aquí la copia ilustre
sobre vn ginete; a quien el Sol lleuára

al cielo a ser de su carroça ilustre,
si aqui la eternidad no lo guardára.
También a par deste dosel se ostenta
retratada la Reina Margarita,
y a su persona superior sustenta
vn animal, que pereçoso imita
con tardo movimiento
el passeo del claro firmamento."

El poeta, aunque más rápidamente, no ha dejado de dar una verídica descripción de los dos cuadros que Velázquez sólo retocó sin haberlos pintado. El "tardo", "perezoso movimiento", de "paseo" del bruto que monta la (a la sazón), ya de años difunta, reina madre, son notas descriptivas de una exactitud, por desgracia, poco frecuente en los poetas.

Pasa en seguida el nuestro a describir los demas cuadros de la pieza, y aquí (en relación con Ponz, Palomino y los inventarios) sí que desaparece toda sombra de duda: estábamos en el Salón "de Reinos" "de Reyes", "dorado", "Saloncete", también llamado "de comedias", con sus "colaterales", doce cuadros de batallas y sus sobreventanas de los trabajos de Hércules.

"En esta, y en aquella
pared colateral vistosos penden,
de animado matiz en copia bella,
doze quadros insignes, donde aprenden
los humanos sentidos quanta gloria,
y quanta horrible y celebre victoria
la Hispana gallardía
gozó en el campo, donde muere el día,
y en los páramos fríos, donde el Norte
arma rebelde, y barbara cohorte."

Ahora viene una referencia a leones de escultura, de los cuales no teníamos noticia ninguna.

"estos de plata cándidos Leones,
que guardan del Salón doze balcones,
son signos de la tierra,
por ellos el Sol yerra,
y con gallardo giro,

en estas doze fieras
mejor que en quantas ciñen las esferas,
se forman las edades;
porque dentro de si tenga el Retiro
las, que espera viuir, eternidades.

Sigue la descripción en bloque de los cuadros que se dicen siempre de Zurbarán.

"Mira como en los frisos eminentes
de vno, y otro balcón el soberano
pinzel con rasgos retrató valientes
al celebre Tebano.
Descansa (ó Juno) a Alcides no persigas
que el Arte en estos quadros le presenta
con tan perene assombro sus fatigas,
que a sus trabajos duración aumentas,
y en quanto ardiere el resplandor Eóo
aquí viuo el Leon, viuo Acheloo,
eterna harán su pena: y será eterna
aqui la fiera indomita de Lerna."

Suspende la descripción para cantar a D. Gerónimo de Villanueva, el personaje cortesano y político, que puso todo su celo y cuidado en las labores "deste augusto y precioso Salón", logrando la "eminencia", la singularidad "desta quadra": dice que de día y de noche estaba allí, que corría con el gasto, con el "dispendio" y con el "gobierno de la obra y

Que, dando de su amor heroico indicio.
quando al trabajo de esta Sala atento
vio copiar estos quadros superiores
(en su celo confiado y satisfecho)
al pinzel le decía:
Que para estos retratos y estas flores
bien hurtarle podía
espiritu á su pecho,
y á su sangre colores."

Y acaba por pedirle al Rey y al Conde-Duque los mayores ascensos en la carrera política del ministro cortesano.

Ya fuera del Salón, al fin, comienza a describir, en general, las demás piezas del Palacio del Buen Retiro:

"Al fin todas las Salas
galerias, retretes, corredores
deste edificio hermoso".

con casi solas determinación de pinturas y designación de nombres de pintores.

Dejando esto, quizá lo más curioso de la poesía de su tiempo para otro capítulo, acabemos ahora con el ya inconfundible *Salón de Reinos.*

El poeta, cuyas estrofas hemos copiado, Manuel de Gallegos de nombre, portugués de nación, escribió sus versos por mandato del señor Diego Suárez, Secretario de Estado y del Consejo de Portugal, y los publicó, recientísimas las obras del Palacio y en particular del Salón, en 1637. Del mismo año de la impresión son la licencia del Ordinario (15 de julio), la aprobación de D. Pedro Calderón de la Barca (7 de agosto) y la Tasa (16 de octubre de 1637). La inauguración del Palacio o, por lo menos, de parte de él y del parque había sido en 1632. Las obras habían comenzado en 1630.

Desde 1637 hasta que en el reinado de Carlos III—por los años 1760 a 1770 (1)—, se trasladaron al Palacio nuevo de la Plaza de Oriente los cinco retratos reales ecuestres, es visto por lo que dice Palomino y, sobre todo, por lo que dice el Inventario de 1703, que el Salón no sufrió transformación de ninguna especie. Veremos, sin embargo, que el cuadro de las Lanzas de Velázquez, pintado después de 1637 (después de los versos del poeta), fué colocado allí, desplazando a otro de los cuadros de batallas; el del Socorro de Valencia por don Carlos Coloma, pintura de Corte, con cabeza de Velázquez.

Perdidos para el Salón los retratos reales ecuestres y el cuadro de las Lanzas, fueron sustituídos los primeros (como Ponz lo vió) por tres obras que él cita (el Rapto de Elena y el Incendio de Troya, de Juan de la Corte, y el Arca de Noé, de Orrente) y por otra cuarta que se olvidó de citar, y recobró su lugar de primitivo destino en el Salón, el cuadro del Socorro de Valencia del Pó.

Esta y dos batallas más desaparecieron del Salón cuando la francesada—y también el Orrente y los dos Corte citados—, y todos los restantes pasaron al Museo del Prado, adonde, como ellos, desde el Buen Retiro, fueron a parar, desde el Palacio Nuevo, los seis cuadros de Velázquez (2).

---

(1) A fines del año 1761 vino Mengs a España, y todavía vió en el Buen Retiro el cuadro de las Lanzas; lo describió después, cuando ya estaba en el Palacio Nuevo. Véase Ponz, VI.

(2) En 1819 ya parece que estaban en el Museo del Prado, al abrirse al pú-

Sólo la dorada techumbre del Salón se conserva hoy en él como estuvo en tiempos del pintor Velázquez, del rey Felipe IV y del poeta Gallegos.

§ 4.º—*El poeta Gallegos: Un coetáneo gran entusiasta de Velázquez* (1).

No se suele hablar palabra del poeta, cuyos textos nos son tan útiles en esta investigación Ni en las historias generales de nuestra Literatura se le menciona, ni tampoco en trabajos especiales, como el de "Poetas líricos de los siglos XVI y XVII", de don Adolfo de Castro,

---

blico por primera vez, los cuadros que habían sido del Salón de Reinos. Ya catalogados aparecen en la Noticia o Catálogo de Eusebi, de 1828, no en los anteriores de 1819-21-23 y 24, los tres mejores ecuestres de Velázquez núms. 243, 246 y 273 de ella); Las Lanzas (núm. 261); los dos de Leonardo (núms. 159 y 194); el de Mayno (núm. 230); el de Caxés (núm. 102); uno de los tres de Carducho (el núm. 206), y uno de los dos de Castelo (el núm. 218). No estaban expuestos todavía, probablemente por no estar restaurados, otro de Castelo, dos más de Carducho y los diez de Fuerzas de Hércules, atribuídos a Zurbarán.

(1) La Historia documental detallada de las obras del Arte del Salón de Reinos pide algunos complementos, y alguna rectificación, al corregir pruebas de esta parte de nuestra monografía, escrita tres meses después que los primeros tres párrafos de ella.

Notaré primero una errata de imprenta: el cuadro de la marcha del Duque de Feria, de Leonardo, está justipreciado en el inventario de 1703 en siete mil doscientos reales y no en mil doscientos reales como por errata dijo la copia del documento y la imprenta. Errata que fácilmente corrige el lector por expresarse antes el justiprecio en doblones; se sacan al margen—y no lo expresé—cantidades cifradas en reales, a sesenta por doblón y con la U o calderón para significar los millares. Dije que el inventario lo autorizaban tres pintores de Cámara, lo que es exacto, en general, en cuanto a los formados a la muerte de Carlos II, pero en el del Buen Retiro en particular aparece sólo el nombre de uno de ellos, el de Arredondo.

Después del incendio del Alcázar se hicieron depósitos de las obras de Arte salvadas. De esos depósitos se proveyeron de pinturas a varios sitios reales, incluso al Buen Retiro. El que yo creía bajo la fe de Madrazo inventario general del mismo Palacio, de 1772, bien examinado en el Archivo de Palacio, resulta no contener otras pinturas que las recién trasladadas allá. En el Salón de Reinos no incluye por tanto ni las batallas subsistentes, ni los ecuestres ya transportados al Palacio nuevo, ni los cuadros que en substitución suya cambiaron de sala; solamente se mencionan un retrato de reina con un abanico, de tres varas por siete cuartas, y el del Zar Pedro, del mismo tamaño, que arrastraban la numeración de 827 y 366 respectivamente.

En consonancia más que con ello con lo que dijo Ponz en 1775, en el último y general y numerado inventario de 1789, que en lo particular del Retiro es de 1794, y lo autoriza sólo el pintor de cámara Maella, se inventarían las doce batallas—incluyendo la de Corte, en sustitución de la de Velázquez—, los diez Hércules y sólo al parecer tres cuadros más (pues tampoco se separan salas) a saber: los dos de Corte citados por Ponz, rapto de Elena y destrucción de Troya y un paisaje con dos mulos y un hombre sin designación de autor. El precio asignado a esos dos de Corte, ciento cincuenta reales a cada uno, cuando "La Batalla", del mismo pintor, con cabeza repintada por Velázquez, la vimos en 1704 valorada en seis mil reales, indica la poca importancia y tamaño de los lienzos que ocuparon el lugar de los retratos ecuestres.

El ya con ello descabalado salón, hubo de sufrir con la francesada, además del robo de Sebastiani, la merma, que no fué del todo definitiva, de dos de los

en la Biblioteca de Rivadeneyra. En los índices generalés dé los 70 tomos de dicha colección de Autores Españoles, tampoco aparece el nombre, y a desconocido le sonó, cuando le hablé de él, a don Francisco Rodríguez Marín, con ser tan arcana e inmensa la erudición que de esta época atesora su memoria.

La noticia de su libro la dió en el "Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos" don Bartolomé José Gallardo, dando la descripción bibliográfica del ejemplar (que citaba en la biblioteca del Duque de Medinaceli) y sólo una nota referente a un problema gramatical y poético que se dilucida en los preliminares (1). De la utilidad de la obra para el estudio del arte nada se sospechó.

Don Francisco Guillén Robles, en su eruditísimo estudio "El Casón

---

lienzos de batallas, enviadas por José Napoleón a su hermano para formar en el Louvre las fracasadas salas españolas. Nos. 653 y 885 cats. Por la elección, más patriótica que no torpe, de los pintores de Cámara Maella, Goya y Nápoli—que parcialmente revisaron después Recio, Maella y Ramos—, entre los cincuenta cuadros de la remesa de Arte castizo, se incluyeron el Cadreita de Caxés y el de Mayno. Se recobraron casi en seguida, a la caída de Bonaparte, la mayor parte de esos cuadros, pero al parecer no el de Cadreita, del que no se ve rastro después ni en la Academia (en donde se depositaron a la vuelta) ni en el Museo que a los pocos años se creó.

En éste, en el catálogo o inventario de D. José de Madrazo de 1849, aparecen los de Hércules, como de Zurbarán.

(1) En la Biblioteca Nacional, en *Raros*, procedente de la Biblioteca Usoz, hay un ejemplar, y en la Patrimonial de Palacio otro que (si no estoy equivocado) fué del Sr. Zarco del Valle:

Obras varias | al Real Palacio del | Bven Retiro | dedicadas por mano de Diego | Suárez, Secretario de Estado, y del | Consejo de Portugal. | al | Excelentissimo | Señor don gaspar de Guzman Conde de Oli | vares, Duque de Sanlucar la mayor, Camarero | y Cauallerizo mayor de su Magestad, de su | Consejo de Estado, Comendador mayor de Al | cantara, Capitan general de la Cauallería de | España, gran Canciller de Indias, Alcaide | de los Alcaçares de Seuilla, y Triana, Alguazil | mayor de la Casa de la contratación, y alcaide de Buen Retiro. | Avtor Manvel de Gallegos | Per tela. Per hostes. | Con Licencia. En Madrid. Por Maria de Quiñones. Año 1637. q 8 + 32 folios.

La aprobación, por el Consejo Real, de D. Pedro Calderón de la Barca es formularia. Entre los elogios hay un soneto de Soror Leonarda de la Encarnación, religiosa del convento de la Rosa, en Lisboa, en buen castellano, y un madrigal del propio autor con el largo encabezamiento siguiente (que copio por si puede relacionarse con el Secretario Vasconcelos): "Perdióse un Soneto, que en alabanza deste libro envió da Lisboa Bartolomé de Vasconcelos y Acuña, hijo del Gobernador del Reino de Angola, y el autor se queja, y siente su pérdida en este madrigal".

Y aparece por último una curiosa "Advertencia al Lector" en la que el autor se sincera del uso de la palabra *suave* como bisílaba, citando autoridades y apuntando argumentos, y transcribiendo una carta, discretísima, del Príncipe de Esquilache (a quien consultó en vista de las privadas y cariñosas advertencias de García de Salcedo Coronel, López de Zárate y Bocángel) que, en resumen, le dió la autoridad de Garcilaso, opuso su oído, citando un verso propio, advirtió que ya los pliegos estaban impresos y resumió así: "lo cierto, es que se ha de usar de lo uno y de lo otro *cum grano salis;* porque con la sineresis se expone el verso a ser duro; y con no usarla (es decir, haciendo trisílaba la palabra *suave*) a ser languido".

del Buen Retiro" (a la cabeza del "Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas"), cita un verso de la Silva Topográfica, pero sin recordar la fecha de ella, pues es incompatible con la aplicación que le da, y sin decirnos nada de lo utilísimo que en ella se contiene para el estudio de la Historia del Arte (1).

Y he aquí cómo siendo un libro varias veces citado, no se ha hecho de él estudio alguno hasta este momento.

El benemérito y erudito don Manuel Remon Zarco del Valle, que hace tantos años que es Inspector General de los Reales Palacios, y que con ello nos dejó abandonadas sus eruditas investigaciones de Historia de nuestra Literatura Artística (2), al publicar con el señor Sancho Rayón el *Ensayo* de Gallardo, añadió dos papeletas de otras dos obras del mismo poeta Gallegos, editadas en Lisboa y escritas (al menos, la segunda) en portugués.

La una es de 1626, y es una gigantomaquia, nada menos, y "Gigantomachia de Manuel de Gallegos" se intitula. Sin duda, el recuerdo de ese grave empeño de su musa épica, es el que le hizo decir aquellas cosas desaforadas ante el retrato ecuestre de Felipe IV que antes hemos visto.

La otra es un poema epitalámico, intitulado "Templo de Memoria", publicado en 1635, y dedicado a las felicísimas bodas del Duque de Braganza (futuro Rey rebelde de Portugal) con la prima del Conde-Duque Doña Luisa de Guzmán (alma de la rebelión y de toda la vida política en el reinado de las primeras Braganzas). El sinnúmero de elogios y preliminares que esta obra contiene, demuestran o que Manuel de Gallegos era muy famoso y estaba bien relacionado en Lisboa,

---

(1) Al describir los jardines del Retiro, dice que con azucenas y otras gallardas flores se veían trazadas las armas de España y las quinas portuguesas

para terror de reveladas vidas

"como decía un poeta coetáneo, aludiendo a la rebelión de Portugal" añade Guillén Robles, olvidando que el libro es de 1637 y de 1640 la rebelión. Se refiere a la ya crónica de Flandes, sin duda.

Publicada la noticia del libro en el tomo III (págs. 9 y 10) del *Ensayo* (año 1888), no había sido citada la obra por D. Cayetano Rosell en un estudio sobre unos dibujos de Carducho ("Museo Español de Antigüedades", tomo X: del año 1880, el comienzo del mismo).

(2) El Sr. Zarco del Valle, en el cargo que ostenta, es digno sucesor del aposentador Mayor de Palacio D. Diego Velázquez. Pero ello le embarga tanto—ya en tiempo del pintor se decía que su cargo era "para un hombre entero"—, que desde hace años ha tenido que dejar en punto menos que definitivo olvido, los materiales que tenía acumulados, para las investigaciones que tan sólidamente inaugurara. Me consta por su palabra que en el ingente montón de sus notas hay indicaciones precisas de fondos de archivo en que se revelaría algo inédito e importante sobre Velázquez, que el Sr. Zarco del Valle no pudo copiar, contentándose con anotarlo..., ¡gran lástima!

o que la casa de Braganza tenía ya una gran popularidad antes de soñar en la Corona (o cuando soñaba en secreto).

Apenas publicado en Lisboa el poema epitalámico, debió venir a Madrid el poeta, remontando el valle del Tajo. Que tan correctamente como la portuguesa, y fácil y suelta, manejara la lengua castellana, no extrañará a nadie que conozca la Historia de la Poesía peninsular. Aun antes de la unión de Portugal y Castilla, eran bilingües todos o poco menos que todos los poetas portugueses del siglo XVI; ejemplo, el incomparable Luis de Camoens, autor de "Los Lusiadas", pero autor también de lindas composiciones castellanas.

No habiendo leído yo otras obras de Manuel de Gallegos que las del Buen Retiro, saco de ellas los datos biográficos siguientes: Que era licenciado, ordenado de menores órdenes, portugués, que era su Mecenas don Diego Suárez y que, probablemente habría pertenecido a la casa del Cardenal-Infante don Fernando de Austria, hermano del Rey, Gobernador general de Flandes a la sazón, porque entre las comunicaciones y elogios que se imprimen con el libro hay las siguientes: un soneto de don García de Salcedo Coronel, Caballerizo del Serenísimo Infante Cardenal; un madrigal al autor, de don Gabriel Bocángel Unçueta, su bibliotecario, y un soneto de don Alonso Carrillo Lasso, Mayordomo del mismo Infante-Cardenal (1).

El poeta, al parecer, en Madrid, al menos, estaba unido muy estrechamente con los portugueses que desde aquí gobernaban a Portugal y que allá fueron odiados en los días de la rebelión, que tan presto iba a estallar. Estos eran Diego Suárez y Miguel de Vasconcelos, los inspiradores de la política desatentada que realizaba en Lisboa nuestra Virreina Doña Margarita de Saboya, Duquesa viuda de Mantua, prima hermana de Felipe IV (2).

Precisamente las composiciones poéticas al Palacio del Buen Retiro se compusieron y se imprimieron (dice Gallegos) por mandato del dicho señor Diego Suárez, Secretario de Estado y del Consejo de Portugal,

---

(1) D. García de Salcedo Coronel, el comentarista de Góngora, fué quien compuso el elogio poético del retrato ecuestre del Conde de Olivares, de Velázquez, y D. Gabriel Bacárgel quien escribió un epigrama en elogio de otra obra de Velázquez: el desconocido retrato de una hermosa. Se ve que el pintor tenía muchos amigos entre los allegados al Cardenal Infante.

(2) Dice el gacetista, editado por Rodríguez Villa: «La nueva de la muerte del Sr. Duque de Caminha que se avisó en la Gaceta pasada ha salido mentirosa, no obstante que la hubiere dicho al que esto escribe y tenía cartas de ello el famoso poeta lusitano, y poeta había de ser, Manuel Gallegos, académico, en casa del secretario Diego Xuarez, donde se suele juntar su yerno Vasconcelos, Francisco López de Zárate, Damián Martínez y otros ingenios..." etc. Págs. 164-5. Nuevas de Madrid desde el 6 hasta el 13 de junio de 1637.

y a él va dirigida la dedicatoria, con el encargo fideicomisario de trasmitirla al Conde-Duque.

En el cumpleaños o días del Rey Felipe IV, de no se dice qué año, Olivares, rodeado de sus hechuras, los ministros principales para los asuntos de Portugal, Aragón, Italia, Indias..., mostraron su gallardía en una lujosa cabalgata. Manuel de Gallegos escribió, en esa ocasión, un "Romance a las fiestas, que en el Buen Retiro hicieron los Secretarios, por la salud del Rei, nuestro Señor, que Dios guarde muchos años", en el cual, gallarda y cortesanamente se pintan ecuestres los siguientes personajes, Secretarios todos o ministros de los varios Reales Consejos, asiento principal de la Administración y gobierno del imperio español: el Conde-Duque de Olivares, "a par del Marqués del Carpio»; este marqués era el padre del favorito, y murió mediado 1648, (que diez años después le había de suceder en la privanza); Villanueva, (el antes citado como principal intendente de las obras del Salón de Reinos); don Fernando Ruiz (con alusión a tener las Indias por cargo), Pedro Colona... Diego Suárez (el particular Mecenas del pintor y del libro); Pedro Gallardo, y Vasconcelos (otro de los inspiradores de nuestra errada política en Portugal). Hoy no nos imaginaríamos a los ministros saliendo del banco azul para montar engualdrapados trotones y hacer corvetas con ellos en fiesta de *corroussel* ante los balcones de Palacio. ¡La cortesanía y la popularidad se trabajan hoy de una manera muy diversa y, desde luego, menos artística!

Además de ese romance que va al fin y de la *Silva Topográfica,* principal fuente de nuestro estudio, que va al principio, contiene el librito las siguientes más breves composiciones:

Cinco sonetos, sin más título que el de sonetos, y entremezclados con ellos, un romance "Al templo de San Antonio" (de San Antonio de Padua, el portugués) construído en el Retiro; un madrigal en italiano, sin título, y también unas "Sextas Rimas" (que son 51) en que poética u oratoriamente se defiende con buenos y malos argumentos que, en plena guerra la monarquía, se atendiera al lujo y a la ostentación de tales nuevos palacios y jardines.

Este último tema era de *periodismo* y política *ministerial,* cuestión del día. Se ve que en Madrid, atizada por alguien la opinión, se había levantado contra los gastos de las obras del Palacio, parques y jardines (¡entonces éstos sin rival en Europa!) del Buen Retiro. El poeta Gallegos, y antes, en los preliminares, el conocidísimo literato portugués D. Manuel de Faria y Sousa, salen a la palestra para *hacer opinión* (como decimos ahora). Faria y Sousa—que dice, por cierto, que

éstas como otras poesías de Manuel de Gallegos sonaban y se conocían mucho antes de impresas—, nos declara que las obras del Retiro las hacía el Rey sin gravar al pueblo, lo contrario de lo que habían hecho todos los príncipes que en el mundo levantaron semejantes fábricas, y recuerda luego lo que tales obras del Buen Retiro deben a Olivares, al Ministro D. Jerónimo de Villanueva y al Consejero D. Diego Suárez. Gallegos, por su parte, argumenta (lo más racional y corriente) con la hipótesis de un incendio o de una infección contagiosa en el Alcázar; y entre muchos ejemplos y recuerdos hace el siguiente:

"El Quinto Carlos, cuyo azero altiuo
dio muro de cadaueres a España:
quando el belico fuego ardio más viuo,
y quando era su lecho la campaña,
un Palacio en Madrid hizo pomposo,
y en Balsain un paraiso hermoso.
Acabaua de ver el Orizonte,
roxo de sangre, palido de miedo,
quando la frente rustica de vn monte
domó con el alcaçar de Toledo,
y reformó el Palacio Segouiano
sin desterrar las armas de la mano.

Excitando luego a que se acabara la emprendida obra del Casón, a lo que se refiere, sin duda, en versos de otra de las sextas rimas (la XLVI) que dicen:

Agora, agora, o Villanueva insigne
o Suárez ilustre, agora, agora,
hazed que este edificio se termine
más allá del retrete del aurora.

pues debe recordarse que el edificio del Casón cae al saliente.

Se conserva en Palacio un hermoso cuadro de paisaje, en el que se ven el Prado, todas las edificaciones del Retiro, sus jardines, San Jerónimo, etc. En ese cuadro que reproducimos se ve todavía *en alberca*, es decir, sin estar cubierto, el edificio del Casón del Retiro. Esas frases de las sextas rimas de Manuel de Gallegos hacen que se tenga la seguridad de que el cuadro se pintó después de 1637.

En cambio, en el famoso plano de Madrid, de Texeira (otro portugués), que se grabó y publicó en Amberes en 1656, el Casón está cu-

bierto (1), lo que demuestra que el cuadro se pintó en los diez y ocho años intermedios, y como de la misma mano y de la misma manera que ese que damos reproducido hay en Palacio otros (del Pardo, El Escorial y Valsain) resulta que nuestro poeta nos presta, sin saberlo, un buen servicio para el esclarecimiento de un punto curiosísimo de nuestra Historia Artística, como luego veremos.

Otro servicio de la misma manera, casi inconsciente, pero de mucha mayor entidad, nos presta el texto ya copiado de la Silva Topográfica, cuando, pintándonos el Salón de Reinos, nos describe las fuerzas de Hércules, las atribuídas a Zurbarán, como ya pintadas en 1637, precisamente cuando toda la biografía del pintor y la historia crítica del desarrollo de su arte y transformación de sus estilos se basaban en el error de Palomino de suponer que para pintar esos cuadros se le llamó por Velázquez y por el Rey a Madrid al fin de su carrera, por 1650. Yo mismo tengo que confesar al caso mi error, y que en él basaba una buena parte de mis ideas sobre la obra total de Zurbarán (2).

Pero el poeta prestó servicios a la Historia del Arte, más de propósito. En el desarrollo de su Silva Topográfica, al seguir hablando de las salas del Buen Retiro, en general, nos da, como después se verá, noticia de singulares obras de Arte que encomia y ensalza: una Magdalena de Luqueto (Luca Cambiaso: pintor de Felipe II) (3), una Muerte de Séneca, de Rubens, que debe ser—aunque no lo digan los catálogos alemanes—la hermosa obra conservada en la Pinacoteca de Munich (4)—cuadros de naturaleza muerta, de Snyders; una Lucrecia, de Guido Reni, que no parece que es la del Museo del Prado—por proceder ésta de las adquisiciones de Doña Isabel Farnesio (5)—, y por cabeza de esta parte de la Silva Topográfica, mención entusiasta pero englobada, de obras de Angelo (¿Miguel Angel?); creo se pueda referir a Angelo Nardi de Veronez (Pablo Veronés), de Baçan (Jacopo Bassano), de Tiziano, de Cajéz (Eugenio Caxés), de Ribera, de "el único Marino" (que no puedo imaginar quién sea, pues era desconocido entonces Marino de Roymers-

(1) El plano de Texaira es conocidísimo por haberse reproducido a fines del siglo XIX y hallarse ejemplares en todos los edificios públicos de Madrid. Lo del Buen Retiro se litografió para un estudio erudito de D. Rodrigo Amador de los Ríos, en el abortado tomo XI del "Museo Español de Antigüedades". La parte del plano en que se ve casi íntegro el Palacio del Retiro, va fotograbado además en el "Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas". En él es desde el Sur el punto de vista; desde el Oeste en el cuadro.

(2) Sobre este punto de los cuadros de las Fuerzas de Hércules, con ocasión del libro sobre Zurbarán de D. José Cascales y Muñoz, he adelantado la redacción del artículo especial que irá luego.

(3) De este cuadro no se tenía noticia.

(4) Se dice procedente del Palacio de Düsseldorf.

(5) Véase el Catálogo de Madrazo. Copia, núm. 225.

wal (1); acaso errata por Mayno, pronunciando como trisílabo por licencia poética), de Vicencio (Carducho) y de Palma Veneciano (Palma el joven).

Pero hay que leer esas entusiastas frases laudatorias, hay que medirlas bien, para poderlas poner en parangón con el ditirambo singularísimo, vibrante de convicción y de entusiasmo sin límites y sin retórica con que Manuel Gallegos hizo el elogio de Velázquez.

Todo viene a demostrar que Gallegos, poeta mediano, pero de la buena época, era un entusiasta de la pintura. Pero su fervor velazquista es una verdadera singularidad, quizá debida en parte a ser Velázquée portugués, por su padre, quizá amigo también de los ministros portugueses Vasconcelos y Suárez—sobre todo Suárez, que a no ser él también entusiasta de Velázquez, no se hubiera injerido en la edición de los versos una profesión de fe velazquista tan ardiente como la que hace Manuel de Gallegos—. Es de justicia que de la gloria incomparable del pintor se comuniquen destellos a sus amigos, los que cuando sólo tenía él treinta y ocho años de edad, compusieron y editaron versos cortesanos, en los cuales más aún que al Rey se elogiaba al inmortal monarca del Arte de los pinceles.

Y justo es también que a la nación portuguesa se le tribute el merecido homenaje por los otros españoles. Quedó ella sin personalidad artística definida durante el siglo de Oro de nuestras Artes, pero fué porque acá, en la capital política de la Península o en el central emporio de Sevilla, la generosa sangre portuguesa sonrosaba la mano genial de Sanchez Coello, hijo de portugués; de Velázquez, hijo de portugués; de Valdés Leal, de Claudio Coello, hijos todos de portugueses—sin acordarme de verdaderos portugueses de nacimiento, como los dos Pereyra, el pintor y el escultor.

Tuvo Ceán Bermúdez, y creo que por consejo de Jovellanos, el buen acuerdo de llevar a las vidas de su Diccionario de artistas la Antología casi completa de las alabanzas poéticas que merecieron de sus contemporáneos: colmándole el principal de sus olvidos, vayan aquí las estrofas de Manuel de Gallegos, a quien debe darse, cualquiera que sea la apreciación que se haga de su mérito, el título de primero de los escritores velazquistas, aun antes de Pacheco, el suegro del pintor—a quien se anticipó en doce años en imprimir alabanzas del gran Diego Velázquez (2).

---

(1) Y lo siguió siendo (a pesar de su firma, tan prodigada) hasta muy avanzado el siglo XIX. Además sería inverosímil su arcaico estilo, entre las predilecciones de la época de Felipe IV.

(2) El libro de Pacheco se publicó en 1649, y aunque parece ultimado diez

Recuérdese que es el Manzanares quien habla con el Tajo (el Tajo portugués, cuyo valle remontara el poeta de Lisboa a Madrid) y que acaba de ponderarle las obras pictóricas de Rubens, de Snyders, de Güido...

Mas dime (o Potentado de Neptuno,
cuya corriente el Aquilon adora,
y a quien siruen los rios Lusitanos)
quando al son de tus ondas importuno
la Fama boladora
aplicando a su trompa diestras manos
grandezas del pinzel canta sonora.
No oyes por los vientos
repetidos portentos
del Gran Diego Velázquez ¿en tu orilla
no escribes con carácter cristalino
el nombre deste ingenio peregrino?

¿No ha llegado, Tajo abajo, a Lisboa, la fama del gran pintor, hijo de portugués?

Pues tanto a sus colores obedece
la Parca rigurosa;
que su pinzel arficioso cetro,
digno de heroico Metro,
la Monarquía alcança milagrosa
de quanta vida en quadros resplandece.

Estos versos bastarían a recordar al autor, al menos por medida de su entusiasmo profético.

Su pintura diuina
taciturno poema, muda historia,
los sentidos domina,
y reyna en la memoria.
En sus flores el zefiro más suave,
que en los jardines del Hibleo monte,
halaga el Orizonte,
y a los ojos humanos lisonjea.

---

años antes, al menos, aun es probable que Gallegos le precediera en la redacción, como le precedió en la publicación de las alabanzas a Velázquez.

El poeta sabe bien que es el del Pardo el paisaje de Velázquez; quizá le ha visto pintar allí del natural, con el fondo de nieves del Guadarrama.

Si pintar quiere el Pardo; allí Amaltea
formar Abriles deliciosos sabe.
quando al cielo retrata en lienzo breue
dulce la esfera en su matiz se mueue.

Sabe el pintor pintar los celajes; sabe pintar el agua corriente—de lo que confieso que no conozco ejemplo en la obra de Velázquez (1).

Mi plata más tranquila, más serena
en sus dibujos corre, que en mi arena.
Estudioso matiza
quanto el entendimiento sutiliza.
Por soberanos modos
pinta del alma los afectos todos.
No ay objeto impossible
a sus rasgos: perdone lo inuisible,
que aun en sus quadros se han de ver pintadas
del mundo las sustancias separadas.

Estas últimas frases ¿significan, aunque confusamente dicho—no había entonces palabra—la pintura de ambiente?, ¿del aire interpuesto?, ¿la perspectiva aérea?...

Este pues (que oy siruiendo en el Palacio
del gran Felipo apura su destreza)
ocupó desse lienço el breue espacio
con Apolo, y con Marcias, considera
la animada fiereza,
que en el Dios vengatiuo reberbera:
mira como vencido
el musico atreuido,
con el mayor tormento,
el delito pagó de su instrumento.

Este pequeño cuadro no puede ser el Apolo y Marsias, grande sobrépuerta como el Mercurio y Argos (2), pintados por Velázquez en los

(1) Del agua en cristal responda el vaso del famoso cuadro de la juventud "El Aguador de Sevilla".

(2) El de Mercurio y Argos mide 1,27 × 2,48, y lo mismo mediría su compañero.

últimos años de su vida, para el Salón de los Espejos del viejo Alcázar; se trata de un Velázquez perdido y hasta ahora ignorado del todo.

También estudio deste ingenio raro
obra también deste pinzel preclaro
es esta tabla, donde lastimoso
el Patriarca Jacob gime en colores;
y explicando en matices sus dolores
fúnebre llora, trágico suspira,
mientras de su José la sangre admira.

Este es el cuadro de la Túnica de José, de la Galería del Escorial, en lienzo, no en tabla.

Al fin diuersas partes desta sala
este Diuino Artifice guarnece.
Aqui el Arte en prodigios se engrandece,
aqui fingida flor aroma exhala,
aqui partida en almas la destreza,
y produciendo vidas la pintura,
ingeniosa procura
poblar un emisferio,
sin que nada se deua al ministerio
de la Naturaleza.
Aqui el Arte parece
(mientras su valentía
pinta viuientes, y retratos cría)
que el Gran Felipo ofrece
pueblo mas viuo, imperio mas durable,
pues le elige Monarca
de lo que la cuchilla formidable
se vsurpa de la Parca.

La profecía del pintor se ha cumplido: Felipe IY es Monarca inmortal por la sola virtud maravillosa de su gran pintor de Cámara.

O peregrina mano!
O pinzel soberano!
O marauilla rara!
vierase encarecida

esta, que admiras maquina preclara,
si aquel matiz, que es de sus quadros vida
la copia de mis labios animára.

Aquí termina el poeta, con el elogio del pintor, la descripción poética del Palacio, pasando a describir los jardines, vergeles y bosques, casas de fieras... Lo que hoy es el Parque de Madrid que, estanque grande y todo, debe la capital al fausto y magnificencia de Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares, los mecenas de Velázquez (1).

§ 5.º—*La parte postiza en los cuadros de Velázquez.*

En este párrafo el rigor de la investigación nos obliga a detallar las medidas de los lienzos y las del Salón, para poder ultimar una reconstitución del mismo.

Las primeras láminas en fototipia que acompañan a este estudio dan los retratos ecuestres de Velázquez cercenados. A saber, récortadas una tira lateral perpendicular (de arriba abajo) por cada lado, en los cuatro retratos de los reyes y reinas, y una tira horizontal arriba y otra abajo en el retrato del Príncipe Baltasar Carlos. Lo advierto al lector porque eso no salta a la vista.

Salta a la vista, en cambio, otro raro cercén, el del pequeño rectángulo que en uno de los lados y parte baja se ha hecho en la fototipia en cada uno de los cuatro cuadros de los cuatro reyes.

Dejando para luego la determinación del estilo y época de la pintura de las diez tiras de lienzo y de los cuatro rectángulos que mis tijeras cortaron en las fotografías para preparar la fototipia, dejando para luego saber, por tanto, si tales fragmentos son de Velázquez o de su tiempo, o del siglo XVIII, debo tranquilizar al lector, desde luego, sobre la libertad con que haya manejado las tijeras. Las he llevado escrupulosamente (sin idea preconcebida) por donde se ven cosidos los lienzos en el Museo del Prado.

Allí salta a la vista de todos que hay tiras y rectángulos cosidos y añadidos; tan a la vista, que las fotografías mismas y aun los fotogra-

(1) Para apreciar en su valor histórico-artístico las composiciones poéticas de Gallegos, nada como leer pacientemente las treinta y cuatro poesías de diversos ingenios, dedicadas todas al Buen Retiro en 1635, entre las cuales, como después se verá, no se contiene ni una sola noticia, ni más de un solo rasgo descriptivo útil. ¡Y eso que varios de los versos están dedicados a las pinturas...!
"Elogios al Palacio del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España". Madrid, Imprenta del Reino, 1635. Ejemplar en *Raros* (6.809) de la Biblioteca Nacional.

bados y fototipias si no han sido retocadas las señalan. Y claro es que los críticos todos las han reconocido y señalado. En esto no cabe originalidad ni descubrimiento alguno.

Las medidas de lo *postizo* (así lo llamaremos) hasta ahora no se han dado y se hace preciso darlas aquí, advirtiendo que al coser y empalmar y sobrepintar la costura no se marca, antes bien, se tira a disimular la línea del empalme, por lo que caben errores en algún centímetro de más o de menos. Forrados como están (naturalmente) cuadros tan insignes, sería inútil examinarlos del revés.

El cuadro que va en nota da en metros y centímetros las medidas de los postizos y las de los cuadros con y sin ellos. La cifra antes del signo de multiplicación es siempre el alto y después de él el ancho. Derecha o izquierda del que mira (1).

En el retrato del Príncipe Baltasar Carlos parecen varias las tiras cosidas; desde luego, dos en vez de una arriba; reduzco las medidas del cuadro al mínimum en esas cifras.

Los restantes cuadros de batallas (los conservados en el Museo) y los trabajos de Hércules tienen señalados en catálogo las medidas del cuadro segundo, que va también en nota (2).

---

(1)

	Hoy	tira izqda.	tira dra.	Primitivo	Ricón postizo
Felipe III	3,00 × 3,14	0,54	0,46	3,00 × 2,14	0,70 × 0,80
Doña Margarita	2,97 × 3,09	0,46	0,47	2,97 × 2,16	0,64 × 0,83
Felipe IV	3,01 × 3,14	0,43	0,19	3,01 × 2,52	0,66 × 0,31
Doña Isabel	3,01 × 3,14	0,30	0,29	3,01 × 2,55	0,62 × 0,43

Don Baltasar Carlos, 2,09 × 1,73; fajas horizontales arriba de 0,20 (alto); faja abajo de 0,10 (alto); primitivo, 1,79 × 1,73.

(2)

Carducho.—Fleurus ...	2,97 × 3,65	*Zurbarán.*—Calpe y Abyla ...	1,36 × 1,53
Constanza	2,97 × 3,74	Geriones	1,36 × 1,67
Rheinfeld	2,97 × 3,57	León nemeo	1,51 × 1,66
Castelo.—Alfaro	2,90 × 3,44	Jabalí Erimento	1,32 × 1,53
San Salvador	2,97 × 3,11	Toro de Creta	1,33 × 1,52
Caxés.—Cádiz	3,02 × 3,23	Anteo	1,36 × 1,53
Leonardo.—Breda	3,07 × 3,81	Cancerbero	1,32 × 1,51
Acqui	3,04 × 3,60	Alfeo	1,33 × 1,53
Mayno.—Brasil	3,09 × 3,81	Hidra de Lerna	1,33 × 1,67
Velázquez.—Breda	3,07 × 3,67	Túnica de Neso	1,36 × 1,67

No hago, ahora, tema de cuales son los verdaderos asuntos de las batallas, para lo cual algo hay que añadir a las informaciones de Madrazo, a base de las recogidas por Justi.

Sabida cosa es que en los Inventarios de nuestros Palacios Reales se daban las medidas sólo aproximadas, es decir, por varas y palmos, y que medido un cuadro, a ojo de buen cubero, se suponía igual medida en los compañeros. Con esta observación previa diré que las "tres varas y media de alto" homogéneo que el copiado inventario de 1703 da a los diez y siete cuadros de reyes y de batallas, equivalen a **2,94** m.; que el ancho de dos varas y media que atribuye al Felipe III y a Doña Margarita, equivalen a **2,10** m.; que el ancho de cuatro varas que en globo atribuye a los otros quince cuadros (batallas, Felipe IV y Doña

Dado el muy relativo valor que a las medidas antiguas puede atribuirse todavía, comparándolas con las exactas actuales, se ve: primero, la coincidencia general, grosso-modo; segundo, que el Baltasar Carlos, reducido al mínimo (suponiéndolo quitadas todas las tres tiras), es en realidad un poco más grande de lo que se creía en 1703, pero cuadrado casi, como allí se dice; tercero, que reducidos al mínimo el Felipe IV y la Doña Isabel, sus medidas se aproximaban a las de Felipe III y la Doña Margarita, cuando en 1703 se equiparaban en medida, no a la otra pareja real, sino a las batallas, no sabemos si por error—al colocar su descripción entre éstas en vez de hacerlo a continuación de aquélla—; cuarto, que el ancho aparentemente homogéneo de los cuadros de batallas viene a serlo en verdad, pero con las excepciones de la bahía del Salvador, de Castelo y la de Cádiz, de Caxés, que son algo menores, sin duda, por la colocación de ambos rincones (uno sí, pero otro no, a juzgar por el orden del Inventario de 1703), y quinto, que sobrando, como sobraba un cuadro de éstas—fuera el de Mayno, que creo anterior; fuera las *Lanzas*, de Velázquez, que es posterior, y que repite el tema de Breda antes pintado por Leonardo; fuera el de Corte, que, durante un siglo, fué a parar a una sala contigua, hasta que las *Lanzas* le dejaron puesto vacante—, los tres, entre los cuales se puede titubear cuál era el *non*, tienen las mismas medidas, homogéneas con los otros diez.

Esto sentado, reduzcámonos ahora al estudio de los *postizos* de los lienzos de Velázquez.

Los rectángulos pequeños no son explicables sino por exigir su cercenamiento la colocación de los lienzos en el Salón de Reinos. Al pasar al Palacio Real, con la amplitud de las salas y el gran aprecio de los cuadros, fué cuando les hicieron desaparecer esa singularidad, que ya no ostentaban seguramente al pasar al Museo. La noticia de esos *rincones postizos* no la sabemos, sin embargo, por documento ni texto alguno: la vemos en los lienzos y nada más.

A cualquiera se ha de ocurrir que al pintarse el cuadro, el bastidor del mismo no tendría todavía esos ángulos reentrantes. Pudo el pintor dejar el rectángulo sin pintar, y pudo pintarse, por exceso de precaución (mirando al porvenir) y después ocasionarlo por medio de una sola línea cortada (por ejemplo: la horizontal) doblando el lienzo (por la perpendicular) y dejando detrás de lo visible el pedazo doblado invisible: la línea del pliegue se había así de marcar por la pérdida del color,

---

Isabel), equivale a **3,36** m.; que las siete cuartas o palmos en cuadro que atribuye al Baltasar Carlos, equivalen a **1,47** m.; y que la vara y media de alto por vara y tres cuartas de ancho que atribuye a los diez cuadros de Hércules a **1,22×1,47** m.

y cuando, andando los siglos, se desplegara el rincón y se normalizara el perímetro del cuadro, hubo necesidad de repintar la línea del pliegue perpendicular), a la vez que se repintaba la línea de sutura (horizontal) y a la vez que se adobaba todo el lienzo. Que esto es lo que debió ocurrir y no que el *rincón* fuera verdaderamente *postizo,* es lo que opinó el ilustre crítico velazquista D. Gregorio Cruzada Villaamil, y es lo que yo opino (1).

En cambio, creo que las sendas tiras laterales (de arriba abajo) de cada uno de los lados de los cuatro cuadros de Reyes, son postizos propiamente dichos, es decir, añadidos por sutura. Serán, además, o no del tiempo de Velázquez, pero no son obra primitiva, sino pintada después.

¿Qué fué primero? Los rincones doblados por detrás hacia un lado ¿se doblaron antes o después de agregar la respectiva tira lateral?

Para contestar a esa pregunta, basta ver si la corta línea horizontal del doblez se prolonga o no a través de la tira lateral inmediata: se prolonga en los cuadros de Felipe IV y Doña Isabel y no se prolonga, al parecer, en los de Felipe III y Doña Margarita. Diferencia que no puede menos de ponerse en relación y acuerdo con el tamaño, hoy equivalente, de los cuatro lienzos que en 1703 aparecía diversificado, apareciendo más anchos los dos primeros y más estrechos los segundos.

Los más estrechos, Felipe III y Doña Margarita, no ofrecen problema alguno. No sólo por esa coincidencia entre sus medidas de 1703 con el lienzo primitivo, sin las tiras, sino porque en éstas no existe una sola pincelada de Velázquez. Como ya reconoció D. Pedro de Madrazo, las tiras del Felipe III—y lo mismo pienso de la Doña Margarita—, fueron obra hecha al trasladar al Palacio nuevo los cuadros. Tuvimos en el siglo XVIII algunos pintores de Cámara que fueron maravillosos restauradores, singularmente de obras de escuela española: en especial Juan García de Miranda (1677-1749) y Andrés de la Calleja (1705-1785). Con sólo decir que las Meninas están en el estado que entonces las dejó el primero con una restauración de bastante entidad (pues padecieron mucho con el incendio del Alcázar) y que no se nota, está hecha la alabanza que merecen aquellos artistas y que les ha regatea-

(1) Ha podido pensarse también en que los tales rincones sustituyeran a una parte del lienzo primitivo que llenara una inscripción. Si el lector ve las fototipias comprenderá que no era lugar propio para ella, el variado en cada cuadro (y sistemática la variación, evidentemente) que se ve sustituído por el nuevo *rincón*. En el Felipe III y Doña Margarita la forma de ese postizo protestaría además de la suposición, con ser en esos dos cuadros seguro que el rincón no seguía por la respectiva tira lateral vecina.

do el olvido (1). Creeré de la Calleja la ampliación lateral de ambos cuadros: igualó las tintas con lo antiguo, pero como la imprimación era diversa, distinta acaso la química de los colores y como no contó con lo que habían de cambiar al tomar pátina, hoy está desigualada la vecindad marcándose muy decidida la diferencia. Y como eso no ocurre de la propia manera en los *rincones* de esos dos cuadros, se confirma en ellos lo que de estos en general conjetura Cruzada Villaamil: que estuvieron vueltos del revés.

En cuanto a los de la pareja real de Felipe IV y Doña Margarita, sería decisivo que se reconociera evidentemente la mano inconfundible de Velázquez en la pintura puesta en las tiras y rincones en duda. La autoridad del libro de Beruete no puede invocarse si no porque parece atribuir al mismo Velázquez, único autor del primero de esos cuadros, el árbol y el papel para una firma en blanco, que aparecen en la tira postiza izquierda de Felipe IV: única ocasión en que alude indirectamente al caso del problema que examinamos. Yo confieso que no veo claro que sean de Velázquez la encina y el papel, pero además pesan mucho en mi ánimo dos datos gráficos de bastante entidad, aunque no ciertamente decisiva.

Primer dato. Apenas pintado el Felipe IV, y por mano de un excelentísimo discípulo de Velázquez, se hizo una hermosa copia de mediano tamaño (1-16 × 0-90) para remitirla al Gran Duque de Toscana; para que según ella se hiciera la gran estatua de Tacca, que iba a regalar aquel príncipe a nuestros monarcas, y es la que está hoy en la Plaza de Oriente. Pues con ser puntualísima la copia—apenas hay diferencia y muy pequeña en el ramaje de la encina—, y con ser su tamaño el que es—sin necesidad de ahorrarse espacio—, no se copiaron las tiras, faltando en consecuencia el tronco de la encina y el papel para la firma.

Segundo dato. En la juventud, Goya, ya vuelto a España, en 1778, se consagra a grabar al aguafuerte muchos de los lienzos de Velázquez conservados en el Real Palacio, y entre ellos, el Felipe IV. Y fuera que las tiras aunque estuvieran añadidas no estuvieran pintadas como hoy, o que supiera bien Goya cúya era la mano contemporánea que las había añadido, ello es que en su aguafuerte, con dejar incluído algún espacio de las tiras, no se ven la encina y el papel (2).

---

(1) V. Madrazo. *Viaje Artístico*, p. 216.

(2) Goya grabó en dicho año 1778 los seis retratos ecuestres de Velázquez, y además de *Los Borrachos*, las cuatro fechadas de otra serie de aguafuertes, formada con Esopo, Menipo, El Inglés y Morra; faltando la fecha en los dos del Cardenal-Infante y Barbarroja, que parecen de la misma época y tarea.

D. Angel Barcia Pabón, que por su recién cumplida edad de setenta años acaba de recibir la jubilación de jefe de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional—mucho más cruel que para el celosísimo bibliotecario y castizo escritor, para los amantes y los estudiosos de ellas—oyó decir en su mocedad, en las aulas de la Academia, y como la cosa más sabida del mundo, que D. Vicente López se había distinguido sobremanera en su juventud con la labor de completar los lienzos de dos de los retratos ecuestres de Velázquez (Felipe III y Doña Margarita). A pesar de esa especie meramente tradicional y legendaria, en el fondo de la cual sólo late quizá la noticia cierta de que algunos de ellos se ampliaron en Palacio, yo, recordando la seguridad con que Goya acertó a copiar tan felizmente un cuadro de Velázquez la Cacería del Hoyo, en el Pardo, que Fernando VII regaló a Lord Cowley—el hermano de Wellington—, no puedo menos de pensar en la posibilidad de que sean de Goya las tiras añadidas al Felipe IV..., si efectivamente se demostrara que no son primitivas. *

No tengo la misma idea respecto a las tiras horizontales del Baltasar Carlos. La del suelo sí la creo postiza, y cualquiera la ha podido pintar: es un sencillo apretón de sombra en el terrazo. Pero las de arriba, en hermoso celaje, parécenme indiscutibles de Velázquez, aunque la factura es muy empastada para ser nubes y cielo. En esto habría que rectificar la fototipia de conjunto, en la cual extremé las reducciones.

La Doña Isabel es sabido que tampoco es cuadro pintado originariamente por Velázquez, aunque en él todo el caballo y tantas otras cosas son absolutamente suyas, además del arreglo general del paisaje. En cuanto a los postizos hay que decir lo que antes refiriéndonos al Felipe IV.

Para Cruzada Villaamil, los tres cuadros, Doña Isabel, Doña Margarita y Felipe III, habían sido pintados probablemente por la minuciosa y fatigadísima mano de Bartolomé González (1564-1627), y se ha añadido por Beruete, que al acomodarlos para el Buen Retiro, se supo-

---

En los ecuestres procuró acaso una cierta homogeneidad de medidas en las estampas, y al efecto añadió celaje por lo alto al del Príncipe Baltasar—si no es que se le añadió una parte de lienzo que después le quitaran—. Pero a pesar de ello, hizo más anchos al Felipe IV y Doña Isabel, que al Felipe III y Doña Margarita; por lo que resulta todavía más evidente que no quiso reproducir la encina y el papel del primero y la tira perpendicular correspondiente.

Daré aquí las medidas de la parte grabada de estas planchas, para que el curioso lector las pueda comparar: Felipe IV, 35 × 31; Doña Isabel, 34 × 31; Felipe III, 35 × 30; Doña Margarita, 34 × 30 y medio, y Don Baltasar Carlos, 32 × 21 y medio. La de Olivares no nos importa.

* [Está probado que la copia de la *Cacería del Hoyo* es del siglo XVII].

ne que años después de pintados, intervinieron dos manos; de estilo franco, velazquista desde luego, la una, y la otra, la inconfudible de Velázquez, principalmente. Frente a esas opiniones me atrevo a sostener la mía, sinceramente convencido: esos cuadros no son de González.

El retrato de la Reina de Hungría Doña María, pintado por Velázquez en 1630, demuestra absolutamente que la indumentaria de los retratos ecuestres de su madre Doña Margarita (ya de tantos años difunta) y de su cuñada Doña Isabel, es la del tiempo de ella, lo que se confirma por el retrato berlinés de Juana Pacheco Miranda, la esposa de Velázquez—importando poco que no sea de su mano; sino del yerno, de Mazo, para Beruete—. Tengo el firme convencimiento además, de que Bartolomé González no pudo ni imaginar siquiera cuadros de la hermosa composición—esencialmente velazqueña—que tienen los retratos dichos. Para mí no sólo los retocó Velázquez, sino que antes los dibujó, aunque se hubo de dar la ejecución a otras manos, sin duda, por la prisa que al Monarca y al Conde-Duque les corría de ver decorado el Salón de Reinos del improvisado y maravilloso Buen Retiro. Yo doy a la ejecución y factura todo el valor que merecen, pero la composición es la creación artística de huella más inconfundible. Y así como en estatuas romanas malas vemos clara la idea y concepción artística perdida de una creación griega de Praxiteles o de Scopas, de la misma manera en la Doña Margarita y sobre todo, en el Felipe III, mal ejecutados y cobardemente metidos en color, todavía se ve el genio creador de Velázquez (1).

Quisiera que alguien me pudiera señalar un caballo y un jinete de Bartolomé González auténticos (ni siquiera dudosos). Sin lo cual es pura fantasía atribuirle la idea y el diseño de la composición de las dos hermosas creaciones. A Bartolomé González, además le dieron escasa importancia los historiógrafos de arte más próximos a su memoria viva, y sus cuadros firmados (que no son pocos) le declaran medianísimo continuador del arte de Antonio Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz: retratos de cuerpo entero o de busto prolongado, en decadencia creciente, de una generación a otra, que llega a extremada inopia de medios en Bartolomé González. Si fué pintor de Cámara preferido a Roelas, lo debió de ser por puro favoritismo (2).

---

(1) La especie de Cruzada, triunfante hasta en las cartelas del Museo, de que Bartolomé González fué el primitivo autor de los tres retratos ecuestres, es absurda además hasta por la misma opinión de Cruzada de que la Doña Isabel se pintó después de 1628, cuando ya había fallecido (en 1627) dicho pintor.

(2) Y aun fué por entonces el único pintor de Cámara de quien se entendió que estaban pagadas sus obras con el solo sueldo del cargo.

Pero no hablemos ya de González; reparemos en los cuadros de batallas del propio Salón de Reinos y aparecerá evidente que con ser digno de loa lo de Leonardo, todavía *la composición* del Felipe III, caballero en su noble bruto, es superior a cuantos jinetes imaginaron, a competencia, los ingenios de los pintores Carducho y Castelo, y el propio Leonardo. Cómo explicar, pues, que el creador de la idea, composición y dibujo, fuera tan parsimonioso ejecutante, tan cobarde de factura, constituye un misterio, que se resuelve llanamente suponiendo que Velázquez dió el boceto, que, por las prisas del Conde-Duque, otro lo ejecutó (alguno de los numerosos pintores de retratos de la época), y que Velázquez, por lo mismo que era el autor de la idea, pudo retocar, repintar y rehacer parcialmente, y libérrimamente, cada una de las obras así elaboradas: que son tres, pues Doña Isabel, aparte la diferencia en el problema de las medidas, fué metida en color por la misma mano que el Felipe III y la Doña Margarita, demostrando mucho más que los otros lo que estamos diciendo: que su boceto era genial, su ejecución vulgar y paupérrima, y genial finalmente otra vez, su repinte y complemento.

Es el caso tan frecuente en los más famosos artistas. Rafael creó y retocó, pero no pintó *la Perla,* y creó y repintó pero no pintó el *Pasmo.*

Sólo que Velázquez, que llegado a Madrid, muy luego aspiró en la corte a darse aires de hidalgo y gentilhombre, y no de pintor de profesión y de retribución (1), no solía colaborar ni admitir colaboración, y así el caso del Salón de Reinos se explica sólo, pero se explica bien, por la insólita prisa con que el Rey y el favorito creaban la soberbia improvisación de aquel sitio real, parque y jardines de placer (2).

§ 6.º—*El movimiento del bruto en los retratos ecuestres de Velázquez*

Relacionado está con todo ello el tema de la actitud del caballo en

---

(1) En 1636 (día de 2 de agosto), decía un gacetista de la época (apud. Rodríguez Villa, "La Corte y Monarquía de España en los años 1636 y 37", Madrid, 1886), "a Don Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S. M., que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Ticiano". Pág. 27-8. ¡Este deseo tardó más de veinte años en verlo realizado!

(2) Existen en el Real Palacio, pieza no muy grande, sin luces directas, creo recordar que inmediata al Salón Gasparini, dos retratos de cuerpo entero de Felipe III y de Doña Margarita, obra quizá aquélla la más primorosa de Bartolomé González, que puso en ambas sendas firmas con su nombre, apellido, cargo de pintor del Rey y fecha: y ésta, la más reciente posible, la de 1621, el año en que murió el Rey y seis antes de morir el pintor. La cabeza del Monarca es acaso la que sirvió para copiarla en el retrato ecuestre, ¡pero vaya, y cuanto más dura y agria de color en el original, verdadero cuadro de Bartolomé González! Basta examinarlo para rechazarle toda participación en los retratos ecuestres.

muchos de los cuadros del Salón de Reinos, que no es otra que la que en bronce inmortalizó Tacca, por los dibujos de Velázquez, en el coloso Felipe IV de la Plaza de Oriente, que estuvo antes en el Buen Retiro, para donde se proyectara.

Sobre este punto, muy sabroso de estudiar, se hace preciso copiar aquí un texto de Ponz: "Después de algunos estudios que Tacca había hecho (1), se le manifestó que gustaría al Rey que no se hiciese el caballo en la conformidad que los otros de su género, esto es, en acto de paseo, sino de corveta, o de galope. En vista de lo cual, y deseoso de agradar al Rey, escribió á esta Corte, solicitando se le enviase un exemplar executado por un buen Pintor, para gobernarse, y acertar mejor en la obra. En efecto, dentro de pocas semanas se le envió un quadro de mano de Dn Diego Velázquez con el Rey á caballo, y á mas de esto, otro retrato de medio cuerpo, que el mismo Velázquez hizo al Rey.

"Vista la actitud que se había de dar al caballo por los profesores y aficionados que había en Florencia, tuvieron por imposible que la obra pudiese efectuarse, tratándose de mantener en el angosto espacio de los pies una mole de mas de diez y ocho millares de libras, la qual había de subsistir fuera del equilibrio, y por consiguiente posar en falso, como era preciso para representar el galope ó la corveta; y así se tuvo por quimérico, el pretender hallar fuera de la figura del caballo ó sobre el plano, ó debaxo de él un equilibrio para tan gran salida. Algunas noticias de aquel tiempo indican que el célebre Galileo Galilei consideró imposible la empresa; pero las mas ciertas son que el mismo Galilei sugirió al Tacca la manera de mantenerlo.

"La destreza del Tacca contribuyó también al sostenimiento de esta máquina en el modo que tuvo de formar los gruesos, y pegar las partes de ella: hízola de dos trozos, exceptuando las piernas y los brazos: el un trozo hasta la cincha, y el otro desde la cincha á la cabeza: macizó las piernas, y así fué aumentando ó disminuyendo los gruesos conforme tuvo por conveniente para su intento. Pesó toda la obra de la estatua y el caballo diez y ocho mil libras. En cuanto á la actitud se dirá lo que sintieron los inteligentes del arte de cabalgar, suponiendo antes que el caballo se maneja en dos, esto es, en los ayres altos, y en tierra. Una de las operaciones del manejo en el ayre es la corveta, formándola quando se levanta, caminando siempre doblando los brazos hácia el pecho, y manteniéndose, ó equilibrándose sobre las ancas, baxando la grupa hácia el suelo. La posada es otra especie de operación en el ayre y esta la hace el caballo al terminar qualquier manejo, há-

(1) El comienzo del encargo fué en 1632.

gase en tierra ó en el ayre: es un género de corveta con la diferencia de que en la posada se levanta mas en el ayre que en la corveta, y después se para y afirma con los quatro pies. La alzada es nombre generico de todos los movimientos que hace el caballo al alzarse con los brazos y posarse sobre las piernas.

"La actitud que dió el Tacca al caballo, es como un medio ó compuesto de las referidas operaciones, no siendo corveta por no sostenerse bastante sobre las ancas, baxando la grupa y levantando la cabeza y espaldas. Tampoco es posada por describir su figura una línea casi plana desde los ojos á lo alto de la grupa, debiendo ser inclinada; y últimamente no es galope, pues para serlo, debiera echar hacia atrás una de las ancas y la otra adelante, y no estar iguales como están: por lo tanto se considera un cierto medio como se ha dicho, entre las tales actitudes en lo que el profesor procedió con sabiduría habiendo observado los que exercitan la noble Arte de la Escultura, que cualquier otro movimiento hubiera sido menos gracioso".

Bien claramente nos dicen estas noticias que Velázquez fué el inspirador del Rey en el deseo de tener la primera estatua ecuestre, valentísima, en la cual estuviera el caballo levantado sobre sus pies traseros. Antes había logrado ver en pintura esa innovación que entiendo que es creación, o feliz éxito, original de Velázquez. El lo puso de moda en nuestra corte, la primera de Europa y la que daba el tono en aquellos años.

En efecto, los retratos ecuestres, teniendo el caballo las manos levantadas y todo el cuerpo suspendido, sólo pesando sobre los pies, podrán tener sus precedentes remotos, incluso en las cabalgatas del arte griego, pero tuvieron por 1634-36 su verdadera explosión como de moda nueva, creo que por influencia exclusiva del arte madrileño. En toda la obra de Rubens solamente (1) se ve así el retrato ecuestre del Cardenal Infante D. Fernando, Gobernador de Flandes, vencedor en Nordlingen, pintado por 1636 (y por cierto conservado en nuestro Museo del Prado); y el único de los que así pintó Van Dyck es el retrato ecuestre de un Príncipe aliado a ratos y protegidísimo de España, General de nuestros ejércitos, el Príncipe Tomás de Saboya (Galería de Turín) que se supone pintado en 1634 (por estarlo otro busto del mismo personaje) (2). Que en ese caso Van Dyck aceptó una moda extraña, es-

(1) Véase Mesonero Romanos "Velázquez fuera del Museo del Prado", Madrid, 1899, p.—261: Ecuestre de Felipe IV, copia del que Rubens pintó en Madrid, 1628.

(2) Por 1637 se pensó en designar al Príncipe Tomás para el Virreinato de Portugal. Pero luego, por 1642, nos traicionó pasándose a los franceses.

pañola, lo demuestra el elocuentísimo hecho de no repetir la corveta en ninguno de sus muchos retratos ecuestres del Rey Carlos I de Inglaterra y de otros. Entre la obra de Van Dyck se han incluído, pero no son suyos, otros dos cuadros en que aparece el caballo encabritado, levantado o en corveta: en un supuesto retrato de Van Dyck mismo joven (Colección de L. Egerton), que ni es suyo ni es su retrato, y en un estudio de caballos (Palacio de Buckingham). Rembrandt no hizo retratos ecuestres; sólo uno, relativamente malo el caballo, pintado en corveta mal tomada: es cuadro del Conde de Cowper, pintado más tardíamente que los citados, en 1649.

Antes de Velázquez y de nuestros pintores del Buen Retiro, hay en cuadros de batallas caballos galopantes en composiciones de Rafael (Ponte Melvi, pintado por Julio Romano), de Ticiano (la batalla de Cadore, cuadro perdido, pero del que se conservan una copia y un grabado) y otros. Pero es caso que no conozco el de un retrato ecuestre en corveta, con acento y acierto de verdad en el movimiento; cosa que no se propusieron hacer Rafael y Ticiano ciertamente cuando (como después Poussin) imitaban de relieves romanos el galope de batalla,

Acicate fué para el feliz hallazgo velazqueño (¡tan mal atribuído implícitamente al pacato y menguado ingenio de Bartolomé González!) el precedente de Carlos V, en Mühlberg, de Ticiano, cuadro maravilloso, una de las grandes singularidades el Arte universal y una de las joyas número uno de nuestro Museo del Prado.

El caballo de Carlos V está sorprendido en movimiento, apoyado en sus pies, todavía en el aire, aunque no en alto, los brazos, como instantánea fotográfica de un instante de equilibrio sólo basado en la dinámica. El acierto de Velázquez sorprendiendo en aparente galope la realidad de una corveta, está en que en la corveta no es fugitivo el instante, sino que tiene toda la duración necesaria, aunque breve, para satisfacer a la vez al ojo y a la razón, es decir, como apariencia y como realidad.

Nada tan difícil, tan feliz en caso de acierto, como esa estática en la dinámica artística. Velázquez en su corveta logró la fortuna singular de los grades aciertos de la escultura helénica. De sus caballos se puede decir como del famoso discóbolo de Mirón, que tienen toda la hermosura del movimiento rápido y a la vez el instantáneo reposo. Este es el que ahorra al espectador el secreto desasosiego que acompaña, quiérase o no se quiera, a la contemplación y admiración de las obras de Arte desequilibradas. Acierto tan feliz, cuando por raro caso se halla, luego se imita, se reproduce, se generaliza y se hace vulgar. Pero hallán-

dolo genial, perfecto, como manantial, en la múltiple obra de Velázquez, viéndole sorprender el instante feliz del reposo dinámico, no puede menos de recordarse la frase de Goethe: "¡momento fugitivo, detente, eres hermoso!"

La plena demostración del triunfo pictórico la dió la Estatuaria, que para esto de formas, grupos, reposo o movimiento, es gran piedra de toque. Con ella no ocurre como con la Pintura, que el color y la perspectiva pueden servir de excusa o de tapadera.

Nada menos que el gran Galileo tuvo que intervenir para resolver los problemas de equilibrio físico de la masa del bronce. Como nada menos que Velázquez y Martínez Montañés intervinieron en la parte artística, con sendos retratos de Felipe IV, en pintura y escultura, según los cuales se modeló la obra de Tacca. Pero nótese que ésta, destinada al Retiro, no es en puridad otra cosa que copia en bronce colosal del Felipe IV del Salón de Reinos, trabajada según otra fidelísima copia pictórica remitida a Florencia se creía que por 1633), allí existente todavía, como obra de Velázquez, en el Museo *degli Uffizzi* (1).

Las únicas variantes son, con la de tener la cabeza libre, sin sombrero, que el brazo derecho del Rey, con su bengala de mando, está más levantado, y que todo el bruto, para poder equilibrar mejor el peso del bronce, está más empinado o levantado. En todo lo demás, igual exactamente lo fundido y lo pintado, incluso detalles nimios, como la parte volante de la banda de general y la cola del caballo, que ya arrastraba en la pintura y que de tanto provecho fué para el escultor, como punto de apoyo. La obra de Tacca, en que también colaboraron Montañés y Galileo, casi es una obra de Velázquez.

El cual no acertó ciertamente con la noble y valiente actitud de la feliz corveta, de primera intención y sin esfuerzo. Antes de llegar al feliz éxito de su Olivares y su Felipe III y Felipe IV, antes de ver a sus pintados brutos "las ancas recoger, doblar las corvas, el pecho dilatar, volar los cascos", no dejó de saber lo que es un fracaso.

Había ya triunfado en el retrato ecuestre de Felipe IV a los ojos del público con aplauso universal, al llegar a Madrid (2) definitivamente.

---

(1) He oído decir que se conserva en Florencia también el modelo de madera del trabajo escultórico preparatorio que hizo Martínez Montañés.

(2) Que el retrato de 1623 fuera ecuestre, lo dice Palomino, distinguiéndolo bien del *despintado* de 1625; como que el uno fué un enorme éxito al exponerse al público y el otro un fracaso que como tal aceptó Velázquez mismo. Cruzada no admite que el de 1623 fuera ecuestre, porque Pacheco, el suegro de Velázquez, parece no hablar sino de un retrato ecuestre. No es esto bastante argumento a oponer a Palomino, que si en otras de sus Vidas no es de fiar, en la de Velázquez, gracias a Alfaro, es sencillamente admirable, dedicándole un espacio, calor y ri-

Pero quiso hacer otro retrato ecuestre, por lo visto de otra manera, creo yo que persiguiendo ya la vía que después le llevó al gloriosísimo triunfo y lo hizo en 1625, dos años después que el primero. Pintó al Rey "armado, y sobre un hermoso caballo", dice Palomino, seguramente tomando la especie de la completísima biografía de Velázquez que escribió su discípulo Alfaro, "y después de concluídos con el estudio que acostumbraba, escribió en un peñasco PHILIPPUS MAGN. HVIVS, NOM. IV. POTENTISSIMVS HISPANIARUM REX, INDIAR. MAXIM. IMP. ANNO CHRISTI. XXV. SAECULI XVII. ETA. XX. A.

"Y en un piedrezuela fingió estar pegado con unas obleas un papel algo arrugado, pintado por el natural, con alguna diligencia, como lo muestra él mismo, para en habiendo el cuadro salido a la censura y parecer de todos, poner su nombre, y considerar las faltas que le ponían, prefiriendo por más diligente juez al vulgo que a sí mismo. Propuso su obra Velázquez a la censura pública, y fué vituperado el caballo, diciendo estaba contra las reglas del arte, con dictámenes tan opuestos, que era imposible convenirlos; con que enfadado, borró la mayor parte de su pintura, y puso en vez de la firma, como él lo había borrado: *Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinxit*", despintó, quiso decir, seguramente; pero Plinio usó el verbo en su verdadera significación de pintar a lo vivo.

Con esta curiosa anécdota, contada por Palomino, respecto del cuadro de 1625, hoy perdido (como el de 1623), demuéstrase igualmente el estudio que Velázquez hizo de la naturalidad de las actitudes de los corceles, la existencia en el viejo Alcázar de dos cuadros de dos caballos, uno castaño y otro bayo, y de otros dos cuadros en que había pintados dos caballos y los dos caballeros (quizá picadores) dibujados y por acabar; todos cuatro, de tamaño natural o mayor, e igualmente perdidos.

Imitadas por los demás artistas madrileños y aun extranjeros las actitudes características de los retratos ecuestres de Velázquez, éste después de las obras del Buen Retiro, y acaso por 1639, apenas luego del triunfo de Fuenterrabía, con tropas organizadas por Olivares, hízole el soberbio retrato que le inmortaliza, tomando el grupo del jinete y caballo en corveta visto por atrás aunque algo vuelto. Pero ya, por lo visto, no pintó Velázquez más cuadros de caballos y otras fueron en los años sucesivos sus ansias nobilísimas de perfección artística, siempre renovadas (1).

---

queza de información detallada, que demuestran la solidez insólita de los fundamentos sobre los cuales la trabajaba. Pero el soneto mismo de Pacheco parece indicar además que se refiere al retrato que abrió a Velázquez las puertas de Palacio, y dice en él que es retrato ecuestre.

(1) Madrazo, en su Catálogo extenso, p. 608-609 lleva (¿!) a 1647 ó 48 el

§ 7.º—*Más sobre el movimiento del bruto en algunos retratos ecuestres de Velázquez*

Escrito y publicado todo lo que antecede, ha podido el autor de este ensayo poner a prueba sus opiniones sobre la corveta en los retratos ecuestres, al tener la fortuna de ver, en los largos meses de la primavera y verano, poco menos que todos los Museos principales y secundarios de la Europa continental (1).

La corveta velazqueña no la he hallado en otros cuadros que se pueda dudar que sean anteriores a los de Velázquez, sino en unos insignificantes del Rijcks Museum de Amsterdam y en uno del Museo de Berlín, obra no de primera importancia, anónima, catalogada como flamenca, como del siglo XVII, "por 1615", y colocada en lo alto de una gran puerta en la Sala grande donde se muestran los Rubens y los Van Dyck.

Es un estudio de caballos y jinetes, tres grupos, de distintos puntos de vista tomados, en diversos movimientos, pero, aunque una sola composición, aparece como repetida la cabeza del caballero. Tamaño menor que el natural, aunque mayor que el llamado pussinesco. Yo, lealmente, debo decir que el cuadro más parece flamenco que madrileño, y más parece (por la *fraise* o gola grande del caballero y por sus gregüescos afollados de tiras) del reinado de Felipe III que del siguiente. Pero lo uno y lo otro es incierto, y nada temeraria sería la aserción contraria, sosteniendo que es cuadro madrileño, de los primeros años del reinado de Felipe IV.

¿No había en Madrid quien copiara o imitara los estudios ecuestres de Velázquez? Porque es lo cierto que sabemos que, además de los cuadros de la Real Familia, se conservaban en los Palacios unos muy grandes lienzos de Velázquez, el uno con un caballo bayo, el otro con un caba-

---

retrato de 1625, y cree que Velázquez pintó cuatro retratos ecuestres de Felipe IV; el de 1623, el que se envió a Tacca, y otro el de Fraga, en 1644, que él creía el mismo del Museo, o sea el del Retiro. El de Fraga no es ecuestre —como se acaba de ilustrar tan completamente por el Sr. Beruete en su folleto, ya citado— y el enviado a Tacca es copia del del Retiro; pero como éste (por la edad del Rey) no puede ser el de 1623 (tenía dieciocho años), ni el de 1625 (tenía veinte), entiendo que tres son los retratos ecuestres de Felipe IV que hizo Velázquez, de los cuales uno lo retiró, otro es el del Museo (pintado por 1633) y el otro se catalogó en la Casa del Tesoro, habitaciones de los primeros pintores de Cámara en 1700, "retrato de Felipe IV siendo mozo, armado y a caballo", cinco varas de alto y tres y media de ancho, y acaso se perdió cuando el incendio del Alcázar, referencia que Cruzada aplica al de 1625.

(1) Es decir, con exclusión de las islas británicas, penínsulas escandinavas, y del Centro y Sur de la itálica.

llo castaño, otros dos también caballos, con los sendos caballeros sólo dibujados o abocetados, y un quinto, por último, con el caballo montado por un picador: cuadros todos de que no hay rastro en el día.

El cuadro de los tres caballeros de Berlín, vestidos "a la antigua española", en llanura sencilla, con ciudad llana en el horizonte—sencillez no muy acostumbrada en los cuadros de la escuela de Amberes—con caballos tordo, blanco-tordo y pío de blanco y castaño, puede ser un eco de los estudios ecuestres de Velázquez, aunque su estilo recuerde el flamenco, mas la frialdad de tonos de un Crayer (1), que la rica intensidad de las obras de un Rubens o de un Jordaens (2).

Hasta dónde el recuerdo en mi memoria lo consiente, creo ver en el cuadro de Berlín un arreglo del estudio de los mismos tres caballos y jinetes de un boceto (sin paisaje) pequeño, del Palacio de Buckingham, de Londres, que, como obra espúrea de Van Dyck, se ha reproducido a la página 475 del "Van Dyck" de la Biblioteca Klassiker der Kunst; sólo que se han trastrocado el grupo del centro con el de la derecha, es decir, que el jinete con caballo tordo en corveta que en el cuadrito de Londres está a la derecha del espectador, ha pasado al centro en el lienzo de Berlín. En el uno y en el otro cuadro, el caballo de la izquierda, de frente, tiene semejanza con los más conocidos de Van Dyck.

Existen en el Museo de Amsterdam hasta cuatro o cinco cuadros de pintores de tercer orden—que lo fueron de los Príncipes de Orange, Mauricio y Federico Enrique—en que aparecen algunos de los jinetes con el caballo en salto o encabritado en postura fácilmente confundible con la corveta. Me refiero a una obra de Adriaen Pietersz. Van de Venne, que nació en 1589 y murió en 1662; a otra de Pauwels Hilligaert, que nació en 1596 y falleció en 1640, y a otras dos del mismo autor o acaso de Henri Pax, artista todavía más insignificante que los anteriores. Esos cuadros suelen representar solos o acompañados, a los Príncipes de la Casa de Orange, la enemiga de España, y por la impresión que causan, más que retratos son recuerdos de escenas de su vida. Sin embargo de no poderles señalar fecha, por esa razón, uno de ellos, de Hilligaert, está firmado y está fechado en 1627, es decir, antes que los retratos ecuestres del Salón

---

(1) Gaspar de Crayer estuvo pintando en Madrid y en Burgos por 1630. Pero no le conocía como pintor de jinetes, hasta que he visto (al corregir estas pruebas) en el Palacio de Liria un retrato ecuestre, el caballo en corveta, del Infante Cardenal D. Fernando, acaso posterior a esa fecha. El viaje de Rubens a Madrid (el segundo, cuando le acompañó Velázquez) fué en 1628.

(2) El lienzo lleva en el *Kaiser Friedrich Museum* el núm. 797, y se apellida "La Escuela de Equitación". De la misma mano hay un caballo tordo, ensillado, en el Instituto Staedel de Francfort; en el paisaje, ciudad de torre gótica.

de Reinos del Buen Retiro (1). Estos casos y elementos de juicio ofrecen los Museos de la Europa continental al estudio del caso de nuestra preocupación y estudio, en averiguación de si Velázquez fué o no el primero en el acierto de interpretar el movimiento del noble bruto en una de sus más hermosas actitudes.

Pero existe en Viena, en la Academia Imperial de Bellas Artes, algo que con no ser obra prima, tiene interés singular para nuestro estudio y para el de la obra de Velázquez en general.

Son dos cuadritos, de los cuales el primero representa a Felipe IV, todavía muy joven, montando un caballo en corveta: cuadro que ya estuvo atribuído a Velázquez, habiéndose después reconocido que en manera alguna podía ser de su mano (2). Fórmale *pendant* a toda evidencia otro cuadrito en que aparece montado un Príncipe o al menos un magnate, caballero del Toisón, personaje desconocido según la etiqueta del cuadro, y cuadro como el anterior atribuído a la escuela española. El caballo de este desconocido marcha al trote corto hacia la izquierda del que mira, mientras el de nuestro Rey está en dirección encontrada: todo claro y crines blancas el bruto del Monarca y bayo no claro y de crines doradas el otro. Visten ambos armadura hasta más abajo de la rodilla, amplia banda roja, flotante en sus extremos, gran sombrero negro con grandes plumas rojas, y vuelven al espectador la hermosa cabeza, así la juvenil, hermosa del Rey, como la barbada, de más maduros años del otro Príncipe.

Quién pueda ser quien se retrataba con el Monarca de dos mundos bajo cierto pie de igualdad, es cuestión que me preocupó sobremanera, pues ciertamente no es el retratado ni el Archiduque Alberto, cuñado-tío

---

(1) El cuadro de Van de Venne, núm. 2.489 del Catálogo de 1911, representa a Mauricio, al Rey de Bohemia (el intruso, el elector del Rhin, según creo, y después de 1628, por tanto, fecha de su fuga a Holanda), y a otros cinco Príncipes de Orange. Hállolo reproducido en el Classischer Bilderschatz, lámina núm. 486.—El fechado de Hillegaerts es el núm. 1.177, representando el licenciamiento de las tropas mercenarias en Utrecht, nueve años antes de la fecha, en 1618.—Se duda si es de Hillegaerts o de Pacx el 1.180, Mauricio de Sajonia en cabalgata de caza, y no es sino imitación del estilo de Hillegaerts el 1.183, Mauricio y Federico Enrique montados, último de los cuatros cuadros de Museo de Amsterdam, en que se ve algún caballo levantado de brazos.—En el segundo y tercero de estos lienzos son muy pequeñas las figuras, y no son grandes, quedando lejos del tamaño natural en las dos restantes. Todos los caballos son feos y amanerados.

(2) Quizá no sea ese el antes atribuído a Velázquez, por ejemplo, en el Catálogo de Cruzada-Villaamil al núm. 63, sin descripción ni medidas (sólo dice "Felipe IV a caballo", "atribuído a Velázquez por la Real (*sic*) Academia de Bellas Artes de Viena, núm. 305, dudoso"), si no uno que no creo yo que pueda ser el boceto del retrato ecuestre del Prado (el del Salón de Reinos) pero que a primera vista lo parece. Ni el uno ni el llevan el núm. 305, sino el núm. 519, el compañero del Neuburgo, y el 513, el otro.

de Felipe IV; ni el Príncipe Tomás de Saboya, su primo-tío; ni menos los deudos suyos Emperadores de Alemania, Fernando II, su tío carnal; ni Fernando III, su primo y cuñado. Además de que, dentro del pie de igualdad que he notado, se marca discretamente la superioridad de Felipe IV, por detalles como el mayor vuelo de su banda, mayor pompa de las plumas de su sombrero, por tener más levantada la bengala de mando en su enmanoplada diestra—cuando el otro la tiene más junto a su pecho en su diestra descalzada—, y por la misma circunstancia de llevar el uno el corcel al trote, cuando Felipe IV gallardea en su característica corveta.

Pronto, en el Museo de Munich primero, en el de Augsburgo después y aun en el de Amberes y Amsterdam más tarde, encontré retratos del mismo desconocido personaje, al parecer retratado pocos años después por Van Dyck y otros (1). Es uno de los Príncipes católicos de la Casa de Baviera, que acentuó su catolicismo y su amistad con la Casa de Austria, precisamente cuando su pariente el Elector por herencia, Conde Palatino del Rhin, protestante, aspiraba (primer período, llamado "palatino" de la guerra de Treinta años) a la corona de Bohemia, a la hegemonía protestante y a sustituirse a los Austrias en las elecciones imperiales. Me refiero a Volfgango Guillermo de Neuburgo, de quien luego creí recordar lo que he confirmado al fin como hecho cierto: que vino a Madrid a hacerle la corte a Felipe IV, que se aposentó en el convento de San Jerónimo el Real del Prado, y que dejó a los monjes, en magnífico reconocimiento de la hospitalidad recibida, la sillería del coro acababa en 1627 y un rico misal cubierto con chapas de plata con su nombre, como Palatino del Rhin, y la fecha de 1625, con representaciones de la Crucifixión, los Evangelistas y los Doctores en relieves cincelados. Recuérdese que el Palatinado del Rhin estaba ocupado por los españoles, en ayuda de los imperiales y de la causa católica, y que sólo las fuerzas españolas apoyaban (más al Norte) al de Neuburgo en la posesión parcial de su recién heredado y disputado Ducado de Juliers (2).

---

(1) En Munich vi un retrato en el Museo Nacional Bávaro y en la Pinacoteca Vieja el retrato de Van Dyck (así lo cree todo el mundo) que va reproducido en el "Van Dyck" de la Biblioteca "Klassiker der Kunst" a la pág. 230, que se supone pintado por 1629, y que por el mastín, por la *pose*, por la indumentaria y por todo sabe a madrileño. De ese retrato vi copia de 1804 (por Van der Kooi) en Amsterdam (número 862), y fotografía en Amberes entre la obra de Van Dyck de una repetición del Museo Condé de Chantilly, que yo conocía de antes.

(2) Volfgango Guillermo de Neuburgo y Dos puentes (rama segunda de la palatina de Baviera) cuñado del Duque de Baviera (primo suyo, que logró la dignidad electoral al perderla el Palatinado) y del Arzobispo Elector de Maguncia, nació en el año 1578, heredó los Estados de su padre en 1614, al convertirse

La estancia de Volfgango Guillermo en Madrid fué por 1625 (1), cuando tenía unos cuarenta y seis años de edad, y veinte el Rey. Precisamente a la vista de los dos cuadritos de Viena había imaginado yo que la edad aparente de ambos frisaba en los cuarenta y veintidós, respectivamente.

Es sabido que el retrato ecuestre, perdido y famoso, de Felipe IV, por Velázquez, fué firmado en 1625, aunque D. Gregorio Cruzada y Villaamil lo dice comenzado en 1624. Por lo cual, relacionando una y otras fechas, resulta extremadamente probable que el cuadrito de Viena sea copia libre (de otro estilo) del cuadro que Velázquez expuso al aplauso y a las encontradas observaciones de los críticos-caballistas en la calle Mayor, enfrente de San Felipe, por el que ganó, además de la liberalidad del Rey, trescientos ducados de ayuda de costa y una pensión de otros trescientos, que para obtenerla debió dispensar el Papa Urbano IV (el año 1626).

Es verdad que la factura de los cuadritos es algo semejante a la semiholandesa de un Steenwick (por citar un ejemplo), pero el retrato, la cabeza de Felipe IV y la misma de Volfgango Guillermo (ambas mirando al espectador), delatan un original de primer orden, y lo mismo la composición del grupo de caballo y jinete en el uno y otro cuadro, aunque el copista diera a los nobles brutos una viveza de mirada y una brillantez de pelo y otras particularidades extrañas al arte velazquista genuino.

Es cosa bien sabida que Velázquez tuvo de Felipe IV la exclusiva en retratarle, con la excepción de Rubens cuando su viaje a Madrid en 1628. Y como el retrato de Viena, en cuanto a la cabeza del Rey, es una notable *creación*, distinta de los demás retratos de Velázquez, pero diversa que el de Rubens bastará esa sola consideración para probar que esa cabeza y caballo y la composición entera son verdaderas copias (aunque en otra factura) del retrato ecuestre de 1625, que verosímilmente se perdió en el incendio del viejo Alcázar y Palacio de Madrid.

¿Hizo también Velázquez el retrato original y ecuestre de Volfgango Guillermo? Parece lo más probable. Pero he de decir que en el Museo de Augsburgo, a nombre del pintor flamenco Abraham Van Diepen-

---

al catolicismo, y en el mismo año derechos debatidos a los Estados de Juliers en que halló el decidido apoyo de España *manu militari*. En Madrid aceptó el *honor* de ser Consejero de Estado (como después otro Príncipe, soberano también, el Duque de Módena, retratado por Velázquez). Su muerte ocurrió en 1653, y como en él y en su hijo recayeron otras herencias, incluso los Estados mayores de la rama palatina primogénita, sus nietas pudieron ya ser, por brillantes alianzas, la una, Emperatriz, y Reina de España, la otra.

(1) En Madrid de 7-X-1624 a 13-III-1625.

beeck (1590+1675) existe en gran tamaño una réplica del original del respectivo cuadrito de Viena, obra que creo española y puede ser copia de un Velázquez perdido. ¡Dios sabe si el retrato mismo de Volfgango Guillermo con el mastín, en vez de ser una creación de Van Dyck, verdaderamente original, se podrá demostrar un día que es también madrileño y velazquiano, al menos en su original quizá perdido! (1).

De esta prolija investigación nace, como probable consecuencia, la idea de que ya Velázquez, en su retrato ecuestre de Felipe IV, terminado en 1625, puso al bruto levantado sobre sus cuartos traseros, en la corveta entera o en la chaza o semicorveta de su predilección y creación... ¡Y que puestos los franceses de nuestros días, y el notable escultor Frémiet en su nombre, a la extraña idea de honrar a Velázquez en los jardines del Louvre, con una estatua, y estatua precisamente ecuestre, fué gran lástima que no repitiera la corveta el caballo, esa corveta con la que ha inmortalizado el pintor a Felipe IV y al Conde de Olivares, bizarros en los sendos corceles!

§ 8.º.—*Relación de medidas entre los cuadros y el Salón, y colocación de los mismos.*

Tiene el Salón de Reinos las medidas detalladas que se expresan en el plano y alzado, cifras imprescindibles para poderlas relacionar con las de los lienzos, determinando su natural colocación.

Si el lector vuelve a mirar la fototipia del conjunto interior del Salón, fácilmente comprenderá, sin necesidad de descripción, cuál había de ser aquella natural colocación de los lienzos.

Tiene la pieza a cada lado cinco balcones y seis paramentos intermedios. Más arriba, muy altas, otras cinco ventanas; tan altas, que casi la mitad de su altura se introduce en el neto de los lunetos de la bóveda, uno sí, uno no.

Con solos esos datos y sabiendo con toda certeza, por los inventarios de Palacio, que el número de los lienzos de *Fuerzas de Hércules* era diez, y doce, por otra parte, el número de cuadros de batallas colgados allí a vez, resulta evidente un Hércules por ventana y una batalla por entreventana.

Recurriendo, para comprobarlo, a las medidas, resulta facilísimo comprender que en el trapecio (que casi es un rectángulo), debajo de

(1) Núm. 479 en el Catálogo. El modo de pintar la armadura recuerda las de Jusepe Leonardo y la del San Guillermo atribuído a Pereda en la Academia de San Fernando.

cada ventana alta y encima de cada ventana balcón—trapecio, por ser un poco más estrecha la alta—, cabe holgada y naturalmente una de las *Fuerzas de Hércules*. Seguramente que allí estaban y que para allí se pintaron.

No menos fácil es de comprender que en las entreventanas, más altos o más bajos—eso se verá después—cabían holgadamente los cuadros de batallas. Pero con esta observación: que si estaban entre balcones, habían de ir precisamente a los de rincón aquellos de las batallas que tienen un poco de menos ancho, pues no cabían en ellos las de más ancho.

Pasando ahora a las paredes de pies y cabecera del Salón, observaremos que, a seguir el ritmo decorativo de los Hércules laterales, correspondía haber sólo otros dos Hércules en el centro de dichos dos paramentos, es decir, en la perpendicular del luneto central de los tres que tiene el Salón de los lados menores, extremos de su bóveda rectangular: en los lados mayores se ha visto que alternaban los lunetos bajo de los cuales había un Hércules, con aquéllos bajo de los cuales había una batalla, con los dos extremos para éstas. En dichas cabecera y pies, las dos y dos batallas se trocaban en dos y dos retratos reales ecuestres, y el Hércules, a la cabecera, se sustituía por el dosel, y a los pies del Salón por el Príncipe Baltasar, gentilmente montado en su jaquita.

No cabiendo ya duda sobre esta distribución de lugares respecto de la totalidad de los lienzos que decoraron originariamente el Salón, queda por saber a qué altura estaban colocados los retratos ecuestres y las batallas.

Que unos y otras estaban a una misma, lo dice bien claro la total homogeneidad que tienen en cuanto al alto los cuatro Reyes y las doce batallas. Sentado lo cual, los postizos rectángulos angulares o *rincones* de los retratos de los Reyes nos dicen que andaban rampantes sus ángulos reentrantes sobre los ángulos de los dinteles de las puertas: es decir, que los lienzos de los Reyes estaban, como decía el poeta, en la eminencia de las puertas, bastante altos en consecuencia.

Qué elevación tuvieran las puertas, nos lo puede decir el estado actual de ellas, pues lo probable es que la correspondiente a los pies del Salón no haya sufrido variación—y sí la otra, por ocupar precisamente el lugar central en el que inexcusablemente estaría el trono.

Eso supuesto y aceptado, resulta que precisamente la puerta—cualquiera de las dos que hay hoy—, tiene 80 centímetros más de alta que las ventanas-balcones, y ese es el margen de medida preciso para explicarnos la necesidad de los rincones dichos. Mientras, pues, las batallas ali-

neaban su línea inferior a la altura de los dinteles altos de los balcones, los Reyes, conservando esa línea horizontal, tenían que sufrir un ángulo reentrante en uno de los lados de la parte baja de sus lienzos, por la mayor elevación de las puertas, en comparación con las ventanas.

Siendo de ello consecuencia, que en buena parte los Hércules y las batallas y los Reyes estaban igualmente elevados sobre el suelo, dándose al zócalo—fuera de tapices colgado, o de cordobanes acaso, o fuera sencillamente de azulejería talaverana—, un espacio grande, a saber, el de la elevación—no ciertamente considerable—de las ventanas-balcones. Recuérdese además, en comprobación de ello, que Ponz dice que los Hércules estaban colocados "entre" los cuadros de batallas.

El lector que haya comprobado estas aserciones con las cifras de las notas, advertirá que he ido dejando siempre margen bastante para marcos de cuadros, espacios libres entre ellos y espesor de jambas y dinteles en ventanas y puertas—43 centímetros tienen hoy de ancho las últimas—. En la colocación de las batallas, en la forma dicha, no sobraría apenas espacio entre los marcos y jambas, en cuanto a lo largo; y en cuanto a lo alto, alcanzarían casi a tocar o se aproximarían bastante a los nombres de los Estados de la Monarquía, dentro de guirnaldas doradas, que penden del arranque de la bóveda en la decoración del techo. Cada dos de estas guirnaldillas coronarían cada uno de los lienzos de batallas, ocupando éstos lo que hoy es el lugar de los trofeos de banderas; los Hércules, el que ocupan ahora los retratos de artilleros.

La línea seguida, formada a cada uno de los lados del Salón por seis batallas y cinco *Fuerzas de Hércules,* haciendo cálculo, no deja sino una serie de espacios intermedios, que sumados son tan sólo un séptimo de la longitud del paramento: lo que quiere decir que los cuadros estaban bastante prietos y arrimados los unos a los otros; pues de ese séptimo hay que sacar la parte que cogían los marcos. No podían estar así de juntos o casi juntos los retratos de Felipe IV, Don Baltasar y Doña Isabel, a los pies del Salón, porque aun dando que las bandas o tiras laterales fueran del tiempo de Velázquez, todavía el ancho máximo de los tres cuadros sumados y el del paramento no están en relación de uno a siete, sino en la de uno a cinco. De todos modos constituye todo esto un nuevo argumento favorable a la tesis del carácter auténtico de las tiras de aquellos cuadros.

Y no digo lo mismo de los lienzos de Felipe III y Doña Margarita, porque no podemos tener idea de la amplitud del dosel, trono y estrado que flanqueaban, ni saber si las puertas laterales de ese paramento de cabecera eran más o menos estrechas. Coinciden, además, como recor-

dará el lector, las medidas más exiguas de lo primitivo de estos cuadros con las también más exiguas que marcan los viejos inventarios.

Por todas las razones dichas, el retrato de don Baltasar Carlos resulta que debió de andar colocado entre los de sus padres; algo más alto, en su línea, que los de los Hércules, por guardar la misma diferencia de mayor alto que la puerta principal del Salón tiene en comparación con las ventanas-balcones. Por lo cual y por ser mayor el alto del cuadro del Príncipe, respecto de los Hércules—aun suponiéndolo cercenado en sus tiras horizontales altas—, se acomoda naturalmente al centro de la pared de ingreso; pues como puede verse en la fototipia de conjunto del Salón, queda en dicho paramento libre el espacio que en los laterales está ocupado por las ventanas altas. En la fototipia especial, en que he reunido el retrato del Príncipe y los de sus padres, habría, pues, que devolver a los de éstos quizá, como antes se razonó, las tiras perpendiculares, o no devolverlas—según la duda dicha, de si son del tiempo de Velázquez o del de Goya—, pero no cabe ya duda en que al retrato del Príncipe se le debe dar más celaje, devolviéndole las dos tiras altas que se cercenaron con la tijera al preparar la fototipia.

Pero de una o de otra manera, lo que resulta evidentísimo es que el Baltasar Carlos, colocado entre sus padres, con una línea de horizonte común a las tres pinturas, restableciéndose entre ellas la unidad del punto de vista, y la superior unidad de la creación artística, agrupada la real cabalgata que forman juntos el monarca con el corcel en corveta, la serenísima Reina con su bestia al paso, y el gentilísimo niño galopando por haberse quedado atrás; explicándose con la circunstancia de estar a los pies del Salón la bifurcación de la marcha—que no podía justificarse Cruzada Villaamil, que veía a los reales esposos como reñidos, dándose las espaldas—, y poniendo en verdadera escala y achicando el tamaño aparente del niño y de su jaquita, que cuanto más chicos, por comparación, resultan más graciosos y sin comparación hermosos parecen, justificándose además lo que extrañaba tanto de las piernas, brazos y, sobre todo, de la tripa de la jaquita, todo ello, digo, constituyen al conjunto de los tres cuadros en obra maestra del autor, y la diputan como una de las magnas y memorables creaciones de la Historia general de las Bellas Artes (1).

(1) No se puede menos de recordar aquí que de reciente, al fallecer en el extranjero la ilustre pintora Mme. Anselma (de su verdadero apellido Mme. Gessler de Saint Croix), ha legado al Museo de la ciudad de Cádiz, donde nació, entre otras obras, un hermosísima retrato ecuestre de Carlos II niño, probablemente de mano de Carreño, imitación feliz de Baltasar Carlos. Lo ha publicado el *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos*. que tanto honra a dicha Comisión en general y en especial al Director del mismo, D. Pelayo Quintero.

Ya acomodados y determinados todos los cuadros en el Salón, todavía nos falta precisar a qué lado estaban su cabecera, con el trono (entre los lienzos de Felipe III y Doña Margarita), y en qué otro lado estaba la entrada e ingreso principal.

Ello no lo dicen los documentos ni los escritores, pero lo dice el techo: por la colocación de los escudos de los reinos.

El ancho y larguísimo y no proporcionadamente elevado Salón, tiene su bóveda de cañón con lunetos; decorada, como puede ver el lector en la fototipia de la vista interior, con cartelas y dorados arabescos, que son una muestra del gusto de la época severa que precedió a la explosión de lo borrominesco y lo churrigueresco. Mirando ese Salón, —y el del Ayuntamiento de Madrid correspondiente al balcón de columnas, que es una imitación suya—, se ve cuál fué el estilo "Felipe IV", todavía no recargado, antes bien severo y serio como la indumentaria del reinado, en que tanto predominó entre los caballeros la negra severa ropa del traje de golilla. Dos cartelas contienen dos escenas de luchas, en supuesto relieve de bronce, y realzadas con oro se ven unas figuritas como de virtudes, y roleos y festones de hojas y frutos y todo el grutesco sembrado de niños, monos, pájaros, jarras..., todo ello dorado, pues las notas severas de color las dan los escudos de los principales Estados de los Austrias españoles.

Y por ellos, por su colocación heráldica, sacamos fácilmente la consecuencia de que, orientado como está el Salón, la cabecera corresponde a su paramento del lado de Levante donde estaría el trono, teniendo al Rey, cuando se sentara en él, sobre su mano derecha el primero de sus escudos, que es el acuartelado de Castilla y León, y sobre su mano izquierda el segundo, en riguroso orden heráldico, que es el de Aragón. Enfrente, a los pies del Salón, al paramento del Oeste, los escudos de Navarra y Portugal. Y sobre las paredes laterales los restantes, propiamente sin orden, aunque en general ostentan relativa prioridad los más próximos a los extremos del Salón, acaso en ese orden de preferencia saltante que ahora se usa, por ejemplo, en la mesa de los banquetes reales. Son esos otros escudos los siguientes: de Este a Oeste, en el lado del Norte, Toledo, Córdoba, Granada, Vizcaya, Cataluña, Nápoles (así lo dice, pero el cuartel es de Jerusalén, reino *in partibus* unido al de Nápoles),

---

Al corregir pruebas de esta nota, no puedo menos de hacer pública mi extrañeza y confusión, mezclada de sospecha, con que vi en el mes de agosto último, en la magnífica Sala Española del Museo del Ermitage de San Petersburgo, otro lienzo similar al de Cádiz—la comparación fotográfica todavía no la he podido hacer—, vendido (en 1834) al Emperador de Rusia por el Cónsul de Rusia en Cádiz Mr. Gessler, ¡el padre de Mme. Anselma!

Milán, Austria, el Perú y Brabante; y en el lado Sur, volviendo de Oeste a Este, los de Cerdeña, Méjico, Borgoña, Flandes, Sevilla, Sicilia, Valencia, Jaén, Murcia y Galicia.

Conocida la orientación del Salón y de su cabecera, y suponiendo, como parece natural, que en los inventarios se pasaba de sala a sala, y que el Salón que llamaban de Coloma, tomó su nombre del cuadro de la batalla o socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma, pintado por Corte (y desplazado del Salón grande por *Las Lanzas,* de Velázquez), resultará que dicho Salón es el que está al Oeste del de Reinos, y en consecuencia, que el del Este, al que da la escalera principal, es el que se llamaba Salón del cuerpo de Guardia, en el inventario parcial de 1772, único documento en que se nos da el nombre de las piezas (1).

Solamente esas tres piezas, en todo el palacio, tenían el nombre de *salones* en ese inventario, y cualquiera que los examine hoy comprenderá que fuera así, pues aparte el largo, mucho mayor en el de Reinos, los tres forman la crujía de honor, los tres tienen la bóveda igualmente elevada y en la misma forma, los tres se iluminan con dos órdenes de ventanas-balcones y de ventanas altas semialojadas en el neto de los lunetos, y los tres, sin dejar espacio para pasillos siquiera, cogen todo el ancho del cuerpo de edificio, con balcones a uno y otro lado (a la plaza de oficios y al gran patio interior: hoy a las calles de Méndez Núñez y de Felipe IV, respectivamente), con luces excesivas a cualquier hora del día—que hoy en el Museo de Artillería se amortiguan un poco con transparentes, y que antaño quedarían un poco suavizadas por tener vidrio en vez de cristales las ventanas (2).

---

(1) ¿Será alguno de estos dos salones el "Saloncete" citado especialmente por Palomino? Precisamente lo cita al hablar de cuadros de Corte, y uno de Corte dió origen al nombre de "Salón de Coloma". Notando yo, que si también se cita el "Saloncete" al hablar del cuadro del Padre Mayno, ello podría estar relacionado con la duda de que tal cuadro se pintara antes de pensar en lo del Buen Retiro, y se incorporara al Salón de reinos, por permuta, andando los tiempos.

Supuesto que en la tanda de esos tres grandes salones se hicieran comedias, como en gran teatro casero (si vale la paradoja), en uno de ellos habría de estar parte de la tramoya y dependencias, y quizás en uno y otro en distintas fechas; explicación que acaso bastara para entender las frases "Salón de comedias" y "Saloncete de comedias" a que se refieren varios textos extractados a la cabeza de este estudio, y quizá también la frase "Salón nuevo de comedias".

Más o menos repintados los techos de esos dos salones laterales, ello es que subsisten en su antiguo estado, a pesar de que D. Cayetano Rosell, en su monografía del *Museo Español de Antigüedades,* dice que el de Reinos era el único subsistente: se referiría al conjunto de toda la crujía.

(2) El benemérito Poleró, a cuya memoria he tributado en otra parte merecido elogio, pintó un cuadro del interior de una cámara del Buen Retiro, en la cual supone los retratos ecuestres de Velázquez. Este cuadro, que se conserva en el Museo de Recoletos, es caprichosa reconstitución, hecha sin ninguna averiguación previa.

Sabemos que el arquitecto del palacio fué Alonso Carbonel—al que Schubert atribuye ahora también la casa primera del Ayuntamiento de Madrid, ignoro con qué fundamento (1)—. Pero nuestro poema nos ha dicho qué importantísima parte no debió de tener en la obra y decoración pictórica del Salón de Reinos el que hizo como de intendente y era uno de los ministros del Rey, D. Jerónimo de Villanueva, cuya particular amistad con Velázquez se demuestra por haber compuesto una silva ampulosa que se intitula "Elogio al retrato del Rey nuestro señor á caballo que pintó Diego Velázquez, pintor de su magestad, de don Jerónimo González de Villanueva", que Cruzada copió en parte, sin darse cuenta del significado e importancia de esa amistad, para la biografía de Velázquez, y suponiendo que se refería el poema al retrato ecuestre de 1625 (2).

Con este antecedente, nada baladí a mi ver, con el de la primacía que Velázquez tenía reconocida, frente a los demás pintores de cámara, desde la victoria obtenida sobre ellos en el especial concurso de 1627, y con la circunstancia de que si en el Salón se colocaron tres batallas de Carducho, dos de Caxés y acaso ninguna obra de Nardi (que fueron los colegas vencidos), en cambio pintó Velázquez o puso mano al menos en seis de los cuadros, habiéndose encargado los restantes a jóvenes de gran porvenir, pero todavía muy mozos, como Pereda y el malogrado Leonardo, colocándose también la obra de Fray Juan Bautista Mayno, maestro de pintura que había sido del Rey, y uno de los jueces de dicho especial concurso, yo deduzco, en consecuencia, que Velázquez, como inspirador de Villanueva, tuvo la dirección artística de la decoración del Salón en su conjunto, o al menos que eso es lo más probable, señalando a los rebuscadores de archivo, que tengan más tiempo para investigaciones semejantes, esa pista, seguro de que el día en que

---

(1) Dijo Rosell que Carderera conservaba "un precioso plano delineado y colorido, aunque sin leyenda o explicación, perteneciente a la época de Felipe IV", que por lo visto suponía su dueño que era el primero del Buen Retiro, y que debe ser al que se refiere Llaguno, como de cosa que se anunciaba mucho más grandiosa que lo que se llegó a realizar. Según los Anales de León Pinelo, fué en 1632 cuando comenzaron las obras.

En estas cosas de Carderera y de Rosell, hay que ir con cuidado; la monografía del segundo sobre los dibujos de Carducho para el Salón de Reinos que fueron propiedad del primero, es erudita, sin apurar la información, pero los tales dibujos no hay fundamento para suponerlos destinados al Salón, según veremos después.

(2) Era Villanueva, Secretario de Estado y Protonotario de Aragón. Es famoso en la Historia anecdótica de Madrid por su fundación de San Plácido (tan llena de obras de arte) y por su relación, más o menos verídica, con la leyenda de la campana y con la historia del proceso inquisitorial, con dos sentencias contradictorias.

se dé con las cuentas de las obras del Buen Retiro, se han de hallar datos importantes para la biografía del más pintor de los pintores del mundo.

De él se conservaba en el Alcázar un boceto hoy perdido, pero catalogado como de su mano en 1686, diciendo que era una mancha perspectiva del Salón dorado de palacio, por acabar, de una vara y media de alto y dos y media de ancho, que pudiéndose referir, y quizá eso es lo más natural, al Salón dorado de dicho Alcázar, puede que se refiriera acaso mejor al Salón de Reinos del Buen Retiro, que también se llamaba y es todavía Salón dorado (1).

Veinticinco años después fué Velázquez, y no otro, quien dió la idea y trazó la planta del techo con las divisiones y forma de las pinturas, que ejecutaron Carreño, Colomna, Miteli y Ricci, al fresco, para la decoración del principal Salón, o sea el llamado de los Espejos, en el antiguo Alcázar, demostrándose que Velázquez fué el verdadero tracista, aunque no ejecutante de pinturas de pura decoración (2).

§ 9.º—*La problemática colaboración de los pintores Mazo, Nardi, Leonardo y Zurbarán*

No aparece el nombre de Juan Bautista del Mazo Martínez entre los colaboradores de la pintura del Salón de Reinos, cuando acaso ya fuera en ella el que más a la vera de Velázquez pintara, y desde luego el más probable copista del Felipe IV, cuando hubo que enviar el ejemplar de Florencia para la estatua de Tacca.

Sobre Mazo ha publicado el Sr. Beruete, hijo, llenando una parte considerable—un corto centenar de páginas—de su libro *The School of Madrid*, una verdadera y notable monografía; pero todavía se puede

---

(1) Entre otros cuadros perdidos de Velázquez, se contaba un boceto de cinco varas por tres y media del retablo y templo de San Jerónimo, por acabar, que pintó en 1632, es decir, cuando se ocupaban en las obras del Buen Retiro del que San Jerónimo formaba parte, en cierto modo.

(2) No creo que los leones, doce, que el poeta Gallegos describe en el Salón de Reinos, plateados, sean los doce de bronce dorados de que me he ocupado en el BOLETIN, año 1910, p. 120-121, pues el Passeri se refiere a fecha próxima a 1657. [María Luisa Caturla ha documentado los leones de plata.]

Sobre esos leones me hizo observar el Sr. Garnelo, al leer mi trabajo, que algo de ellos o algunos de ellos eran de plomo dorado y no de bronce. (a).

He hallado la explicación de ello en el Archivo de Palacio, noticia inédita, por haberse perdido seis de ellos cuando el incendio de 1734, y hallarse algo maltratados los restantes.

(a) Lo dijo Beroqui: El vaciado es de Panuche y costó 265 reales. (Cuenta 26-7-1837). De él, Garnelo.

decir más, y el paisaje que reproducimos en estos artículos creeré que nos brinda buena ocasión para ello.

Dimos, por la amabilidad del Sr. Zarco del Valle, Inspector general de los Reales Palacios, una reproducción de dicho cuadro, que ya en otra ocasión había sido fotografiado, aunque en peores condiciones, según se puede ver en las colecciones de fotografías del Museo de Reproducciones artísticas y se cita en el Catálogo. Para este trabajo nos ha permitido el Sr. Zarco del Valle que sacáramos al patio de Palacio el lienzo, y allí lo hemos podido examinar en especiales condiciones.

Forma el cuadro serie con otros tres, tan primorosamente pintados como el del Buen Retiro. Representan estos otros, en forma semejante, el Escorial, Valsaín—el palacio aludido por Gallegos en sus versos como obra del Emperador—, y El Pardo. Son de gran tamaño, y, antes muy olvidados, hoy se conservan con aprecio en los pasillos de la propia Inspección general, piso bajo del Real Palacio.

Nuestro cuadro tiene un hermoso tono claro, diáfano, en el que dominan los verdes de variados matices y sobre lo que vibra el rojo terrizo de la castellana edificación de los edificios, en ladrillos y verdugadas, de pared y de cercas, tejas..., todo tan miniado como se ve, digan lo que quieran los impresionistas, a la plena luz madrileña. Pero la impresión general no por ello deja de ser exacta y de *plein air*, demostrándose que iba a ser un gran paisajista, si no lo era ya, el desconocido pintor de ese y de los otros lienzos, todos interesantísimos a mi ver. En la lejanía, las tierras de pan llevar que verdean, los pardos cerros y los celajes con neblina y nubes, demuestran que el pintor pintaba de verdad ante el natural, y con franqueza de toque, compatible con la minuciosidad con que en los primeros términos se reproducen los vergeles, macizos y árboles de los jardines, y las puertas y ventanas y detalles de las edificaciones.

Las arboledas y umbrías de jardín que andando el tiempo llegó a pintar Mazo, el yerno de Velázquez, son otra cosa; pero todavía me parece arte más verdad, más ante el natural, y más pintura de luz, y más digna de la escuela madrileña, esa pintura de los sitios reales, con ser tan minuciosa de factura, tan esclava de la exactitud de panorama y tan ingenua de sentimiento.

La hipótesis de que esos lienzos sean la obra temprana del mismo Mazo, se ocurre luego a cualquiera; sobre todo si recordamos al Mazo que tan excelso pero puntualísimo copista fué de los cuadros de figura de otros autores, Ticiano y Rubens, pero sobre todo de Velázquez, lo que a tantas confusiones ha dado lugar.

Si acierto en esa atribución, Mazo, como paisajista, querrá ser más tarde algo como el Claudio de Lorena, español, pero español y castellano neto lo es aquí, en los lienzos de perspectivas de sitios reales, y algo más tarde en el cuadro de Zaragoza y en el de Pamplona, tan obscurecido, que es hoy de la colección del Marqués de Casa Torres.

Y si juzgamos por esos lienzos de perspectivas, y recordamos los jardines de boj, que borró Velázquez en el retrato ecuestre de Doña Margarita, pero que los había pintado el artista que primitivamente metía en color tres de los ecuestres, tan mal atribuídos a Bartolomé González, aparecerá, como probable, que fuera Mazo mismo, según composición de Velázquez, quien los pintara. Por lo menos es esto mucho más verosímil, sabiendo que en 1634 se casaba Mazo, o estaba ya casado, con la hija única del gran pintor, y que, por entonces, es cuando más actividad se desarrollaba en las pinturas del Salón de Reinos (pues son de esa fecha las tres de Carducho, únicas firmadas); nos consta además, la ya ganada y grandísima habilidad de Mazo breves años después, en las pinturas de figuras, copias y originales, y por cuadros que son suyos, como el Baltasar Carlos, de armadura, del Museo de El Haya, la lección de equitación que da al Príncipe, también niño, corveteando en su jaca, el Conde de Olivares, de la Colección del Duque de Westminster (por 1640, ambos).

Volviendo a la perspectiva del Retiro, vea el lector cómo la vista está tomada desde el Oeste..., desde el lado del Banco de España, o Palacio Villahermosa, que diríamos hoy, viéndose de más cerca el actual Salón del Prado, entonces tan famoso, con su fuente de caño dorado y la torrecilla de la música (1). Por la izquierda se sigue el camino de Alcalá y se ve, mucho más cercana al sitio actual de la Cibeles que ahora, la puerta de Alcalá: la construída en el año 1599. El palacio del Buen Retiro, nos muestra toda su castellanísima y popular arquitectura de las techumbres, las paredes del Casón (2), lo cual, con el detalle de no verse el caballo de bronce, y el de no tener el estanque grande, que se ve a lo lejos (con sus islas), las edificaciones de los embarcaderos, contribuirán a dar fecha casi segura al cuadro cuando se conozcan las cuentas del Buen Retiro, y desde luego nos llevan a marcarla por el año 1640. En los jardines, por donde hoy el parterre

---

(1) V. Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid*, II, 64.

(2) La obra del Casón se contrató en 1637, febrero, con el Arquitecto Alonso Carbonel para dejarla acabada en enero de 1638, pero seguramente que dur5 muchísimo más tiempo, sufriendo acaso intervalos de paro.

En el plano de Texeira de 1656, ya se ve acabada dicha obra, como se ve ya puesto en el jardín "del caballo", la estatua ecuestre de Felipe IV,

(que coge menos), se puede ver el famoso ochavado de calles, o mejor túneles de árboles—eran rosales, moreras y membrillos—y más a levante, y más allá, por consecuencia, como colosales *serres,* la jaula gigantesca de que hablaron los contemporáneos, el lugar de las aves raras, que hizo que se diera el nombre de *gallinero* en un principio a lo que después se ordenó que se llamara *Buen Retiro.* La portada gótica de San Jerónimo, fielmente copiada, nos demuestra que fué muy infiel la que se imitó en el siglo XIX (1). Más a la derecha, en un alto, entiendo que se ve la ermita de San Antonio, si no es la del Cerrillo de San Blas. La iglesia principal, cerca de la fachada del Salón de Reinos y tras de la gran plaza de los oficios—"Juego de pelota" en el siglo XIX—es la que ostentaba en bronce una copia de la *Pietá,* de Miguel Angel, que acaso trajera Velázquez, aunque no hay dato para afirmarlo, y entre esa plaza y el camino de Alcalá, la parte de edificaciones destinadas a los Alcaides del Sitio, al Conde Duque. Se ve bien en la otra cerca, por donde se solía entrar al palacio, el grupo de Leone Leoni de "Carlos V y el Furor", allí descrito por el poeta Gallegos (2).

Entre los colaboradores de Velázquez, en las pinturas del Salón de Reinos, como a Mazo, nadie ha mentado tampoco a Angelo Nardi, que acaso trabajó en él; lo contrario de lo que ocurre con Zurbarán, siempre citado y que es discutible si tomó parte.

Respecto de Nardi, salta a la vista la extrañeza de que siendo pintor de Cámara, y habiéndose recurrido a los otros tres enemistados colegas, no interviniera él, que era amigo de Velázquez, y creeré que de todos. Consideración que se agrava, al ver que a otros cinco o seis pintores se extendió el encargo, sin duda por las muchas prisas que se sentían, y que en ningún libro se habla de cuadros de Nardi en las reales colecciones, con haber desempeñado su cargo en la corte más de cua-

(1) La edificación de estilo clásico inmediata a San Jerónimo, o sea, el primitivo Cuarto Real de San Jerónimo, luego parte del Buen Retiro, era obra del primer Arquitecto del Escorial, Juan Bautista de Toledo.

Esta parte, con ermita, casa, jardín y plantas, llamadas de San Juan—es decir, lo que entrado el siglo XX-eran Jardines del Buen Retiro y Museo de Ingenieros militares—, antes de crearse el Real Sitio, había sido una finca del Marqués de Tavara, y quizá no se reedificara. La parte principal del Palacio y del Buen Retiro, propiamente dichos, habían sido en buena parte una finca del Marqués de Pobar.

(2) Otro dato podrá contribuir a fijar fecha a la pintura: el incendio de 1640 en que pereció la parte Sur del rectángulo principal del Palacio, consumiendo las dos torres del Sureste y del Suroeste. Quizá entonces se perdieran algunos de los cuadros descritos por Manuel de Gallegos, habiéndose salvado *Las Lanzas,* de Velázquez (según nos cuenta Pellicer). Como se ve, el incendio no alcanzó al Salón de Reinos, O el cuadro está pintado antes del incendio o después de la reedificación de lo quemado. Por los demás detalles se sabrá, cuando se hallen las cuentas del Buen Retiro.

renta años y saberse por sus lienzos de las Bernardas y de la Compañía de Alcalá de Henares que era persona muy digna del cargo.

Viendo que los cuadros de Jusepe Leonardo están inventariados a nombre de Angelo Leonardi en 1703, ¿cómo no pensar en que eran más bien de él, de Nardi, de Angelo Nardi? Frente a la autoridad muy relativa del Inventario, no cabría dar mucha más a Palomino, que de Leonardo sólo cita una sola obra, y es una de las batallas (la *Entrega de Breda,* por lo visto) sin determinarla concretamente. Mas por fortuna para nuestro patriotismo—pues Nardi nació italiano, y Leonardo fué de Calatayud—, las obras auténticas del primero en Alcalá convencen —consulté el caso con el Sr. Mayer, para mayor seguridad—que no son de Nardi, sino de Leonardo, por consecuencia, las dos más bellas batallas, las más bien compuestas y más fina y exquisitamente pintadas de las que conservamos del Salón de Reinos (1).

Obras, por lo demás muy juveniles, en la labor de Leonardo, que debía de ser casi un muchacho en 1634 (cuando Carducho fechaba los cuadros suyos de la serie), a poco que tengan alguna exactitud las fechas que Palomino supone en la vida del pintor; el cual, además, murió muy joven, después de varios años de estar loco, malográndose con él el más brillante porvenir de pintor en la escuela madrileña: tal es el jugo, la gracia, la soltura, la exquisitez de su paleta y el colorido brillante de su pincel. A haber vivido más, hubiera él heredado el cetro de la pintura madrileña; o lleno de gracia y viveza, hubiera dado a los

---

(1) Por una casualidad, cuando Leonardo se volvió loco, fué Nardi quien tuvo que acabar, en la Capilla del Alcázar, una pintura que dejara comenzada el primero.

A Jusepe Leonardo—discípulo supuesto de Cuevas (Palomino) o de E. Caxés (Martínez) si no se admite (con Cruzada), que de quien se ve que lo fué, es de Velázquez—se le supone nacido en 1616 y muerto loco en 1656, debiéndolo de estar ya antes de 1648 en que Nardi le acababa la obra abandonada. Si esas fechas fueran exactas, sus batallas las habría pintado a los dieciocho, a los veinte o, a lo más, a los veintiún años. A los dieciocho, si las pintaba al mismo tiempo que Carducho las suyas (1634), a lo sumo, a los veintiuno (1637), supuesto que estaban hechas al publicarse el libro de Gallegos. ¡Casi no parece posible, por ser obras tan magistrales y de un estilo tan nuevo y personal!

De Leonardo, aparte esas obras del Salón de Reinos, nada auténtico nos resta, sino unos cuadros descubiertos, con su firma, por el ilustre y joven arqueólogo español D. Manuel Gómez Moreno y Martínez en una iglesia de montaña, que yo en cierta ocasión visité en una excursión, a la tenue luz del crepúsculo, muy ajeno de sospechar lo que allí se contenía y se podía ver a mejor hora.

Al corregir estas pruebas, acabo de descubrir en Alcalá de Henares otro cuadro firmado por Joseph Leonardo: un San Jerónimo. Entre los que se llevó de España el Barón Taylor había otro, también firmado, cuyo actual paradero ignoro: un San Juan Bautista. En la Biblioteca Nacional tiene un dibujo firmado: la Purificación.

ojos la nota alegre junto al colorido fino, a la inmaculada serenidad, de alma verdaderamente helénica, de Velázquez (1).

Yo no sé si me equivoco, esto supuesto, al atribuir a Nardi alguna parte en los lienzos de las *Fuerzas de Hércules* que en globo se llevaban por Ponz al nombre más sonoro de Zurbarán, basándose en el dicho de Palomino: sobre este punto traslado aquí, en lo substancial íntegra, una carta solicitada por D. José Cascales al ir a dar a la imprenta el libro sobre Zurbarán ya publicado.

Decía así:

"Aunque con retraso de unas semanas, no he querido darle las notas prometidas sobre los lienzos de las "Fuerzas de los trabajos de Hércules", del Museo del Prado, atribuídos a Zurbarán, sin apurar un poco la información del interesante tema.

"Ya le dije cómo noticias ignoradas, que yo conocía, me permitían asegurar de la manera más terminante que dichos cuadros fueron pintados, no por 1650, cuando el viaje definitivo (quizá el único) de Zurbarán a Madrid, sino antes de 1637.

"La más conocida de las biografías recientes de nuestro pintor estaba en un error, como lo estaba yo, como lo estábamos todos.

"Mucho debió producir—dice el Sr. Viniegra—en todos estos cuadros (se refiere a la cuarta década del siglo XVII), y tal vez el trabajo lo tuvo oculto hasta 1650, en que reaparece en Madrid llamado por Velázquez, de orden de Felipe IV, para hacerle pintar los cuadros que habían de adornar el "Saloncete" del Palacio del Buen Retiro.

"Fueron éstos *Los trabajos de Hércules,* colección de diez obras que hoy forman parte de este Museo.

"No debió ser muy de su agrado este género de pinturas, pues según Ceán, sólo ejecutó cuatro, haciéndose los restantes bajo su dirección.

"Así lo creo, y me atrevería a señalar los que son de su mano.

"He confesado que participé del error, y debo ahora dar la prueba plena de la verdad restablecida.

"En el "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" número del primer trimestre del año corriente de 1911, hago un estudio intitulado "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta de Palacio y del pintor". A lo circunstanciado y trabado de mi argumento habría que recurrir, si tratara, como allí principalmente trato, de lienzos que he necesitado demostrar que para aquel Salón se pintaron: los

(1) Del amor de Velázquez al arte clásico dan pruebas las esculturas y moldes que trajo a Madrid de Italia; punto acerca del cual estoy elaborando un breve estudio conjuntamente con mis discípulos.

retratos reales ecuestres de Velázquez. En cuanto a los diez de las *Fuerzas de Hércules,* por el contrario, no precisa prueba alguna para saber lo que dice el Catálogo del Museo: que proceden de dicho Salón. A mayor abundamiento, lo he visto confirmado por los inventarios de 1703, 1709 y 1793, aparte lo que claramente dice en 1775 D. Antonio Ponz.

"Esto sentado, no hay sino aplicar el texto, poético por cierto, que me ha permitido demostrar (en el estudio aludido) cuáles eran las obras de arte creadas para aquel Salón principal del Palacio del Buen Retiro.

El poeta coetáneo describe los cuadros de Velázquez, las escenas de victoriosas batallas contemporáneas de las armas españolas—lienzos de V. Carducho, E. Caxés, Jusepe Leonardo, Félix Castelo, Pereda (1), el P. Mayno y Juan de la Corte—dice en seguida:

"Mira como en los frisos eminentes
de uno y otro balcón, el soberano
pincel con rasgos retrató valientes
al célebre Tebano.

Descansa, ¡Oh, Juno!, a Alcides no persigas,
que el arte en estos cuadros le presenta
con tan perenne assombro sus fatigas,
que á sus trabajos duración aumenta,
y en quanto ardiere el resplandor Eóo
aquí vivo el León, vivo Acheloo,
eterna haran su pena, y será eterna
aquí la fiera indómita de Lerna.

"¿De qué fecha es este texto poético? Pues el libro está impreso en 1637, y son del mismo año la licencia del Ordinario (15 de julio), la aprobación de D. Pedro Calderón de la Barca (7 de agosto) y la Tasa (16 de octubre de 1637). La inauguración del Palacio, o por lo menos parte de él y del parque, había sido en 1630.

"La composición poética, pues, es, a lo más tardar, de 1637 (primeros meses), y los diez cuadros de las *Fuerzas de Hércules* no pueden ser sino de 1636 (a lo más tardar).

(1) El distinguido crítico e historiador de la Pintura Española Sr. August L. Mayer, acaba de descubrir en París el cuadro de Pereda del Salón de Reinos, en cuya rebusca me sabía preocupado. Si a su hallazgo han contribuído estos artículos, doy ya por bien empleada la pesada labor.

"Esta rectificación de fechas tiene una importancia capital en la biografía del pintor, si son suyos los lienzos o parte alguna de ellos. Desde luego se explicaría, mejor que con la explicación juiciosamente dada del Sr. Sentenach, que Zurbarán firmara como pintor del Rey en uno de los espléndidos lienzos de la Cartuja de Jerez, hoy en Randan (Auvernia). Creo que cita usted mi estudio de su curiosísima odisea, bochornosa para el buen nombre de los Gobiernos españoles. Sabiendo que parte de los lienzos del Salón de Reinos, los únicos fechados (los tres de Carducho) son en 1634, y que el Conde Duque no admitía aplazamientos en la estupenda improvisación de aquel sitio real de delicias, esta cifra de 1634 parece la indicada como más probable para toda la labor de los ocho o diez pintores que a la vez pintaban para el Salón de honor. Si Zurbarán en 1634 (o poco antes o poco después) vino a Madrid y pintó las *Fuerzas de Hércules,* bien explicable sería que al volver a la tierra andaluza, volviera con el título, por lo demás puramente honorífico, de *pintor del Rey,* y así firmara en 1638. No necesitándose, por tanto, recurrir a las pinturas que en Sevilla hizo en el interior del navío construído allí para el estanque del Retiro, y explicándose así, mejor también, que en 1639 cumplimentara en Sevilla encargos (no precisamente profesionales) de la superintendencia de la Real Casa.

"La noticia de Palomino, falsa en cuanto a la cronología, resultaría quizá exacta retrollevándola diez y seis años más allá: "*Ultimamente* "vino a Madrid *por los años de mil seiscientos y cincuenta,* llamado por "Velázquez, de orden de su Magestad, donde executó las pinturas de las "fuerzas de Hércules, que están en el Saloncete del Buen Retiro, sobre "los cuadros grandes: y aseguran que estándolas pintando, entre las mu- "chas veces que el Sr. Felipe Quarto pasaba a verle pintar se llegó a "él una vez, y poniéndole la mano en el hombro, le dixo: Pintor del rey y rey de los pintores." Observe usted que aquí no se dice nada de firma de aquellos cuadros que positivamente no tienen ninguna; yo los he examinado de cerca. Y que completas a la sazón las cuatro plazas de pintor de Cámara que existían—lo eran Carducho, Caxés, Nardi y Velázquez—, sólo *ad honorem* se le podía dar, y por lo visto se le dió, primero de palabra, después se refrendaría documentalmente el título de pintor del Rey, como en tantos otros casos ocurrió en nuestra historia artística.

Pero si la rectificación de fecha de los "Hércules" explica bien y mejor que antes la pura biografía del artista, ¡qué trastorno tan grande no nos trae para explicarnos lógicamente la evolución técnica y estética del pintor!

"Lo confieso, amigo Cascales, que lo veo y no lo creo. Entre sus obras firmadas en 1629, por ejemplo, y sus obras maestras de 1638 y 1639—las de Jerez y Guadalupe, a las que he dedicado sendos estudios—, los cuadros de los «Trabajos de Hércules», forman un episodio de imitación a Velázquez, que ni está en relación con lo de antes, inmediatamente antes, ni con lo de después, inmediatamente después.

"Semejante desconcierto, desviación tan considerable de la marcha natural de su genio me llevan a dudar hasta del texto de Palomino, y volver a poner en tela de juicio la atribución a Zurbarán de tales cuadros.

"Da la casualidad de que por un olvido de copia en el Inventario original de las pinturas del Buen Retiro de 1703, que es el más antiguo que conocemos, se olvidaron de poner el nombre del autor del primero de dichos cuadros, y en el segundo y siguientes se dice, sin embargo, que son "del mismo autor", "del mismo autor", "del mismo autor"..., quedándonos la duda de a quién lo atribuían los pintores de Cámara de 1703. Lucas Jordán, Arredondo y Ruiz de la Iglesia, ausente Palomino (sobre todo Arredondo, que es el que autorizó el Inventario del Retiro). En mi estudio del *Boletín* va copiada toda esa parte del Inventario y sólo me resta decir que igual olvido se padeció, por llevarlo arrastrando, en otro Inventario de 1709 que acabo de registrar en el Archivo de Palacio, para poderle completar a usted esta información y que viene a ser copia del de 1703, hecha para hacer cargo a D. Antonio de Mayens de las alhajas y menaje del Buen Retiro (tomo V de los Inventarios a la muerte de Carlos II, folio 671).

"Todavía, queriendo apurarle más la información, he registrado al caso todos los Inventarios reales del Retiro. El de 1772 no dice nada, porque en él no se describen todos los cuadros, sino sólo los que de nuevo y en gran número se habían llevado allí después del incendio del viejo Alcázar en 1734. Viene en seguida, cronológicamente, el texto de Ponz, año 1775, en que, siguiendo el texto de Palomino, dice: "Entre "ellos están colocados [entre los cuadros grandes de batallas], otros de "menor tamaño... y son de Francisco de Zurbarán, que manifestó el em-"peño en que se hallaba de lucirlo [el empeño]. Esta, como las demás "obras suyas, regularmente tiene fuerza de claro-obscuro".

"Pero pasan bien pocos años, y al fallecer Carlos III, un Inventario general nos viene a demostrar que no estaba asentada en la opinión de todos, ni menos aún en documentos y tradiciones de Palacio y de sus pintores de Cámara, la atribución a Zurbarán que daban por hecha los dos escritores del Arte.

"Hay que conocer esos Inventarios para saber la relativa solidez de sus atribuciones, cómo la mayor parte de los cuadros las ostentaban muy discretas, y cómo dichos documentos habían sido la base de información para Palomino y para Ponz lo eran a la sazón. ¡Hasta los errores tienen allí lógica explicación cuando se leen consecutivamente los diversos Inventarios!

"Pues en el Inventario general de 1789 y en la parte correspondiente al Buen Retiro, que autoriza Maella, y es de 1794, los cuadros de las *Fuerzas de Hércules* se describen, poco más o menos, como en el Inventario de 1703, pero al describir el primero de ellos, allí donde se olvidara el nombre del autor, se ha puesto aquí: "Escuela de Lanfranco". Por cierto que, en este Inventario se le pone a cada uno de esos diez lienzos el precio de mil reales, y antes el de mil quinientos en el Inventario de 1703, en el cual, el de las Lanzas, de Velázquez, se justipreciaba en treinta mil.

"Pasan poquísimos años, y Ceán Bermúdez, en su conocido Diccionario (1800), resumiendo, como hace casi siempre, a Ponz, pero aquí por caso, rectificándolo en parte, pone en el palacio del Buen Retiro como obras de Zurbarán, "Los trabajos de Hércules", en cuatro lienzos, olvidándose de los seis restantes. Pocos años después se formaba el Museo del Prado y pronto aparecieron allí los diez lienzos, clasificados siempre como de Zurbarán.

"No sé que pueda haber un crítico que le atribuya la colección completa. Son absolutamente indignos de llevar el nombre de un gran pintor los que representan lo de Calpe y Abyla, los Geriones, el león nemeo, lo de Anteo..., valiendo poco más el del jabalí, y algo más el del toro de Creta y el del río Alfeo. Quedan tres que merecen ser tenidos por obra de un gran artista, imitador de Velázquez, del Velázquez de la Fragua, y la Túnica de José, pintados éstos en 1630. La lucha con el cancerbero, la túnica de Neso, y, sobre todos, el lienza de la hidra de Lerna, desmostrarán siempre que su autor fué un excelente imitador de los desnudos de Velázquez. Puedo afirmarlo, porque al prepararse la Exposición Zurbarán (1905), los pude estudiar muy limpios y bien de cerca.

"Pero sean uno, o tres, o cuatro, o cinco, o diez los cuadros que se deban atribuir a Zurbarán, el problema es el mismo; desconciertan y trastornan las líneas lógicas del desarrollo histórico de su arte, que era ya personal en 1630, personal también, y también inconfundible en 1638..., y nada personal y muy diverso en los Hércules pintados, si son suyos entre una y otra fecha.

"La solución de este problema que mis rectificaciones de fecha plantean, creo que no podrá darse sino por el dato documental, cuando se hallen, no sé dónde—si en el Archivo de Palacio, en el de Simancas o en el Histórico, y quizá en papeles del Consejo de Aragón o en el de Portugal—, las nunca conocidas cuentas de las espléndidas obras del Buen Retiro, será cuando algo podremos esclarecer la biografía de Zurbarán, como también la de Velázquez. *

"Mientras tanto, no puedo menos de confesar una extrañeza, la de que entre ocho o diez pintores que a la vez y a porfía pintaban los lienzos del Salón de Reinos, no nos suene siquiera el nombre del italiano españolizado Angelo Nardi, uno de los cuatro pintores de Cámara a la sazón. ¿No serán suyas, en todo o en buena parte, las *Fuerzas de Hércules,* las que en 1794 se atribuían a la escuela de Lanfranco?..."

Hasta aquí la carta al Sr. Cascales, salvo, como final, algunas noticias de varias obras *inéditas* de Zurbarán.

En una nota decía el lugar, entre ventanas, que ocupaban los lienzos en el Salón de Reinos, por lo que eran diez, y no más ni menos los "Trabajos de Hércules" representados; añadiendo: "No coinciden el Catálogo del Museo y los Inventarios antiguos en dos de los asuntos, y sí en los ocho restantes. Los Inventarios hablan de cuando Hércules hizo de Atlante, y de los establos de Augías, donde el Catálogo de la separación de Calpe y Abyla y de la detención del curso de Alfeo. No sé hallar explicación a la primera de estas discrepancias". Porque la postura de Hércules inclinado, no consentía en pensar que sostuviera el peso de la bóveda celeste, cuando lo que hace es apartar peñascos. Sí es obvia la explicación de la segunda, porque el cambio del curso del Alfeo fué para que las aguas del río limpiaran las cuadras de Augías. El examen de los lienzos, desde luego, da la razón al Catálogo del Museo, en este caso más exacto (como es bien natural que lo sea) que los Inventarios añejos de las colecciones reales.

¿Efectivamente, puede ser de Nardi parte de los lienzos de esa serie?

Una excursión a Alcalá de Henares es obligada para la resolución de esta duda.

Tiene Nardi importancia bastante para reclamar una monografía y una rehabilitación: aun por la circunstancia de deber, entre otros, al voto de Velázquez su disputadísimo nombramiento de pintor de Cáma-

* [El hallazgo por M. L. Caturla de la carta de pago de Zurbarán (13-XI-1634) resuelve documentalmente la cuestión.]

ra (1). Alguno de sus cuadros—por ejemplo, la "Santa Catalina de Sena" de la Infanta Isabel, de la que hay repeticiones en la Catedral de Palencia, en el Museo de Amiens (la mejor) y en algún otro lado—, pasa equivocadamente por obra de Zurbarán (2), que quizá deba al ejemplo de Nardi algo de su arte, en el segundo estilo, aunque precisamente lo menos íntimo y lo menos característico (3).

No menos de veinticinco cuadros notables de Nardi se pueden ver y gozar en Alcalá de Henares, al lado de cualquiera de los cuales, las *Fuerzas de Hércules* del Buen Retiro —salvo las tres mejores, las velazquistas—, hacen mediano papel. Pero hay entre los sayones del gran cuadro de la lapidación de San Esteban (4) figuras y miembros desnudos, que sin demostrarnos a toda evidencia que sean de Nardi los Hércules dudosos, a esa opinión inclinan el ánimo. En el otro cuadro

---

(1) En la vacante de Bartolomé González, en 1627, entre diez aspirantes, fué promovido Nardi, por haberse deferido a la propuesta formulada por los tres pintores de Cámara E. Caxés, V. Carducho y Velázquez.

(2) Como de Zurbarán la publica el Sr. Cascales en su libro reciente (página 92) y esa es la opinión corriente.

(3) La influencia de Nardi en Zurbarán se contrae a aleccionarle, por sus ejemplos, en el arte italiano de la composición y del *gran* estilo. Es posible, además, que le deba la manera de sombras grises, grises de negro, que Zurbarán, desde 1638 usa en sus cuadros, a la vez que en otros se muestra fiel a su gloriosa y personalísima manera de hacer sombras de color, en adecuada relación de valores. Todavía pudiera reconocerse alguna influencia en la finura de ciertos tipos varoniles que Zurbarán pintó en la época madrileña, al fin de sus días.

(4) La figura del santo diácono de Jerusalén, ha sido imitada por Zurbarán en el cuadro de San Lorenzo, el santo diácono español, que he examinado de reciente en el Museo de San Petersburgo. Es lienzo firmado en 1636, que se da reproducido en el Catálogo del Ermitage y en la obra de Cascales.

El Catálogo de los cuadros de A. Nardi en Alcalá de Henares, lo formo así:

A y B.—Martirios de San Lorenzo y de San Esteban; Presbiterio de las Bernardas; muy grandes; pareja.
C y D.—Conversión de San Pablo y Crucifixión de San Pedro; íd. íd.; pareja.
E.—Gloria y Coronación de María; íd. íd.; grande; centro.
F.—Inmaculada Concepción; íd.; grande; centro.
G y H.—La Virgen y San Bernardo y la Virgen y San Ildefonso; íd. íd.; pareja.
I y J.—Santa Humberina; íd.; cuadro de una figura. Santa Gertrudis; pareja.
K y L.—La Anunciada y el Angel Gabriel; íd.; pareja.
M y N.—San Luis Beltrán y San Francisco de Asís; íd.; óvalos.
O, P y Q.—Adoración de Pastores; Adoración de los Magos y Purificación. Altares de capilla en las Bernardas.
R, S y T.—Resurrección, Asunción y Ascensión; íd. íd.
U, V, X, Y.—Adoración de los Pastores; Adoración de los Magos; Circuncisión y Purificación, en el Altar mayor de los jesuítas. Figuraron en el Museo de la Trinidad.
Z (?).—Calvario; en el propio Altar.

De Nardi apenas se sabe—sobre las noticias tradicionales—que en Memorial de 1631 (4 enero), decía que ya hacía quince años que trabajaba en España para el Palacio Real; por tanto en 1615, y sería menos joven que lo creíamos. De pintor de Cámara cobraba una mitad más que Carducho. En la Biblioteca Nacional no se cataloga dibujo alguno suyo. Raczynski dice que en la Colección de pinturas del Marqués de Tancos, en Portugal, había algo suyo. [Nació en 1584.]

grande, compañero, el martirio de San Lorenzo, obra por cierto firmada en 1620, hay otros puntos de contacto, en el modo de pintar la hoguera, con alguno de los trabajos de Hércules; inclinándome yo, en consecuencia, a atribuirle esa parte de la decoración pictórica del Salón de Reinos. Si en ella se lució poco, es porque su temperamento, su predilección y su mano le llevaban a las escenas tranquilas y de aparato, con delicioso gusto en la elección de las cabezas ideales, en la agrupación y composición, y en las hermosas arquitecturas de columnas a lo Veronés—cuya paleta no sabía imitar—que hacen de sus cuadros, a la altura de lo mejor que en Italia se pintaba a la sazón, una verdadera fiesta, a la vez decorativa, religiosa e inspirada.

En cambio, he de añadir que no creo que le corresponda parte alguna en los cuadros de batallas del Buen Retiro, a juzgar porque sus caballos—uno muy bello, blanco, en la lapidación de San Esteban, y otros, todos blancos siempre, en el martirio de San Lorenzo, en el de San Pedro y en la conversión de San Pablo—, con ser brutos corpulentos, y de carnes, no tanto son españoles de raza, como son hijos del conocido y expresivo tipo de caballo grato a Rafael y a Julio Romano.

Viendo en las *Fuerzas de Hércules* más probablemente la mano de Nardi que la de Zurbarán, no es posible adelantar hoy una opinión terminante; y la importancia del problema, sobre todo, en relación con Zurbarán, me hacen lamentar una vez más la pérdida o el extravío, o el olvido de las cuentas de las obras del Buen Retiro, en que tantas incógnitas hallarían solución.

§ 10.—*La fecha de las Pinturas de Batallas del Salón de Reinos* (1)

La parte de Vicente Carducho en la Pintura de las Batallas del Salón de Reinos aparece muy clara, por haber tenido el cuidado de poner larga letra, asunto, ocasión, autor y fechas a cada uno de sus cuadros. De los otros artistas, sólo por Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez, o por

(1) Al llegar a esta parte de mi estudio, escrito fragmentariamente en tres o cuatro trimestres, según se iba publicando en el "Boletín", me entero de que el ilustre don Juan F. Riaño, en un artículo en el diario *La Correspondencia de España*, de 27 de enero de 1892, que yo no conocía—y que sólo en una tercera adición a su Bibliografía de Velázquez recogió el señor Mélida—, copió las alabanzas a Velázquez de la *Silva Topográfica* de Manuel de Gallegos. Lo que no hizo fué aprovechar ninguno de los datos y cronologías que para la Historia del Arte se podían deducir y sacar de sus versos. Al comentar las alabanzas de Velázquez, creo que se equivoca al suponer que el cuadro del Apolo y Marsias suyo, descrito en el Buen Retiro, es el después existente en el Alcázar y quemado en 1734. Para mí ese cuadro cuando se quemó fué en 1640, primer incendio del Buen Retiro (Valladares), que tuvo otro en 1641. Se debieron perder muchos cuadros, y desde luego un documento, hasta hace poco inédito, de Alonso Cano, nos dice que él

los inventarios viejos del Palacio, sabíamos los cuadros que pintaron y el respectivo asunto de ellos, con no pequeñas dudas.

El Catálogo extenso del Museo del Prado, trabajado por D. Pedro de Madrazo antes de conocer dichos Inventarios, que aun pudo aprovechar en las notas finales, en todo esto de los autores y de los asuntos de los cuadro de Batallas está acertado, no sin alguna excepción, que luego señalaremos. No es del caso repetir aquí la descripción erudita e histórica de dichos lienzos y sólo debemos completarla o rectificarla en algunos casos.

Los cuadros de Carducho nos ofrecen, como he dicho, la fecha exacta de su labor: el año 1634 para las tres batallas que pintó. Conociéndole al pintor otras tareas, no menos extensas y cumplidas, con firmas de una misma fecha, desaparece toda duda acerca de la posibilidad de que hiciera en pocos meses tanta labor: que además pudo tener comenzada en 1633, en cada uno de los tres cuadros, avanzándola gradualmente en todos ellos y dándola por ultimada de una vez, al dar a los tres la última mano en el citado año 1634.

Que no pudo antes de 1633 comenzar toda la faena de los tres cuadros, se demuestra por los asuntos, ya que dos de ellos, a saber, el socorro y liberación de la plaza de Constanza por el Duque de Feria y la

---

arregló y compuso hasta 160 lienzos maltratados "en el primer incendio del Buen Retiro". A consecuencia de lo cual tuvo que ir sin duda a Valladolid con Velázquez a traerse muchos cuadros de los Palacios de Valladolid (que también tuvo que repasar) para cubrir las bajas del incendio, viaje al que también hace referencia.

Estas noticias inéditas de Alonso Cano las ha publicado el señor Martí y Monsó, comentándolas, en el *Boletín de la Sociedad Castellana* de Valladolid (año I y II, pág. 333, y véase también V y VI, página 500), pero queriendo referir el viaje de Velázquez y Cano a fecha en que Cano no había llegado a Madrid. Lo natural es decir que de Valladolid a Madrid, precisamente para el Buen Retiro, se trajeron cuadros en 1635, en 6 de julio y 13 de septiembre; y luego unos pocos en 1636 (documentos ciertos), después del incendio de 1640 (referencias de Alonso Cano), y se pensó en repetir una vez más los traslados en 1686.

Está hoy demostrado documentalmente que Alonso Cano, como se decía de antiguo por Palomino, no pudo venir a Madrid hasta 1637, a pesar del texto de Jusepe Martínez, cuya fecha de visita en Madrid (1634) ha de estar mal copiada. Por eso no tuvo parte en el Salón de Reinos (1633-34), y así se explica también que se llamara a Montañés (1635-36) para hacer el busto del Rey que se envió a Florencia, viaje baldío si en Madrid hubiera habido un escultor de la talla de A. Cano.

Volviendo al poeta, diré que el señor Riaño sólo nos añade una noticia, tomada del erudito J. F. de Silva en su *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Lisboa, 1861, tomo V), la de que nació en 1597 en Lisboa y murió en 1665. Silva no había podido ver la obra poética castellana del poeta: "Creio que este livro raro, e do qual não pude ver até hoje algum exemplar, e todo escripto en lingua castelhana". El ejemplar que aprovechó Riaño pertenecía a la Colección Gayangos, su padre político. Su artículo se intituló "Sobre unos versos elogiando al pintor Velázquez". Debo la noticia del artículo y poder ver un ejemplar en recortes, a la bondad de D. M. Gómez Moreno Martínez.

toma de la plaza de Rheinfelden por las tropas que mandaba el mismo General, ocurrieron en 1633. Y algo nos dice, entre líneas, la letra de los cuadros que, a mi ver, nos demuestra la propia satisfacción del pintor de Cámara más puntilloso y encelado (con el mayor prestigio de su rival Velázquez), al poder declarar que, bien pocos meses después de los sucesos, los representaba ya pintados a la curiosidad y admiración de las gentes (1).

No tienen fecha, firma ni declaración de asunto los otros lienzos de batallas conservados en el Museo del Prado; sí solamente la firma, pero ni fecha ni asunto, el de Pereda, robado por el General Sebastiani, y reconocido, de reciente, en París (ya después de haber estado en Inglaterra muchos años), por el ilustre hispanista Dr. Agust Lipmann Mayer.

¿Se encargaron todos a la vez? ¿Se pintaron todos a la vez? ¿Serán todos de los años 1633 a 1634? Es, ciertamente, lo más probable, dada la idea del Rey y del Conde-Duque en la improvisación del Palacio y Jardines del Buen Retiro (2); no les sufriría la paciencia un retraso en la decoración del Salón principal, y por ello, además de la intervención de los pintores de Cámara Carducho, Caxés y Velázquez, y de la problemática de Nardi, el otro pintor de Cámara, de Mazo y de Zurbarán, hubo de recurrirse a Félix Castelo, a Juan de la Corte, y lo que es más de notar todavía, a dos muchachos jóvenes, aunque ya pintores de grandes esperanzas, como lo eran a la sazón Antonio Pereda y Jusepe Leonardo, sin olvidar al Padre Mayno, maestro de dibujo del Rey, que había sido, y sujeto de su confianza. De los pintores españoles, a la sazón famosos, solamente, si es caso, se puede notar el olvido,

---

(1) Acababa de publicar Carducho, por diciembre de 1633, el erudito libro "Diálogos de la Pintura", probablemente en plena labor de sus pinturas de batallas del Buen Retiro.

(2) Rapidez en las obras del Buen Retiro:

El Embajador veneciano Corner en 7 de diciembre de 1633: "Cuando yo estuve allí por vez primera no tenía aun idea de tal edificación, y en menos de dos años todo estuvo dispuesto".

Lope de Vega, en sus "Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo" (que tuvo lugar en 5 de octubre de 1632):

"Fué sin distinción obra y concepto,
en cuya idea, á fuerza de cuidado,
fué apenas dicho, quando fué formado".

Serrano, en 11 de septiembre de 1632, todavía cree que se trata sólo de jardines y animales.

Uno y otro Embajadores, a fines de 1633, hablan de las murmuraciones públicas y del enorme gasto, que estaría mejor empleado en ejércitos (a).

"Es tanto lo que ha crecido este nuevo palacio..."

(*Jesuítas*... Tomo I, págs. 4 y 5 - Carta, 2 enero 1634).

(a) Véase Matías de Novoa. *Memorias* - Tomo 69, Colección documentos inéditos en pág. 283.

siempre explicable, del P. Rizi (que era fraile en el monasterio catalán de Montserrat), de Tristán, el toledano y de Alonso Cano (que quizá no era todavía un verdadero pintor), acaso más dado a la escultura, y en Andalucía, desde luego (1). Habían fallecido los Ribaldas en Valencia y Roelas en Olivares; andaba muy viejo en Sevilla Pacheco, y tenía fama de mala persona y de monedero falso, perdonado por la clemencia del Rey, Herrero el Viejo. Orrente tenía muy marcada su especialidad (2). En general, además (salvo el caso de la intervención problemática de Zurbarán), se recurría a los pintores madrileños, o residentes en Madrid, muy en consonancia, a todas vistas, con la misma prisa que al Rey y al Conde-Duque les corría, según todos los testimonios históricos.

La fecha de 1634, como la de la terminación del encargo de las pinturas, tiene otra prueba conjetural, de gran fuerza para mí, aunque no fuera más que por razones morales. Es la siguiente:

En 6 de septiembre de 1634 ganaban las armas españolas, junto a las alemanas y austríacas, la gran batalla del Nordlinga, que por tercera vez parece cerrar, en favor del catolicismo y de la casa de Austria el gran drama en cuatro actos (en cuatro períodos), de la guerra de treinta años. El héroe de dicha batalla, a los ojos de la Corte y del pueblo de Madrid, fué el Infante D. Fernando, Cardenal y Arzobispo de Toledo, primer Príncipe de la sangre, querido del Rey y su hermano, luego Gobernador General de los Países Bajos, persona muy amada (por cierto) de los Ministros y de muchos de los poetas y artistas que suenan en esto del Buen Retiro. Si, pues, esa batalla de Nordlinga no se pintó, es porque ocurrió después (aunque poquísimo tiempo después) de haberse repartido y ultimado (o casi ultimado) la labor pictórica del Salón de Reinos. Que estoy seguro que no habrá quien conozca el reinado de Felipe IV, capaz de suponer que ni el Rey ni el Conde-Duque habían de regatear tan justísimos lauros al Cardenal-Infante (3) cuando se ponían a pregonar los de Generales españoles, contemporáneos todos, no tan íntimos de la Corte como el Duque de Feria (celebrado en tres de los lienzos), D. Gonzalo de Córdoba (en uno), Ambrosio Espínola (en dos), D. Fadrique de Toledo (en dos), D. Juan de Haro, el Marqués de Cadreita, el Marqués de Santa Cruz y D. Fernando Girón y, luego, D. Carlos Coloma.

---

(1) Sobre lo que digo de Alonso Cano, véase la nota a la cabeza de este párrafo. [Tristán, se sabe hoy, había muerto en 1624.]

(2) De Orrente se sabe que buscaba cuadros el Conde-Duque, precisamente para adornar con ellos el Buen Retiro.

(3) "Una serena y tierna amistad unía a Felipe IV con sus hermanos y hermanas", dice Justi, que más que nadie estudió la vida de aquella Corte.

Nueva fecha probable de todos los cuadros del Salón nos la ofrece una colección de poesías, dedicadas al Palacio, principalmente al Salón, particularmente a sus pinturas y, singularmente, a la del P. Mayno; en las cuales nada, o poco menos que nada, se dice concreto y utilizable para nuestra investigación, pero que tiene, al menos —lo único que no podía menos de tener—, una fecha de impresión, que es la de 1635. Son tantos los poetas y poetastros que colaboran, que podría pensarse que se necesitaron meses para recoger sus versos, formar la pequeña antología, lograr las licencias (que no aparecen, por cierto, en el libro) e imprimir la obrilla. ¿Qué menos que suponer que impresa ella en 1635 se comenzó a elaborar en pleno año 1634, la fecha de los cuadros de Carducho y la fecha de la no conmemorada batalla de Nordlinga?

Porque el tal librito de versos (cortos, en general, es verdad) no es nada, o es una demostración de la ya realizada solemne inauguración que del Salón de Reinos imagino.

Aparte de una corta prosa, se contienen hasta treinta y cuatro poesías, dedicadas algunas, particularmente, así: "Al Salón del Nuevo Palacio", silva, por el maestro Joseph de Valdivieso, Capellán del Cardenal-Infante; "al Salón que está en la Casa Real del Buen Retiro", décima, de Juan Duque de Estrada; "al Salón", soneto, de Gaspar Dávila; "al Príncipe nuestro Señor, en alabanza del Salón, donde están pintadas las Armas de todos los Reinos y Señoríos de esta Monarquía", soneto, de D. Juan de Solís; "al Salón del Buen Retiro", décimas, del Licenciado D. Gaspar de la Fuente Vozmediano; "al Salón", décima, de Jusepe Vargas; "al Salón del Buen Retiro", soneto, de Juan Pablo Martín Rico; "al Salón del Buen Retiro", soneto de D. Pedro Rosete Niño; "al Salón del Buen Retiro", epigrama (soneto), de D. Juan de Vidarte; "al mismo asunto" (del anterior), de D. José Pellicer de Tovar; "al Salón del Buen Retiro", soneto, de D. Antonio de Medina y Fonseca; "al Salón del Buen Retiro", soneto, del Dr. Felipe Godínez; "al Salón del Buen Retiro", soneto, del Caballero genovés D. Jacinto Isola; "al Salón del Buen Retiro", soneto, de D. Juan de Paredes; "al Salón del Buen Retiro", por último, décima, de D. Diego de Covarrubias y Leiva.

Es lo malo que todos hablan *poéticamente* y nadie dice nada en puridad, y lo mismo ocurre con las otras poesías dedicadas más en general al Palacio, algunas, en particular, "al arroyo del Buen Retiro" (una décima de D. Diego de Zurita y Mendoza).

Basta todo ello para suponer inaugurado el Salón principal, el

"Salón", por antonomasia, del Palacio, antes de la publicación de ese mal libro de versos, impreso en 1635.

Pero conviene hacer constar, por alguna de sus poesías, que ya el Salón tenía sus cuadros de batallas, cosa a que, en general, alude un soneto de D. Diego de Andosilla, cuyo epígrafe, por fortuna no corto, dice más que sus catorce versos: "A las pinturas del Buen Retiro, donde se retratan las grandezas de la Real Casa de Austria". Llevándose, finalmente, el privilegio único de atraer las mal cortadas plumas de los cortesanos poetas, esta vez, el lienzo del P. Mayno, cuyo asunto, luego dilucidaremos fácilmente, demostrando el error del Catálogo del Museo del Prado. Pues, en efecto, le dedican poesías, particularmente, el Maestro Gabriel de Roa (un soneto); D. Alonso Pérez de las Cuentas y Zayas (otro "a la pintura de Fr. Juan Bautista, para el Salón del Buen Retiro"); Doña Ana Ponce de León (otro soneto), y Andrés Carlos de Balmaseda (un cuarto soneto).

La misma singularidad de dedicatorias al cuadro de Mayno pudiera hacernos sospechar que los otros cuadros, sus compañeros, no estaban hechos, si la firma fechada de los tres de Carducho no nos desengañara: aparte la dicha composición de Andosilla "a las pinturas".

Por fortuna, una prueba más y nuevos elementos de juicio (preciosos para determinar el asunto de todos los cuadros) nos ofrece una comunicación del Embajador del Gran Duque de Toscana en Madrid, el florentino Serrano, que en 1635 (la fecha de las poesías de la antología que utilizamos) escribe sobre dichas pinturas pero (lo que es más preciso) declarando que todas ellas se habían encargado antes de darse la batalla de Nordlinga.

Dice Serrano, en 28 de abril de 1635: "Ha hecho pintar (el Conde-Duque) por todas aquellas galerías (del Palacio del Buen Retiro) historias y fábulas curiosas, y, particularmente, en el Salón grande, las armas con oro y las insignias de los reinos de la Monarquía; entre una y otra ventana, doce cuadros (tavole) muy grandes, de los mejores pintores que viven aquí, con doce empresas del tiempo del Rey actual, a saber" (copiaremos y analizaremos la lista en otro párrafo). Y termina diciendo: La victoria de Nordlinga, cuando se dieron estas órdenes (las de pintar los cuadros), no había ocurrido aún, y, además, no se logró con las solas armas de acá, sino también con las del Emperador; sin embargo, se pintará en otro salón majestuosamente (?) para honrar al Cardenal-Infante".

Queda, pues, con toda clase de razones, demostrado, primero, que los cuadros de batallas, todos estaban encargados ya antes de septiem-

bre de 1634, probablemente en 1633, y, en segundo lugar, que en 1635 estaba inaugurado el Salón, probablemente con la decoración pictórica íntegra (1).

§ 11.—*¿Cuáles batallas se conmemoraron en el Salón de Reinos?*

El asunto de los cuadros (salvo los de Carducho) no se dice en ellos. En los marcos primitivos no se debió de decir tampoco, a juzgar por la diversas maneras de referirlos que hallamos en los inventarios.

Estos, en particular el de 1703, serían, con el texto de Ponz, las principales fuentes de información, sino tuviéramos el texto coetáneo del despacho del Embajador de Florencia, Serrano, de 28 de abril de 1635, no conocido del autor del Catálogo del Museo del Prado, don Pedro Madrazo, y sí del autor del hermoso libro *Velázquez y su tiempo,* Dr. Carlos Justi, profesor de la Universidad de Bonn, que lo aprovechó; sin sacar de él todas las consecuencias obligadas, sin embargo.

El dicho texto, cuya *cabeza* y *pie* ya hemos copiado, traducido, explica así el asunto de los doce grandes cuadros de batallas: "El socorro de Cádiz, por D. Fernando Girón; la toma de Breda y la de Juliers, por el

(1) De 1633 es la Relación del personal que se asigna al nuevo Palacio del Buen Retiro; de 1634 el Reglamento para el buen gobierno del mismo, según documentos que cita D. Rodrigo Amador de los Ríos en un erudito estudio (en realidad un ensayo cronológico del Buen Retiro, en el que no se trata, sin embargo, de ninguno de los temas ni de las fuentes de este trabajo mío) que se publicó en el ignorado e incompleto tomo XI del *Museo Español de Antigüedades*, cuyos diez primeros tomos son tan conocidos. El estudio se titula "El antiguo Palacio del Buen Retiro según el plano de 1656". En ese texto vemos otra noticia aprovechable: que el "Don Quijote de la Mancha" de Calderón de la Barca se representó en el Salón (de Reinos) en 24 de febrero, martes de Carnaval, de 1637, sin duda, como otras muchas obras dramáticas, pues en ese año (del que tenemos noticia) y en el de 1685 (del que las tenemos más completas) se sabe que alternaban bastante, aun en una misma semana, dos locales de comedias, el Coliseo y el Salón, ambos en el mismo Palacio. Y sabemos, además, que en el uno y en el otro local, y lo mismo en festejos de patios, plazuelas y cabalgatas, se lograban cantidades importantes del arriendo de las localidades, incluso a los Concejos y Tribunales. Justi supone equivocadamente que eran festejos reservados los de los teatros del Buen Retiro.

Para las representaciones se armaban en el Salón plateas y maderajes diversos. Quizá eso explique los altos zócalos y que la línea baja de los lienzos estuviera a la altura del dintel de los balcones. Tales zócalos serían por tal razón, y con más probabilidad, de azulejería talaverana.

Acaso supiéramos otras cosas de las obras de Arte del Buen Retiro si se hallara el manuscrito de una descripción poética latina en metro heroico, en la cual, en tres mil versos exámetros, describía Francisco Macedo el Palacio matritense rusticano, o sea el del Buen Retiro. El manuscrito lo vió en la biblioteca del Conde de Olivares Nicolás Antonio, que lo describe en su Biblioteca Nova, tomo I, ignorando yo si se refiere más bien a la biblioteca de los sucesores del Conde-Duque en una de sus tres ramas, la de los Estados de Olivares, Coria y Eliche, que tocaron (en el siglo XVII) a la casa del Carpio-Montoro (la del valido D. Luis de Haro), recayente luego en la de Alba (en el siglo XVIII),

Marqués de Espínola; la batalla de Flerus, por D. Gonzalo de Córdoba; el socorro de Génova, por el Marqués de Santa Cruz; la recuperación de la Bahía en el Brasil y de la isla de San Cristóbal en las Indias, por D. Fadrique de Toledo, y de Puerto Rico, por el Almirante Haro; el socorro (los socorros) de Constanza, de Brisach y de las tres ciudades del Rhin, por el Duque de Feria, y la expulsión de los holandeses de la isla de San Martín, por el Marqués de Cadreita". Ni más ni menos, y vea el lector cómo no se señala el autor de ningún cuadro, y cómo, al parecer, resultan doce asuntos (1).

Doce asuntos, digo: con no señalarse dos distintas batallas de Breda (la de Leonardo y la de Velázquez), como todo el mundo cree, incluso Justi. Doce asuntos; sin determinarse, al menos de modo claro, la toma de Rheinfelden, que la letra de uno de los cuadros de Carducho declara evidentemente. Doce asuntos; sin contarse la toma de la plaza de Acqui, en Italia, de que no hablan los inventarios pero sí los catálogos modernos. Doce asuntos, por último; sin mentarse tampoco el socorro de Valencia del Pó, en Italia, por D. Carlos Coloma (el cuadro de Corte con cabeza de Velázquez) de que hay testimonios literarios de tres siglos distintos.

Unidos todos esos datos de información, resulta la fantástica suma de diez y seis cuadros de batallas, cuando los inventarios demuestran (y en eso no cabe la menor duda) que fueron, en realidad, sólo trece.

Hay, pues, que suponer errores en la declaración del tema de los cuadros y a desentrañarlos nos vemos forzados, ya que ningún cuerpo de texto puede aceptarse íntegramente; ni el del Inventario más antiguo de 1703, ni el de Ponz de 1775, ni siquiera dócilmente, al menos, el del Embajador Serrano, por si está en alguna pequeña parte contradicho por la letra de alguno de los tres cuadros que la tuvieron y que la mantienen.

El Dr. Justi, al copiar el texto de Serrano, fué interlineando la refe-

---

(1) Dice Serrano, refiriéndose al Conde-Duque: "Ha fatto dipinger per tutte quelle Gallerie, historie, ó favole curiose, et partte nel salón grande le armi con oro, et insegne dei regni della monarchia; et tra l'una finestra el'altra 12 tavole assai grandi dai migliori Pittori che sieno qui con 12 impresse successe al tempo del Re presente, cioé: Il socorro di Cadiz, eceguito per d. Fernan Girone. La presa di Breda. Et quella di Giuliers per il march. Spínola. La Battaglia di Florús, per d. Gonzalo di Cordova. Il socorro di Genova per il Marche. di S.ª Croce. Le ricuperazioni della Baya nel Brasil, et Dell'Isola di S. Cristófano nell Indie per d. Fed. di Toledo. E di Porto ricco p. l'Almirante Haro. Li socorri di Constanza, Di Brisach, et delle 3 ville del Reno p. el Duca di Feria, e L'espulsione degli Olandesi dall'Isola di S. Martino p. il March di Cadrayta.—La vittoria di Nordlinghen, quando si diede quest'ordine, no era ancora successa, et non fu solo con l'armi di quà'ma di Cesare ancora, tuttavia si dipingerá in un altra Salon maste p. honor dell, Inf. Card.le".

rencia al Catálogo del Museo, que así, sin más razonamiento, quedó debidamente rectificado en alguna de las determinaciones del asunto, pero dejó como cuadros perdidos o extraviados algunos de los que subsisten, y sin correspondencia acertada algunos de los que la reclaman.

Vamos primero a determinar lo más obvio: los dos cuadros de Eugenio Caxés, de los cuales uno se conserva en el Prado y el otro se perdió cuando la francesada. Dice Serrano, cuando a ellos alude: "El socorro de Cádiz, llevado por D. Fernando Girón" y "La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín, por el Marqués de Cadreita" (1); el inventario de 1703: "D. Fernando Girón cuando socorrió a Cádiz" y "el Marqués de Cadreita con la Armada de España" (sin señalar autor); Ponz: "Eugenio Caxés pintó un cuadro que representa al Marqués de Cadreita comandando una armada, y otro que expresó a D. Fernando Girón que socorre a Cádiz" (2). Es visto el acuerdo de los tres textos y cómo en apreciables detalles se completan. Por circunstancias que concurrieron en el hecho histórico de D. Fernando Girón (que mandó sus tropas sentado e impedido), no cabe la menor duda en que su cuadro es el número 697 del Museo del Prado (3), y por la circunstancia de que en el del

---

(1) El Marqués de Cadreita fué D. Lope Díaz de Armendáriz.

(2) Madrazo (*Viaje*, pág. 247) puesto a elogiar a su padre, incidentalmente, dice que restauró bajo su inteligente dirección el cuadro de Cádiz, de Caxés, dado por inútil por la Calleja en el siglo XVIII; pero el lugar en que lo dice y las listas a que lo refiere o adjunta, demostrarían que el tal cuadro, cuando el incendio del viejo Alcázar en 1734 estaba (a) allí y no en el Buen Retiro, lo que es enteramente gratuito e inexacto.

(a) Madrazo dice bien: Calleja le sacó de entre los inútiles, porque se *podía componer*. D. Pedro escribió que los 196 inútiles, lo estaban, en parte por el incendio del 34, y en parte por *descuido de los conservadores*. En este caso el de Caxés, que nunca estuvo en Alcázar.

(3) El valiente anciano D. Fernando (relata el embajador Khevenhiller) estaba colocado en su silla de mano, haciéndose llevar por sus siervos ante los 600 soldados escogidos, y atacó a 8.000 ingleses que formaban un escuadrón, con la esperanza de que el comandante de Jerez le socorriese. Los ingleses mostraron valor al principio y acribillaron la silla de D. Fernando por dos veces, pero después cedieron, corriendo en gran confusión a los barcos, donde se ahogaron muchos (An. Fer., X, 1034).

Dice Madrazo (Cátalogo Extenso, Apéndices) que fué este cuadro llevado a Francia cuando Napoleón, devuelto luego y depositado hasta 1827 en la Academia de San Fernando. En realidad se dice en los documentos que se llevó a Francia un cuadro de los dos de Caxés, que se describe con las notas de ambos ambos refundidas: "El Marqués de Cadreita socorriendo a Cádiz". Duda: ¿Llevaron los franceses el cuadro del Marqués de Cadreita en la Isla de San Martín, o el de Cádiz, salvado por Girón? Acaso ninguno de los dos en la remesa oficial de los 50 elegidos por los pintores de Cámara Maella, Goya y Nápoli; el de Cadreita (cuyo rastro se pierde con la francesada) se lo llevaría, no oficial, sino extraoficialmente, algún general, por ejemplo, Sebastiani (el que se llevó el cuadro de Pereda del propio Salón). Y digo que oficialmente no, porque en la famosa lista de los 50 cuadros de escuela española para el Louvre de Napoleón I (Véase en Madrazo, *Viaje*, pág. 296), sólo se remiten dos batallas del Salón de Reinos del Buen Retiro; al parecer, una de las dos de Caxés y la de Mayno, a

Marqués de Cadreita lo principal eran los barcos, tenemos motivos racionales (además de otras pruebas) para creer que dicho cuadro es de los extraviados o perdidos. En cuanto a la atribución por Ponz de ambos cuadros a Caxés, no se basa tampoco en ningún texto de Palomino y Velasco (*).

Todavía es más obvia la identidad, y, sobre todo, la atribución en el cuadro de Pereda, cuya fotografía nos demuestra la exactitud de la primera y cuya firma nos garantiza la segunda. Dijo Serrano "el socorro de Génova, por el Marqués de Santa Cruz", donde dice el Inventario "el Marqués de Santa Cruz cuando salió el Dux de Génova a darle la obediencia, de mano de Pereda", y donde dijo Ponz (la rendición de Génova al Marqués de Santa Cruz, obra de Antonio Pereda». Debiendo (entre paréntesis) desechar lo de "rendición", y lo de "obediencia", pues Génova era una aliada, socorrida por España (1).

---

juzgar por el texto ambiguo ya copiado y por este otro: "Maino, la toma del Brasil, por D. Fadrique de Toledo"; pero como devueltos los 50 cuadros (alguno se perdió), se conservaron al principio en la Academia de San Fernando, y en ella, en el Catálogo de 1818, sólo dos de las batallas del Buen Retiro aparecen, con los títulos "La Proclamación en América del Rey Don Felipe IV, de Fr. Juan B. Maino", y "Una acción militar en que el General está hablando con otro subalterno de escuela española". La acción que ganó D. Baltasar de Alfaro (según decían), que vino el 27 y figura en el Catálogo de 1828, n.º 218. En los anteriores estaba expuesto *D. Fadrique*. Y tales definiciones se refieren al cuadro de Mayno y a uno de los de Castelo (el de D. Fadrique de Toledo en San Cristóbal, hasta ahora "en el Salvador"), saco yo la cuenta que es éste, y no el Cadreita, ni el Girón, el cuadro que con el de Mayno hizo el viaje al Louvre. El mismo Madrazo (Catálogo, págs. 644 y 670) reconoce que el Castelo y el Mayno dichos fueron a París, y para agregarles el de Caxés, ha de suponer que fueron tres, cuando no fueron *oficialmente* sino dos.

Dos *oficialmente*, con billete de vuelta, por fortuna, y tres *subrepticiamente*: el Cadreita, de Caxés; el Santa Cruz, de Pereda, y el Coloma, de Corte (con cabeza de Velázquez). De éstos, sólo el segundo acaba de descubrirse, y espero que pronto habrán de hallarse y reconocerse los otros dos.

(*) [La citada carta de pago de Zurbarán encontrada por María Luisa Caturla ha venido a demostrar que *El socorro de Cádiz* es de Zurbarán (ARCHIVO, set.-oct. 1945.)]

(1) Fué el segundo Marqués de Santa Cruz hijo homónimo del famoso D. Alvaro de Bazán: Almirante también de la escuadra, y lo era ya en el reinado de Felipe III. Durante los cuarenta años de su honrosa carrera naval fueron innumerables los encuentros y funciones de guerra en que se halló, saliendo vencedor (recuerda el Sr. Menéndez Pelayo) en todos aquellos en que tuvo el mando. Fué de él amigo Lope de Vega, que le dedicó la "Décima Parte" de sus comedias en 1618. En 1603, habiéndole hallado, le recomendó a su amigo Barrionuevo, que había estado embarcado antes en la Armada del Marqués; después su hijo Lope de Vega, el joven, tomó partido en los tercios de la Marina del mismo Marqués. El prócer quiso pasar por poeta, como se demuestra por la "Canción por el Marqués de Santa Cruz a Nuestra Señora de las Nieves en las exequias que hizo la insigne ciudad de Zaragoza al Rey D. Felipe III", obra de Lope de Vega, incluída en su "Filomena" en 1621.

El cuadro le valió a Pereda 500 ducados (Palomino), cuando era todavía muy joven, pues según he demostrado en el ensayo de monografía del pintor que voy publicando en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, de Valladolid (tomo IV, años 1909-1910, pág. 510), no nació en 1599, como se ha creído hasta ahora, sino, probablemente, en 1608, desde luego después de 1606 y antes de 1614.

Comienzan las discrepancias o dificultades, livianas a veces, en los cuadros siguientes:

¿Cuál es el lienzo que Serrano expresa con las palabras "Recuperación de la Bahía del Brasil?" En mi concepto y en el de Justi, el cuadro del Padre Mayno, número 787 del Museo del Prado, aunque en éste se dice que el asunto del mismo es "Alegoría: sometimiento y pacificación de los Estados de Flandes", con evidente aunque muy generalizado error.

El Inventario de 1703 dice al caso: "La toma del Brasil por D. Fadrique de Toledo, de manos de un religioso dominico flamenco", y Ponz en 1775: "La toma del Brasil por D. Fadrique de Toledo es de Juan Bautista Mayno". Siendo aquí curioso ver el hecho de que los pintores de Cámara de 1703 habían olvidado el nombre, pero no la condición de fraile dominico del autor, al que suponían flamenco (gratuitamente acaso); el colega coetáneo de ellos, Palomino, al publicar poco después su libro (por cierto sin decir que Mayno sea flamenco, pero tampoco español, que sólo dice que tomó el hábito en Toledo), mejor informado afirma: "Pintó también para el Saloncete de las comedias del Buen Retiro un cuadro de una batalla, en que está el Conde-Duque de Olivares mostrando a las tropas un retrato del Rey... cosa verdaderamente estupenda y maravillosa", coincidiendo con el dicho 787 del Prado. Y siendo todavía más curioso ver

---

Falleció, con toda seguridad, en 1678, y no en 1669, como se decía. Al encargarse, pues, en 1633 los cuadros de batallas del Buen Retiro, tendría unos veinticinco años de edad. Era su protector entonces el primer arquitecto de la Casa Real, Crescenci, Marqués de la Torre, que falleció muy luego, al parecer, de un disgusto.

Este cuadro, después de llevárselo el General Sebastiani, y de estar probablemente muchos años en Francia, pasó a Inglaterra, donde al parecer ha estado también mucho tiempo. De reciente lo adquirió allí el conocido marchante de París Mr. C. Brunner, que lo tiene ahora en París, en su establecimiento de la rue Royale. El sabía que es de Pereda, porque está firmado—en latín, letra pequeña, minúsculas—, pero ignorando toda la interesante historia del lienzo, creía que se trataba de la rendición de Amberes a las armas españolas, ya que castillos y leones se ven en las banderas de la Armada, y creyendo reconocer la gótica torre de la Catedral de Amberes en la fantástica ciudad de Génova que imaginó el pintor. El señor Mayer le desengañó de esto y le dió las noticias que en este mi trabajo vió resumidas. Reproduzco el cuadro (inédito hasta ahora) por fotografía que el señor Brunner hizo llegar a las manos del Sr. Beruete, que ha tenido la bondad de prestarla para la fototipia de nuestro BOLETIN.

El cuadro podría ser adquirido para el Museo del Prado o para la ciudad de Valladolid (patria de Pereda, su autor); para coleccionista particular es acaso demasiado grande. Al Marqués de Santa Cruz de nuestros días, mi correligionario y compañero en las Cortes, a quien escribí, reduciéndome a darle, escueta, la noticia del hallazgo, le merecí que me devolviera la carta, ya abierta, a mano de criado, con recado de decirme que me había yo equivocado al dirigírsela, que es la pura verdad. (Ya se dijo que el lienzo fué regalado al Museo por M. de Nemes en 1912).

que Maella y los demás pintores de Cámara del Inventario de 1794 (¡después de Ponz!) dicen de este cuadro que es de Fr. Eugenio Caxés (¡!), "flamenco religioso dominico", por haber intercalado en este número, y no en el debido, el nombre y apellido de "Eugenio Caxés" (sin *fray*), completando el texto de 1703.

Los versos, los sonetos del librito *poético* de 1635, en este punto (como ya adelantamos) nos demuestran claramente que el tal cuadro no es "alegoría, sometimiento y pacificación de los Estados de Flandes", sino la recuperación de la Bahía de San Sálvador—"Bahía" es hoy el nombre de la ciudad brasileña—, por D. Fadrique de Toledo, como bien lo confirma el mismo lienzo, pues, en segundo término, en aquellos paisajes tropicales se ven indios bravos, que parece mentira que no viera D. Pedro de Madrazo. En efecto, el soneto de Gabriel de Roa está dedicado "al cuadro de la restauración del Brasil, que pintó para el Buen Retiro el P. Fr. Juan Bautista Mayno", y el soneto de Doña Ana Ponce de León, vecina de Zaragoza, "á la pintura que Fr. Juan Bautista pintó para el Retiro, de la expulsión de los holandeses del Brasil", no determinando claramente el caso de los otros dos poetas sonetistas. Gabriel de Roa habla de "la religión guzmana" (dominicana) del pintor, "de naval *indiana* empresa"; alude claramente a "don Fadrique", cuyo apellido Toledo, enigmáticamente casi—"digno blasón de estirpe toledana"—, declara, hablando, por último, del enemigo vencido, llamado "rebelde isleño" al holandés; al "rebelde holandés", que dice Doña Ana en el sendo soneto.

El error de Madrazo le llevó a cometer otro, lógicamente, aunque éste más disculpable, al suponer que la recuperación de la Bahía del Salvador por D. Fadrique de Toledo era el tema del cuadro de Félix Castelo, núm. 695 del Museo del Prado, toda cuya papeleta de catálogo (en lo que tiene de histórica, no en lo descriptivo) ha de pasarse al cuadro de Mayno (1). Dicho cuadro 695 no repite el tema de la hazaña de don Fadrique de Toledo en el Salvador, sino otra del mismo General de Marina en aguas y costas no próximas. Nos aclara toda especie de duda el texto del Embajador Florentino: "Las recuperaciones (plural) de la Bahía de San Salvador y de la Isla de San Cristóbal en las Indias, por don Federico de Toledo", refiriéndose al cuadro de Mayno y a este otro, y a sucesos de los años 1625 y 1629, respectivamente. La especie no nos la hubieran aclarado, ni el texto del inventario de 1703, que dice (al caso del Castelo, de quien declara ser la obra), "Don Fadrique de Toledo batiendo un castillo", ni Palomino (que no le cita a Félix Castelo cuadros en

(1) Es curioso que Madrazo, en sus Apéndices al Catálogo extenso, no caiga en la identidad del asunto de este cuadro.

el Buen Retiro), ni Ponz, que dice ser suya "la expugnación de un castillo comandada por Don Fadrique de Toledo"; indeterminación geográfica e histórica que ocasionaron la confusión de Madrazo al confundir dos victorias semejantes del mismo General de las Armadas españolas.

Respecto del otro cuadro de Félix Castelo (núm. 694 del Prado), casi igual indeterminación histórica y geográfica padecíamos antes de conocer y aprovechar el Doctor Justi el texto del diplomático florentino. El inventario de 1703 dice: "autor Feliz Casttelo", "D. Baltasar Faro cuando los españoles se arrojaron a Albis"; Ponz "el suceso de arrojarse los españoles a un río para pasarle, siendo general D. Baltasar Alfaro, de Félix Castelló", y el Catálogo del Museo: "Ataque entre españoles y holandeses: la acción que ganó [no dice dónde] D. Baltasar de Alfaro al frente de nuestras tropas contra los holandeses en los primeros años [no dice cuál] del reinado de Felipe IV". Serrano, en cambio, aclarándonos la ignorancia en que estábamos del suceso representado, dice: "la recuperación de Puerto Rico por el Almirante Haro". Suceso que tuvo lugar en 1625, siendo su protagonista un D. Juan (no D. Baltasar) de Haro o Faro (1).

---

(1) Como en el Catálogo del Museo ni en otra parte se ha sabido nunca a qué función de guerra se refería el cuadro de Félix Castelo de que nos ocupamos, lo diré extractándolo del cap. XIII del libro VI (anales de 1625) de la "Primera Parte de la Historia de Don Felipe el IIII, Rey de las Españas", por D. Gonzalo de Céspedes y Meneses (pág. 521 de la edición de 1631). "No tuuo efecto más feliz, en de la tercera esquadra suya—de los holandeses—, igual en número de velas, y en gente y fuerças superior. Lleuaua aquesta por su cabo al Capitán Voudonio Enrique, y auiendo llegado a Puerto Rico (con vna oscura serraçón, se metió en él, y la Ciudad, lugar abierto y despejado, que auía guardado lo mejor, fué pressa suya, y no sin miedo de todo aquel gran contorno, que receló tal vecindad. Mas conseruándose el Castillo, que está muy cerca de la entrada, y en que era su Gobernador Iuan de Aro, plático soldado (que embió á la Habana por socorro), se estimó en menos su peligro. Y mientras aquel se le lleuaua, aunque el Enrique mejorándose, desembarcó su artillería y se arrimó fué por demás; porque las balas y surtidas de nuestra gente poco a poco, le disminuyó tanto la suya, que con faltarle quatrocientos, y ver en la resta poco brío, temió el succeso y el salir, sin otra niebla semejante, y libró á plática y astucia, lo que las armas no podían. Pidióle al de Aro por escrito, que rescatasse la Ciudad, y que se iría, y de no hazerlo amenaçóle con quemarla, más él si bien se hallaba falto de bastimento y munición, le respondió constantemente: Que los vecinos tenían montes para boluerla á edificar, y él plomo y póluora que darle, si imagínase que la salida, la qual no estaua ya en su mano, sino en su gusto y voluntad, que le dejasse los nauíos pertrechos y armas, y que tomasse sólo un vagel en que partirse. Pero él bramando del partido, y retirando con la noche su artillería, resoluió quemar el pueblo y escapar entre la diuersión de remediarle, mas ni este medio le valió, si bien el fuego y sus orrores, el viento y sombras, ayudaron a la fortuna fugitiua. Porque saliendo a contrastarla la mayor parte del presidio, le hizo embarcar con grande riesgo, el agua á la cinta, y que dejasse poblado el campo de mosquetes, como también la artillería de cuerpos muertos sus nauíos, vno en señal de la vitoria, con treinta pieças, municiones y diferentes bastimentos, que entretuuieron los soldados"..., etc.

Pasando del discípulo Castelo a su maestro Vicente Carducho, un cuadro tiene la máxima identificación a través de los textos: el núm. 676 del Prado. Véase: "la batalla de Florús, por D. Gonzalo de Córdoba" (Serrano); "el Gran Capitán (era en realidad su biznieto, homónimo) en la victoria obtenida junto a Florum, de mano de Vicencio Carduchi" (Inventario de 1703); "una victoria (no dice cuál) obtenida por nuestras tropas que mandaba D. Gonzalo de Córdoba" (Ponz)... lo que dice la letra del cuadro en latín, con todo detalle, y aprovecha Madrazo en el Catálogo.

Van hasta ahora siete cuadros identificados, demostrándose mejor que ningún otro el texto más antiguo, el del agente florentino.

Mayores dificultades se ofrecen ahora al aplicar sus frases, sin duda referentes a tres acciones diversas del General Duque de Feria, famoso gobernador de Milán. Dice Serrano: "el socorro (en plural "los socorros") de Constanza, de Brisach y de las tres ciudades del Rhin, por el Duque de Feria". Y el Dr. Justi, sin apurar la dificultad, anota así los tres asuntos, respectivamente: "Año 1633, Carducho, núm. 677 (del Prado); "1633, Carducho perdido", y "1633, Carducho, núm. 678" (1).

Yo no hallo dificultad para aceptar que el "Socorro de las tres ciudades del Rhin" (Serrano) sea la "Expugnación de la plaza de Rheinfel, por el Duque de Feria" del Catálogo del Museo y de la letra misma del cuadro, ya que ella dice: "Expugnatam Reinfelt, captasque Waltuz, Sechim et Laufemburg per Ducem de Feria, anno 1663, Vicentius Carduchi, regiae majestatis pictor, elapso anno pingebat". La frase de Serrano "el socorro de Constanza, de Brisach y de las tres ciudades (ville) del Rhin, por el Duque de Feria", puede caber la duda de si se refiere a tres cuadros o también a dos tan solo; el "de Constanza" y el "de Brisach y de las tres poblaciones del Rhin", que sería mala traducción (y cambio del nombre de la plaza, a la vez) del "expugnatam Reinfelt (no Brisach), captasque Walzut, Sechim et Laufemburg". He de decir que las tres poblaciones del Rhin citadas, están, no junto a Brisach, sino cerca de la plaza (hoy suiza) de "Rheinfelden" ("campos del Rhin" sí la traducimos). No lejos de Constanza, río abajo, ya en el cantón de Basilea (Basilea-campo) está Rheinfelden, y entre ella y Laufemburg (río arriba) Säckingen (el Sechin del letrero). Brisach está mucho más al Norte, ya no en la parte en que el Rhin camina de Este a Oeste, separando a Baden de Suiza, sino cuando camina de Sur a Norte (hecho el codo en Basilea) entre Alsacia y Baden. La duda entre Brisach y Rheinfelden sería insostenible por deber prevalecer el texto del rótulo sobre el del

(1) Es innecesaria la confrontación de los textos de Palomino, Ponz y Ceán en lo referente a las batallas de Rheinfelt y Constanza, por ser ello evidente y parlero en el rótulo de los cuadros que todos pudieron leer.

diplomático, y ello supuesto, creo que éste no se refirió a un sólo cuadro al hablar de una plaza y tres poblaciones, y sí a dos, como creía el Dr. Justi, equivocándose éste al suponer ambos de Carducho, perdido uno y conservado el otro. Para suponer esto último, era preciso creer en catorce cuadros de batallas, cuando no hubo en realidad más que trece, y en cuatro pintados por Carducho entre 1633 y 1634, cuando sólo hubo tres ¡y son bastantes para acreditar la rapidez de su labor, nunca genial pero siempre concienzuda!

Esta última dificultad se desataría con sólo decir, lo que es poco probable, que el diplomático florentino al hacer la lista de doce se equivocó y sólo enumeró once, pero mucho mejor y más llanamente, con otra solución atenida a su interpretación literal, la siguiente: que el cuadro de Jusepe Leonardo con la toma de "Acqui" por el Duque de Feria, no es sino la toma de Brisach por el propio Duque de Feria, ya que lo de Acqui, si bien se mira, no se basa (como lo de Rheinfelt) en rótulo auténtico del cuadro, sino en razones de poca entidad y de escasísimo valor.

En efecto, de este cuadro de Leonardo dice el Inventario de 1703 sólo esto: "una marcha comandándola el señor Duque de Feria y hablándole un soldado, de mano de Angelo Leonardi (1). Palomino después no le cita al pintor este cuadro (sí el otro, por sola descripción). Ponz no especifica más: "del mismo (Jusepe Leonardo), una marcha de soldados, donde está el Duque de Feria hablando con uno de ellos", lo que copia como casi siempre Ceán Bernúdez (equivocando "Frías" por "Feria"). En el primer Catálogo del Museo del Prado, el de Eusebi, por último: "Marcha de soldados". El General español Duque de Feria conduciendo un ejército, dando la orden a uno de sus capitanes para que ataquen a una plaza que se ve a alguna distancia". Resultando que lo de Acqui es gratuita invención de Madrazo.

Que era Feria el General, sí que salta a la vista, comparando el cuadro de Leonardo con los dos de Carducho de hazañas del mismo Duque, cuya letra todos leyeron en los lienzos; y Justi debió de pensar que no era Acqui la plaza tomada, por su parte, aunque dado por supuesto (incurriendo en error extrañísimo), que este cuadro representa la toma de Juliers, cuando, en resumen, representa, con toda probabilidad, la toma de Brisach, en el Rhin, si bien el río no se ve (2).

---

(1) Entre los poetas italianos que en Italia lamentaron en verso la muerte de Lope de Vega, hay un cierto Fray Angelo Leonardi, coetáneo, por tanto, de nuestro pintor Angelo Nardi.

(2) Brisach el Viejo está sobre el Rhin, a la derecha (Baden); Brisach el Nuevo bastante alejado de él, al otro lado (Alsacia); éste fué el fortificado más tarde por Vauban.

Identificados los dos cuadros de Carducho, de Constanza y Rheinfelt, y el de Leonardo "de Acqui", los tres de empresas de Feria, con los tres al parecer declarados así, por Serrano "el socorro (los socorros) de Constanza, de Brisach (el mal llamado de Acqui) y de las tres poblaciones del Rhin (el de Rheinfelt y tres pueblos del Rhin), por el Duque de Feria, no nos restan más que dos cuadros a identificar de los doce que enumeró Serrano.

Dice éste: "la toma de Breda y la de Juliers por el Marqués de Espínola", como dos cuadros distintos, referentes a dos empresas diversas y gloriosísimas del primer Marqués de los Balbases, Ambrosio Espínola, tan famosas que en su historia militar sólo se comparan con la toma de Ostende, que ocurrió en el reinado anterior. La conquista de Juliers tuvo lugar (en servicio de nuestro ya conocido amigo el Duque Volfgango Guillermo de Neoburgo) en 1622, y en 1625 la de Breda.

Retratado Espínola por Rubens, Van Dyck, Leonardo y Velázquez, ¿quién no lo conoce? Y retratado Feria en nuestros cuadros, por Carducho y Leonardo, ¿podrá ser confundido con Espínola? Con sólo decir que el uno lleva barba y el otro bigotes levantados, mosca y perilla, bastará para comprender que *aliquando bonus dormitat Homerus,* cuando vemos al insigne crítico y escrupulosísimo hispanista Doctor Justi, suponiendo (como antes adelantamos) que la toma de Juliers, por Espínola, de Leonardo, es el cuadro en que éste pintó al Duque de Feria conquistador de Brisach, o de Acqui o de la ciudad que sea.

El corresponsal florentino de los Médicis claramente habla de tres victorias de Feria y dos de Espínola; y en efecto, en los cuadros del Salón de Reinos del Buen Retiro, se ven hoy, y se han visto siempre, tres batallas de Feria y dos de Espínola. De Feria las dos de Carducho y la de Leonardo, ya estudiadas, y de Espínola las dos, que no son ni pueden ser otras que la de Leonardo y la de Velázquez; conviene a saber: la toma de Juliers (y no de Breda) de Leonardo, y la toma de Breda (única) que es la de Velázquez.

Esta tesis mía, ya demostrada en realidad, implícitamente, por todo lo dicho, trae como consecuencia, es verdad, una rectificación de cierta parte caprichosa de las biografías de Velázquez, y la de retrollevar, cambiando la cronología velazquista, a unos pocos años antes la creación del capolavoro de la primera mitad de su vida, la obra insuperable a la vez de la Pintura histórica y uno de los polos de la Historia del arte universal. Pero el hecho es innegable.

Serrano, en 1635, supone ya pintados—pero, si no se quiere eso, ya encargados (de antes de la fecha de la batalla de Nordlinga, sep-

tiembre de 1634)—, todas las batallas, incluso las dos de la toma de Breda y de Juliers por Espínola. ¿Qué importa que muchos años después, en inventarios y textos diversos, se mantenga siempre lo de Breda para el cuadro de Leonardo, olvidando lo de Juliers, para dejar a la vez indeterminado el suceso inmortalizado por Velázquez?

En el Inventario de 1703, respectivamente, se dice: "el Marqués de Espínola recibiendo las llaves de una gran plaza, original de Diego Velázquez", y "el Marqués de Espínola y el de Leganés en la toma de Breda, de mano de Anjelo Leonardi" cuadros (a pesar de la monotonía de los precios inútiles de inventario) tasados, sin confusión, en 30.000 reales el primero, y sólo 7.200 el segundo. Ponz ve en Palacio el de Velázquez; ya con menos antecedentes dice de él: "pero la principal (pintura de la Sala grande de quarto de los Príncipes) es la que, según dicen, representa al Marqués de Pescara recibiendo las llaves que le entrega de alguna Ciudad o Fuerte el General contrario ya vencido" (tomo V, 55), ponderándolo y describiéndolo, y ve aún en el Buen Retiro el otro, diciendo: "De Joseph Leonardo es el cuadro que representa al Marqués de Espínola, y al de Leganés en la expugnación de Breda", Manteniéndose, ya arraigado, el error de creer que este cuadro se refería a Breda, en Ceán Bermúdez, en Eusebi, en Madrazo y en Justi.

¿Se podía comprender la duplicidad del tema? No, ciertamente, pero ha venido bien para decir que Velázquez (a quien con Mayno se supone distributor de la tarea de los lienzos de batallas) había querido quedar fuera del encargo, y que luego, al ver las protestas del público por los errores históricos del cuadro de Leonardo—suponiendo a Justino de Nassau de rodillas, al rendir las llaves de Breda, y a Espínola montado, sin considerar el heroísmo del hijo y hermano de Stathouders o Príncipes de Holanda, cuando el mundo entero sabía que estuvieron todos desmontados y que Espínola abrazó a Justino, proclamando su heroísmo y el de sus tropas—, Velázquez, amigo del ya difunto Espínola, compañero de viaje suyo en 1629, quiso *poner cátedra* (pase la frase) de veracidad histórica, como la puso de todo en ese maravilloso lienzo, y *achicó* al pobre Jusepe Leonardo, ¡Leonardo, que quizá no era ni mayor de edad! Todavía considero una suerte que no se haya fantaseado más suponiendo el *palmetazo* como causa de la locura en que recayó Leonardo poco después de los supuestos treinta años de su edad.

Para gloria de este malogrado gran pintor español, todo eso cae al suelo a la vista del texto de Serrano. Se trató de celebrar hazañas de los generales de Felipe IV. Intervendría en señalarlas acaso el mismo

Consejo de Estado, a cuya censura sábese que pasaban las comedias de sucesos políticos contemporáneos antes de su representación (1). Intervendría de seguro el Conde-Duque y el mismo Rey (2). La elección de temas preferidos era una noticia de alguna trascendencia política que se comunicaba por los diplomáticos a sus gobiernos. Se eligieron dos temas que glorificaban a Espínola, uno de los cuales, el del suceso más famoso de aquellos tiempos, se encomendó al pintor más genial y favorito, a Velázquez, y el otro suceso, menos sonado (aunque transcendental y glorioso también), a Jusepe Leonardo, al pintor primerizo que más prometía, discípulo de Caxés, pero entusiasta de Velázquez y hombre ya de minerva propia y de estilo, aunque juvenil, personalísimo.

Las lanzas, cual espigas enhiestas, las picas de la aun invencible e invencida infantería española, no las tomó Velázquez de Leonardo, ni probablemente tampoco (aunque es bien probable) Leonardo de Velázquez: son la nota española feliz y típica en sendos cuadros en que se glorificaba, al fin, a un genovés medio españolizado. ¡Todos los otros capitanes celebrados en el Salón de Reinos eran castellanos netos!

El lector que haya seguido estos razonamientos, sobre todo si mira los cuadros subsistentes y fotografiados, verá que con toda exactitud han quedado establecidos los asuntos según el texto diplomático de 1635, explicándose ahora más que nunca todos los detalles que se pueden ver en los lienzos.

---

(1) Es muy curioso el caso que recuerda Justi de la gloriosa celebración de las hazañas de Wallenstein en un drama de Calderón y Antonio Coello. El Consejo de Estado del Austria español aprobó la cosa, precisamente cuando ya (sin saberse en Madrid) el Austria alemán había mandado matar al glorioso y ambicioso general, héroe de la Trilogía dramática de Schiller: "prima de recitarsi, como è già seguito piu volte dai comici pubblici, perchè trattava di prpi viventi, acció non si offendesse ness.o et non si narrasse cosa all'uso poetico troppo lontana dallá verità, fu fatta rivedere dal consiglio di Stato, et in fine approvata" (Comn de Serrano el 4 de marzo de 1634: ¡y el 25 de febrero el Emperador lo había mandado matar!, sin sospecha en Madrid de sus intenciones. Claro que al llegar la noticia se prohibió ya la representación del drama tan inoportunamente encomiástico.

(2) En cuanto a la elección de los pintores, mucho más probable que la intervención ostensible de Velázquez, incompatible con otros, veo yo la prudente y contemporizadora del P. Mayno, que con haber sido maestro de dibujo de Felipe IV y persona de su confianza, había tenido el desprendimiento de no solicitar plaza de pintor de Cámara cuando se dieron a Velázquez y a Nardi, lo cual (y sus hábitos) le darían cierta autoridad moral entre los del gremio.

§ 12.—*El cuadro excedente, de los doce de batallas y otros cabos sueltos*

Era docena de *fraile* la de los cuadros de batallas (1). El de *non*, en 1703, era el del Socorro de Valencia del Po, por D. Carlos Coloma, de Juan de la Corte, que no estaba en el Salón de Reinos, sino en uno de los dos vecinos de igual alta techumbre y que debía de estar allí hacía mucho tiempo, supuesto que dió nombre a ese gran Salón secundario, el "de Coloma". Cuando al inaugurar el nuevo Palacio de la Plaza de Oriente se llevaron a él los cuadros de Velázquez del Salón de Reinos (los cinco ecuestres y las Lanzas) el lugar que "la Rendición de Breda" dejó vacío, lo cubrió el cuadro de don Carlos Coloma, cuyas medidas eran exactas desde luego. De este cuadro nada dijo el florentino diplomático. Pero éste, al hablar de lo de Nordlinga, claramente dice que se piensa en encargar el correspondiente cuadro de esta batalla para otro Salón, y pudo pensarse en ir así conmemorando las glorias venideras ¡las glorias que ya no llegaron!

Antes bien llegaron, no sólo las derrotas, sino las vergüenzas: Breda, la primera plaza fuerte del mundo a la sazón, la que costara de conquistar quince meses (día por día) al genio de Espínola, se perdió en 1637 tras de una débil defensa de dos cortos meses.

No, ya no podía pensarse en glorias; ya no era verosímil que Velázquez pintara "Las Lanzas" (que se han supuesto del período de 1638 a 1644) (2), apenas Breda se convirtiera, como se convirtió, en nombre vergonzoso para España, donde ha sido adagio vulgar siempre el de "no mentar la soga en casa del ahorcado". El Cardenal-Infante, Gobernador general de Flandes, decía terminantemente a Felipe IV, su hermano (en 18 de septiembre de 1637): "Breda se perdió, a mi juicio,

---

(1) Alguien podría recordar que había otros cuadros de batallas en el Buen Retiro, además de los trece a que nos referimos: eran de muy otro tipo y tamaño. Pudiera también confundir algo la idea de que en el propio Buen Retiro se inventariaban en 1703 cuadros de batallas del mismo Vicente Carducho: La toma de Antequera por D. Diego Gómez de Sandoval y la victoria del mismo D. Diego en Valencia sobre el Conde de Urgel. Pero es cosa demostrada por muchos documentos que ese par de cuadros los adquirió la Corona conjuntamente con el Palacio del Duque de Lerma (Sandoval y Rojas), de Valladolid, en 1607, y que fueron encargo del valido de Felipe III para su propia casa, uno de cuyos lejanos antepasados venían a glorificar.

(2) Sin decisión coloca Cruzada Villaamil este cuadro en el año 1639 o antes, sin acordarse de la bochornosa pérdida de la ciudad fuerte. Beruete lo pone en el período de 1638 a 1644. Gensel, por 1635-36.

mal, porque no ha resistido más de cincuenta y seis días, siendo la plaza más fuerte de Europa" (1).

"Las Lanzas" estaban pintadas en 1640, supuesto que sabemos por Valladares Pellicer que se libraron en el incendio del Palacio del Buen Retiro; pero evidentemente estaban pintadas antes del otoño de 1637, en que vergonzosamente perdimos Breda, punto en que poníamos (como el enemigo) nuestro amor propio, precisamente por ser ciudad, no de las siete provincias unidas, sino patrimonial de los Oranges, con el sepulcro de sus antepasados, además de ser el antemural del resto del Brabante (Amberes y Bruselas), que era nuestro. No hay, pues, tanto motivo para extrañar que el famosísimo cuadro fuera de los encargados en 1633 y quizá de los acabados en 1634, y con toda probabilidad en 1635. Justi ha reconocido, al fin, que su manera no está lejana de la de los cuadros ecuestres: partes todas de una misma labor y encargo, el del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, como creo yo haber demostrado en este estudio.

Quedaba todavía una idea y una explicación del extraño número trece de las batallas del Salón. Velázquez no era voluntarioso para el trabajo, mas bien flemático y tardío en sus encargos. Pudo alargarse demasiado en aquella ocasión, y acaso provisionalmente ocupara el lugar originariamente destinado a su Conquista de Breda, el cuadro de Juan de la Corte, del Socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma. La noticia de Valladares de que el incendio no alcanzó a "Las Lanzas", podía autorizar esa hipótesis, ya que fué al Sur del Palacio, y el Salón de Reinos está al Norte. ¡La fecha del triunfo de Valencia del Pó (28 de octubre de 1635), hace imposible esa explicación!

El cuadro de D. Carlos Coloma es uno de los tres extraviados, y uno de los dos no hallados todavía. Es curiosa la persistencia de la noticia de que Velázquez pusiera mano en la sola cabeza del General, y mucho más curioso que semejante detalle no se olvidara al hacer los Inventarios. En el de 1703 se dice: "Cuando D. Carlos Coloma socorrió a Valencia del Pó, de mano de Juan de la Corte, y la cabeza del retrato de Velázquez". Palomino, poco después, no nos repite la especie, pero sí Ponz y Ceán Bermúdez, aunque ninguno de los textos nos da notas descriptivas que puedan ser parte al hallazgo del lienzo en los Museos o colecciones del extranjero (2).

---

(1) Esta vez el vencedor fué Federico Enrique de Orange. Stathouder, hermano de Mauricio y de Justino.—En octubre acuñaron medalla conmemorativa.

(2) Del cuadro de D. Carlos Coloma habla Redfues, "España, 1813", I-118. "La expresión de la cabeza es de la más pura verdad... El séquito del marqués da completa idea del carácter español de la época; en él se ve el orgullo atenuado

Juan de la Corte, que fué pintor del Rey, sin bastantes méritos, es uno de los colaboradores en la obra del Retiro, de quien se puede pensar que sea la parte floja en la ejecución de los retratos ecuestres reales que Velázquez retocó, corrigió y aderezó. Por lo menos habría en favor de esta hipótesis la seguridad de que Velázquez, en el cuadro suyo de D. Carlos Coloma, había puesto la mano o por amistad grande con el artista, o bien por orden del Rey, ante la flojedad de la labor de Juan de la Corte; una y otra cosa pudo suceder de igual modo en el arreglo y aderezo de los retratos ecuestres de Doña Isabel, Doña Margarita y Felipe III; yo más me inclino, sin embargo, a ver en ellos la mano, todavía inexperta, de Juan Bautista del Mazo.

Conociendo cuál sea, en todos los siglos, la condición de los cortesanos y la de los artistas, *genus irritabile vatum,* ¡qué celos y recelos, envidiejas y chismes, furtivas imitaciones y públicos menosprecios no hay que imaginar en los estudios de los pintores, trabajando todos, a porfía de éxitos, para el Salón de Reinos! Allí, abriendo paso con su cuadro *sintético* (clave de las glorias todas con la glorificación del Conde-Duque) el respetado P. Mayno, cambiando radicalmente de estilo, acostándose al de Velázquez; allí Eugenio Caxés, vencido pintor de Cámara, con su más glorioso discípulo, Jusepe Leonardo, mozo en los verdes años, imitando también a Velázquez, el uno sin darse cuenta de ello, y el otro a toda voz paladina; allí, con su fidelísimo y consecuente discípulo Félix Castelo, frente por frente de semejantes transacciones, con el arte del *sevillano,* el erudito e infatuado Vicente Carducho, todavía vibrando el arranque que le llevó en secreto a escribir contra el arte de la verdad, de la luz y del color de Velázquez, sus *Diálogos de la pintura*—que precisamente acababan de salir de las prensas, llenos de sabiduría técnica y en bastante contradicción con el temperamento de pintor realista y español, que a despecho de sus teorías y de su naturaleza, triunfaba en algunos de sus lienzos, siempre duros—. Allí, quizá arrastrado también por Velázquez, el italiano Nardi y el condiscípulo Zurbarán, para uno de los cuales (quién de ellos sea) eran prototipo de belleza los desnudos, a la vez realistas y extrañamente clásicos, de la Fra-

---

por hábitos de distinción/", texto que Justi parece que traduce así: "La más preciosa cabeza de todas (las de los 12 cuadros) fué la que pintó Velázquez, la de D. Carlos Colma... El retrato estuvo últimamente en casa de Altamira [??]; un alemán que lo vió en tiempo de José Bonaparte hace la descripción, especialmente de la cabeza "que sobresale entre las siniestras restantes". La hazaña de Coloma la inmortalizó Calderón en "El escondido y la tapada". El General vencido por él fué Crequi.

Don Carlos Coloma, noble valenciano, fué el autor de la Historia de las "Guerras de los Estados Bajos"; traductor, además, de Tácito. Hijo segundón del Conde de Elda, fué primer Marqués de la Espina. Murió en 23-XI-1637.

gua y el Jacob, cuadros que Velázquez acababa de traer pintados de Italia. Allí, por último, Mazo y Corte, satélites del gran genio, quien ciertamente, al concluir tres de los retratos ecuestres, al pie del Salón, y al acabar de colocar en él su gran creación de "Las Lanzas", era ya aunque sus contemporáneos, salvo el poeta Gallegos y otros pocos entusiastas lo desconocieran) el primer pintor del siglo y del mundo. ¡vivos aún Rubens y Van Dyck y ya famoso Rembrandt! Que si todavía como pintor llegó a más, como artista no se pudo ya exceder Velázquez a sí mismo en las obras de las dos décadas y media que le concedió de vida el cielo.

He supuesto antes, en otro capítulo, que acaso Velázquez dirigiera o concibiera y diseñara la decoración total del Salón de Reinos. Aun si fuera verdad lo que se admite generalmente de ciertos dibujos de Carducho para el Salón de Reinos, habría que suponer que se le rechazaron, marcándose una vez más el escaso favor de que gozó el escritor-artista desde el día en que Velázquez entró a compartir con él el cargo de pintor de Cámara. Dos palabras, pues, sobre el caso.

Los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional son ocho, en que se ven en pie unas figuras grandiosotas de "reyes" decorativos, tenantes, con un gran escudo, gran cartela, con las armas de los varios reinos, que son (según se ve por sus cuarteles y por la letra del pintor) los de Aragón, León (tachadas las armas y el letrero), Galicia, Sevilla (pero con escudo de Sicilia), Castilla, Portugal, Jerusalén (escudo cortado de Sicilia y Jerusalén y nota de que debe aparecer sólo el de Jerusalén) y Sicilia (otra vez). Hay una letra en el dibujo, correspondiente a Portugal, que dice: "del Salón de Reinos" ("de Burgos", por pura errata en el Catálogo de la Sección), pero no es ni letra del pintor Carducho, ni de otro antiguo, ni siquiera letra de Carderera, de cuya colección proceden; es letra de D. Cayetano Rosell, que hizo con excusa de ellos, en el "Museo Español de Antigüedades" una monografía en que habla del Buen Retiro, erudita e históricamente, pero no diciendo nada, o poco más que nada, de los dibujos (1).

En el Salón de Reinos no hay (ni en paredes ni en techo) manera de suponer colocados (en lienzos, ni en frescos) pinturas en que tales reyes de baraja se muestren teniendo los escudos; y da la casualidad de

(1) Véase el "Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional", por D. Angel Barcia Pabón, págs. 24 y 25. Son a lápiz negro, pluma y mancha de sepia. Vienen a tener 38 por 12 centímetros. Se adquirieron en 1887.—Don Cayetano Rosell, en el trabajo ya citado en otra nota de estos estudios, tomó ocasión de ellos para hablar del Buen Retiro, dando dos reproducidos por litografía en una sola lámina: el de Aragón, uno de ellos.

que tampoco éstos coinciden con los pintados en el dorado techo del Salón, donde hemos visto el de Castilla y León, acuartelado, como uno, no como dos. En lo único en que coinciden es la nota de que se dé, en el escudo de Nápoles, solamente el cuartel de Jerusalén. Pero es este detalle de los regidos por los genealogistas y reyes de armas, y no por los artistas. El arte de tales dibujos de Carducho más parece de su primero que de su segundo estilo, y yo pienso en consecuencia, finalmente, que no tiene que ver nada con el Buen Retiro, y acaso correspondan al reinado de Felipe III.

Una última consideración merece aquí el cuadro del P. Mayno. Su composición tiene algo alegórico en el reparto del asunto, pues a un lado se figura a D. Fadrique de Toledo mostrando al pueblo de la colonia brasileña rescatada un tapiz en que se representa a Felipe IV, acompañado del Conde-Duque y de la Victoria, o de Palas, hollando la Herejía y la Rebelión, mientras al otro se compuso una escena que no es de batalla, pero sí de guerra, de los males de la guerra: un soldado herido, echado en tierra, asistido de un paisano y mujeres, una de ellas con un niño en brazos, gentes arrodilladas ante el retrato del Rey y otros abrazándose (1). La singularidad de esta composición, comparándola con otros cuadros de verdaderas batallas, hacen pensar, desde luego, en que no se concibiera al mismo tiempo que ellas, hipótesis que parece confirmarse con el hecho indiscutible de que tengan el Rey y el Conde-Duque una edad aparente y ciertos detalles de fisonomía que nos llevan a pensar en que el cuadro se pudo pintar algunos años antes. El Rey parece más joven que en todos los retratos de Felipe IV, de Velázquez, que conocemos, y el Conde de Olivares mantiene ancha perilla con que aparece en el retrato de la casa de Villahermosa y Luna, en el cuadro de Sir George Lindsay Holford, y sobre todo, en el retrato grabado de Francisco de Herrera, que tiene la fecha de 1627, perilla que ya no se mantiene ancha, sino mucho más recortada o estrecha en el grabado tomado de Rubens, que estuvo en España, por última vez, en 1628-29, ocasión única en que pudo retratar al Conde-Duque (2).

La idea de que el cuadro del P. Mayno fuera anterior en algunos años a los otros de batallas, aunque no sea, como yo creí un tiempo inme-

---

(1) La escena del primero y segundo término del cuadro ocurre en la Isla de Taparica, frente a San Salvador (Justi).

(2) Del cambio de la fisonomía del Rey y del favorito me ocupé en *Cultura Española*, 1906, núm. 4, pág. 1.169 y siguientes, con ocasión de examinar el problema de los sendos retratos de la colección Villahermosa, cobrados por Velázquez, y probablemente (en mi sentir) pintados por él, pero de memoria, sin tener el original delante: cuando su primer viaje a Madrid, y su intento, frustrado entonces, de ser introducido en Palacio.

diato a la proclamación de Felipe IV como Rey, entiendo que se hace más verosímil al ver cuatro sonetos que se le dedican especialmente —y ninguno a los otros lienzos—en la antología de versos al Buen Retiro, de diversos autores, de que hemos hecho mención en estos últimos capítulos; al formarla se aprovecharían dichas poesías que ya estarían escritas de antes.

Y siendo indiscutible que el P. Mayno en esta obra se olvidó del estilo más cálido de color con que pintara (como pudiera hacerlo un precursor de Tiepolo) la Adoración de los Magos del Retablo de San Pedro, mártir, de Toledo (hoy en el Prado) (1), para dar con otro extremadamente próximo, hasta por el uso de gama fría en la paleta, a la manera de Velázquez, del Velázquez de la Túnica de José (Escorial) y la Fragua de Vulcano (Prado), la determinación de la fecha de su cuadro entrañaría alguna importancia. Si fué anterior a los dichos cuadros de Velázquez se habría podido pensar en que Mayno iniciara una verdadera revolución pictórica que sólo Velázquez hizo triunfar luego, muy luego (2). Siendo mucho más natural y verosímil la hipótesis contraria, esto es, que fuera él, el viejo y simpático fraile, quien se torciera a la imitación de Velázquez en el cuadro del Brasil: cuadro que, por semejante razón, debo llevar a fecha posterior, si no a los cuadros de la Fragua y la Túnica, precisamente—pintadas en Italia por el año 1630—, al de la alegoría de la Expulsión de los Moriscos, por Felipe III, cuadro perdido, pintado por Velázquez en 1627 a competencia con Carducho, Caxés y Nardi, que imaginó alguien si sería algo así como el modelo que Mayno tuvo presente al trabajar su cuadro del

---

(1) En esta obra ve Justi imaginarias semejanzas con el primer estilo de Caravaggio. Menos atrevido fuera pensar en algunas notas alegres de Baroccio.

Los tres cuadros compañeros de éste están en el Museo de Villanueva y Geltrú (La Resurrección y la Natividad), y en la iglesia de San Jerónimo (La Pentecostés): donde pasa por debajo del lienzo y del marco el hilo de la luz eléctrica hace años, a pesar de reclamaciones del que esto escribe. Dichos cuatro lienzos son los llamados *Cuatro Pascuas* famosas del Mayno, que Justi extrañaba que no recogiera nuestro Museo, propietario de ellos, en vez de retener tanto mal cuadro de la decadencia italiana. Muy bien.

El P. Mayno, entusiasta de Velázquez, protector de Alonso Cano, en manera alguna discípulo del Greco, desigual y voluble de estilo, pero original y personal casi siempre, merece una monografía; en preparación de la cual era principalísimo estudio el de determinar la fecha de su gran cuadro de la Reconquista del Salvador en el Brasil, del Salón de Reinos.

(2) El Dr. Justi ha dado una explicación demasiado ingeniosa de la gama fría en que está pintado el cuadro: la de que quiso Mayno por lo pálido (él tan cálido) dar la imitación de un paisaje de luz tropical. Y digo que es demasiado ingeniosa la explicación, porque habría de proclamar a Mayno como padre del *plein airismo*, para el cual es posible lo imposible, dar el efecto de la mucha luz en los cuadros, con sólo observar la relatividad de los valores pictóricos. Devoto soy del Mayno y entusiasta del cuadro, pero no me ciego tanto al juzgarlo.

Brasil (1). La comunicación de Serrano, el Embajador de Toscana, incluye, sin embargo, este cuadro entre los encargados a la vez para la decoración del Salón de Reinos, demostrándose que, si estaba pintado de antes, se aprovechó para colocarlo entre los otros, como uno de ellos. Para Justi, el hecho de aparecer en él Felipe IV y el Conde de Olivares, tuvo la importancia de ser algo así como la clave para descifrar el secreto del Salón, diciéndose al espectador: aquí tienes el secreto impulso y gobierno de la monarquía y la causa real de tantas victoriosas batallas.

Resulta, en definitiva, de todo lo dicho, que el cuadro de *non*, en la docena de fraile, no lo fué el de las Lanzas, de Velázquez (2), ni tampoco el del Brasil, de Mayno, sino en realidad (aunque otra idea yo tuviera, aun al redactar los primeros capítulos de este trabajo) el del Socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma, pintado por Corte después de 1635 (fecha del suceso), rehecha por Velázquez la cabeza del General español, y cuadro verosímilmente robado por un General francés al terminar la guerra de la Independencia.

Ese cuadro, como el no pintado de la batalla de Nordlinga, ganada en 1634 por el Cardenal-Infante—¡Dios sabe si encargado a Velázquez inútilmente, por la gran flema del pintor! y acaso otros, se pensaría en que decoraran los dos Salones gemelos que flanquean el de Reinos y que tienen iguales medidas que él (salvo el largo), y como él, dobles órdenes de ventanas, iguales bóvedas y lunetos. Es posible imaginar que al torcerse la fortuna y comenzar para las armas de España la hora negra de nuestros grandes reveses, faltó ambiente para proseguir decorando la total crujía de honor del Palacio, como galería de las glorias concebidas en los buenos años del reinado y de la privanza de Olivares.

¿Antes de pensar el decorar con gloriosas batallas el Salón grande del Buen Retiro se pensó en otra manera de decoración pictórica, con lienzos de asuntos mitológicos, de fábulas, como decían entonces?

Es muy posible, porque por 1630, interviniendo nuestro Embajador en Roma, Conde de Monterrey (primo hermano doble y cuñado doble del Conde-Duque), y probablemente con la intervención de Velázquez, en su primer viaje a Italia, se encargaron doce grandes lienzos a los

---

(1) Es de Justi la idea de que el cuadro de Velázquez de Felipe III ordenando la expulsión de los moriscos, fuera en cierto modo imitado en su cuadro del Brasil por Mayno, juez con Crescenci, del certamen de los cuatro pintores de Cámara.

(2) Rectifico así lo que dije en el párrafo 3.º y en el 8.º cuando suponía a las Lanzas desalojando el lugar del cuadro de Coloma por Juan de la Corte.

doce más afamados pintores de la época italianos o no italianos, pero allí residentes. Parece que Monterrey no los pagó al fin, y cada artista vió de vender su obra como mejor pudo. Fueron los encargados Güido Reni, que pintó a París acompañando a Elena (hoy en el Palacio Spada); el Guercino, a Dido en la hoguera (idem); Pietro da Cortona, el Rapto de las Sabinas (hoy en el Palacio Sachetti y galería Capitular); el francés Valentín, los Cinco sentidos (hoy en la galería Bridgewater); Andrea Sacchi, alegorías de la Providencia y la Virtud (como el cuadro del Palacio Barberini); Lanfranco, a Diana, Calixto y Acteón (?); el Domenicchino, la Diana cazadora (como la Borghese famosa (probablemente); el Poussin, francés, la Peste (que luego fué a parar a la colección Richelieu); el alemán Sandrart, la Muerte de Séneca (Museo de Francfort); ignorándose los temas de los tres restantes cuadros del Cavalier d'Arpino, de Massimo Stanzione y de Horacio Gentileschi; todos ellos, quién más quien menos, de la escuela clásica o ecléctica.

No hay dato para pensar que semejante encargo fuera para el Salón de Reinos, ni aun para el Palacio del Buen Retiro, pero es lo más probable, porque a la sazón no se pensaba en obras en el Alcázar, y porque, aunque ignoramos la fecha del encargo en Roma, sabemos que lo cumplían Poussin en 1630 y Guercino en 1631, cuando el viaje de Velázquez fué en 1629 a 1631 (a principios de año), y las otras del Retiro son de esa época (1).

Fué mejor acuerdo (salvo el respeto que se debía a la palabra empeñada) decorar el Salón con doce lienzos de batallas de nuestras armas, pintados por artistas de acá, que tenían (aun los medianos) una seriedad en el realismo que faltaba a los infatuados pintores de Roma, por grande que fuera su nombradía. Velázquez, que debió de aprovechar la ocasión para conocerlos bien, demostró más que nunca su genio no haciéndoles el menor caso, es decir, volviendo de Italia sin dejarse influir de ninguno de ellos, ni de todos juntos.

No era Velázquez capaz, por lo demás, de dedicarse a imitar a otros, aun a los mayores, y esto nos lleva a tratar, por consecuencia de nuestra investigación, de otro punto; todavía otro cabo suelto.

El caballo y figura del Duque de Feria en la toma de Brisach (hasta

---

(1) El Dr. Justi dilucidó bien el punto de los encargos de esos doce cuadros, de que hablaron Sandrart, Preciado y otros, demostrando que no pueden referirse al segundo, sino al primer viaje de Velázquez a Italia. Eran de tamaño grande, pero no tengo a mano las medidas de ninguno de ellos. Los nueve, cuyos asuntos conocemos, se expusieron, según costumbre romana, al paso de una procesión.

El Dr. Justi no pensó en que fueran destinados al Salón del Buen Retiro, como yo creo extremadamente probable.

ahora creída de Acqui), de Jusepe Leonardo, ¿no es evidentemente una imitación puntual del famosísimo retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares? ¡El viceversa no hay que pensarlo!

Si, pues, el cuadro de Leonardo corresponde al año 1634, poco más o menos, constreñidos nos vemos a creer que en esa fecha ya estaba pintado el famoso retrato ecuestre de Olivares, que, por otra parte, no se destinó a las colecciones reales; trayéndonos el analítico estudio histórico a otra rectificación de la cronología velazquiana.

Se ha supuesto hasta ahora que la ocasión de hacerle Velázquez a Olivares el retrato ecuestre sería la victoria de las tropas que él personalmente organizó (entre el entusiasmo general de Madrid y de la aristocracia) cuando se recobró Fuenterrabía en 1637-1638 (1). Mejor será pensar que el cuadro se hizo antes, por tener el Conde-Duque el título de General de la Caballería española, que le fué concedido en 1625, cuando la defensa de Cádiz, ocasión en la que pensó el valido en organizar un verdadero ejército permanente (2). Bien probable fuera, además, que Velázquez le retratara montado, aun antes del retrato del Prado, aunque se ha perdido rastro del original. Con frecuencia, para algunos nobles, se hicieron entonces copias de los retratos ecuestres del Rey y de Olivares, haciendo pareja.

Confieso que sobre este punto del retrato ecuestre de Olivares no puedo dar una palabra definitiva. Justi dice que la actitud del caballo y caballero no es inventada por Velázquez, sino tomada de la escuela de Rubens, y yo no tengo todavía motivos para creerlo. Cita Justi en su apoyo dos ejemplos: el retrato del Conde de Aremberg (Alberto) en un boceto de Isaías Van de Velde, en el Museo de Rotterdam (núm. 217), y un retrato ecuestre de Van Dyck que pudo ver en Génova Velázquez en 1629, en el cual, en actitud muy semejante a Olivares, aparece montado Francisco María Balbi. Esta opinión de Justi ha pasado hasta a los Baedecker de Italia, que dicen, por raro caso, "Van Dyck, Francisco María Balbi a caballo (estropeado), modelo del retrato del Conde de Olivares a caballo, por Velázquez (Museo del Prado)". En mi reciente viaje a Génova (junio último) no me valieron recomendaciones para poder entrar en el Palacio de la vía Balbi; a la recomendación del Consulado de España contestó el secretario de S. E. que tenía órdenes terminantes de no consentir la entrada en el Palacio en ausencia de los Marqueses Balbi

(1) Yo mismo he repetido esta especie en el párrafo 6.° de este estudio, escrito hace unos meses.

(2) Se equivoca Madrazo en el Catálogo al decir "No era General... Olivares". Lo fué, y de ilusión y grandeza... teóricas; lo que no hizo nunca fué entrar en batalla, a pesar del *testimonio* del cuadro de Velázquez.

Senarega. Tampoco lo he visto reproducido. Y en cuanto al boceto de Isaías Van de Velde, no lo ví al visitar el Museo Boymans de Rotterdam, ni estaría expuesto. Sólo que los retratos de Van Dyck (?) del mismo Alberto de Aremberg, general español, son de los que parecen tomados de cosa madrileña, pues viste traje de nuestro corte, cadena terciada, llave y todo, actitud y conjunto, cual si fuera tomado de cuadro madrileño de Velázquez.

Quede, pues, para mejor opinión y mayor información este cabo suelto de saber si el Olivares de Velázquez es un original absoluto, como yo porfío en tener por más verosímil, o si Velázquez, como Jusepe Leonardo, imitaron cosas de arte holandés y flamenco.

CONCLUSION

Hemos dilucidado pesadamente, más que otra cosa, un problema de fechas, referente a los veintisiete cuadros que se pintaron para la decoración del Salón de Reinos por mano de muchos artistas españoles. Se ha precisado, creeré que definitivamente, el asunto de todos ellos y su probable colocación en los paramentos del Salón para que se pintaron.

El Salón subsiste, con su decoración alta primitiva, y con destino tan en consonancia con su prístino ornato, como es un Museo Militar, el de Artillería. [Hoy del Ejército.]

Los hermosísimos cuadros de Velázquez, y algunos pocos de los restantes, nunca deben salir del Museo del Prado. Pero cuando se trate de descongestionar nuestro gran Museo, de limpiarle de cosas medianas, según el criterio modernísimo; de organizarlo como las demás grandes colecciones de fama mundial, alguien podrá pensar que los cuadros de Fuerzas de Hércules y los de Batallas (en su mayoría) son lienzos que deberían descolgarse del *Sancta Sanctorum* del Arte peninsular.

¿Dónde mejor estarían entonces que en su primitivo salón de destino?

Precisamente la sociedad contemporánea europea hace milagros, a todo coste, para restablecer en Palacios históricos su verdadero aspecto histórico, su primera decoración, al aire de lo pasado.

Hablemos de Alemania, como ejemplo.

En Alemania, el Museo *Kaiser Friedrich* ha seleccionado sus colecciones de pinturas. Más de la mitad la ha depositado en Palacios, Iglesias y Museos provincianos, y ha conservado menos de la mitad, pero todo lo selecto.

En la misma Alemania, para gloria de la Patria, se organizó (como en todas partes) un gran Museo militar, y en él (en el Arsenal de Berlín) grandiosas piezas llenas de lienzos de las grandes batallas victoriosas de los ejércitos prusianos: la Sala de la Gloria, tan visitada, tan educadora.

Alemania organiza, además, Museos históricos, restableciendo en ellos, en palacios y en todas partes, piezas, salones o salitas del estilo del Gran Elector o del estilo de Federico el Grande.

Y lo que he dicho de Alemania, digo de todas las demás naciones, pues en todas se sigue su ejemplo, si no se tuvo antes una iniciativa semejante.

El ejemplo ¿no lo tomaremos nosotros?

En el Salón de Reinos, todavía confía el autor de este trabajo en ver reunidos unos originales y otros por copias de igual tamaño, todos los lienzos que lo adornaron, restableciéndose con ello, y lo que convenga para zócalos y solados (si no se hallase muestra de lo primitivo), y con los muebles de la época si fuera preciso, el aspecto original, severo, de aquella gran pieza. Hay que volverla a ver tal cual estaba en tiempos del Rey Felipe IV, cuando ante él se presentaban en aquel Salón Embajadas y Diputaciones, ya que no como se arreglaba para las representaciones teatrales—como aquéllas de marzo de 1637, en que se puso allí en escena el "Don Quijote de la Mancha" de Calderón; de 7 de julio y 15 de noviembre de 1685, en el reinado de Carlos II, en que se dieron el auto "A Dios por razón de Estado", y la comedia "Por su Rey y por su Dama", y tantas otras veces de que no guardamos memoria de fecha y de focal.

Glorias de la Patria fueron y son las victorias de los capitanes de Felipe IV, cualesquiera que sea el juicio que de la política de aquellas guerras nos formemos hoy. Castelo y Caxés, Leonardo y Velázquez glorificaron hechos que hubieron de reflejarse en la Historia de nuestro glorioso teatro también: Calderón conmemoró, como Velázquez, el sitio y rendición de Breda, como Quevedo la batalla de Nordlinga; Lope de Vega, sobre todo, dió a las tablas "El Brasil restituído" (la hazaña del lienzo del P. Mayno). "La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz (el héroe del lienzo de Pereda); "La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba" (el héroe del lienzo de Carducho)...

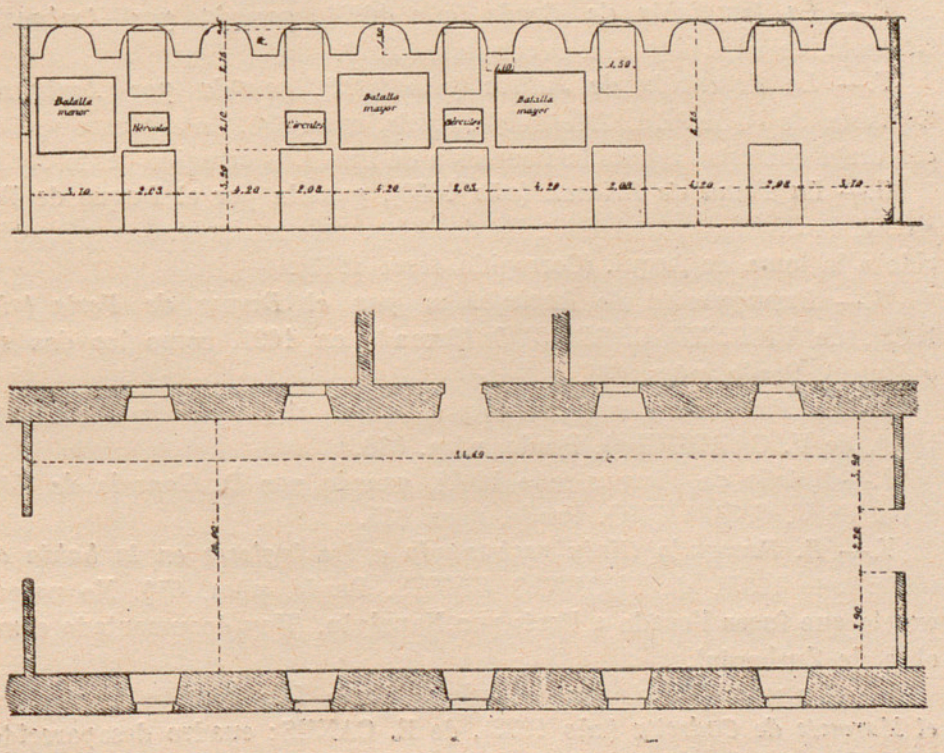
El restablecido y restaurado Salón de Reinos que yo imagino, sería instructivo, educador, patriótico y noble, y a la vez interesante y curiosísimo: al fin, el único conjunto palaciano que del siglo XVII nos resta.

Por que ¿dónde en España resonarían mejor que no allí nombres como los de Lope, Quevedo y Calderón, como el de Mayno, Leonardo y Velázquez, como los de Spínola, Toledo y el Duque de Feria?

Y si en España falta despertar la dormida memoria de las pasadas glorias, más se nota el caso cuando pensamos en la necesidad de dar aire de glorioso solar histórico a este rincón de mundo, que visitarán con piedad de hijos, cada año más, los americanos de la América española, donde hazañas como las de Don Fadrique de Toledo en Bahía y en San Cristóbal, como las de Cadreita y Haro en las Antillas, son páginas pictóricas que se leerán con más despierto interés cada día que pase.

¡La restauración del Salón de Reinos se impone!

Esquema del Salón de Reinos con la colocación de los cuadros



APENDICE PRIMERO

Catálogo-resumen de los cuadros pintados para el Salón de Reinos del Buen Retiro

A.— *Retrato ecuestre de Felipe III*, obra, como las dos siguientes, concebida por VELAZQUEZ, pintada por *Corte*, *Mazo* u otro discípulo, y arreglada y repintada por VELAZQUEZ, núm. 1176 del Museo del Prado.

B.—*Retrato ecuestre de la Reina Doña Margarita,* cuadro en todo compañero del anterior. Prado, núm. 1177.

C.—*Retrato ecuestre de la Reina Doña Isabel de Borbón,* cuadro compañero de los dos anteriores, pero más de la mano de VELAZQUEZ. Prado, núm. 1179.

CH.— *Retrato ecuestre de Felipe IV*, obra de VELAZQUEZ, en todo. Prado, núm. 1178.

D.—*Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos*, de VELAZQUEZ. Prado, núm. 1180.

E.— *La Rendición de Breda (año 1625), ganada por Ambrosio Espínola*, de VELAZQUEZ. Prado, núm. 1172.

F.— *La Rendición de Juliers (año 1622), ganada por Ambrosio Espínola*, de JUSEPE LEONARDO. Prado, núm. 858. En el Museo se dice con error que es su asunto la Rendición de Breda. (Corregido desde 1913).

G.— *La Toma de Brisach (año 1663)*, ganada por el Duque de Feria; de JUSEPE LEONARDO. Prado, núm. 859; equivocándose por referido a la toma de Acqui. (Corregido desde 1913).

H.— *Expugnación de Rheinfelden por el Duque de Feria (año 1663)*, de VICENTE CARDUCHO (firmado en 1634, como los dos siguientes). Prado, núm. 637.

I.—*La Plaza de Constanza socorrida por el Duque de Feria (año 1663)*, de V. CARDUCHO. Prado, núm. 636.

J.— *Batalla de Fleurus (año 1662), ganada por D. Gonzalo de Córdoba*, de V. CARDUCHO. Prado, núm. 635.

K.— *D. Fernando Girón rechazando a los ingleses en la bahía de Cádiz (año 1625)*, de EUGENIO CAXES. Prado, núm. 656. No parece exacto que fuera llevado a París por Napoleón. (Hoy documentado como obra de Zurbarán).

L.— *La expulsión de los holandeses de la Isla de San Martín por el Marqués de Cadreita (año 1633)*, de E. CAXES; cuadro desaparecido,

probablemente llevado por un general de Napoleón. (Probablemente obra, también, de Zurbarán).

M.— *D. Fadrique de Toledo batiendo un Castillo en la Bahía de San Cristóbal (año* 1629), de FELIX CASTELO. Prado, núm. 654; equivocándose el suceso, referido con error a la Bahía de San Salvador. Este cuadro estuvo en el Louvre, cuando Napoleón. (Corregido desde 1913).

N.—*D. Juan de Haro rechazando a los Holandeses en Puerto Rico (año* 1625), de F. CASTELO. Prado, núm. 653; equivocándose el asunto, referido a una hazaña desconocida de un D. Baltasar de Alfaro. (Corregido desde 1913).

Ñ.— *La Liberación de Génova (año* 1625) *socorrida por el segundo Marqués de Santa Cruz,* de PEREDA (firmado); cuadro llevado por el General Sebastini, hoy en la casa Brunner de París. (En el Prado, desde 1912, núm. 1317ª).

O.— *La Recuperación de la Bahía de San Salvador (año* 1626), *ganada por D. Fadrique de Toledo,* de FRAY JUAN BAUTISTA MAYNO. Prado, núm. 885. Equivocándose el asunto, suponiendo una Alegoría de la Pacificación de los Estados de Flandes. (Corregido desde 1913). Este cuadro estuvo en el Louvre cuando Napoleón.

P.— *El Socorro de Valencia del Pó (año* 1635) *llevado por D. Carlos Coloma,* de JUAN DE LA CORTE, con la cabeza del General pintada por VELAZQUEZ. Cuadro extraviado desde los tiempos de Napoleón, que se encargó después de los otros, como se ve por la fecha, para continuar en los salones adyacentes la serie de las batallas, y que sustituyó en el Salón de Reinos, en el siglo XVIII tan sólo, a la "Rendición de Breda", de Velázquez.

Q.— *Hércules sujetando al Cancerbero,* de ZURBARAN (?). Prado, número 1247. (Hoy documentado, como la serie completa).

R.— *Hércules matando a la Hidra de Lerna,* de ZURBARAN (?). Prado, núm. 1249.

S.— *Hércules sujetando al Toro de Creta,* de ZURBARAN (?), Prado, número 1245.

T.—*Hércules luchando con Anteo,* de ANGELO NARDI (?), aunque, como los siguientes, atribuído a Zurbarán en el Museo del Prado, número 1.127.

U.— *Hércules separando Calpe y Abyla,* de NARDI (?). Prado, número 1241.

V.— *Hércules luchando con el Jabalí de Erimanto,* de NARDI (?). Prado, núm. 1244.

W.— Hércules luchando con el León de Nemea, de NARDI (?). Prado, núm. 1243.

X.— *Hércules cambiando el curso de Alfeo para limpiar los establos de Augias*, de NARDI (?). Prado, núm. 1248.

Y.— *Hércules venciendo a los Geriones*, de NARDI (?). Prado, número 1242.

Z.— *Hércules atormentado por el fuego de la túnica de Neso*, de NARDI (?). Prado, núm. 1250.

APENDICE SEGUNDO

Silva Topográfica

Pisa sereno campos del Retiro
el Tajo soberano,
que olvidado esta vez del Oceano,
con argentado pie, con áureo giro
a Manzanares busca; y lisonjero
le ruega, y solicita,
que a sus ojos permita
aquel octavo assombro,
con quien Atlante fatigara el hombro,
y en cuyas galerías el Lucero
que es de la edad artífice, habitara,
si Planeta mayor no lo estorbara.
Intima pues el Tajo a Manzanares,
que ver procura el edificio raro,
cansancio esclarecido
de aquel Guzmán preclaro:
por cuya augusta mano engrandecido
suena el ínclito nombre de Suárez
en los Elíseos campos repetido.
El Río hispano alaba
al Río portugués el noble intento;
y del líquido asiento,
donde en urnas de plata descansaba,
urbano se levanta;
y con inquieta planta
ya caminan los dos a aquella parte,
donde vive el Espanto, y muere el Arte.
Ya, soberano yugo de la tierra,
dulce estrago del aire, se divisa
la máquina pomposa

que, agravando los hombros de una sierra,
es de los ojos rémora precisa.
Ya se ve el sitio, donde
el Paraíso en pórfidos se esconde.
Esta—elocuente el Manzanares dijo—,
es la joya del mundo; éste el trofeo
donde la esfera acaba del deseo;
y en quien cincel prolijo
liberal de primores,
con dura copia de marmóreas flores
el gran Monarca hispano,
forma eterno el Verano.
Aquí verás posible y verdadero
cuanto la idea imaginó de Homero,
cuánto de Babilonia
mintió la musa ausonia;
Aquí verás que en jaspes elevado
ya de su ilustre Menfis olvidado
el caudaloso Nilo.
Con espantoso estilo,
este raro portento al Orbe aclama,
de siete bocas tronadora Fama,
que articulando voz de tempestades
más que ondas le dedica eternidades.

Esta plaza primera,
donde Carlos en bronce retratado
se ve de inmensos ojos admirado,
desea para esfera
el bélico Lucero;
para que compañero,
en término sucinto,
sea el quinto planeta a Carlos Quinto.
Con un respeto sacro
adoro este elegante simulacro;
y cuando su dureza considero,
imagen no, reliquia le venero:
más el cuerpo de Carlos me parece,
cuando más duro el bronce resplandece,
que el héroe valeroso,

que en tantas guerras ostentó glorioso
alma de acero, pecho de diamante,
cadáver de metal deja triunfante.
Por esta galería
pasea alegre el príncipe del día.
En una, y otra sala
soberbia la Pintura se regala;
aquí se acaba cuanto Roma aprecia,
y cuanto en cedros solemniza Grecia.

Entra en ese Salón, y alegre mira
la copia de Felipo, que pendiente
adorna desta puerta lo eminente.
Contempla el fuego que en sus ojos gira,
considera que airado
en ginete veloz se ostenta armado.
Si así le viera el belga en la campaña
al Imperio de España
se rindieran las turbas rebeladas,
en rayos del decoro fulminadas.
¡Oh, Rey esclarecido!
¿Vos de grabado acero guarnecido?
¿Vos con bastón, en cuerpo y oprimiendo
de un castaño andaluz la inquieta espalda?
Sin duda, el campo cría
laureles de esmeralda,
sin duda, aún el horrendo
Gigante, con sacrílega osadía,
bate la empírea esfera,
y vuestro amparo Júpiter espera.

Pero los ojos vuelve al otro lado
de esa entrada suntuosa,
y verás una imagen milagrosa,
que imita con anhélito sagrado
del gran Filipo la divina esposa:
negó el pincel espíritu a esta copia,
porque acción fuera impropia
si sutil animara la Pintura
de una Reina de España la hermosura,

y Amor, por mayor gloria, por más palma,
hizo Felipo desta Imagen alma;
mientras aplica el acicate de oro,
a esa gallarda y cándida acanea,
en su serenidad, y en su decoro
glorioso el Termodonte se recrea.
Sobre esta puerta agora retratado,
al Príncipe de España considera.
¿No ves como veloz, como ligera,
al bello Adonis, de hermosura armado,
conduce a par del día
acanelada pía?
Mas para espanto nuevo
prevén la vista, y déme aliento Febo.

Este dosel precioso se guarnece
con cuanto aljofar, cuanta maravilla
en vago leño enriqueció tu orilla.
Del tercero Felipo resplandece
sobre un ginete, a quien el Sol llevara
aquí la copia ilustre,
al cielo a ser de su carroza lustre,
si aquí la eternidad no lo guardara.
También a par deste dosel se ostenta
retratada la Reina Margarita,
y a su persona superior sustenta
un animal, que perezoso imita
con tardo movimiento
el paseo del claro firmamento.
En esta y en aquella
pared colateral vistosos penden,
de animado matiz en copia bella,
doce cuadros insignes, donde aprenden
los humanos sentidos, cuanta gloria,
y cuanta horrible y célebre victoria
la hispana gallardía
gozó en el campo, donde muere el día,
y en los páramos fríos, donde el Norte
arma rebelde, y bárbara cohorte.
Estos de plata cándidos Leones,

que guardan del Salón doce balcones,
son signos de la tierra:
por ellos el Sol yerra,
y con gallardo giro,
en estas doce fieras
mejor que en cuantas ciñen las esferas,
se forman las edades,
porque dentro de sí tenga el Retiro
las, que espera vivir, eternidades.
Mira cómo en los frisos eminentes
de uno y otro balcón, el soberano
pincel con rasgos retrató valientes
al célebre Tebano.
Descansa ¡oh, Juno!, a Alcides no persigas;
que el Arte en estos cuadros le presenta
con tan perenne asombro sus fatigas,
que a sus trabajos duración aumentas;
y en cuanto ardiere el resplandor Eóo
aquí vivo el León, vivo Acheloo,
eterna harán su pena, y será eterna
aquí la fiera indómita de Lerna.
Pero ¿querrás agora,
oh, cristalino Tajo, que sonora
te diga mi elocuencia
quien fué de tanto cielo inteligencia,
quien asistió celoso
al gobierno, al cansancio y al dispendio
deste augusto y precioso
Salón, que es delos orbes el compendio?
Pues éste, que deseas
conocer (por que asombre,
a tus aguas su nombre,
y porque en su memoria tus choreas
hagan de su armonía dulce prueba)
don Gerónimo fué de Villanueva.
Aquel ilustre aragonés, que el cielo,
dice, que aun le parece poco espacio,
si es que a Felipo ha de ofrecer Palacio
tan grande y tan capaz como en su celo.

Al cuidado, al deseo, a la prudencia,
y al trabajo intensivo
deste sujeto altivo,
se debe desta cuadra la eminencia.
Siempre aquí vigilante
lo halló la Aurora bella.
aquí de noche en el silencio mudo
tantas veces al cielo vió radiante,
que a la mayor estrella
contar los rayos pudo.
Aquí vió tantas veces apagadas,
o en sombras, o en hielo,
las antorchas del cielo
y las guardas del Norte tan cansadas,
que a estar más cerca el polo, bien quisiera
(sin que el cielo lo viera)
para aqueste edificio soberano
arrancar con su mano
los ardientes zafiros de la esfera.
Siempre con tanto afecto en el servicio
del Rey, a quien venera,
su pecho fatigó, su entendimiento
apuró de manera,
que, dando de su amor heroico indicio,
cuando al trabajo desta sala atento
vió copiar estos cuadros superiores,
en su zelo confiado y satisfecho,
al pincel le decía,
que para estos retratos y estas flores,
bien hurtarle podía
espíritu a su pecho,
y a su sangre colores.
¡Oh, gran Monarca Hispano!
¡Oh, Guzmán soberano!
¡Conde preclaro! ¡Duque esclarecido!
No descanse el favor agradecido,
hasta que este varón inclito y raro
suba al mayor extremo,
pise de la fortuna lo supremo,
y sea exemplo del mayor amparo.

Al fin todas las salas,
galerías, retretes, corredores
deste edificio hermoso,
con un matiz vistoso,
con países, con mar, con resplandores,
con plumajes, con galas,
y con varia espesura,
gallardamente adorna la pintura.
Angelo, Beronéz, Baçan, Ticiano,
Cajéz, Ribera, el único Maino,
Vicencio el peregrino,
y aquel insigne Palma Veneciano,
aquí al mundo acrecientan; y parece,
(mientras su ingenio en vidas resplandece)
que la Naturaleza,
porque se cansa el cielo
ya de poblar el suelo,
entrega la creación a su destreza.
¿No ves con qué agonía, con qué afeto
llora la Magdalena de Luqueto?

Más fúnebre atención, flébil espanto
preven agora, mientras retratado
por Rubens ves a Séneca, bañado
en el mar de su sangre y de su llanto,
cuando este raro artífice, animado
de cruel valentía,
trágico al paso,
que sutil, quería
abrir las venas dese ilustre pecho:
si el pincel, o piadoso, o satisfecho,
las purpúreas colores suspendiera,
Séneca aún hoy viviera.
¡No digas pues, oh, Rubens, que ingenioso
en este breve cuadro retrataste
al Filósofo: dí que riguroso
de Nerón la sentencia ejecutaste!

¡Oh, cómo allí agradable
al humano sentido

el docto, y memorable
Esneyre, en varios rasgos divertido,
lo que la gula fabricó estudiosa,
sobre mesa pomposa
al apetito ostenta!
Aquí sí que la vista se apacienta.

Si ensangrentado el pecho cristalino
en esta tabla (donde Güido muestra
el poder milagroso de su diestra),
viera a Lucrecia el bárbaro Tarquino,
de su tirano amor se arrepintiera;
y a la lástima tanto se rindiera,
que en lágrimas el alma distilara,
y la piedad su culpa castigara.

Mas dime—¡oh, Potentado de Neptuno,
cuya corriente el aquilón adora,
y a quien sirven los ríos Lusitanos!—
cuando al son de tus ondas importuno
la Fama voladora
aplicando a su trompa diestras manos
grandezas del pincel canta sonora,
¿No oyes por los vientos
repetidos portentos
del gran Diego Velázquez? ¿en tu orilla
no escribes con carácter cristalino
el nombre deste ingenio peregrino?
Pues tanto a sus colores obedece
la Parca rigurosa,
que su pincel, artificioso cetro,
digno de heroico metro,
la Monarquía alcanza milagrosa
de cuánta vida en cuadros resplandece;
su pintura divina,
taciturno poema, muda historia,
los sentidos domina,
y reina en la memoria.
En sus flores el céfiro más suave,
que en los jardines del hibléo monte,

halaga el horizonte,
y a los ojos humanos lisonjea,
Si pintar quiere al Pardo, allí Amaltea
formar Abriles deliciosos sabe.
Cuando al cielo retrata en lienzo breve
dulce la esfera en su matiz se mueve;
mi plata más tranquila,
más serena
en sus dibujos corre, que en mi arena.
estudioso matiza
cuanto el entendimiento sutiliza.
Por soberanos modos
pinta del alma los efectos todos.
No hay objeto imposible
a sus rasgos; perdone lo invisible,
que aún en sus cuadros se han de ver pintadas
del mundo las sustancias separadas.
Este pues que hoy sirviendo en el Palacio
del gran Filipo apura su destreza,
ocupó de ese lienzo el breve espacio
la animada fiereza,
con Apolo y con Marçias; considera
que en el Dios vengativo reverbera:
mira como vencido
el músico atrevido,
con el mayor tormento,
el delito pagó de su instrumento;
también estudio deste ingenio raro
obra también deste pincel preclaro
es esta tabla, donde lastimoso
el Patriarca Jacob gime en colores,
y explicando en matices sus dolores
fúnebre llora, trágico suspira,
mientras de su José la sangre admira.
Al fin diversas partes desta sala
este divino Artífice guarnece.
Aquí el Arte en prodigios se engrandece,
aquí fingida flor aroma exhala,
aquí partida en almas la destreza,
y produciendo vidas la pintura,

ingeniosa procura
poblar un hemisferio,
sin que nada se deba al ministerio
de la Naturaleza.
Aquí el Arte parece—
mientras su valentía
pinta vivientes, y retratos cría—,
que al Gran Felipo ofrece
pueblo más vivo, imperio más durable,
pues le elige Monarca
de lo que la cuchilla formidable
se usurpa de la Parca.

¡Oh peregrina mano!
¡Oh pincel soberano!
¡Oh maravilla rara!
Viérase encarecida
ésta, que admiras, máquina preclara,
si aquél matiz, que es de sus cuadros vida.
la copia de mis labios animara.

Mas vamos, prosiguiendo admiraciones,
verás agora, oh lusitano Río,
fértiles escuadrones,
de rosas, de azucenas, de jazmines,
que en diversos jardines
arma el vistoso Abril contra el Estío.

Si aquí Marte de Adonis se vengara,
cuando en su sangre el joven se anegara,
glorioso padeciera,
la muerte no sintiera,
pues alegre moría
en un dulce terreno,
en un jardín ameno,
donde olorosa Fénix renacía.

Aquí tiene su tálamo el Aurora,
Aquí el Verano hibleo
suavísimo trofeo

a Amaltea dedica.
Esta de olor, más que la Arabia, rica,
es la fértil República de Flora.
Aquí el Favonio, Príncipe del prado
vive de un Reino de Auras adorado.
Aquí el Zéfiro suave,
espíritu del campo, multiplica
aljófar, que las flores vivifica.

Tal vez amedrentado
del ruido voraz de dos aceros,
el verde Mirto sabe
retratar con matiz vegetativo
cuánto el globo terrestre adorna vivo
cuánto del cielo crían los luceros,
y cuánta horrible y bárbara quimera,
dormido entendimiento considera.
Abril, hurtando potestad a Marte,
destos sutiles ramos elegantes
los cogollos reparte
en armados Gigantes.
Al cielo en hojas sube aquí el Titano
cuya mortal sacrílega fiereza
hizo dudoso el reino soberano.
Que porqué a tanto pecho
era sepulcro estrecho
urna pequeña, pyra limitada,
la gruta dilatada
del alto Lilibeo,
ya le dió el cielo verde mausoleo.

Con orla de azucenas
aquí de tiernos ramos construídas
plácidas y serenas
las españolas armas se describen:
y adornadas de cándidas bovinas
las portuguesas quinas
crecen también aquí; crecen, y viven
para terror de rebeladas vidas.
Que es bien que el cielo mande

alma a las armas de Felipo el Grande;
porque eternas Auroras
vidas asombren armas vividoras.
Aquí la parra verde
a paseo reduce dilatado
campo, que el Arte le robó al arado:
frondosos corredores,
donde la vista perspicaz se pierde:
vistosas galerías
del florido Palacio de Amaltea,
en que el gallardo coro de las Drias
delicioso pasea.

Oh qué agradable en fábrica olorosa
ameno Laberinto
con caminos de rosa,
atajos de clavel, y terebinto
al pie, que más atento lo investiga,
fértil engaña, plácido fatiga.

¿No ves cómo sonora,
Tetys en dulces fuentes se derrama,
y su plata canora,
mientras este portento al Orbe aclama
infunde blando anhélito a la Fama?
En numeroso estanque suavemente
deja domar Neptuno su tridente;
que aquí con dulce estilo
bebió el Arte a sus ondas lo tranquilo,
lo fresco, lo agradable, lo sereno;
y en agravio del piélago tyrreno,
cantando encomios a Felipo suaves
son las sirenas deste mar las aves.
Las aves, que en los páramos del viento,
desde la tierra al alto firmamento;
no se oye canto, no se admira vuelo,
que en uno y otro aviario prodigioso
no sea objeto alegre, y delicioso
del humano sentido, y aún del cielo.
En tu corriente, dilatada copa:

en tu áürea ribera, lira de oro
nunca bebió tan agradable tropa,
ni sonó tan lucido alado coro.
Si Arabia no mintiera,
aquí posible fuera,
que el Ave fabulosa
viviese de los años victoriosa:
que en asombros y glorias elevada,
se viera sin aroma eternizada.

¿Oyes aquel bramido,
que estrepitante por los aires sube;
y siendo estrago, de una y otra nube,
mientras horrible suena,
al cielo, que le admira estremecido
avisa que también la tierra truena?
Pues de un bruto, que era de Marmaria
abismo irracional, hambrienta Parca,
de las fieras famélico Monarca;
y agora oculto en carcel temeraria,
quejoso de su suerte,
acusa la prisión, brama y no advierte
que no es el Rey primero
que el Palacio español vió prisionero.
Aqui pues vive el leon; y le acompaña
en respetoso oficio
cuánto grande feroz a su servicio
produce la más áspera montaña.
El furibundo tigre, el voráz oso,
el sabio bruto, el animal cerdoso;
al fin por mas grandeza
aquí se oculta la mayor fiereza,
para que este edificio
en breve circo, y en esfera poca,
con el rumor de tanta adusta boca,
yá que es copia del cielo en lo elegante,
copia sea del cielo en lo tronante;
como sutil la voz humana sabe
hace lo áspero suáve;
como blando y científico instrumento

forma de una dureza un dulce acento
y de una disonancia una harmonia.
Así en este florido firmamento
se hace lo formidable
á los ojos humanos agradable:
asi esta bruta y fiera tirania
es—brotando diluvios de alegria,
y reduciendo lo hórrido a jucundo—,
dulce falsa del órgano del mundo.
Mas si yó la corriente
del Danubio tuviera,
apenas esta máquina eminente
un átomo mi lengua describiera;
y sólo celebrara
la Memoria este asombro; si estudiosa
tanto su docta pluma se cansára,
que en copia caudalosa,
para solenizar grandezas tantas,
sutil encuadernára
un libro de las hojas destas plantas.

Mas para que aplaudido al mundo asombre
¡Magnífico Guzmán!, este prodigio
entallad en sus jaspes vuestro nombre;
y se alzará con toda la memoria,
sin que á Éfeso deje ni un vestigio
de la pasada gloria.
Entonces sí, que en todo el Universo,
sin docta lira, sin heroico verso
el Buen Retiro, hidrópico de edades,
lograra eternidades.
Vive pues, oh Palacio peregrino,
del Gran Felipo digno.
Vive pues admirado,
sobre el hombro del tiempo fabricado·
que si de Suárez el ilustre zelo
te dió para remate
del Santo Lusitano
el templo soberano;
por más que el curso rápido del cielo

al siglo los períodos dilate,
de uno a otro Oceano,
tu nombre logrará canoro acento,
que el húmido elemento
deste Santo escuchó la voz sagrada;
y su lengua divina
fué por docta, por dulce y por benina,
al labio de la Fama acrecentada.

Con esto enmudecido
Manzanares, del Tajo acompañado,
deja el Retiro, siempre celebrado,
siempre famoso nunca encarecido,
y cada cual, después de despedido
en glorias elevado
se vuelve á su ribera,
donde de asombros descansar, espera:
y aquí suspendo el canto,
¡Oh Guzmán generoso!
por lo altivo de objeto tan glorioso
presume aplauso tanto;
que yá ni osada lyra
a nueva acción aspira;
y para otro sujeto
os ofrece mi afeto
la numerosa voz de una Talia,
que en vuestro amparo funda su osadia.

APENDICE TERCERO

Ensaladilla: addenda et corrigenda.

Retrato del Cardenal Infante de G. Cráyer.—Hizo uno en 1639 (a), del cual no sé si será repetición el del Palacio de Liria citado, y gustó tanto en Madrid, que se llegó a pensar en llamarle para que hiciera el de las personas reales.

Detalles de la vista del Buen Retiro.—En 22 de enero de 1635 se pagaron las obras de cerrajería del cierre del estanque grande, torrecilla, et-

(a) Prado, núm. 1.472.—Cartas Cardenal Infante de 26-V y 10-VI-1640.

cétera. La ermita de San Bruno estaba entre el estanque ochavado o chinesco y el estanque grande. La de San Antonio (más tarde dentro de los edificios de la fábrica de porcelana) parece que se construyó en 1635 también. El "caballo de bronce", la estatua ecuestre de Felipe IV, se colocó en su sitio en 1642.

La iglesia principal del Buen Retiro "de las Angustias", he visto en alguna parte que se hizo en 1723, y de entonces sería la copia en bronce de la Pietá del Miguel Angel y no de los tiempos de Velázquez.

En 1637 se celebraron unos juegos florales en el Buen Retiro, no sé si en Salon de Reinos. Fué mantenedor Rioja, que era para cosa de pluma muy del brazo derecho de Olivares y que había sido padrino de Velázquez al casarse éste en Sevilla.

Alcaides del Buen Retiro.—Hasta 1689 es exacto que se mantuvo en general pero no vinculada la Alcaldía en la casa de Montoro o en la dé Medina de las Torres, con el suceso extrañísimo que cuenta D. Gabriel Maura Gamazo, en su hermoso libro "Carlos II y su Corte", tomo I, página 629. Es acaso incompleta la lista de alcaides que trae D. Rodrigo Amador de los Ríos en su estudio citado del XI del "Museo español de antigüedades".

San Plácido.—Se derribó el convento y la capilla del sepulcro, pero hoy (diciembre 1911), aunque ya del todo cerrada, no se ha derribado todavía la iglesia. Para el primero, y por encargo del tantas veces citado Villanueva, hizo Velázquez el Cristo. [La Iglesia no se derribó y el convento se ha reconstruído].

Saloncete.—Aunque en el párrafo primero digo si sería pieza inmediata al Salón, y en otras partes lo identifico con él, lo segundo es lo más cierto. Se demuestra por la frase de Palomino, referente a los Trabajos de Hércules.

Retratos de Reyes de Navarra y Aragón.—De los malos citados en el párrafo segundo, tomando la nota de los inventarios del Buen Retiro, serán los 24 que hoy (depositados por el Estado), se conservan en el Palacio Arzobispal de Toledo, aunque las medidas son aparentemente algo más reducidas. Los Reyes sentados, del Museo del Prado, proceden, en cambio del Salón de Comedias del Alcázar.

Volfgango Guillermo de Neoburgo.—Debió ser retratado en el Estado Mayor de Spínola, en el cuadro de las Lanzas, pero yo no lo veo,

aunque otra cosa diga Justi—que tan magistral estudio ha hecho de ese cuadro, relacionándolo con las noticias históricas del suceso—. No es positivamente Neoburgo el General que tan suavemente se sonríe inmediato a Spínola, como no es Alberto de Arenberg tampoco el de la cara larga que cae detrás.

El retrato de Príncipe ecuestre del Museo de San Petersburgo.—Es una repetición del de Cádiz, como ya he comprobado con fotografías que el Ermitage ha tenido la bondad de encargar y enviarme: representan ambos a Carlos II niño, y es mejor el de Cádiz. En ambos es verde la ropa del niño Rey, aunque se ha dicho otra cosa (por error) describiendo el de Cádiz.

El socorro de Génova, de Pereda.—Acaba de ser adquirido por un amigo de España, el señor Némes, de Budapest, propietario de una hermosa colección de cuadros, con nuevos Grecos y dos Goyas de primer orden, que pude estudiar en el verano último, expuesta en la Pinacoteka de Munich. Todavía en sus manos no perdido creeré definitivamente para España el hermoso lienzo... [La esperanza no se frustró].

La armadura que viste el Marqués de Santa Cruz, según comunicación del distinguido arqueólogo señor Florit, Director de la Real Armería, tiene en ella conocido modelo.

La corveta en los retratos ecuestres de Velázquez.—Pretende decir el doctor Justi que la actitud de los caballos de Velázquez pudo tomarse de los grabados de Sadeler de los retratos ecuéstrés dé los Empéradorés Rodolfo II y Fernando II (de 1629). No existen tales grabados en la Biblioteca Nacional, pero sí una mediana copia de uno de ellos, y se ve patente que Velázquez fué el primero en dar aplomo y equilibrio de verdad, con el recurso de la corveta o media corveta a los brutos levantados de manos. El mismo Justi supone que se le daba a Tacca para la actitud del caballo (1634), el modelo de Rubens, aunque lo fué de Velázquez en verdad (a) y que Tacca había hecho en pequeño, de manera semejante, la estatua galopante de Carlos Manuel de Saboya, que reproduce en las "Misceláneas". Estas no pudieron aprovecharse, por cierto, al estudiar el problema de la corveta incidentalmente en este estudio (y así como burla burlando), cosa que lamenta el autor del mismo, ya tarde para volver sobre el asunto, como fuera su deseo.

---

a) Fueron los dos. El de Rubens, arreglado para hacer más viejo a Felipe IV.—Prototipo el de Pedro Pablo.—Justi "Misceláneas".—Hoy lo demás resulta inexacto.

La victoria de Don Fadrique de Toledo en San Cristóbal, y la del Marqués de Cadreita en San Martín.—"Después de esta victoria (la derrota de D. Juan de Benavides, que pagó con su vida en Sevilla por el descuido, según el pregón, que tuvo en la pérdida de la flota de la Nueva España, que tomó el enemigo el año pasado de 1628. Degollado años después, el 8-V-1634. Testigo el P. Pereyra. "Jesuítas". I de Cartas página 48 nota. Quien tal haga, que tal pague"), los holandeses aliados con los ingleses, comenzaron a ocupar islas en el Mar de las Antillas, las primeras las de Fonseca, Tabago y Curaçao, y los ingleses, a su vez, las de Barbada, San Andrés y otras. Sobre ellas se mantenían sus escuadras de crucero, abandonadas ya las Terceras por infructuosas, y estimándose mucho más eficaz atacar las flotas a su salida de Indias que a su llegada a España. Los franceses procuraron, a su vez, ocupar alguna isla y después de compartir la de San Cristóbal con los ingleses, ocuparon la de San Eustaquio, al norte de ésta, y la fortificaron.

"Con instrucciones de desalojar a todos estos enemigos de las Antillas, salió Don Fadrique de Toledo de Sanlúcar, con 17 galeones fuertes, llevando a su órdenes como Almirante a Don Antonio de Oquendo, y como General de la flota a D. Martín de Vallecilla, y escoltando a una flota destinada a traer el tesoro de las Indias, recaló con la armada de improviso sobre la isla de las Nieves, que ocupaban los ingleses al Sur de San Cristóbal. Sorprendió en el puerto a diez navíos corsarios que intentaban huir y apresó ocho, ocupando después la isla, cuyo fuerte desmantelaron y cuyos almacenes incendiaron. De allí pasó a la isla de San Cristóbal, que también dominó, destruyendo los fuertes de franceses e ingleses y haciendo regresar a Inglaterra y a Francia a sus ocupantes, y continuó a Portobello y a la Habana para recoger el tesoro correspondiente de aquel año, con el cual volvió felizmente a Sanlúcar y Cádiz el 1 de agosto de 1630, satisfecho de su jornada.

"En 1633 se hizo a la vela, de España, nueva armada de 24 naves de guerra, escoltando una flota de 55 navíos, que sumados a los de Nueva España, Tierra Firme y Honduras, debía desalojar de sus principales guaridas a los enemigos; recaló el 24 de junio a la isla de San Martín, que encontró bien fortificada y defendida; la atacó con los galeones y llegó a tomarla el uno de julio, haciendo capitular a los pocos holandeses que habían escapado con vida en la defensa. La isla, en vista de su excelente situación, fortificaciones y puestos, quedó ocupada por los españoles, que, dejando por Gobernador a D. Cebrián de Lizarazu, continuaron para Nueva España".—(Adolfo Navarrete, "Historia Marítima Militar de España". Madrid, 1907, tomo I, pág. 390).

Cuadros del Buen Retiro regalados a Luciano Bonaparte.—El señor Marqués de Lema, en su libro notable "Antecedentes políticos y diplomáticos de los sucesos de 1808", Madrid, 1912, a la pág. 187, cuenta que, entre los regalos que recibió Luciano Bonaparte, Embajador del primer Cónsul, de manos de Carlos IV, se contaron 20 cuadros del Palacio del Buen Retiro, que yo en manera alguna puedo imaginar que fueran ninguno de los de batallas del Salón de Reinos. De dicha embajada, pero de oro portugués, sacó Luciano unos cuantos millones.

El retrato ecuestre de Olivares y su fecha.—He dicho, en nota a la página 88, repitiendo una especie recibida, que terminantemente afirmó ya Palomino, que D. García de Salcedo Coronel (el comentarista de Góngora), compuso el elogio poético del retrato ecuestre del Conde de Olivares, de Velázquez, y esta especie tiene transcendencia bastante el caso de la fecha de la obra pictórica, para exigir una comprobación.

En efecto, el elogio se publicó en la edición madrileña de 1627 de las "Rimas, primera parte", del poeta: lo que traería como consecuencia este hecho: que de antes era el retrato ecuestre, comprobándose extraordinariamente la rectificación de la fecha del lienzo que en el último párrafo del estudio llevo establecida.

¿Es esto así?

Sobre la fecha de la poesía no cabe duda, por ser de 1627 la impresión y también la suma de privilegios, suma de tasa, aprobaciones y licencias de las "Rimas, primera parte", en esa edición; en otra de 1624 no creo.

Pero ¿se refiere a retrato ecuestre?... ¿de Velázquez?...

El retrato se estaba pintando cuando el poeta le consagraba 36 octavas reales, de las cuales las cinco primeras son un desaforado elogio de un gran pintor que no nombra y cuyas señas más parecían de Rubens que de Velázquez—pues habla de cuando pintó el cielo, el sol, el viento, el rayo, la noche, las estrellas, las hierbas, árboles y flores, las fieras, los ruiseñores, el mar...—, pero Rubens no vino a España sino después en 1628, y nada hace suponer extranjero, además, al amigo artista cantado por el poeta.

Este habla de España, su historia, de la estirpe de los Guzmanes, etcétera, y va diciendo luego en las octavas XVIII a XXV cómo debe pintar el artista la frente, los ojos, la boca y todo el aire del Conde de Olivares. Sólo en la octava XXVIII se indica, y no muy claramente, que era ecuestre el retrato suyo que el gran pintor estaba haciendo, montado

en caballo andaluz, en la palestra, dócil a la mano del gran jinete—que en verdad que lo fué el Conde Duque:

"De aquella suerte al Español sublime,
feliz proponga tu valiente mano
que infatigable en la Palestra oprime,
hijo del viento desmentido en vano:
Tan alto dueño en la ocasión estime
airosamente el andaluz ufano,
y agradecido al generoso empleo
la obediencia anticipe á su deseo."

Treinta y seis octavas, ¡228 endecasílabos!, para no declarar una sola cosa concreta.

Otros dos cuadros de Velázquez, desconocidos.—Don Angel Barcia Pabón, en el primer Apéndice, al bello "Catálogo de la Colección de Pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba" (Madrid, 1911), ha extractado un documento en que se copiaban (principios del siglo XIX) los Inventarios 1661-62 y 1682-88 de la colección de pinturas de D. Luis de Haro, Marqués de Carpio y de su hijo D. Gaspar. En ese texto se citan como obras de Velázquez, y seguramente que lo serían las tres siguientes:

"Una pintura de Santa Rufina, de medio cuerpo, con palma y unas tazas en las manos, original de Diego Velázquez, de tres cuartas y media de alto y dos tercias y dos dedos de ancho". Es cuadro del todo ignorado hasta ahora.

"Una Venus, de tamaño natural, echada, desnuda, con un niño que la presenta un espejo, en el que se ve la pintura de la Venus, original de D. Diego Velázquez".

Es la Venus de la Galería Nacional de Londres, ilustrada por Beruete, con noticia de este asiento, que le permitió rectificar toda la supuésta historia del lienzo famoso.

"Un retrato de un Duque de Alba, enfermo, echando mano a la espada, y un médico con la jeringa en la mano, y en la otra, el bonete encarnado de doctor. Es de mano de Diego Velázquez, de dos varas y cuarta de alto, y vara y cuarta de ancho." El señor Barcia ilustra completamente este extraño asunto de cuadro de tamaño natural, con esta nota: "No se refiere este hecho a ningún Duque de Alba. El protagonista, es, sin duda, el famoso D. Luis de Haro, que cuando se le quemó su palacio, fué hospedado por Felipe IV en el Palacio Real, y allí, según dice

Barrionuevo en sus Avisos (carta XXXIV, tomo V, pág. 158), estaba en el cuarto del Príncipe, y: "Aunque achacoso, bajó a verle el Rey, y mandándole los médicos echar una ayuda, no lo quería consentir por ningún modo hasta que S. M. se lo mandó y juró por su vida lo recibiese y aun después regateaba si había de ser chica o grande". Como el caso se haría célebre, no es extraño que Velázquez, acaso por voluntad del mismo Felipe IV, lo pintase. En el mismo documento se cataloga: "Un lienzo. Es un retrato de un Duque de Alba enfermo, y un practicante con una jeringa en la mano.

Es original de "Rizi", añadiendo el señor Barcia, en otra nota, que tanto daría que hablar el hecho que no es extraño que además de Velázquez lo pintara Rizi.

Para mí, este cuadro, que había de recordar una atención del Rey, sin precedente conocido (la visita), y el de la Venus, debieron de ser encargo de aquel alocadísimo D. Gaspar, Marqués de Heliche, primogénito de D. Luis, tan querido del Monarca, cuyas inverosímiles calaveradas llenaban de regocijo la villa y corte, cuando no llegaron a trance de proceso. La Venus debe de ser retrato (de espaldas, desnuda y al espejo), de la comedianta Damiana, su famosa manceba, a la que en ocasiones llevó en visita al palacio de algún virrey. (1658), con el lance consiguiente. El joven Marqués estaba casado y, por cierto, con la más hermosa dama de su tiempo, una Medinaceli (de quince años en 1650, cuando las bodas).

Las poesías al Buen Retiro, de Manuel de Gallegos.—El ejemplar de la Biblioteca patrimonial de Palacio, donado por el señor Zarco del Valle, es el mismo que fué de Gayangos y que dió ocasión al artículo de Riaño citado.

[*Este estudio fué publicado en los años* 1911 y 1912 *del* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones *y se hizo de él una tirada aparte, cortísima*].