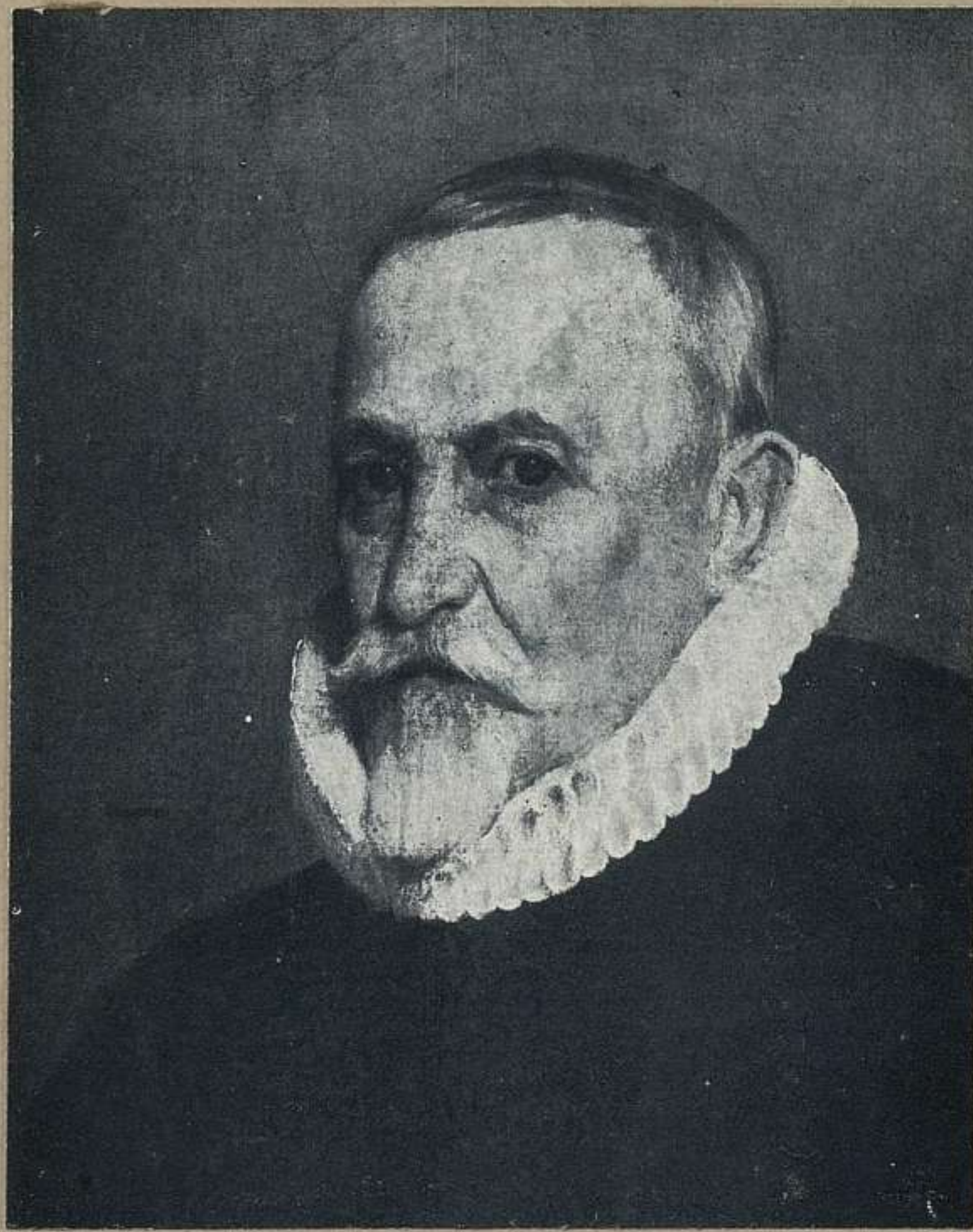




1481

Mauricio López-Roberts



Impresiones de Arte

(Colecciones particulares)

Sig.: 01481

Tít.: Impresiones de Arte

Aut.: López-Roberts, Mauricio

Cód.: 1004824



Nº 17 24

MADRID
TALLER-ESCUELA
JUAN
JOSE
ORFEBRES
Tº 33-13-44
VALENZA-268
MAUDES-19

A J. José Ferrer, Testimonio de una
admiración sincera y de una insu-
perable amistad

~~El amigo Roberto
Marques de la Torre~~

Madrid XII. 1931.

IMPRESIONES DE ARTE

(Colecciones particulares)

1491

OBRAS DEL MISMO AUTOR

LAS DE GARCÍA TRIZ.—LA CANTERA.—LA FAMILIA DE HITA.

EL PORVENIR DE PACO TUDELA.

LA NOVELA DE LINO ARNAIZ.

DOÑA MARTIRIO (primer premio de *La Novela Ilustrada*), tercera edición.

LAS INFANZONAS.

LA ESFINGE SONRÍE.

EL VAGÓN DE TESPIS.

NOCHE DE ÁNIMAS.

EL VERDADERO HOGAR (premio Fastenrath de la Real Academia Española).

CUENTOS DE VIEJAS.

EL NOVIO (cuarta edición).

EL AVE BLANCA (historia romántica).

LA CELOSA.

TRADUCCIONES.

Al francés.

LES SOEURS GARCÍA TRIZ, por MM. Herelle y Menetrie.
LE "NOVIO", por Mlle. Marthe Clavel.

Al alemán.

DER THESPISKARREN, por Berta Wyss de Cuadra.

EN PREPARACIÓN.

IMPRESIONES DE ARTE (II volumen).

LA BARBONA (novela isabelina).

LA HISTORIA DE AGAR.

FA-2658

04.
(E)

MAURICIO LOPEZ-ROBERTS

Marqués de la Torrehermosa

IMPRESIONES DE ARTE

(Colecciones particulares)



COMPANÍA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES (S. A.)

Puerta del Sol, 15
MADRID

Ronda de la Universidad, 1
BARCELONA

Florida, 251
BUENOS AIRES



MCD 2019

Es propiedad.
Copyright by M. López-Roberts, 1931.
Primera edición.

COMPañÍA GENERAL DE ARTES GRÁFICAS.—MADRID

P R E A M B U L O

Es un verdadero recreo la lectura de los números extraordinarios que publica el A B C de los domingos; éstos deleitan al inmenso número de sus lectores en este día de solaz y descanso, con sus bellos grabados y escogidas hojas literarias, contribuyendo a la cultura general entre todas las clases sociales. Obra patriótica es de incalculable valor, pues por unos pocos céntimos, según las aficiones de cada lector, tratan siempre de los más escogidos y variados asuntos por los más insignes escritores de la nación.

En estos números ha publicado el ilustre diplomático marqués de la Torrehermosa, artista de corazón y gran entendido en arte, una serie de artículos ilustrados con bellas reproducciones de cuadros, principalmente de retratos, hechos por los más grandes artistas del mundo, que decoran suntuosos palacios y mansiones particulares de España y del extranjero, desconocidos hasta hoy de la inmensa mayoría del público por su carácter privado.

Su gran afición y exquisito sentimiento de las bellezas del arte, describen de tal manera la psicología de los personajes retratados, que esto, unido a la imagen impresa en el texto, hace que parezca los hubiera conocido en vida.

Se comprende que haya dado preferencia al estudio de los retratos, por su doble interés, pues no solamente lo posee por el valor que en sí tenga la obra, sino por el valor histórico que tiene la fisonomía moral del retratado, quedando marcada su imagen,

mientras subsista la obra, a la vista de las generaciones pasadas y futuras, haciéndola inmortal.

Lo complejo y veloz de la vida moderna no da tiempo para estudiar con detención la cantidad inmensa de obras que se han escrito sobre arte; por esto la recopilación de los artículos escritos por mi ilustre amigo, limitándose sólo a las principales obras del retrato histórico, es de una importancia tan grande como práctica para nuestros tiempos.

J. MORENO CARBONERO

ADVERTENCIA

Debo informar ante todo a quien vaya a leer los artículos que se contienen en este volumen, que jamás he tenido la más mínima pretensión de ser crítico de arte.

La amable hospitalidad que me fué ofrecida en las columnas de A B C, donde estos y otros artículos han visto ya la luz, me impulsó a exponer sobre el papel las impresiones que la vista y contemplación de ciertos cuadros me producía. Esto es sólo lo que respecto de las obras de arte realiza mi inteligencia, sin pretender, ni aun desde muy lejos, escudriñar los métodos de pintura, desentrañar los misterios de las escuelas y otras arduas tareas que son propias de la crítica en sí.

Sólo, pues, reflejan estas "Impresiones de Arte" las personalísimas que he experimentado delante de ciertos cuadros, y, por tanto, únicamente puede dárseles el valor de una emoción individual.

He de dar las gracias aquí a los poseedores de las galerías de que me ocupo en este libro, y que tan amablemente se han prestado a facilitar esta tarea de divulgación de arte y de conocimiento de cuadros que, por no hallarse en colecciones públicas, son desconocidos de muchos. Asimismo he de expresar aquí mi reconocimiento al eximio artista D. José Moreno Carbonero por la amabilidad y cariño con que me trata en las líneas que, como prólogo, honran este libro, y que por venir de quien vienen he de estimar en todo lo muchísimo que valen.

M. L. R.

LA COLECCIÓN DEL SEÑOR CONDE DE MUGUIRO

I

INTERESANTES OBRAS DE LOS PINTORES MENGES Y LUCAS

Las galerías privadas son como bellezas en clausura. La generalidad de las gentes las desconocen, las ignoran, y si acaso saben de ellas, es por incompletas noticias, por informes nebulosos que procuran de las obras de arte allí encerradas, referencias tan vagas como las que se podrían dar de alguna hermosura enclaustrada. De vez en vez, al azar de una Exposición, surgen esas obras de arte de su apartamiento cenobítico, y la multitud puede apreciarlas; pero al punto se alejan del contacto de la muchedumbre y vuelven a su retiro silencioso, a los cuartos y a las salas que ornan, donde sólo las contemplan los ojos cariñosos de sus felices dueños o los indiferentes de los criados, que las limpian como si fueran un sofá o una butaca más. Por eso poseen esas obras, cuadros, esculturas, porcelanas, un sutil encanto discreto, parecido a ese perfume de leve elegancia de algunas (no muchas) mujeres retiradas a tiempo del mundo, que retienen aún algún reflejo de las fiestas de antaño y de las primaveras que se fueron para no volver. Esto hace que, en las colecciones particulares, cuadros de autores estimables, sin duda, pero que no atraerían demasiado nuestra atención en una pinacoteca, la retengan y fijen cuando los vemos en el salón o en el gabinete de una casa y no en la galería sin fin de un Museo.

En esta colección de que me ocupo, Rafael Menges, el pintor de Cámara del Rey N. S. D. Carlos III, tiene cuatro bocetos de retratos. No fué, ciertamente, Menges un artista cumbre, según se dice hoy; pero sí un pintor de gran talento, de elegancia indu-

dable, de dibujo correctísimo, sabiendo componer y colocar a sus modelos con el arte seguro de los retratistas cortesanos del siglo XVIII. Sus bocetos, además, salvan y esquivan, con la soltura del trazo, el casi inevitable amaneramiento de los retratos oficiales.

Así se ve en el que representa a Carlos III en traje de aparato y ceremonia. Una media armadura, último vestigio de tiempos guerreros, le cubre los muslos, el pecho y parte de los brazos, mientras la cintura ciñese con amplia y pomposa lazada de seda y un manto soberbio descende con majestad desde los hombros del buen rey, medio cubre el trono y se arrastra por el suelo con la gracia airosa de un traje de Corte. El cuello delgado del Monarca encorbátase con blancas batistas, sosteniendo la cabeza pequeña, tocada de nieve, donde los rasgos son algo pronunciados, la nariz borbónica, el agudo mentón, en tanto que los ojos vivos, sagaces, algo maliciosos y rientes, reproducen en la parte alta del rostro la misma simpatía que en la inferior hace nacer la sonrisa esbozada de la boca. Un cetro en la diestra, el Toisón al cuello, el áureo trono, las cortinas, columnas y estatuas del fondo; la mesa que sostiene la corona real, dan al amable y sincero cuadro toda la pompa precisa a estas obras.

La excelente persona que fué Carlos IV se nos muestra en el boceto que lo reproduce cuando era muy joven y aún príncipe de Asturias. Es éste el retrato de un muchachote fornido, sencillo y afable. La nariz no ha crecido todavía lo que creció cuando la reprodujo Goya. La gracia inefable de la adolescencia, que como luz de alba embellece, aunque sólo sea un instante, cuanto ilumina, esclarece aquí el rostro del príncipe, y por ello todo es simpático en el retrato. La gentil apostura del joven, su actitud casi modesta y su atavío sencillo, predisponen en su favor, pues ni la casaca, ni las discretas condecoraciones, ni el gesto de la mano, que más se ofrece que manda, son orgullosos ni casi principescos. La vida comenzaba para aquel muchacho, sin nubes y sin tristezas, y todavía estaban muy lejos las traiciones, miserias y sonrojos que los historiadores poco piadosos remueven sin descanso desde hace un siglo.

Las modas versallescas sufrían entonces, no obstante su universalidad, una transformación, mejor dicho, una adaptación a los usos locales que las distinguía de sus inspiradores. Comparando los retratos femeninos de aquella feliz época se ve esto

muy claro. Las huecas faldas, los talles de avispa, las mangas de encajes existen siempre; pero no son idénticos en Francia que en Rusia, en Alemania que en Inglaterra, pues en todos los sitios, siendo derivaciones de la misma moda, adquieren matices diversos.

En España los trajes *rococós* fueron más castos y discretos que en otros países. Ni las sayas ahuecáronse hasta las exageraciones francesas, ni los descotes se abrieron libidinosamente, ni en los peinados triunfaron atrevimientos de mal gusto. Así, discretamente ataviada, contemplamos a esta amable princesa cuyo nombre desconozco. Posee la egregia dama un rostro largo y tal vez no muy expresivo, de nariz borbónica, boca de fresa y ojos algo asustados. De sus orejas penden largas arracadas tembladoras y al cuello se ciñen, entre niebla de sutiles encajes, las perlas de un hermoso collar. Más joyas la prenden las muñecas, junto a las manos, que trazan en el aire gestos elegantes, señalando algo que no se ve. Una seda rameada, galoneada, bordada, oculta el cuerpo en pliegues rígidos y amplios, y junto a los codos albean las cascadas de los encajes. Esta princesa (no sé quién es) debió vivir honesta y tranquilamente su vida, sin más emociones que las que pueda experimentar una tórtola o una dulce paloma. Las finas manos seguramente tejieron, en sedas de colores, las rosas y los lirios de alguna interminable tapicería; tal vez hicieron nacer en el clave los sonos gráciles y pastoriles de una partitura bucólica de Scarlatti, y hasta es posible manejaran grasos lápices de pastel y creasen algún paisaje ñoño o alguna figura inexpresiva. ¿Lloraron sus ojos? ¿Gimió la boca de fresa? ¿El corazón, preso bajo los lazos del justillo, latió alguna vez humana y dolorosamente? Mengs no nos lo dice. La discreción cortesana se lo vedó.

Viva, graciosa, pizpireta, llenos de espíritu los ojos negros y chispeantes, la naricilla algo chata, la boca tal vez grande, pero pronta a reír y a mofarse; coronado el cráneo por los bucles pomposos y simétricos del peinado, recortándose la barbilla sobre el alto elegante collarín de tul, que con un lazo aprieta el fino cuello, amplio el escote abocetado, Mengs pintó a esta desconocida y atractiva señora con mayor soltura que a los reales modelos. La aquí retratada tiene algo de desenfado escénico; no es, seguramente, una avecilla tímida como la princesa. Tal vez no fué actriz; es posible también que su origen fuese tan ilustre como el de aquélla; pero lo que es seguro es que esta

linda dama debió vivir con toda la intensidad que prometen sus ojos y la línea deleitable y firme de sus hombros pompadurescos.

Otra mujer pintó ese enorme, atractivo y proteico artista que se llamó Eugenio Lucas. Esta hermosura no es versallesca ni del siglo XVIII. Es una robusta y amplia belleza isabelina, contemporánea y émula de los muebles rehenchidos y turgentes y de los amores francamente sensuales y tal vez algo vulgarotes. Un ropaje envuelve las piernas de la guapa mujer, que muestra el resto de su cuerpo generosamente descubierto: pecho, hombros, brazos, de un trazado sólido y amplio. El rostro es de una indiferente belleza animal. Los ojos son de serenidad bovina, la boca sonríe apenas, sin pasión alguna, y ni un delicioso hoyuelo que parte la barbilla, anima la indolente beldad, coronada por crespas cabellera, enredada con perlas, que se destaca sobre un esbozado almohadón. Lejanamente, sugerida por la postura y por algo que movió en esta obra el pincel de Lucas, sonríe la inaccesible y divina *Maja desnuda* del gran D. Francisco. Goya y Velázquez fueron sombras gigantescas que se proyectaron sobre gran parte de la obra de Eugenio Lucas.

Lo mismo que el desnudo de mujer puede recordar la maja, el terne garrochista de la época del *Tato* hace piafar un caballote de los Austrias y se recorta sobre el fondo de un Pardo velazqueño, gris y azulado, con montes envueltos en nieblas que se enganchan en el fuerte ramaje de las encinas. Aquel bridón encabritado es digno de sostener la ingente masa que el conde-duque de Olivares hace pesar sobre su corcel en el magno lienzo de Velázquez; la apostura del jinete, aun con sus atavíos de jaque, es gemela de la distinción de un magno Felipe o de un infante adolescente. No cabe ante tanta maestría la indignación, ni el escándalo, pues hállase pintado todo ello con tanta gracia, con tan salado desgaire y con tan fácil soltura, que la vista de este cuadro hace pensar en la inaudita complejidad del cerebro humano, donde tenues e infranqueables barreras crean o anulan la rarísima cualidad del genio.

II

GOYA, LOS LÓPEZ, SOROLLA

Don Francisco Goya, enmurallado en su atroz sordera, concentraba todas las intranquilas fuerzas de su potente cerebro en la pintura. Es Goya el primer pintor que pinta inquietamente, poniendo en sus obras algo que no es sólo la pincelada genial de otros artistas maestros. Goya, al copiar el modelo, no se limita a reproducirle con más o menos exactitud, con mejor o peor trazo, con mayores o menores atisbos psicológicos, como ya antes de él han hecho los más grandes retratistas. Goya hace intervenir su espíritu en la obra, y este espíritu, siempre brillante, hirviente, candente, dentro de la mazmorra de la sordera, como la lava de un volcán bajo las rocas del monte, da a las obras del maestro una sensibilidad agudizada, las reviste de una fuerza de evocación y de vida tan grandes, que las hace parecer siempre actuales, siempre nuevas, siempre frescas y tan palpitantes como si fuesen la postrera y más reciente expresión de un arte modernísimo. Para el curioso pincel del maestro, todo es bueno, nada le asusta, nada le parece insignificante. Todo lo agranda y ennoblece su arte, y así lo prueban los infinitos dibujos esparcidos al azar en cartas y papeles. Este hervidero de las ideas de Goya hace que muchas veces surjan al exterior pensamientos y formas que parecían sepultados por la aportación de nuevos métodos o de impresiones recientes; pero el maestro, al lanzarlos de nuevo, los reviste de rasgos distintos y los varía de tal modo, que parecen, a primera vista, diferentes en absoluto a los ya conocidos.

En *La lechera de Burdeos*, una de las joyas de la colección que nos ocupa, se ve esto muy claramente. La tal lechera es una

linda moza que proveía de leche la casa bordelesa del pintor. Don Francisco, que ya andaba por los ochenta y que conservaba la afición a lo bello de sus veinte, pintó a la lechera con gran satisfacción y agrado.

La mujer aparece como montada en una cabalgadura que no se ve. La pierna doblada en alto, la inclinación del busto, el movimiento del brazo, así lo demuestran. Está vestida con traje sencillo, de pliegues esbozados y amplios; una pañoleta de gasa la cruza el pecho, y sobre el cráneo armonioso, una especie de turbante mezcla su tela con los cabellos alborotados. Y sobre el fondo gris, revuelto y tumultuoso del lienzo se recorta un perfil exquisito, una barbilla, una boca, una nariz encantadoras, mientras un ojo, bajo la fina línea de la ceja, mira con la malicia inmóvil y candorosa con que desde la cúpula de San Antonio de la Florida miran los ángeles que pintara Goya casi medio siglo antes que este cuadro. Y también, como reminiscencia de aquella época, un cántaro, hermano de los cántaros de los cartones y del cántaro que portea la inolvidable aguadora del Museo de Budapest, asoma su ancha boca a un lado de la lechera.

Todo ello es como vino viejo en odre nuevo, pues aunque la soltura, la seguridad desenfadada del trazo, el fuego con que el cuadro se pintó, por puro placer de pintar, aprovechando un lienzo ya usado, donde, al través del fondo, transparéntase un esbozado cabezorro de mameluco, no son los mismos que usara el maestro ni en los frescos de San Antonio ni en el cuadro de Budapest, hay una similitud grande con ellos en la concepción y en parte de la ejecución.

“Don Juan de Muguiro, por su amigo Goya, a los ochenta y un años, en Burdeos, Mayo de 1827.” Así reza la dedicatoria de este espléndido retrato, la última obra completa de Goya, ya que el cuadro del doctor Del Río no lo concluyó el pintor por impedírselo la muerte. Hace, pues, más de un siglo que fué pintada esta maravillosa obra de arte, y la primera impresión que se experimenta al contemplarla es semejante a la que se recibe ante un cuadro de algún maestro impresionista de los que pintaron sesenta años después. El nombre de Manet, el recuerdo de las primeras influencias japonesas en el arte de Europa, se imponen invenciblemente ante una obra que le es anterior.

Don Juan de Muguiro era un laborioso y honrado banquero navarro que emigró con Goya a Burdeos, huyendo del absolutismo. Allí intimó con el pintor, ya que eran medio paisanos, y le

ayudó en varias ocasiones y aun siguió protegiendo a la familia de Goya después de morir éste. El maestro le retrató con sencillez extremada. Don Juan de Muguiro está sentado en una silla, de la que sólo se ven un trozo de asiento tapizado de amarillo y algo de la madera del respaldo. Junto a él, una mesa sostiene unos papeles y un tintero de loza, sobre el que suben las plumas de escribir. Don Juan se nos muestra casi de cuerpo entero, vístese de negro, ancha levita, pantalones holgados, alta corbata de raso negro, que le oculta el cuello de la camisa, de la que sólo se ven dos simétricos picos. Y este indumento no es el de un lechuguino, ni el de un pisaverde, ni el de un currutaco. Don Juan es un hombre cabal y serio, que al encararse con el espectador no parece verle, pues se halla absorto en sus pensamientos, tal vez en los que le sugiere la carta que acaba de recibir y que aun guarda en la mano. Su rostro, honradote y reflexivo, es redondo, de labios carnosos, obscurecido el superior por la sombra del bigote afeitado. Sus ojos son serenos, de leal mirada franca, al abrigo de anchas cejas y de una abombada frente, sobre la que se revuelven los agitados cabellos de entonces, que imponían su inquietud romántica aun en los lugares más equilibrados, como seguramente lo era el cerebro del banquero navarro. No parece posible que con tan escasos elementos decorativos pueda lograrse mayor y más fuerte impresión pictórica. Es éste un cuadro inolvidable, de una vida inquietadora.

Vicente López también quiso ser moderno en el último período de su vida, y bien se ve en el retrato del doctor Gutiérrez, pintado en 1842. Empezaban por aquellos años a notarse en la vida española algunos detalles reveladores de mayor civilización doméstica y suntuaria. Por entonces comenzaron a usarse aquellas reverberantes chimeneas de latón dorado, llamadas "a la prusiana", y los cristales grandes en las vidrieras, y las persianas de hojillas plegables. Don Vicente, que era muy de su época (que es precisamente en lo que se diferencian los hombres talentados de los geniales), fué copiando en sus obras últimas estas innovaciones; así puede verse en el retrato del marqués de Remisa, del Museo Romántico; en el del caballero Gutiérrez de los Ríos, de una colección particular, y en otros.

En este del doctor Gutiérrez fué la persiana movable la escogida para dar la sensación de modernidad, y se aparece muy detallada, tras el cristal de la ventana, junto a la que el doctor Gutiérrez semeja estar consultando unos librotos de medicina con

un ademán que hace temer no ha hallado en ellos el remedio que buscaba. El doctor Gutiérrez está retratado con escrupulosidad fotográfica. Sus manos son admirables de detalle, de dibujo. Su rostro es bondadoso, algo escéptico, cuidadosamente rasuradas las mejillas y el mentón, ya un poco maltrechos por la cincuenta, y esto hace mirar con recelo la abundante, ondulada y negra cabellera, donde tal vez se lució algún artífice capilar. El doctor Gutiérrez, preciso es confesarlo, disfruta de un soberbio peluquín. Aparte de esto, el retrato todo y su fondo suntuoso, de caobas y espesas sederías, es muy bello, y como dibujo y como expresión de pintura de época, un ejemplar acabado.

Inferior a don Vicente, Bernardo López nos muestra a doña María Buschental ataviada con un magnífico traje de joyante brocatel bordado de sedas de colores, guarnecido de botones y encajes, rígido el justillo, sobre el que desborda el generoso blanco escote, mientras los brazos sostienen la cachemira opulenta de tonos rojizos y adórnanse con perlas. Más perlas caen sobre el cuello carnosito, desprendiéndose del liso peinado, que crea, con el albo rostro redondo, de boca casi sonriente y serenos ojos plácidos, una máscara de Pierrot soñador, que no es la que puede pensarse correspondía a una dama cuyo ingenio vivo, ágil y despierto luce aún al través de la inexorable bruma de los años.

Después de la cumbre de Goya y de las colinas, montecillos y cerretes que son los López y demás pintores del siglo XIX, sube otra cima casi semejante a aquélla. Tan sólo le faltó para igualarla la inquietud espiritual del maestro aragonés. Joaquín Sorolla es casi tan grande como Goya, aunque a la hora de ahora no se quiera pensar así. Después de él vamos bajando la pendiente que va al valle, sin que aun haya surgido la cumbre nueva, por mucho que quieran alzarse las eminencias actuales.

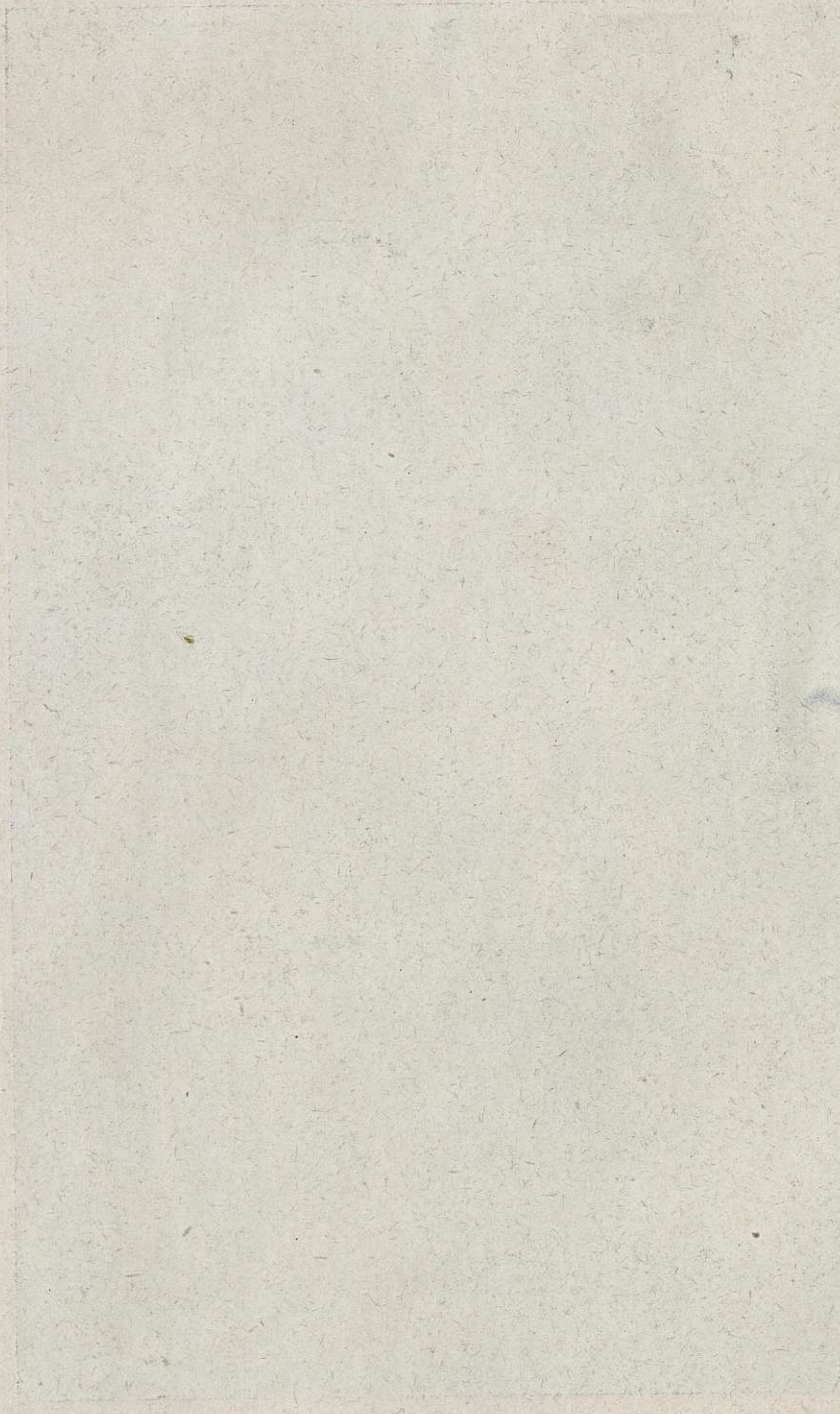
Sorolla es amo de la luz. Sorolla es dueño del pincel. Sorolla dibuja, Sorolla compone, Sorolla tiene la fuerza, tiene la energía, tiene la retentiva ocular; Sorolla posee tal cantidad de instinto pictórico, que sus pinturas, que hoy pasan por el peor momento cronológico de una obra de arte, no han perdido ni un ápice de sus altos méritos.

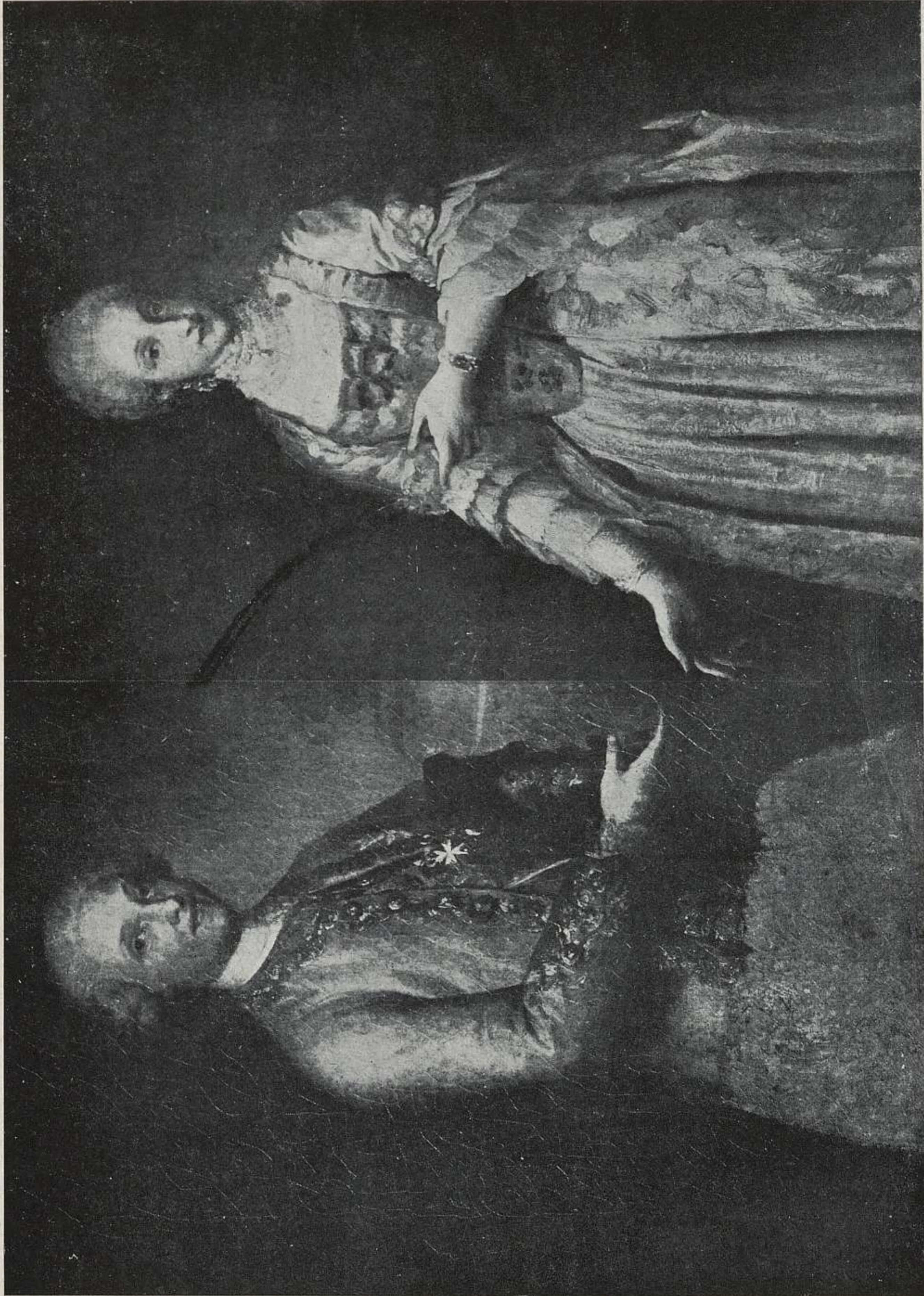
La condesa de Muguiro está sentada en un pequeño sofá azul; una de sus manos cae distraída sobre unas gasas blandas, sutiles, nebulosas, que se desvanecen sobre la seda rutilante de la falda, donde negrea un lazo de terciopelo. La otra mano sepárase del

busto y se apoya en el respaldo del sofá, ensanchando como un ala los volantes de la pañoleta, que se abre sobre el cuerpo, dejando ver unas rosas admirables, largos hilos de perlas. La cabeza, pequeñita, fina, algo ensanchada por el peinado de hace veinticinco años, se inclina un poco, siguiendo el movimiento del cuerpo, y en ella sonríen la amable boca y los ojos graciosos. Un cortinón, también azul, da fondo a la gentil figura, y, a ras del suelo, surge, tal vez viniendo desde los vivos soles levantinos, un rayo de luz, rompiendo portentosamente en un dorado del mueble, en un pliegue de la falda, para morir en un matiz de nácar entre las gasas que espumean por tierra. Sorolla era amo de la luz.



Carlos III, boceto para un retrato, por Mengs





El príncipe de Asturias (luego Carlos IV). Una princesa, retrato, por Mengs



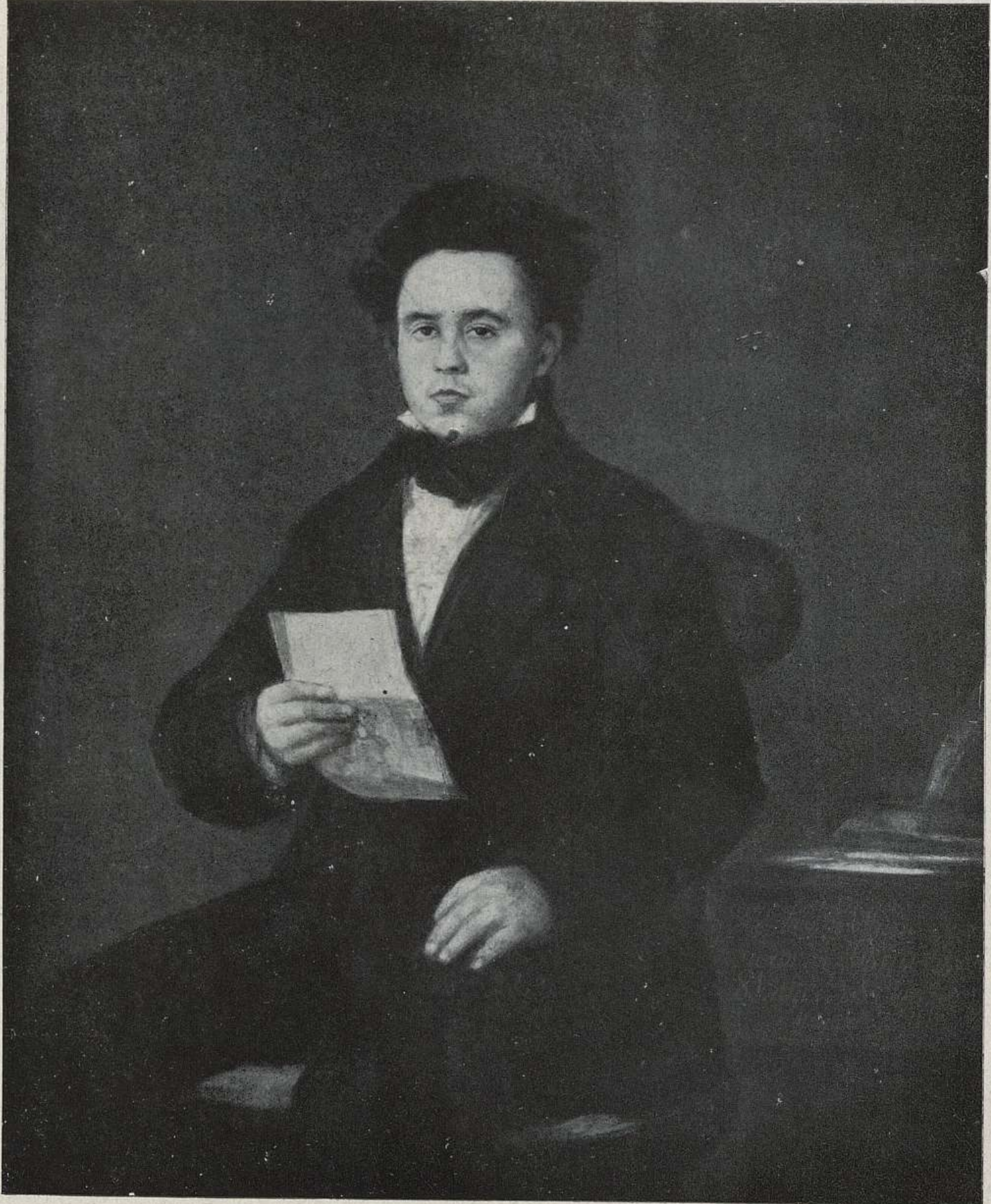
Cabeza de mujer, por Mengs



Un garrochista, por Eugenio Lucas



La lechera de Burdeos, cuadro de Goya



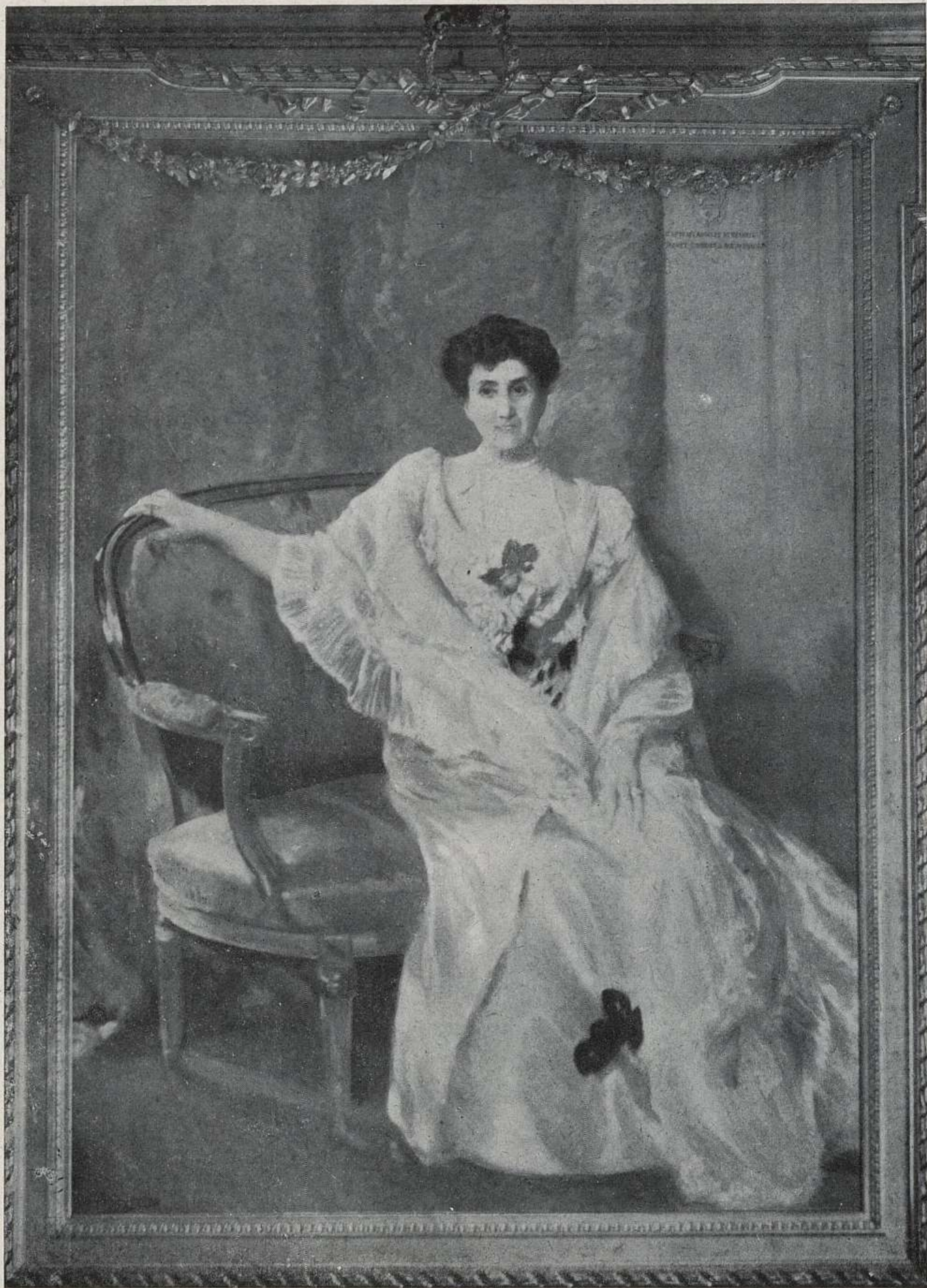
Retrato de D. Juan de Muguiro, por Goya.



El doctor Gutiérrez, retratado por D. Vicente López.



Retrato de doña María Buschental, por Bernardo López.



Retrato de la señora condesa de Muguero, por Sorolla. (Foto Moreno)

VARIAS OBRAS DE LA COLECCIÓN ANDRÉ-
JAQUEMART EN PARÍS

El Instituto de Francia es una de las personas jurídicas que más pueden excitar el alma de los envidiosos y hacerles caer con mayor fuerza en su feo pecado. De vez en vez, pero no en períodos muy dilatados, algún prócer, al morir, lega al Instituto de Francia un castillo admirable, como el de Langeais; un palacio portentoso, cual el de Chantilly; un hotel suntuosísimo con colecciones de cuadros, muebles, estatuas y otras obras bellas, como el que, en el bulevar Haussmann, poseyeron los esposos André-Jaquemart y enriquecieron durante toda una larga vida dedicada por completo a las artes. El hotel es hermosísimo, amplio, de una elegancia opulenta y refinada; sus salones son muchos, y están repletos todos de cuadros soberbios, de esculturas admirables, de muebles, bronce, esmaltes, porcelanas y mil chucherías deliciosas, escogidos con exquisito refinamiento y depurado buen gusto. Al precio actual de las antigüedades, vale aquello una millonada. Además, los donadores aseguraron la existencia material de su museo con amplias rentas. De desear sería que un Mecenas español instituyese a alguna de nuestras doctas Academias heredera de algo semejante.

Existen en esta colección obras de un interés máximo, por referirse a artistas de escasa producción o que sólo alcanzaron rara vez la suprema maestría que consagra una obra de arte.

Ejemplo de esto se ve en el admirable retrato de Jacobo Carruci, llamado el *Pontormo* por haber nacido en este pueblo, uno de los discípulos del gran Leonardo. Pontormo produjo obras mediocres, de interés escaso, frías, sin inspiración, sin fuerza. Mas el retrato del muchacho músico de la colección André-Jaquemart es algo aparte de su obra total.

Sentado en un escabel, ante una mesa estrecha, tapizada con un listado terciopelo oriental, y sobre la que descansa un libro de música, un joven pulsa las finas cuerdas de un laúd. El joven mú-

sico viste un jubón de raso joyante, adornado con estrechas cintas aterciopeladas. Algo abierto el alto cuello, deja ver la blancura de una camisa que se separa bajo el mentón adolescente del tañedor. Un rostro afinado, inteligente, algo inquieto y pálido, nos muestra la boca apretada y un poco triste, los ojos que miran lejanamente, la línea recta de la nariz, todo ello cobijado bajo el gracioso gorrete de terciopelo que se recorta sobre una cortina y un estante, donde se perciben algunos gruesos libros. Es un retrato renacentista, florentino, mediceo. Los héroes y las víctimas de aquel trágico y luminoso período de la vida humana debían ser como este muchacho; debían tocar los laúdes, las flautas, las violas, toda la clara orquesta de los conciertos del *Decamerón*, con ese aire a un tiempo sereno y reconcentrado, con esa expresión suspensa y algo miedosa de quienes ignoraban si al concluir su tocata morirían bajo un agudo puñal o vivirían aún más horas, gracias a la dudosa clemencia de algún tirano antojadizo.

Quintín Metsys retrató a Cosme de Médicis de perfil sobre el claro fondo amarillento de la tela. Ninguna coquetería, ningún adobo ni refinamiento suntuario o artístico usó el maestro en esta obra, que seguramente reproduce los rasgos del retrato con fidelidad de fotografía sin retocar. El viejo duque florentino no disimula en el retrato ni la papada fofa y grasa, donde aun sobresale algo la nuez, ni el mentón, que se cubre de pelillos mal rasurados, ni el pendiente labio embustero, ni la nariz carnososa, blanducha y colgante, toda la ruina de un rostro abotargado, donde solamente un ojo, entre pliegues de carne marchita, parece conservar algo de vivacidad juvenil, de la despierta astucia de un tirano que disimuló siempre su tiranía. Un enorme birrete de terciopelo abriga el cráneo, húndese hasta el cuello, surcado de hondas arrugas que crean pliegues en la piel amarillenta y sebácea, sobre la que se aplican unas cebellinas. El rostro del viejo Médicis casi parece estar ya descompuesto, pronto a manar pus y humores, y tan sólo, finamente, sutilmente, de modo casi imperceptible, la boca, que inicia una levísima sonrisa socarrona, apoyada sobre el labio inferior, y el mirar de la vieja pupila, reposado y firme como de quien está seguro de sí mismo, revelan que bajo la fofez de las carnes viejas viven todavía un espíritu alerta, despierto, una fría razón implacable y una voluntad de hierro. Tal debió ser el retratado.

Tal vez ese mirar seguro y esa iniciada sonrisa afrontáronse con la mirada ingenua y la confiada boca del joven héroe que, en prodigioso relieve de mármol, inmortalizó incógnitamente Desiderio de Settignano, creando una de las hermosas esculturas guardadas entre las otras muchas que de la escuela italiana renacentista guarda esta colección.

No se sabe quién fué el héroe retratado, y si el calificativo de héroe se le da, es debido a la corona de laurel que aprisiona la línea elegante de su cabeza y a la armadura que cubre su pecho joven y sus fuertes hombros. El mármol, pulido, coloreado, matizado por el tiempo, casi es cual pálida carne adolescente, y así el rostro semeja vivir con la vida graciosa y plena de la primavera juventud: las mejillas tersas y firmes; la boca fresca, abierta a la confianza, a la risa, a los besos; la nariz intrépida y estremecida y los ojos envidiables de la adolescencia, que aun son niños, y cándidos, y ávidos de ver, y curiosos de admirar, que todavía ignoran el llanto cáustico de los grandes dolores y sólo se han refrescado con las fáciles lágrimas de los pesares infantiles, que no queman ni corroen como las que llegan después. Toda la obra es como un canto entusiasta a la luchadora juventud inmarcesible. Este héroe debió vencer fácil, elegante, infaliblemente; el laurel triunfador coronó sin esfuerzo los bucles rizosos de su cabellera, y las cintas que revuelan tras el héroe seguramente las movió una brisa de mayo, donde vagaban perfumes de rosas abiertas y palpitaban risas musicales de muchachas tiernamente maliciosas.

Franca, abierta, espléndidamente ríe el muchacho que retrató Franz Hals con su fuerza y su vigor portentosos. Este no es un héroe, y si por azares del destino llegase a serlo, es posible que su heroicidad fuese inconsciente y que no conociera sus hazañas. Al reír, este mozalbete grita a algún lejano amigo y debe decirle algo muy gracioso y divertido, pues su boca se abre riente y la narizota chata ensancha sus ventanillas como si aspirase todo el aire del universo. Los ojos se fruncen pícaros, con una malicia que casi es inocente, y el pelo lacio, sin peinar, cayendo por un solo lado, en una única crencha, semeja hermano gemelo de las plumas hirsutas de su chambergo, que ya parece haber sido usado. Al cuello, ciñendo la garganta que se infla al gritar, un collarín blanco, algo maltrecho, se anuda con unos cordones que caen sobre el obscuro jubón. Seguramente que en concluyendo su grito este jaque en ciernes, para aclarar su gaz-

nate, se bebió la cerveza que quisieron darle en alguna taberna humosa y sombría, donde las ascuas del hogar dorarían un rincón, mientras afuera la gris niebla algodonosa lloraría lentamente sobre el camino encharcado de un paisaje de Flandes.

No hay niebla, no hay humo, no hay sombra en la plazuela veneciana que pintó Guardi, el admirable paisajista veneciano. El cuadro (pequeño, luminoso, alegre) está pintado con gracia tan fresca y alada, que todo en él sonríe, es amable, convida al vivir placentero y a la holganza dichosa. Nada repele la vista. Hasta los montones de basura, donde hoza un perro, son gratos de ver. Ligeras construcciones forman un esquinazo, bajo el cual ábrese un pasadizo que conduce a otros parajes también rientes. Hay pórticos, cúpulas, escaleras tendidas, de subir reposado, jardines con cipreses, plantas que crecen en las techumbres y que caen con inefable indolencia. Un farol casi chinesco cuelga de sutil cordel a enorme altura, cortinas y ropas penden sobre los barandales cual las tapicerías de un triunfo, y todo ello, bajo un cielo claro y a una luz nacarada, es como paisaje de ensueño. Lo pueblan figuras esbeltas, gráciles. Un hombre con capa, un chiquillo con su casaquín, una mujer con un cesto y un largo palo, en primer término. Más lejos suben gentes por la escalera, hacia el pórtico van otros hombres, por el pasadizo se alejan unas figurillas. Y todas, trazadas con un pincel seguro y ligerísimo, que recuerda algo la manera de Callot, parecen gozar de una vida segura, alegre, descuidada, pues no puede pensarse que en aquella plazuela tan jocunda ocurra ningún suceso luctuoso. Guardi, más suelto y desenfadado pintor que Canaletto, posee un hechizo incomparable, un sentido del ambiente y de las singulares luces que el sol hace nacer en las urbes, que no existe en su compatriota, maestro y contemporáneo, quien, más meticuloso y detallista, aburre a veces por su concienzuda minucia, que no le permite escamotear ni una sola ventana de algún inmenso edificio, ni alterar el orden riguroso de un etiquetero desfile público, con lo cual, si la verdad del momento se asegura, no permite en cambio la sugestión que nace ante los paisajes de Guardi, tan sencillos, amenos y amables.

Dos cuadros españoles importantes posee esta galería. Uno es el retrato de un fraile, pintado de mano maestra por Murillo y procedente de la célebre galería del banquero Aguado, marqués de las Marismas, y otro es un admirable trozo de pintura

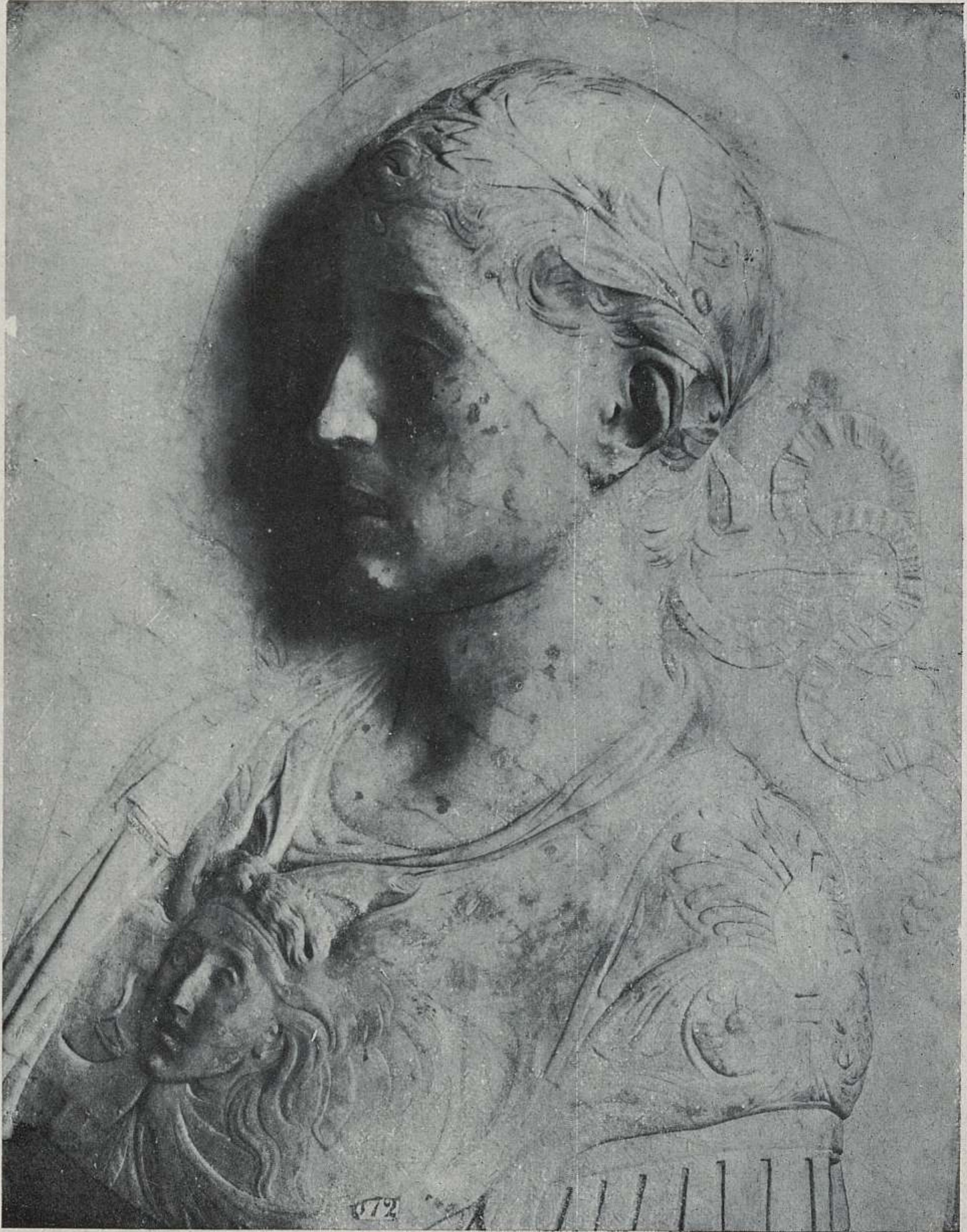
de D. Francisco Goya, quien un día, en un arrebatado de su perpetua ansia creadora, cogió un lienzo ya pintado que representaba una marina apaisada, con su mar borrascoso, su barco velero, sus costas lejanas, lo colocó en sentido de la altura y, sin borrar ni el bergantín, ni las olas, ni los acantilados, trazó sobre todo ello la figura arrogante de un incógnito militar, apoyada una mano en la empuñadura de un chafarote tremendo, enriquecido con correas, cordones, portapliegos, etc., cuyo marcial atavío cae precisamente sobre el barco de la marina. A medias ante el mar, a medias ante el revuelto cielo, destácase el fornido joven cuerpo del militar, ceñida a la cintura por ancho cinturón la amarilla chaqueta, cuajada de botones y adornos. Sobre los hombros caen los flecos de las charreteras, hechas con dos pinceladas fogosas, y el rostro, chato, ancho, pomuloso, de ojos enérgicos, casi feroces, y boca apretada, parece presagiar, bajo la enorme máquina peluda del morrión, primero la ruda lucha de las guerrillas zumbando alrededor de los ejércitos invasores, y después, más lejos, más tristes, ¡ay!, y más estériles, las otras campañas de los partidos, de los intereses personales, de las pequeñas ambiciones, de los ideales raquíuticos que fueron desangrando sin heroísmo a España, una vez concluída la epopeya.



Retrato de Cosme de Médicis, por Quintín Metsys



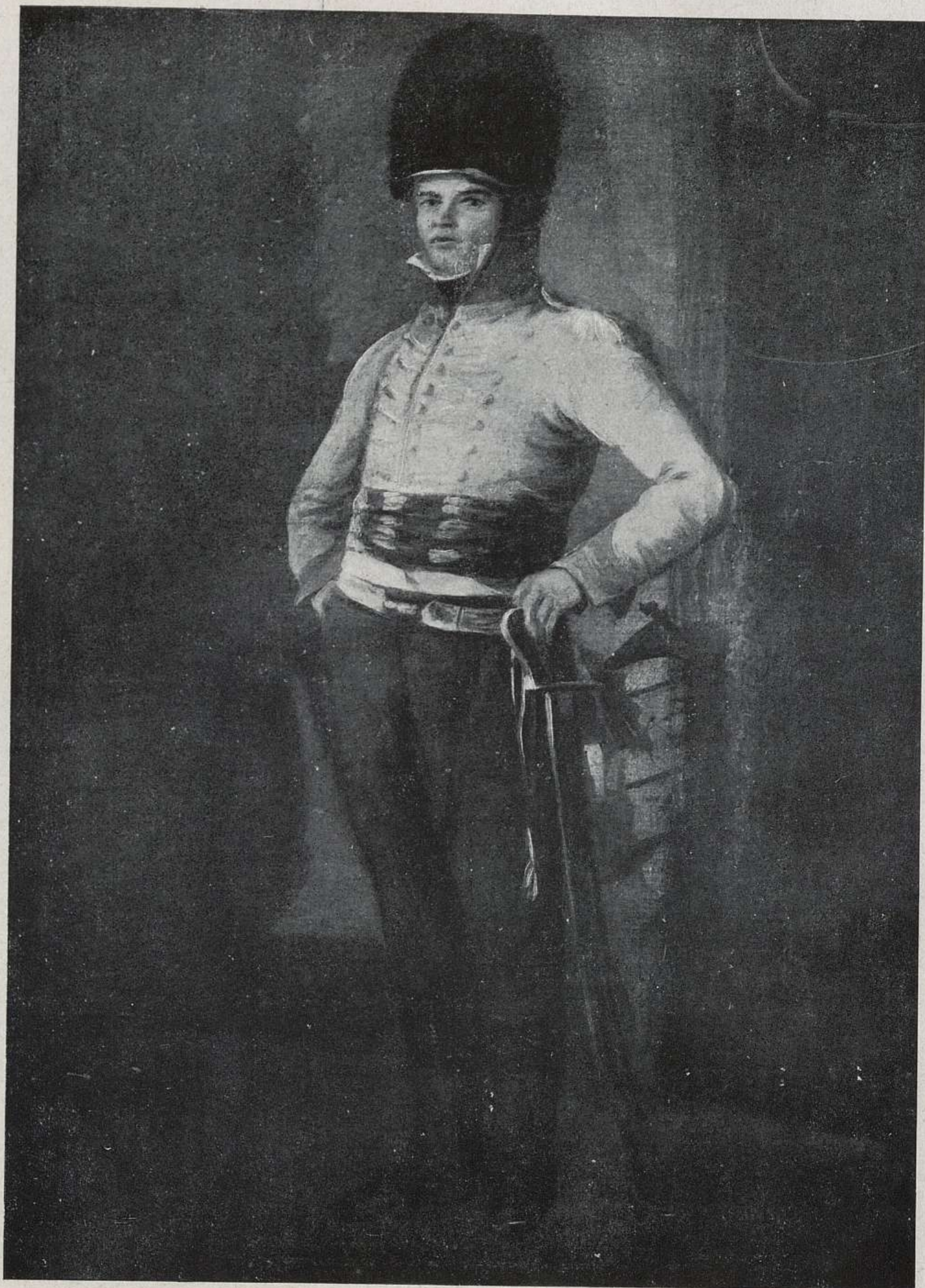
Pontormo. Joven tocando el laúd



Busto de un héroe, relieve en mármol, por Desiderio de Settignano



Retrato de un muchacho risueño, cuadro de Franz Hals



Retrato de un militar, cuadro de Goya



Una plaza de Venecia, por Guardi

LA GALERÍA SANTAMARINA EN PARÍS

CUADROS ESPAÑOLES

La colección de cuadros de la señora doña Sara Wilkinson Santamarina es una de las más escogidas que encierra París, tan abundante en ellas. Empezada por el acaudalado propietario argentino D. José de Santamarina y continuada por su viuda, que es la figura más saliente de la colonia argentina de París, a la adquisición de los cuadros ha presidido un gusto seguro, delicadísimo y refinado, que no ha aceptado más que obras maestras. Dos escuelas de pintura predominan en esta colección: la española y la inglesa. De algunas obras de la primera me ocuparé hoy.

Carreño de Miranda es un eminentísimo pintor, al que ha dañado el venir inmediatamente después de Velázquez, Murillo, Ribera y demás dioses mayores de nuestra escuela. Algo parecido sucede con Jordaens en la flamenca, con muchos de los pintores italianos post-rafaelistas y con los segundones de la escuela inglesa.

En la colección Santamarina, está representado Carreño por la efigie de una niña con aspecto de mujer, de rostro inexpresivo, algo carrilludo; ojos serenos, casi fríos; boca severa y espesísimo pelo negro, partido en raya, cayendo hacia atrás y dejando ver una oreja algo grande, de donde pende un zarcillo de perlas. Más perlas ciñen en collar la garganta, sosteniendo una cruz, y otros hilos forman en la muñeca suntuoso brazalete, sobre el que sube la mano, brillante en sortijas, para sostener un magno broche, también cuajado de piedras preciosas. El traje responde asimismo a tanta suntuosidad, y es de brocatel riquísimo, ava-

lorado con encajes y randas. No obstante tanto primor, su poseedora no parece alegrarse viéndose tan bien ataviada, y su rostro no condesciende a mirar ni una perla, ni una puntilla. La mano, más que acariciar el alfiler de diamantes, parece señalarle a las gentes con ese gesto desencantado con que en ciertos cuadros muestran coronas y diademas las reinas y las emperatrices que renunciaron a sus tronos por las sublimes asperezas de los claustros. Tal vez esta chiquilla tan compuesta, siguiendo estos ejemplos, abandonó los joyeles y las sedas por algún sayal y entró en el claustro muy jovencita, sin conocer del mundo más amor que el de las muñecas; tal vez (y no acierto a comprender el por qué se me impone esta idea) fué retratada ya muerta, y el artista, después de algún rápido apunte ante el cadáver, si bien la abrió los ojos, no pudo darles la luz de vivir, ni a la boca, para siempre cerrada, la dulzura de una sonrisa. Por esto, por la fuerza sojuzgadora e irresistible que posee la muerte, resultan como postizos y prestados sobre ese cuerpecito, tal vez exánime, las perlas, las alhajas, el brocatel y los encajes.

Bien vivo está, en cambio, D. Félix Colón de Larriategui, a quien retrató Goya en 1794, junto a una mesa donde blanquean legajos y alinéanse las obras de tan ínclito varón, mientras ante él se abre un volumen donde se lee: "Juzgados militares de España". Don Félix Colón de Larriategui es uno de los mejores Goyas que conozco. Proviene de la galería Sedelmeyer, y es tan hermosa obra como el retrato de Bayeu que está en el Prado.

Pertenece D. Félix a ese linaje de varones maduros que retrató Goya en el final del siglo XVIII, y que conservaban, bajo el ala blanca de sus pelucas, un continente señoril y pulcramente elegante, que faltara después a la mayoría de los hombres que les han de seguir. La cabeza de D. Félix Colón es un prodigio, un asombro de construcción, de espiritualidad, de finura, de toque, de matices esfumados, delicadísimos, que, como en el antedicho retrato de Bayeu, reproducen los reflejos mortecinos de las pieles viejas, de las epidermis sobre las que brillaron muchos soles y posáronse muchos ojos. Los de D. Félix Colón son leales, nobles, de inteligencia reposada y segura; son pupilas que han visto seguramente mucho, mas que no se detuvieron ni en espectáculos soeces, ni en torpes delectaciones. La boca tampoco debió abrirse para mentiras, ni para inútiles y vacías palabras, y sobre su línea perfecta muéstrase la ancha sombra del mosta-

cho rasurado. El cuerpo, derecho, erguido, como un trinquete, vístese, elegante y severamente, con una casaca obscura y un colete galoneados de plata, y sobre el pecho una noble venera muestra su cruz. Imposible llegar a mayor maestría.

Me encuentro raramente en estas impresiones de arte con pintores que, por felicidad, aun se hallan en el mundo de los vivos. No es que huya, ni que me asuste de ellos, ni que tema decir sobre una obra, producto de un artista aún vivo, lo que la obra me sugiera. Al contrario. El encuentro de una obra admirable es siempre agradabilísimo, y estos tres retratos de don Ignacio Zuloaga lo son en grado sumo.

Zuloaga pudiera llamarse (al menos en España) el revolucionario a destiempo y a distancia. Resquemores y malentendidos, según creo, alejaron a este eximio artista de la patria, en la época en que su pintura era, o parecía, avanzada y casi anárquica. La vista de algunos cuadros suyos (muchos no bien escogidos); la exageración de un colorido y de un ambienteseudolcales que repugnan al verismo español; los chismes y cuentos que se ciernen alrededor de cuantos culminan, crearon una leyenda de atrevimiento y desprecio a los cánones, que carecía de fundamento. Creo que la Exposición Zuloaga celebrada no ha mucho en Madrid chasqueó a las gentes, que, esperando hallar en ella algo como un supercubismo, hallábanse ante un pintor que en muchas cosas les recordaba a Sorolla, quien fué tan atrevido y audaz como Zuloaga, pero cuyos atrevimientos y audacias fueron a su tiempo conocidos por el público, quien (como siempre), después de escandalizarse, aceptó la fórmula nueva, *la fórmula pictórica de su tiempo* que el artista le ofrecía.

Véase el soberbio autorretrato con que Zuloaga obsequió a los señores de Santamarina, a quienes le unía sincera y agradecida amistad. Es un retrato hermano de las obras sorollescas, que, como los retratos de Cristián Franzen y de Aureliano de Beruete (padre), dejan una impresión que puede llamarse fotográfica, usando este adjetivo como loable y no en otra forma. Son retratos éstos que parecen haber sido pintados en el período cortísimo de tiempo que requiere la obtención de una instantánea. Tienen una jugosidad, una frescura, una deleitable y fácil fuerza que los torna en obras maestras.

Zuloaga se retrató ante un lienzo en el cual aparenta pintar. Hállase encarado con un modelo invisible, sobre el que se posan los ojos, fijos, algo fruncidos por el gesto de concentrada aten-

ción con que los pintores recogen las imágenes. El rostro pálido, de anchas líneas enérgicas; el gran bigote que usaba entonces, la boina ladeada, el pañuelo recogido negligentemente, reproducen un tipo de vascongado neto. Un chaquetón oscuro cubre el torso, y la mitad de una mano prendiendo el pincel muéstrase en la parte baja del cuadro. La impresión de vida que se desprende de esta obra es tan fuerte, que no se adivina por qué motivo la mano no se alza, blande el pincel y empieza a pintar. La factura es amplia, sólida, sin vacilaciones, y todo el cuadro, un soberbio trozo de pintura, de un fundamental y verdadero españolismo, sin vistas a la exportación.

Encanto de los ojos, deleitable figura versallesca, doña Sara de Santamarina avanza a leve andar por el parque, donde blanquean estatuas, junto al agua dormida de un estanque. La figura, próxima al espectador, aleja las perspectivas, agigántase sobre un cielo de otoño, sin perder su distinción inefable, la gracia alada con que camina sobre musgo y flores. Una mano prende un tul que pasa por la espalda, para colgar del brazo derecho, que sujeta la apariencia graciosa de un perrillo lanudo y greñudo, al que contempla desde el suelo, envidioso y con ojos tristes, otro pequeño can. Y sobre el marfil y el nácar del busto impecable, engastado como una gema en la negrura sedosa del traje, suben el tallo del cuello y la flor maravillosa del rostro, sonrientes los ojos bellísimos y la boca fresca, que crean en el óvalo impecable una perfecta hermosura femenina, tan refinada y pulida como las espirituales bellezas de una Julieta Recamier o de una Eugenia de Guzmán. El retrato entero es de una sutil elegancia, de un refinamiento profundo, tan discreto, que casi parece no existir ni mostrarse al exterior.

Con mirar zumbón, entornados los pícaros ojos, prometedora la boca sensual, que sangra en la palidez del rostro, blanco, mate y carnoso, como un pétalo de magnolia, coronado su sensual atractivo por la magnificencia de los cabellos, profundamente negros y abrumadores, Cándida se nos muestra con flores en el pelo, abierta la blusilla, libre la garganta joven, cubierto el torso con el manileño mantón, donde la paciencia china bordó mandarines, quioscos, floripondios y pájaros multicolores sobre la blanda estofa del crespón. Detrás de Cándida parecen sonreír otras dos españolas ilustres en la historia del arte: la Carmen del novelista Mérimée, y la Carmencita del pintor Sargent.

II

CUADROS INGLESES

Al ver los retratos de la escuela inglesa dícese el espectador: ¿Los ingleses eran así, y los pintores se limitaron a copiarlos, o éstos mejoraron y elegantizaron a sus modelos, quienes después, reproduciendo lo pintado, concluyeron por ser de aquel modo? Y, con todo el respeto debido a tan ilustres artistas, piensa uno en el problema aquel de qué fué primero, si el huevo o la gallina.

Parece imposible que en un instante dado las damas y los caballeros britanos se refinasen del modo que nos los representan sus pintores, y que las Islas Británicas estuviesen tan sólo pobladas de mujeres semejantes a huríes, de efebos apolíneos, de hombres arrogantísimos y de niños y niñas que son como querubines vivientes. Y, como tampoco cabe pensar que una pléyade de artistas mintiese al unísono, es preciso quedarse en un término medio y creer que pintaron lo que vieron, y que, mejorándolo un poco, consiguieron crear obras basadas en la realidad y mejoradas por una adúladora fantasía.

En la colección Santamarina pueden contemplarse escogidísimos ejemplares de casi todos los grandes artistas ingleses.

Romney, tal vez el más verídico, jugoso y fuerte pintor de su época, tiene en aquella colección el retrato de una niña. Es tan sólo el busto de una chiquilla de unos ocho a diez años, sencillamente vestida con un traje blanco, descotado sobre el pueril pecho. La niña es encantadora. Sus ojos, grandes, claros, ingenuos, miran a lo alto, bajo la línea simétrica de las cejas, algo curvadas, al amparo del flequillo, un poco revuelto, que cae so-

bre la frente. La boca es pequeña, carnosita, aún infantil, y los mechones del pelo, algo encrespado, caen en blandas volutas a un lado y otro del cuello, blanco y esbelto. La niña, no obstante conservar su aspecto infantil, parece prestar una atención grande a algo que le han dicho y que ella, por su profunda probidad británica, habrá de realizar, aunque es todavía pequeña y se halla lejos aún de la edad en que la conciencia de los hombres les ordena cumplir sus compromisos. Seguramente alguna voz respetable dijo a la chiquilla esta: "Es preciso que estés inmóvil en tanto que te retrata el señor Romney. ¿Lo prometes?" Y la pequeña lo prometió, y así podemos verla, al cabo de los tiempos, fiel cumplidora de lo ofrecido.

James Northcote fué un ilustre espíritu que se dedicó a la literatura y a la pintura, obteniendo en ambas éxitos muy apreciables, que le valieron formar parte de la Academia Real. La colección Santamarina posee de este autor un precioso retrato de mujer, el de miss Elford. Esta señorita es bella, pero de una hermosura algo parada e inexpresiva, en la que falta el chispazo de la pasión. Tal vez más tarde (en su retrato miss Elford representa unos dieciocho o veinte años) la pasión llegó, el chispazo se produjo, y la inmóvil belleza animóse y vivió; pero cuando Northcote la reprodujo, miss Elford era una muchacha de óvalo perfecto, boca y nariz lindísima, ojos grandes y de una serenidad que toca en los límites de la sosería, y que poseía, por lo que el descote y el cuello presentan, una admirable arquitectura corporal, cubierta y adornada por elegante traje, sobre el que se anuda una virginal pañoleta y flota una ligera gasa. Entre el obscuro, rizado y abundante cabello luce una cinta áurea, encaracolada en un sencillo lazo, mientras de la oreja cuelga un pendiente de perlas, con la modestia de las joyas que usaban por entonces las muchachas. ¿Miss Elford cambiaría de zarcillos andando el tiempo? ¿Luciría sobre su cutis de nácar los destellos de los diamantes, la luz apasionada de los rubíes, de las esmeraldas, de los zafiros, de las gemas donde se refleja el fuego de las pasiones, sustituyendo el pálido y púdico rielar de las perlas?

Un Lawrence portentoso, el retrato de lord Wellington, se empareja en el gran salón del palacio de Santamarina con el Goya, no menos portentoso, de que me ocupé anteriormente. Ninguno de ambos cuadros eclipsa al otro, y son los dos como

esas lejanas maravillosas estrellas dobles que esparcen igual luz en los espacios estelares.

Sobre un torso cubierto de tela obscura, casi abocetado, más hechos el alto cuello de terciopelo y el corbatín enhiesto, blanco y anudado con maravilloso y elegante desaliño, se presenta la cabeza de lord Wellington, duque en Inglaterra y en España. Ya está en este retrato el Duque de Hierro, como lo llamaban sus compatriotas, algo envejecido, afiladas por la edad las facciones, blanqueando un poco el revuelto cabello. Mas en esta pintura portentosa ha sujetado el artista en la tela el espíritu de su modelo en forma tal, que vive en el lienzo y reproduce, con la leve insinuada sonrisa de la boca y la serenidad melancólica de los admirables ojos, el rostro de un hombre que logró todo, que cinceló su vida, dándola la forma que quiso, comprendiendo después que, fuera del austero goce del deber cumplido, nada le compensará de los años huídos, ni de la juventud, alejada para siempre, donde quedaron ocultos el amor, la alegría despreocupada y el recuerdo de los días que son felices porque la pasión y el deseo los llenan. La boca, apenas sonriente, es casi irónica; los ojos, algo tristes, son compasivos, y sobre ellos, sobre la nariz en pico de águila, ya escueta y seca, y sobre las mejillas huesudas, en las que el pelo marchito de unas patillas lacias y canosas se aplica como las carrilleras de un morrión, sobre la barbilla voluntariosa y firme, cae en invisible velo la tristeza irremediable del hombre que se ve decaer, que se ve envejecer, que se ve morir. En este retrato, sorprendente por la inesperada interpretación del retratado, no se adivina al vencedor de Napoleón, al férreo duque, al implacable caudillo. Ciudad Rodrigo y Waterloo parece como si no hubiesen existido nunca, y el semblante del inflexible, enmagrecido, trabajado por el tiempo, recuerda, en semejanza imprevista, el melancólico y fino rostro del dulce poeta Lamartine, teniendo algo de su aspecto de noble cisne viejo, de caduco lebrel, aún grácil y elegante.

Reynolds nos muestra una inglesa picaresca y maliciosa en su retrato de Mary Wharton, quien con un traje del siglo XVIII, justillo alargado y picudo, bajo el amplio descote; mangas anchas y flotantes, sujetas al codo por randas de encaje; a la garganta un terciopelo, que resalta sobre la blanca piel, nos mira con expresión picante, alzando en alto, hasta junto a la boca, un índice, que parece amenazar, sabe Dios con qué terribles castigos, al temerario que hasta allí llegase. Mas la amable

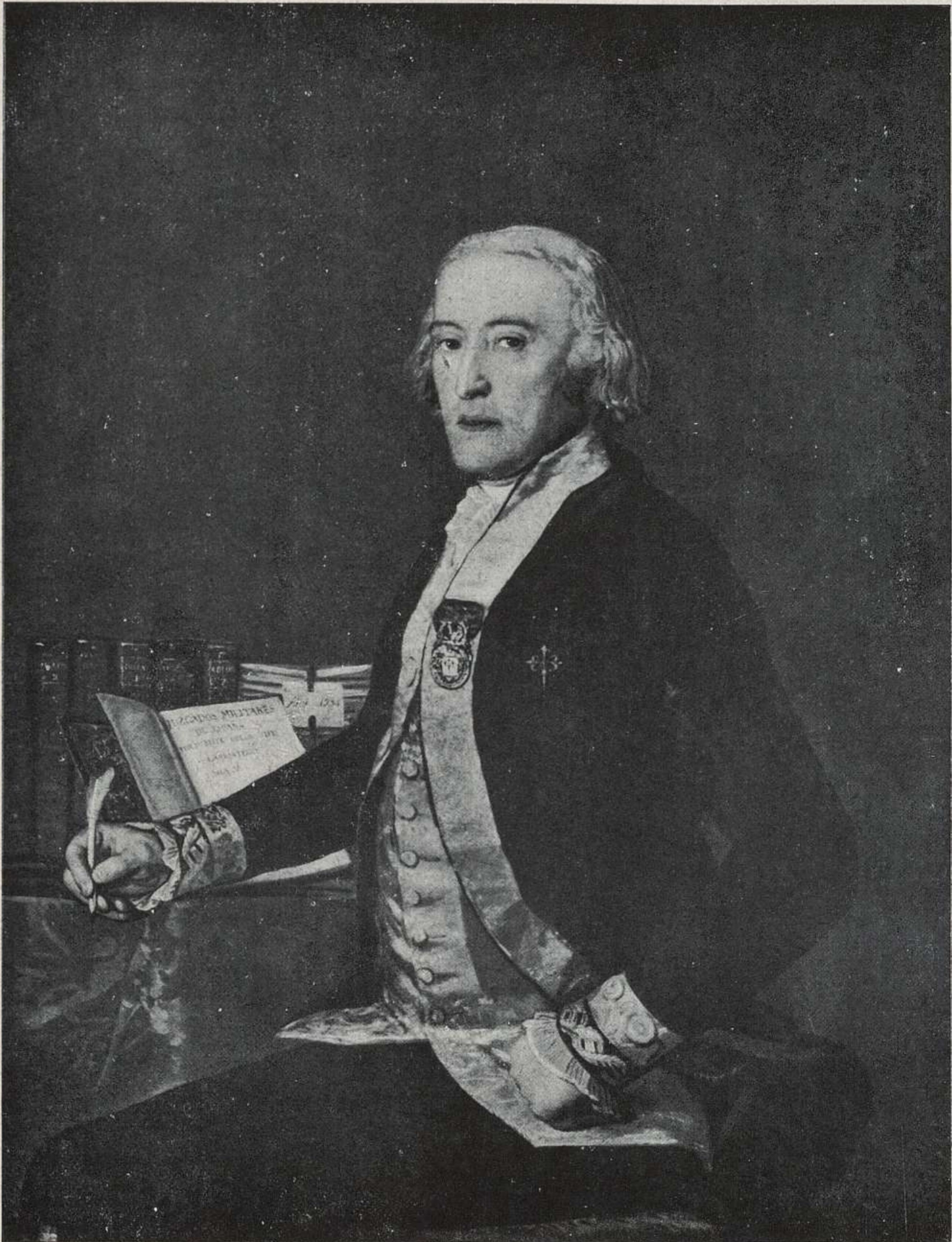
picardía de los lindos ojos desvirtúa tal ferocidad, pues las pupilas miran con tan gachona benevolencia, que puede pensarse, tal vez atrevidamente, que el dedo no amenaza, sino, por el contrario, indica el lugar donde podrá posarse un audaz y esperado beso. Toda la gentil y urbana corrupción de aquella feliz época muéstrase en este delicioso retrato, pintado con una elegancia y una soltura de maestro.

Los Kemble fueron una familia de insignes actores, que dominaron en la escena inglesa durante dos generaciones. En la galería Santamarina figura el retrato de mistress Kemble, pintado por Lawrence.

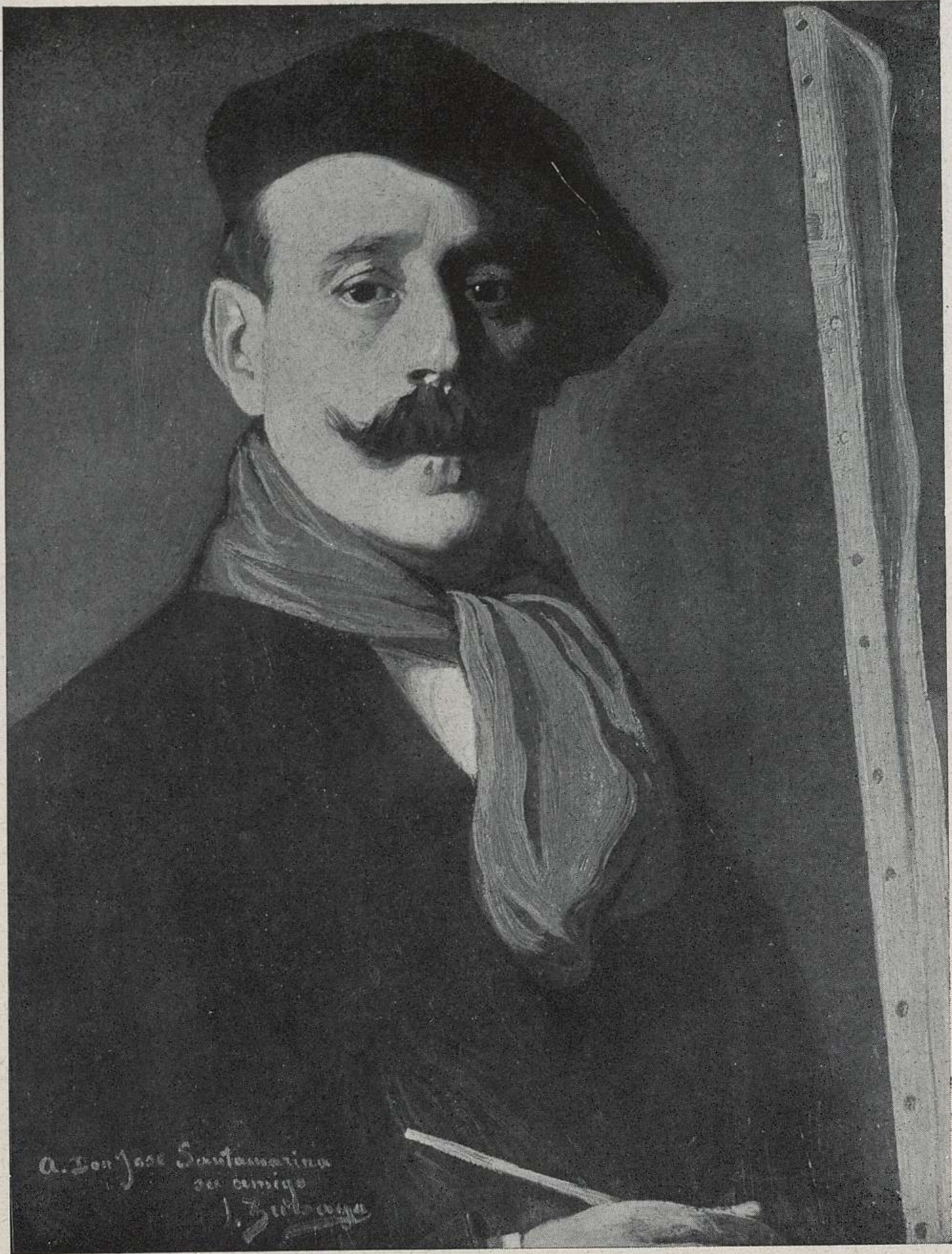
Es una mujer hermosísima, de enérgico tipo y negra cabellera, ojos profundos y dominadores, nariz algo acentuada, como de heroína oriental, y boca atractiva, que sonríe un poco. El cuello, los hombros, la tabla del descote, lo que se ve y lo que indica el traje ajustado de la época, son de estatua, podrían servir de modelo para una Juno, para una Cibeles o alguna otra diosa mitológica de contornos llenos y poderosos. Mistress Kemble se toca en este retrato con una amplia boina de terciopelo, sobre la que flamea un gran plumacho de avestruz. El traje, de raso blanco, la coloca muy alto el talle, y se prende bajo el seno, con un broche que sujeta unas ligeras flores, junto a las que pende un reloj con su cadena. De un brazo cuelga un chal rojo, y así, moviéndose con los amplios pasos que requieren las situaciones trágicas, y no obstante el reloj y la boina, mistress Kemble pudo encarnar a Desdémona la veneciana, o a la terrible lady Macbeth, la reina de las manos ensangrentadas.



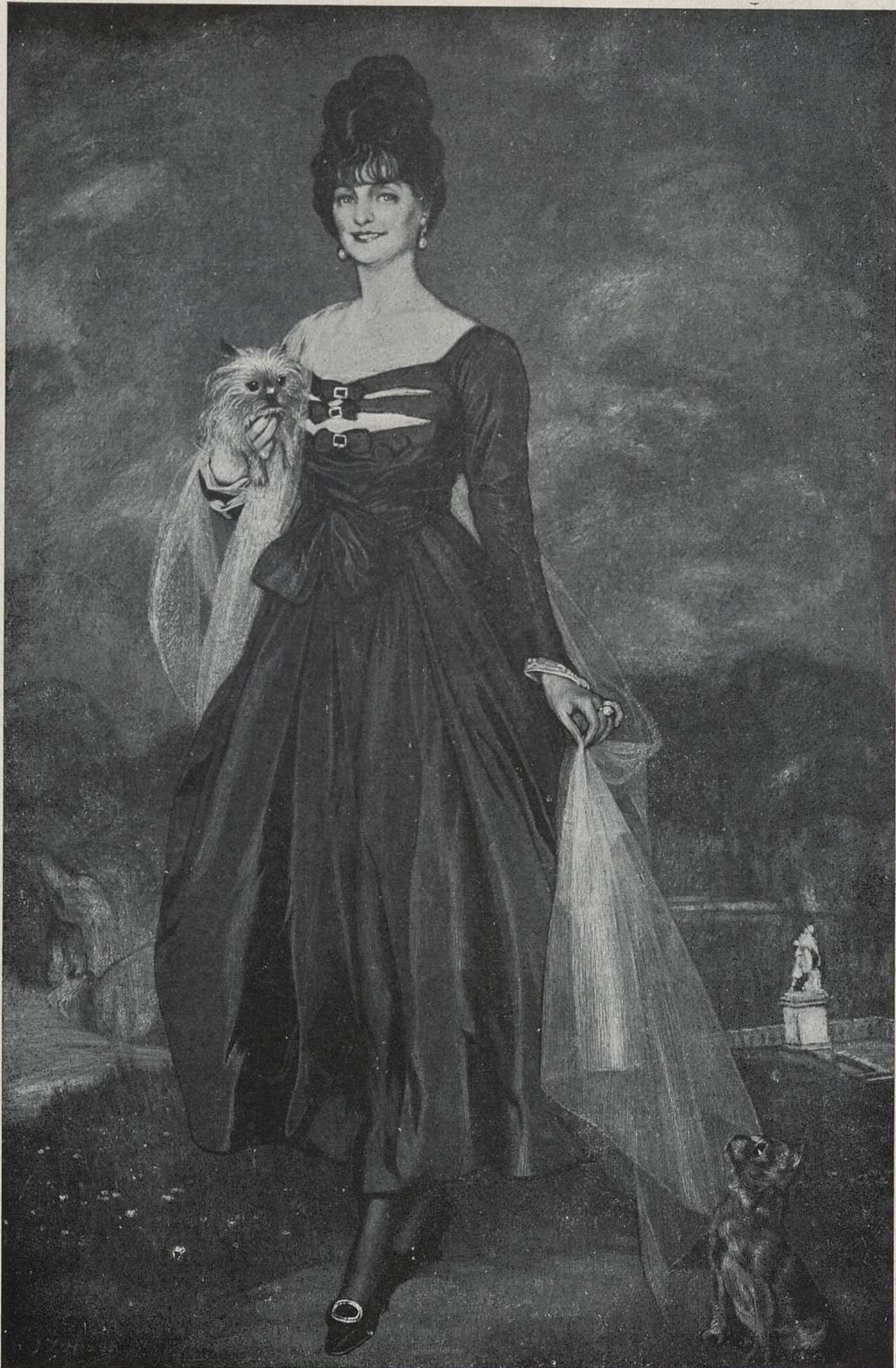
Carreño. Retrato de niña



Goya. Retrato de D. Félix Colón de Larriategui



Zuloaga. Autorretrato



Zuloaga. Retrato de la señora de Santamarina



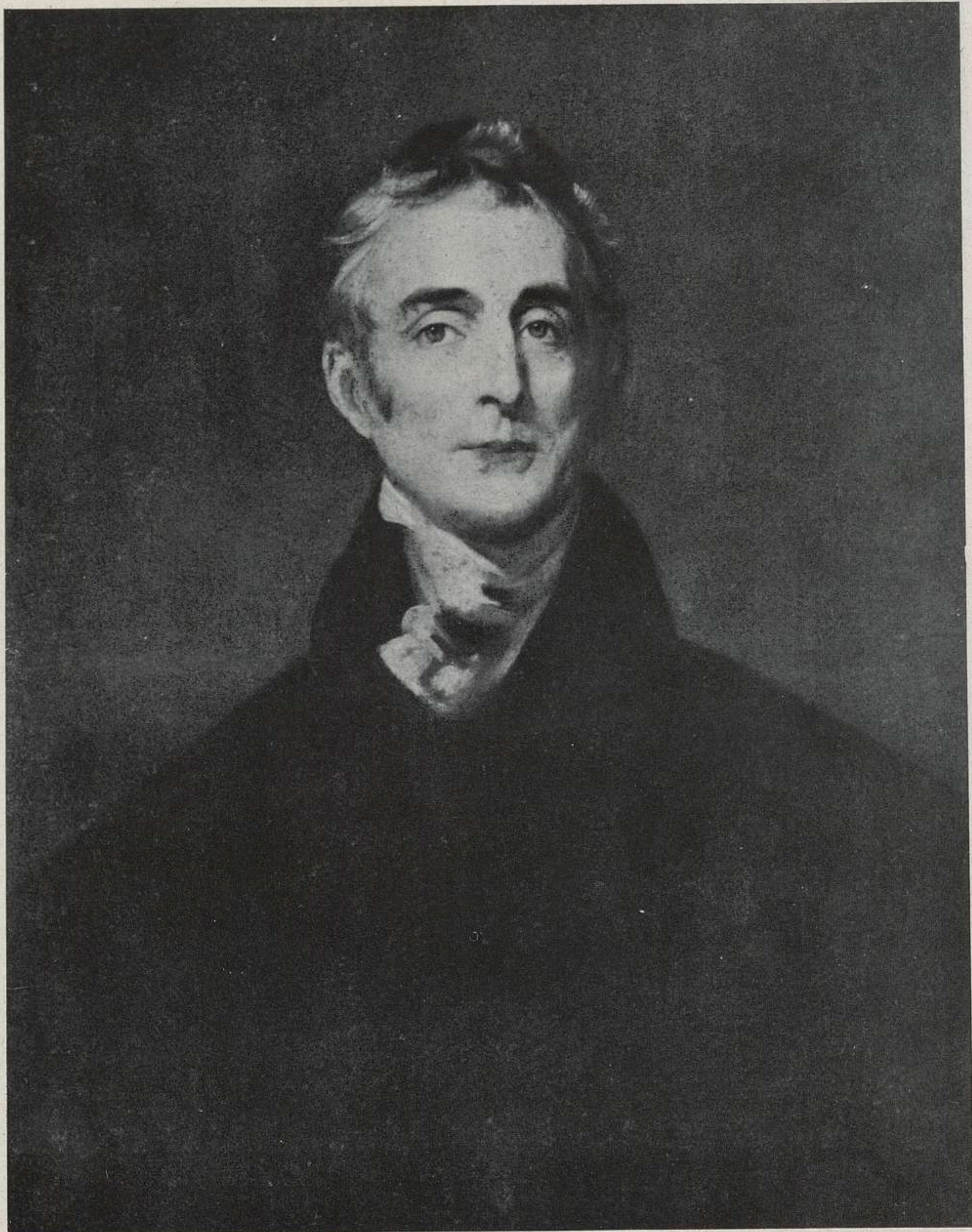
Zuloaga. Cándida



Lawrence. Retrato de mistress Kemble, célebre actriz inglesa



Reynolds. Retrato de Mary Wharton



Lawrence. Lord Wellington



Jorge Romney. Retrato de niña



J. Northcote. Retrato de miss Elford

EL GRECO Y GOYA EN LA COLECCIÓN DEL SEÑOR
MARQUÉS DE CASA TORRES

La colección del marqués de Casa Torres es una de las más importantes de Madrid. Formada por el actual poseedor de aquel título, todos sus cuadros son interesantes y muchísimos de primer orden. Es muy conocida de españoles y extranjeros, y el marqués, espíritu cultivadísimo, ingenioso, que sabe de cuadros bastante más que muchos peritos profesionales, posee, además, el don, la divina chispa, sin la que ningún hombre es capaz de comprender el arte. Así se explica que, en un período relativamente corto, el marqués de Casa Torres haya podido reunir las admirables obras de arte que atesora en su palacio de la calle de Fernando el Santo. Son tantas, que sólo de unas pocas podré ocuparme, y, escogiendo (tarea difícil entre tanta maravilla), el Greco y Goya son los elegidos, y de ellos no todas sus obras, que allá quedan muchas más de tan magistrales pinceles.

Atado al tronco de un árbol, que casi parece el madero de una cruz, San Sebastián muestra su cuerpo de efebo y levanta hacia Dios su rostro dolorido y resignado de mártir. Varias flechas se erizan, agujereando la piel, palpitante y estirada sobre el armazón delgado de unos huesos jóvenes. Las saetas parecen vibrar, temblorosas aún, después del vuelo rápido con que la cuerda del arco las despidió al través del aire. Junto a algunas gotean perlas de sangre, y todas, según la tradición, muéstranse hincadas cerca de órganos vitales, pero sin que parezcan haber tocado ninguno, a fin de alargar el suplicio. Casi sobre el generoso corazón se cruzan dos dardos, allí prendidos por la pericia de los saeteros. Un fondo de nubes y cielos revueltos hace destacar la figura, y en ella el genio singular del artista cretense ha derrochado todo el esplendor de su genio mágico en luces, sombras, matices, contornos valientes y pujantes, que no se conocieron antes de él. Sobre los hombros, algo caídos y

contorsionados por la violenta posición, sube el largo cuello que sostiene la admirable cabeza, algo ambigua en su juvenil encanto, entreabierta la boca gemebunda, esfumado el mentón adolescente y en ruego y éxtasis los ojos bellísimos, mientras la nariz, vista desde abajo, muestra sus ventanas temblorosas en un escorzo característico del maestro, quien también afirma su personalidad con una oreja algo afilada, que casi pudiera ser la de un sátiro mitológico y no la de un mártir cristiano. La obra es prodigiosa y de la mejor época. Cualquier Museo podría honrarse con ella.

El Greco fué grande amigo de aquel célebre y sabio fraile que en el mundo llamóse fray Hortensio Paravicino, y lo retrató varias veces. Me parece que alguna de estas efigies se encuentra en una pinacoteca norteamericana. El marqués de Casa Torres tiene la dicha de poseer otro de estos retratos. El Greco pintó a fray Hortensio de frente y de busto, vestido con el sayal de su orden, que llena la parte baja del cuadro con la nota severa, sombría y fuerte del hábito. El capuchón, echado sobre los hombros, rodea, con la jerga blanca de su forro, el rostro del fraile y le presta con admirable sencillez una luz y un reflejo que esclarecen el fino facies de fray Hortensio y lo destacan sobre el fondo monocromo del lienzo.

Fray Hortensio parece contar en el cuadro alrededor de los treinta años. Su rostro, agudo y delgado, se cubre con el pelo laso y corto de la negra barba que le corre por las mejillas, trazando sobre el labio superior el estrecho trazo del bigote, que deja a descubierto la boca cerrada, melancólica, de labios carnosos, bien contorneados y algo sensuales. La nariz es noble, recta, de caballete escueto, elegante y varonil, que separa dos admirables ojos, a un tiempo suaves y enérgicos. Estos ojos son el retrato todo. Poseen una fuerza de atracción magnética tan grande, que al través del tiempo y del abismo que separa a los vivos de los muertos, aun nos subyugan con su serena autoridad, con el consciente desengaño de sus pupilas, que miran al mundo como algo inexistente, de donde toda vida se ha retirado ya. Sobre estos mágicos ojos se alinean las cejas, también finas, curvas e iguales, y sube la fábrica de la noble, pálida, ancha frente, donde se albergan el pensar y el crear bajo la revuelta cabellera obscura. Fray Hortensio pasaría así por las rúas toledanas, marco digno de tan preclara figura, y tal vez sus tristes dominadores ojos se animaron viendo, allá en la

penumbra lejana de alguna calleja, cómo chispeaban bajo la luz de una imagen los aceros de unos duelistas o fulgían las joyas de alguna dama puesta a la reja y en amoroso coloquio con algún hombre libre de todo voto.

Dos de los innumerables retratos que hizo Goya de Carlos IV y de María Luisa posee esta colección. Ambos de grandísimo interés, no obstante lo repetido de ambos modelos. Don Francisco hizo del rey un retrato aparatoso y oficial, defendiendo la vulgaridad del modelo con la esplendidez del atavío y de la presentación. Vístese el buen Carlos con luenga casaca de tonos claros, bordada de oro y ostentando en los flotantes faldones un rico forro de joyante raso. Chorreras de encaje caen sobre las manos, de las cuales la diestra sostiene un rico bastón de mando y la otra medio se pierde entre los pliegues de la casaca, no lejos del soberbio puño de un espadín de Corte. Dos bandas cruzan el real pecho, y sobre la más alta fulgen los enormes diamantes del Toisón. Junto a la figura, sobre áurea mesa, se pliega el terciopelo bordado en lises y el níveo armiño del manto regio y una enorme corona, que, de ponérsela Carlos IV, le entraría hasta los hombros, muestra sus florones y sus gemas. Y la cabeza del pobrecillo retratado, ajena a tanta gala, con su boca sumisa, su nariz colgante, los ojos en perpetuo pasmo y la frente limpia de pensamientos, bajo las blancas alas de pichón del peluquín, crea un prototipo de humilde bondad y de inocente mansedumbre resignada.

Otra corona, otro manto, más oros, más terciopelos, más armiños se presentan también junto a la reina María Luisa. La señora muestra su rostro blanquísimo, donde algo de adulación cortesana ha difuminado las arrugas y disimulado las fofeces de la sotabarba. En el óvalo de la cara, los ojos se abren redondos, fijos, inexpresivos, con ese aspecto especial que a veces Goya da a los ojos de algunos de sus retratos y que les presta una expresión casi espectral. Los brazos, algo amorcillados, se señalan redondos y sin elegancia, cual si perteneciesen a un muñeco. Pero sobre este maniquí, Goya arroja la gracia clara y alada de su paleta alegre, la de las majas y los ángeles de San Antonio, y María Luisa está como envuelta en los reflejos de las gasas bordadas de oro, de las blancas sedas que se transparentan entre tules, del cinturón que luce fúlgido, de la banda que cae en ancho pliegue, todo pimpante, diapreado, fulgente, ardiendo en chispas los metales y en tornasoles las telas, mien-

tras sobre la negra cabellera, combinada en hábiles bucles, se tuerce la tela también jocunda de un turbante oriental, prendiendo un pequeño airón, que tiembla, aplicado contra el fondo sombrío del cuadro.

Muchos años y sucesos habían transcurrido cuando D. Francisco retrató a D. Juan Martín de Goicoechea y a su esposa, doña Juana Galarza, consuegros suyos por el matrimonio de doña Gumersinda de Goicoechea y Galarza con Mariano Goya, hijo del maestro, quien los reprodujo con la fuerza de su mejor pincel y con la libertad que todo artista usa cuando su obra no le es impuesta.

Son ambos retratos dos maravillosos lienzos. Doña Juana Galarza debió de ser en su juventud una real moza, que en el principio de su madurez se presenta muy simpática y atractiva. Su tipo es español de pura cepa; aun perdura en nuestra raza, y muchas de las cuarentonas que andan por el mundo son muy semejantes (toaleta aparte) a doña Juana. Goya la retrató sentada, vestida con un traje sencillo, sin más adorno que un amplio cuello de encaje que descende sobre el abundante seno, para prenderse algo más abajo de la alta cintura. Un brazo está en jarras, sin mostrar la mano; el otro sujeta sobre las rodillas un abanico entreabierto. Todo ello tratado con una soltura, una fuerza, una maestría tales, que nadie puede igualarlas. Por el descote del encaje muéstrase la blanca carne del cuello, algo llenito, que sostiene el rostro expresivo, gracioso, parletero de doña Juana, con su boca grande, roja, sensual y salada; la nariz, que parece de manola, un poco respingona y palpitante, como si hasta allí se le hubiese subido la mostaza, mientras los ojos magníficos, océanos de negrura, de enormes niñas tenebrosas, se abren como dos pórticos, bajo los bucles ondeados del flequillo, que se come la frente.

Y encarado con tan magnífica hembra, su feliz esposo, don Juan Martín de Goicoechea, es también un hermoso hombre, aseñorado, simpático, pulcro y de seguro comercio. Se viste con el frac obscuro de aquellos tiempos, sólo abierto para dejar ver la chorrera de encaje y el alto cuello blanco. El pelo, algo canoso y ya un poco ralo, encuadra un rostro de serenas facciones bellísimas, mentón firme, boca algo sonriente, junto a la que luce la bolita de una verruga, nariz perfecta y ojos también tranquilos, que, al igual de la boca, parecen sonreír, tal vez a las sali-

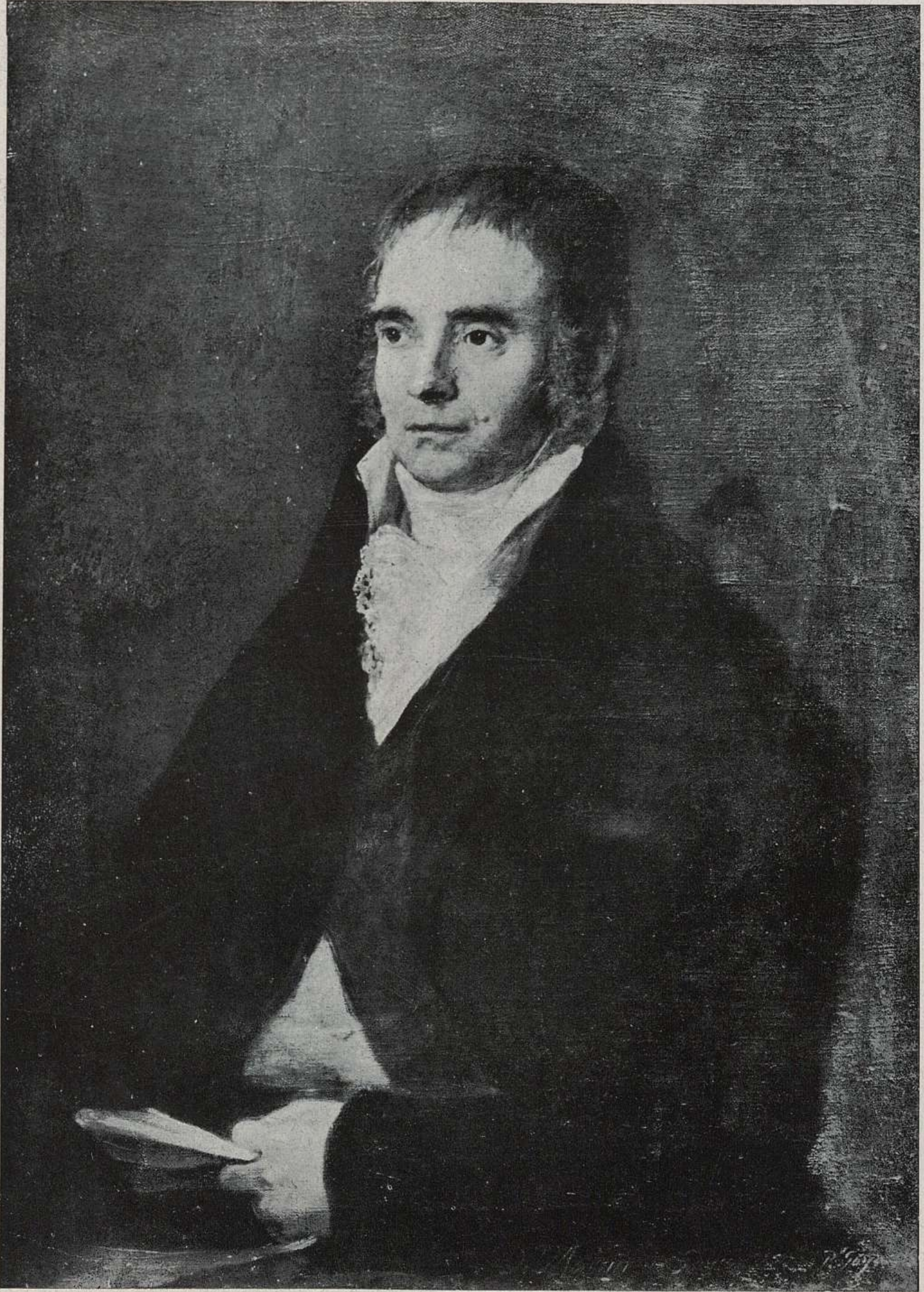
das de doña Juana Galarza, que debió ser más impulsiva que su marido, quien la amaría con el profundo cariño inmovible con que los reflexivos aman a los atolondrados. Así los vió Goya a principios del siglo XIX y así los pintó entonces. Y desde entonces acá, ningún pintor ha pintado cosa que más valga.



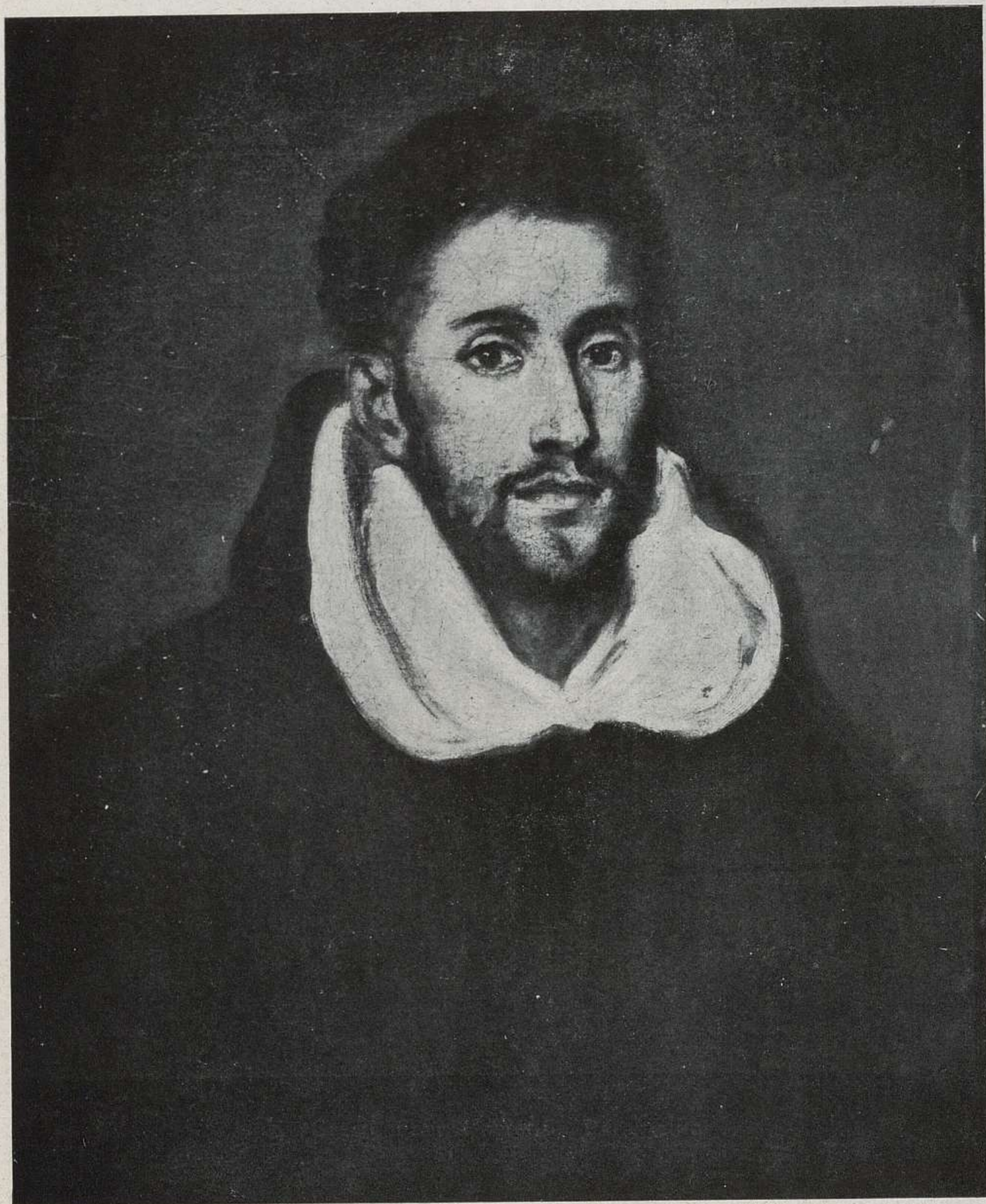
El Greco. San Sebastián



Goya. Retrato de doña Juana Galarza de Goicoechea



Goya. Retrato de D. Juan Martín de Goicoechea



El Greco. Fray Hortensio Paravicino



Goya. Retrato de Carlos IV



Goya. Retrato de la reina María Luisa

CUADROS DE LA GALERÍA DE LOS SEÑORES PRÍNCI-
PES PÍO, MARQUESES DE CASTEL-RODRIGO

Con la perfecta luz de las obras renacentistas, en el gran salón de la princesa Pío brilla sobre un caballete un cuadro del Pinturichio. Es una pequeña tabla, toda ella enriquecida con la suntuosa gama de color que usan los pintores de aquella feliz época, y, conforme al gusto entonces dominante, mézclanse en el cuadro con los recuerdos bíblicos y las memorias evangélicas, las poderosas evocaciones del arte romano o griego que a la sazón surgía de la tierra, reviviendo la belleza de sus días pasados. Así, al fondo, ante la línea armoniosa de unas suaves montañas violáceas, parécense los perfiles de palacios y de templos, erizados de campanarios, de torreones, de picudas atalayas, que crean una irreal Jerusalén, más semejante a una Florencia o a una Pisa del cuatrocientos, que a la Sión de los profetas. Separados de la villa por un repliegue del terreno y por altos, esbeltos árboles, unos terribles arqueros disparan sus dardos contra el bendito San Sebastián, que, atado a una columna de pulido pórfido, aplica su cuerpo a un arco triunfal, añadiendo la escultura académica de su desnudo a los relieves y labores del monumento. Más próximos llegan los Magos de Oriente en busca del recién nacido Jesús, caballeros en corceles, ataviados a uso turco y tártaro, turbantes a la cabeza y cimitarra al muslo, mientras en un lugar hosco y salvaje, sobre áridas piedras, Juan el Precursor profetiza con fuerte gesto, destacado sobre la verdura profunda y sombría de un espeso bosque. Todo el fondo del cuadro es, pues, agitación, tumulto, gentes inquietas, dolor, sangre... Pero algo más adelante, sobre la hierba florecida de un sereno prado, la Virgen María ofrece su seno al Niño Dios. La madre está sentada blandamente; las flores, esas flores menudas, incógnitas, sencillas, que brotan en los campos, rozan la amplia capa de terciopelo recamado de oro que se ensancha sobre el césped. Junto a la Señora, un conejillo muéstrase sin miedo,

y un diminuto cisne, en un recuerdo pagano, ondula el cuello cual si buscase a la ausente Leda. Ni la Madre ni el Hijo semejan ver nada, conservando, a pesar de su actitud humana y familiar, algo que les aleja del mundo de los hombres, que queda a su espalda, no obstante hallarse habitado por mártires, por reyes y por profetas. María y Jesús revelan, al través de su sencillez, ser Dioses, y aquel prado florido es, sin duda, un trozo de los vergeles paradisiacos que descendió del cielo a la tierra para colocarse como una alfombra bajo los divinos cuerpos. Las manos finas, de alabastro pulido, de la Santísima Virgen tocan el cuerpo de Jesús con mimo respetuoso, con un amor casi tímido, cual si acariciaran, leves, algo que puede escapar y perderse. Su rostro, cabeza inocente y sencilla de muchacha muy joven, mira también con asombro temeroso aquel Dios vivo al que tanto amará y por quien ha de llorar a raudales. Las aureolas nimban las cabezas de Madre e Hijo, redonda y maciza, como un disco, la de la Virgen; de agudos rayos divergentes la de Jesús, y parecen recoger en sus luces toda la magnificencia diapreada del cuadro, que a trozos semeja estar engastado de piedras preciosas.

Con su serenidad inconmovible, Velázquez retrató a don Manuel de Moura y Corte Real, segundo marqués de Castel-Rodrigo, gobernador y capitán general de Flandes y embajador del rey católico D. Felipe IV cerca de la Santidad del pontífice Urbano VIII, el iracundo Barberini. Nada más soberano que este retrato de un gran señor español, pintado por un gran pintor español.

El marqués de Castel-Rodrigo es un hombre ya viejo. Está de pie, junto a una silla donde apoya su diestra, que sujeta un papel. La otra mano, admirable, viva, perfecta, cae indolente sobre la guarda amplia de una espada. Ricas, severas ropas sombrías cubren de negro su cuerpo, algo encorvado y abatido por el tiempo, sin que presente su atavío más colores que el blanco de la gorguera y de los vuelillos y el rojo de la Orden del Cristo, de la que era Castel-Rodrigo comendador mayor, sabrosa prebenda de entonces.

La cabeza de D. Manuel de Moura es un prodigio en este prodigioso retrato. Alargado el óvalo por la blanca perilla que pende del mentón, una serena melancolía reviste el grave rostro, donde la nariz pesa algo sobre el bigote, también blanco, y separa con su fuerte caballete los ojos, que tienen el reposado

mirar de cuantos vieron muchas cosas y de muy distintos órdenes, y a quienes ya la vida puede guardar muy escasas sorpresas. El cráneo, algo desguarnecido en su parte alta, cúbrese aún con laso cabello canoso, que albea más sobre la sien, bajando hasta la oreja, realizada en el retrato con sin igual fortuna. Las mejillas descárnense un poco, dejando adivinar el saliente de los pómulos, y la piel, cansada, marchita, exangüe de la vejez, se hunde en profundos surcos junto a las alillas de la nariz, se pliega en fofas bolsas y en menudas arrugas junto a los ojos, que miran bajo los párpados cansados. La perfección olímpica, exenta de inquietud, de las obras de Velázquez reina en la portentosa efigie, cuyo fondo, de un color café claro, es delicia de los ojos por su sencillo tono deleitable, logrado con tal maestría que nada puede sustituirle.

Emparéjase con esta obra soberana otro retrato que, no ha mucho llegado a Madrid, trae a la hora de ahora algo revueltos a críticos y conoedores. Yo no soy, no lo seré jamás, de los primeros, pues carezco de las luces requeridas por tan difícil y peliagudo sacerdocio; entre los segundos tampoco me atrevo a incluirme, que también es legión de sabios. Así es que, después de esta confesión, lo que yo diga carece de importancia y es tan sólo reflejo de una impresión personalísima e insignificante.

Este retrato es de Velázquez. Si no es del maestro, no existe, no es de nadie, no se pintó jamás; pues ningún pintor de entonces pudo realizarlo tal y como se nos muestra.

Representa, según se supone, a la ilustre señora doña Leonor Mello de Portugal y Braganza, esposa de D. Manuel de Moura.

La actitud de la dama, las dimensiones del cuadro, casi igual al de D. Manuel de Moura, demuestran, sin duda alguna, que ambos lienzos forman pareja. Algún *arrepentimiento*, que tan característicos son en la obra de Velázquez; alguna sosería y pesadez en la mano derecha, semejante a la del segundo marqués de Castel-Rodrigo, son como signos de fraternidad artística en los dos retratos. La señora preséntase sobre una monocromía obscura que llena todo el fondo. Está la dama vestida con traje negro, listado de cintas de terciopelo. Un doble collar de hermosísimas perlas su cruza sobre su pecho y va hacia el costado, donde parece sujetar un relicario. Numerosas sortijas en-

riquecen los dedos de doña Leonor, cuyas manos prenden una la holanda de un pañizuelo, y la otra un cerrado abanico. En larga fila, preciosos botones de orfebrería cierran el justillo, bajando desde el rígido cuello de batista, que en *bandeja* destaca el rostro y el cráneo sobre la tonalidad del fonro. Doña Leonor es una mujer todavía joven (probablemente su retrato es anterior al de su esposo), de rostro perfectamente hispano, un poco adusto, por completo ajeno a toda frivolidad. Tiene una palidez de enclaustrada, y la melena negra que corona la cabeza cae por ambos lados en amplios rizos, ahuecándose sobre las ocultas orejas, marcando sobre la ebúrnea frente el pico y las ondas del característico peinado de entonces. Los ojos son grandes, negros, de mirar un poco triste, algo enfermizo, bajo las líneas finísimas de las cejas. La nariz, ancha en su nacimiento, es vulgar y no muy graciosa; pero, en cambio, la boca, donde ocúltase más la difusa tristeza de los ojos, es de una gran espiritualidad, atrae y sujeta la atención, hace de esta dama, que, como la de Bourget, *ha perdido su pintor*, una figura de evocación, que se recuerda, pasando el tiempo, más y con fuerza mayor que las de otras mujeres bellas, pero desprovistas del supremo atractivo de la melancolía.

Un pintor incógnito retrató a Gisberto Pío de Saboya con el atavío medio cortesano, medio militar del final del siglo xvii. Un peto acerado deja escapar unas amplias mangas galantes, batistas, encajes, nudos, bordados, mientras un inmenso cuello aplica sus randas sobre un peto de espesa piel que asoma sobre los hombros al ras de la armadura. Las manos, finas, largas, blanquísimas, se apoya una en un capacete, la otra sujeta un bastón de mando. El rostro de esta bella pintura es largo y de mentón pronunciadísimo. La boca, de labios sensuales, sonrío un poco, y sobre ella un bigotillo coquetón y arreglado a semejanza de la moda actual, parécese fino como una línea y engarbitado cual una interrogación. La nariz también es sensual, y los afables ojos despiden un simpático mirar, mientras la cabellera, algo encrespada, espárcese rizada a ambos lados del cuello y acaricia los anchos hombros.

Este Gisberto Pío de Saboya tuvo un destino singular y romántico. En Viena, donde servía al Emperador, conoció a doña Juana de Moura, hija del tercer marqués de Castel-Rodrigo y nieta del retratado por Velázquez. El marqués era D. Francisco

de Moura, quien, de su unión con doña Ana María de Moncada, había tenido tan sólo dos hijas: doña Leonor, que era la mayorazga, y doña Juana. Castel-Rodrigo era en Viena embajador de España, y allí estaba negociando el enlace de la segundona de la casa con un príncipe de Ligne cuando la segundona conoció a Gisberto Pío de Saboya, y ambos se enamoraron localmente uno de otro. Tal amor gozó desde su principio de la oposición más rotunda de ambas familias. Gisberto Pío de Saboya, por su padre, el príncipe Ascanio, y por su madre, Beatriz Bentivoglio, pertenecía a los linajes más puros de Italia. El marqués de Castel-Rodrigo también era de altísima alcurnia. Mediaron piques entre estas ilustres casas. El cardenal Pío, hermano de Gisberto, picadísimo por la oposición de los Moura, retiró al novio toda su protección; Castel-Rodrigo declaró que no daría a los amantes ni un maravedí; total, que los pobres enamorados, cuando pudieron lograr unirse, pasaron mil fatigas y estrecheces, y si no llegaron a la miseria, les faltó muy poco. No obstante, y el amor supliendo faltas de la riqueza, fueron dichosos y vieron cómo les nacían varios hijos e hijas, viviendo en Génova con apuros innumerables. Mas la muerte, que es la gran arregladora, se llevó un día a doña Leonor de Moura, la mayorazga de Castel-Rodrigo, y hoy sí y mañana también, al cardenal Pío y al mayorazgo de la casa Pío, pasando entonces los enamorados esposos de la triste escasez a la opulencia bienhechora. Uniéronse desde aquel momento ambas casas, pero Gisberto Pío de Saboya no gozó mucho de su tardía fortuna, pues murió tempranamente en el sitio de Philisburgo, casándose su viuda, al cabo de algún tiempo, con el patricio veneciano Luis Contarini, embajador de la serenísima República cerca del Santo Solio. Aquellos hijos del primer matrimonio tuvieron sinos distintos, y el mayor, en quien se reunieron por vez primera los títulos y honores de las dos casas, murió trágicamente en el palacio del marqués de los Balbases, esquina al Prado, de Madrid, una tarde en que terrible tormenta acreció el arroyo de la Castellana y le hizo inundar el piso bajo de aquella mansión, donde el príncipe Pío estaba casualmente de visita y jugando a los naipes. El agua, tumultuosa, penetró como un torrente en el palacio, y los caprichos de las ondas irritadas arrastraron a unos visitantes, como al embajador de Venecia, al patio, al través de puertas y corredores; a otros los empujaron contra las ventanas enrejadas y allí los detuvieron, sin que pudiesen intentar movimiento alguno.

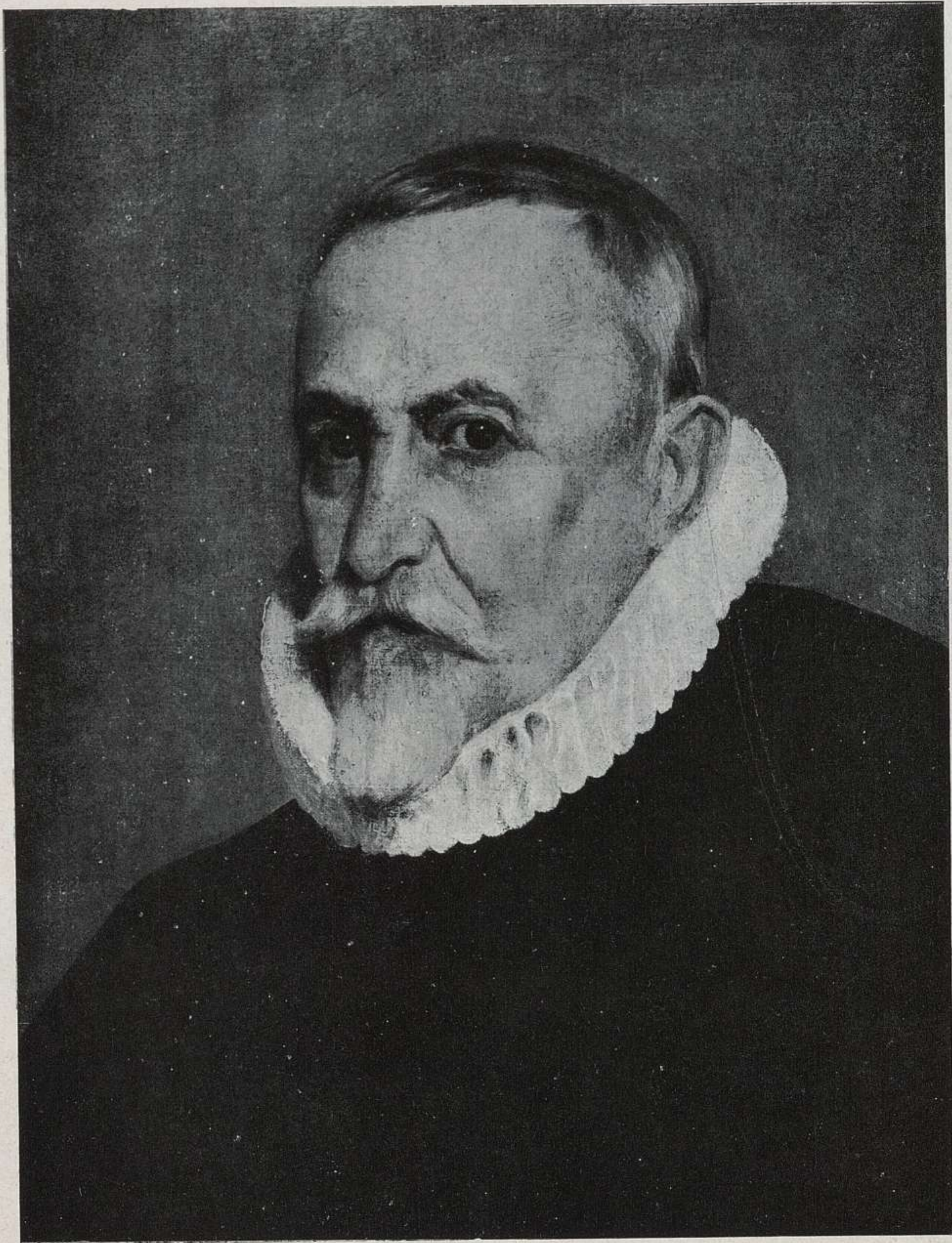
Uno de estos últimos fué el príncipe Pío, marqués de Castel-Rodrigo, quien tal vez en esos últimos segundos que preceden a la muerte, y durante los cuales se dice revive la existencia toda, viese velozmente la efigie sonriente y amorosa de Gisberto Pío de Saboya tal como hoy la vemos aún en este retrato.



Pinturichio. La Virgen con el Niño



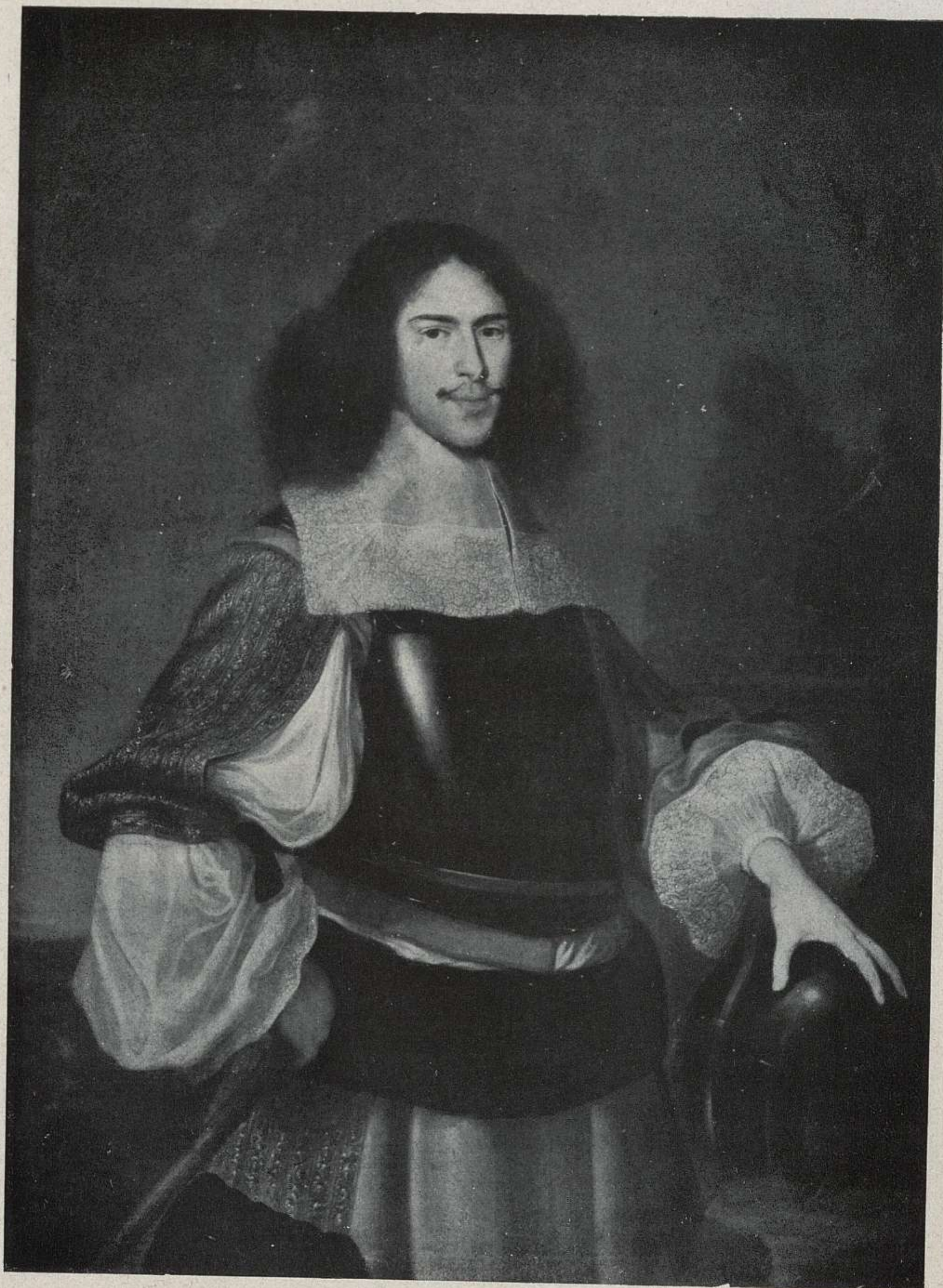
Velázquez. Retrato de D. Manuel de Moura, segundo marqués de Castel-Rodrigo



Cabeza del retrato del segundo marqués de Castel-Rodrigo, pintado por Velázquez



Retrato de mujer. ¿Doña Leonor Mello de Portugal y Braganza?



Retrato de Gilberto Pío de Saboya

**CUADROS DE LA GALERÍA DE LOS SEÑORES CONDES
DE TORRE-ARIAS**

I

ALGUNOS PRIMITIVOS

La espléndida colección de los condes de Torre-Arias ha se formado por tres principales aportaciones: la de los marqueses de Santa Marta, la de los marqueses de la Torrecilla y la del duque de Ciudad Real, últimamente fallecido, quien, ostentando también el título de marqués de la Torrecilla, fué jefe superior de Palacio y coleccionó con exquisito gusto y arte depuradísimo, aumentando así lo ya heredado de sus padres.

A la colección de los marqueses de Santa Marta pertenecen dos cuadros, parte de un tríptico, cuya tabla central ha desaparecido y que revelan el pincel de un desconocido maestro, posiblemente español e influenciado por tendencias flamencas, quien reprodujo con habilísimo pincel dos imágenes de santidad.

En uno de ellos, la Virgen, acogedora, alberga bajo su manto la multitud de fieles que se refugian al amparo de María. Como polluelos enracimados al cobijo de la clueca, se apiñan los mortales junto a la Virgen, mientras la inmortal Señora abre las alas de su capa sobre ellos. Allí, en aquel seguro puerto, se han acogido el rey y la reina con sus regias coronas, el pontífice con su alta tiara, el ricohombre con su traje de terciopelo, el gordo abad, la dama elegante, el cardenal con su gran capelo, el obispo con su mitra, y delante de éstos y de otros muchos, parécese al donador, también de hinojos, con su espléndida túnica de tela de oro abierta sobre las ceñidas calzas de seda.

En medio de todos, muchedumbre enana y rampante, asciende, como la robusta columna madre de un templo, el cuerpo de la Virgen revestido con un sencillo traje de tela verdosa. Los

brazos se abren ensanchando el manto, que es de riquísima estofa labrada, y algo alzado hacia el cielo su rostro de doncella. María mira a lo alto, donde, entre un rompimiento de nubes, asómase, cual a un balcón milagroso, el busto de Cristo clemente, que, con un gesto benévolo y absolvedor, parece acoger a los protegidos de su Madre. Simétricos árboles álzanse sobre rocas en un paisaje agreste, recuadrando la figura de María, y en todo el cuadro parece reinar un sentimiento de confianza en la misericordia divina, que no es común en obras de aquellos tiempos, donde aun perdura el terror infinito del milenario que parecía ennegrecer los fulgores de la gloria y endurecer el amoroso corazón de Jesucristo.

Resguardada en un nicho gótico de fina labor, la santa mujer Verónica exhibe con un gesto elegante la Sacra Faz. Pero el rostro de Cristo martirizado no se muestra reproducido en un lienzo, sino que, para mayor prodigio, está impreso en un diáfano, leve y transparentísimo tul, y a su través luce Verónica una espléndida sobrefalda de terciopelo verde que cae sobre otra segunda túnica de tela recamada de oro. Tiras de muelle armiño albean adornando el suntuoso traje, y una cofia blanca encuadra el rostro infantil de la bienaventurada mujer, que muestra la Santa Faz sostenida por ambas finas manos de engarabitados dedos alabastrinos.

En este cuadro, la Verónica es sólo el pretexto, ya que el verdadero asunto de la obra es el adorable rostro de Cristo, que aparece, gracias a la levedad del lienzo, como suspendido en el aire, flotando de manera milagrosa. Hay en el divino rostro una indudable influencia bizantina, que se manifiesta en la simetría de las guedejas, en la expresión de los ojos, en la aureola maciza y como de mosaico que luce alrededor del cráneo, ceñido de agudas espinas. Los labios cerrados armonizan con la inmovilidad de los ojos, y de ellos, de boca y de pupilas, parece fluir una muda, perpetua magnanimidad, que excusa, que perdona, que ama a los martirizadores. Por ello hay en esta cabeza de Cristo una fuerza emotiva enorme, que contrasta con el gesto pueril, algo ñoño, tal vez un poco amanerado, de la santa Verónica, quien, con su rostro de niña, no parece comprender el portentoso suceso, mostrando a las gentes la faz del Salvador con el ingenuo ademán de una chiquilla que pide aplausos al exhibir los primores de una labor difícil.

Otras dos tablas nos presentan a los señores duques de Ciudad Real arrodillados en actitud implorante y socorridos por sus Santos Patronos. Son también estas tablas parte de un tríptico, del que asimismo falta el cuerpo central. Obra de un autor desconocido, seguramente español, presentan un empaque de suntuosidad decorativa y entonado señorío que las hace gratísimas a los ojos.

Asistido por un obispo que apoya su diestra en el hombro de su protegido, el donador se hizo representar de hinojos ante un suntuoso reclinatorio cubierto de terciopelo, donde lucen los cuarteles de un escudo y sobre el cual un libro de rezos muestra sus renglones adornados por ricas mayúsculas.

El duque de Ciudad Real es un preclaro varón como de treinta años, de rostro españolísimo, grandes ojos negros, tez cetrina, cabello, barba y bigote cuidados y varoniles. Una gorguera de holanda envuelve en enormes acanalados pliegues el cuello del donador, apoyándose en el terso pulido metal de una riquísima media armadura. Sobre el acero, un artífice toledano o milanés ha ido cincelandando y adamasquinando labores prolijas, grecas y tracerías renacentistas, medallones de sutil trabajo, donde se mezclan santos del martirologio con héroes de la fábula: San Sebastián y Perseo, San Miguel y Aquiles. Leves vuelillos reproducen en los pulsos la rígida suntuosidad de la gorguera, y a la espalda muéstrase el pomo de una daga, que en aquellos felices tiempos aun para rezar convenía tener las armas cerca de las manos. Los calzones son de espléndida tela bordada y rebordada, hermanando a maravilla con la suntuosidad de la armadura, y, completando el lujoso cuadro, el obispo protector ostenta también riquísima capa bordada, un pectoral de piedras preciosas y una mitra no menos adornada y enriquecida con gemas diversas.

Faz a faz de su esposo, la señora duquesa también ruega arrodillada. La asiste y recomienda al Altísimo, con un leve gesto, el Santo Bautista envuelto en su sayal, portador del Cordero.

La duquesa, asimismo, está muy bizarra y bien aderezada. Es una mujer joven, de rostro anguloso, barbilla en punta, pómulos algo salientes, nariz aguda y ojos vivos, un poco hundidos bajo las salientes cejas. Coronando la frente, amplia y despejada, el cabello revuelto y fino, crea un alto peinado, mientras la gorguera, grande como una rueda de molino y almidonada cual un roquete, amenaza con las puntas simétricas de sus encajes y de sus randas rígidas y aceradas.

Un vestido riquísimo, también, como el del duque, bordado, rebordado y vuelto a bordar, muestra el brillo de sus pasamanerías, de sus canutillos, de sus cordones y trenzas, de sus lentejuelas y abalorios. Las mangas y el justillo lucen botones de pedrerías y cintas de raso blanco bajo las hombreras altas y tiesas. Un ancho collar de orfebrería exhibe sus eslabones enriquecidos de perlas, de rubíes, de esmeraldas engastados entre el brillo del oro y el rielar profundo de los esmaltes multicolores, mientras más perlas, en riqueza incalculable, caen sobre el pecho, sujetas allí por un broche magnífico. Las manos de la señora duquesa se juntan pulidamente, así como las del señor duque, en un ademán de ruego atildado, que más que revelar una imploración sumisa y anhelosa, parece cumplir un rito protocolar ya establecido de antemano. También el reclinatorio de la dama es de terciopelo, y posee asimismo su escudo nobiliario y su libro de horas, donde una linda miniatura nos muestra al Santo Precursor bautizando a Cristo en el río Jordán. Así, en tan magnífica traza compuestos, dignos, señoriales, seguros de la misericordia suprema y del fallo inapelable, los señores duques de Ciudad Real esperan en una sumisa altivez lo que Dios se sirva disponer de ellos, y tales nos los mostró el incógnito pintor.

II

PINTORES DEL SIGLO XVIII

Juan Bautista Tiepólo es uno de los más rientes pintores del siglo XVIII. La musa de su pintura ama los claros colores, las actitudes galantes, los cielos de azur, los prodiga en cuanto puede y, aun en los cuadros religiosos, siempre encuentra manera de colocar algo, ala de ángel, luz de milagro, flores del paraíso, que, con su matiz regocijado, alegra la obra toda. Así es que, cuando ha de pintar algún asunto que se presta a matices tiernos y a agrupaciones elegantes, lo hace con evidente delicia suya, que comunícase a cuantos luego contemplan la obra. Y este resultado se obtiene no con ñoñerías, ni con afectaciones, sino pintando resuelta y decididamente, con dibujo impecable, colorido y pincelada de gran maestro.

La escena veneciana que poseen los condes de Torre-Arias es modelo de esto. No es un cuadro grande, no aspira a la inmortalidad. En él, Tiepólo reproduce un aspecto de Venecia que contemplarían cientos de veces los venecianos de entonces. Sobre el cielo de un azul pálido y crepuscular sube la línea blanca del muro de un jardín. Altos pinos, esbeltos como palmeras, ascienden en el aire tranquilo. Un pórtico ornado de columnas se abre sobre un patio de honor, y una reja de fino hierro labrado permite ver las verduras espesas del jardín. El fondo es, pues, suntuoso, elegante y decorativo.

Del pórtico ha salido una bella señora que cruzó la calle, mejor dicho, el muelle del canal, y se apresta a subir en una góndola. Un pajecillo la sostiene, una dueña la acompaña, el gondolero la recibe gorro en mano; varias gentes, otros pajes, más

damas y camaristas, hombres y mujeres del pueblo, algunos enmascarados, contemplan el paso de la linda veneciana. No hay en todo el cuadro gesto ni figura ni color que no sea encanto de los ojos. Con ademán exquisito, la dama alza un poco la seda de su traje para que el pie entre en la góndola, mientras la mano izquierda, meñique al aire, sostiene la falda. La especie de mantilla que llevaban entonces las venecianas y el clásico tricornio, coronado por una cocarda, completan el bizarro atavío con el que la dama se dispone a penetrar en la negra góndola aterciopelada, regida por dos gondoleros vestidos a usanza semiturquesca. Tres pajecillos de grácil adolescencia, elegantes, esbeltos, empolvados, lucen sus casacas, sus pelucas, sus zapatos de hebilla y sus medias de seda, formando cual una valla que separa a su dueña del contacto de las gentes comunes. Así, al otro lado de los pajes hay unas cuantas mujeres, y una de ellas, ataviada a semejanza de la señora, la contempla con el abanico apoyado en la boca, con un gesto de mujer que admira y envidia a un tiempo. Mas tanta gracia y belleza no podían pasar en silencio, y frente a los pajes, al lado de unas mujeres encapuchadas en sus refajos, tres hombres del pueblo se inclinan sobre la balaustrada, hacia la señora, y de fijo la piropean con el galante fuego meridional, mientras más lejos, junto a robustas columnas, una pareja, hombre y mujer, enmascarados, envueltos en la negra capa veneciana, ocultan los rostros tras los extraños, pálidos, alucinantes antifaces de entonces, que prestan a los encubiertos vaga apariencia espectral. Surgiendo del agua, los pilarotes de amarre, listados de blanco y azul, prenden el tajante de la afilada góndola, que, una vez acomodada en su asiento la señora, ha de resbalar veloz sobre las aguas tranquilas, llevando a su dueña sabe Dios hacia qué aventuras galantes, bañadas en luz de luna y henchidas de cantos de laúdes.

Un niño de seis o siete años nos muestra su rostro inocente, simpático, de mejillas gordinflonas y anchos ojos ingenuos, que, bajo los rizos de una obscura cabellera ensortijada, miran confiadamente al mundo. La naricilla es como un pellizco en la carne fresca de la cara; la boca de rosa se cierra casi sonriente sobre el ancho mentón pueril, donde un hoyuelo gracioso se ahonda bajo el labio inferior. Este niño incógnito está vestido a usanza de los convencionales franceses. Frac de botones metálicos, alto cuello vuelto y anchas solapas, que se abren a un lado y otro del camisolín, descotado sobre la tersa piel infantil. Un alto pantalón

sube hasta la mitad del pecho de este simpático chico, quien en su diestra sostiene la manzana de su merienda.

Se ignora el autor de este precioso cuadro. El lumínar de Goya extingue con su resplandor, como sucede siempre con los genios excepcionales, a los maestros menores que florecieron en España al final del siglo XVIII y principios del XIX, y que, produciendo obras muy estimables, pudieran muy bien sostener el prestigio de la pintura española si el inmenso D. Francisco no los aniquilase con su ingente labor titánica. Bayeu y Maella, aparte Zacarías Velázquez, Carnicer, Esteve, Camarón, Montalvo y otros, producen obras estimabilísimas, de real mérito, en el gusto del día, siguiendo decorosamente la corriente, sin romper moldes, ni adelantarse a su tiempo. Claro es que ante Goya no existen pictóricamente; pero por eso precisa estudiarlos, olvidando, si posible fuese, al gran sordo.

Cualquiera de ellos, sobre todo Zacarías Velázquez, pudo pintar al niño de la manzana; pero, sin embargo, no creo, en mi ignorancia, que este cuadro sea español, pues tiene muchos puntos de contacto con las obras del francés Boilly, quien creaba en torno a sus retratos una atmósfera de quieta serenidad que parece también bañar este de la colección Torre-Arias.

Como el ciclón tras la calma, el cañonazo después de la paz, el rayo y el trueno rompiendo la bonanza, llega D. Francisco Goya. Adiós las lindas venecianas, adiós también los reposados y ecuanímes primitivos, los serenos duques de Ciudad Real y el pequeño gordinflón de la manzana. Llega Goya, y con él vienen, como un huracán, la violencia, la agresiva facundia, la expresión de un horror ultrahumano y de una ironía satánica, todo ello plasmado en la más fuerte y sublime de las pinturas.

Es un cuadro grande. En él aparecen, sentadas en sendas sillas, dos viejas. ¡Pero qué viejas! La bruja más bruja del más hediondo aquelarre es un primor junto a aquellas mujeres. Están muy juntas, unidas ante un pequeño espejo de mano, que sostiene una, y detrás del que se lee esta interrogación: “¿Qué tal?”

De las dos viejas, una, vestida a usanza manolesca, rico traje de encaje negro, mantilla de blonda, enormes perlas en los pulsos, debe haberse colocado en la desportillada boca una dentadura postiza y sonrío horribilmente al espejo, mostrando unos dientes anchos, caballunos, que blanquean entre los estrechos labios, consumidos como los de una momia. El rostro, acordo-

banado, de ancha y bestial nariz respingona y ojos que aun lucen medio marchitos en el fondo de dos hoyos tenebrosos, es la espantable caricatura de una mujer que fué hermosa en tiempo, con esa belleza terminante y enérgica que poseen las mujeres morenas y garbosas de tipo marcadamente español. La leyenda dice que esta infeliz dama es una marquesa muy conocida en aquella época, y que por hallarse cerca de una alta señora recibía sus confidencias y la asistía en su lucha contra los inexorables años. Galdós la bautizó con el nombre de Amaranta en los *Episodios Nacionales*.

Al lado de la marquesa muéstrase su ama. Un gracioso vestido juvenil la envuelve. Muselinas, tules, gasas, cintas, lazos, escapelas, bordados, todo ello clarísimo, abrileño, muy elegante y de última moda. Las alhajas más ricas coadyuvan al tocado. Varias sortijas se ciñen a los dedos, pulseras con miniaturas apriétanse en las muñecas, centelleantes arracadas cuelgan junto al rostro, una flecha diamantina brilla en el pelo. Nada se ha escatimado para obtener el más lindo conjunto. Pero, ¡ay!, el rostro de la señora es como una calavera, y a su lado las gasas se mustian, los lazos se chafan, las muselinas se marchitan, los diamantes se extinguen, y las preciosas piedras pierden sus chispas y sus claridades. De las mangas coquetonas y primaverales nacen unas manos de muerta, deformadas por el reuma y la gota, marchita la piel, nudosas las falanges. El descote y el pobre cuello son mezcla espantable de arrugas y de carnes fofas, casi descompuestas. Bajo la peluca, los ojos, que fueron graciosos, miran torpemente, y la nariz prende con su pico la sumida boca de alcancía, donde los dedos van a colocar la fingida dentadura, que se parece, entre las manos, con el rojo engaste de las encías falsas. Alentada por el ejemplo de la marquesa, la alta egregia señora va a renovar su sonreír, aquella sonrisa parletera que extinguió el tiempo. Mas éste, tras las infelices viejas, no se apiada. También él, vaga figura corpulenta, de la que nacen alas inmensas, bellísimas, blancas, plumosas, relucientes, blandas, únicas poesía y hermosura del terrible cuadro, también el inexorable Cronos mira al espejo, mientras sus manos levantan en alto un tremendo escobón, con el que se apresta a barrer definitivamente de este mundo a las dos desgraciadas hembras que quieren ser jóvenes a destiempo. La fuerza, el vigor, el empuje irreverente, el jugo del cuadro son tales, que el espectador quedase mudo de asombro ante esta pintura. Lástima que, siendo

representativa de una de las modalidades más características del maestro, no se hayan acordado de ella los organizadores de la última Exposición de Goya, donde precisamente este soberbio cuadro hubiese completado la presentación de la total obra goyesca.



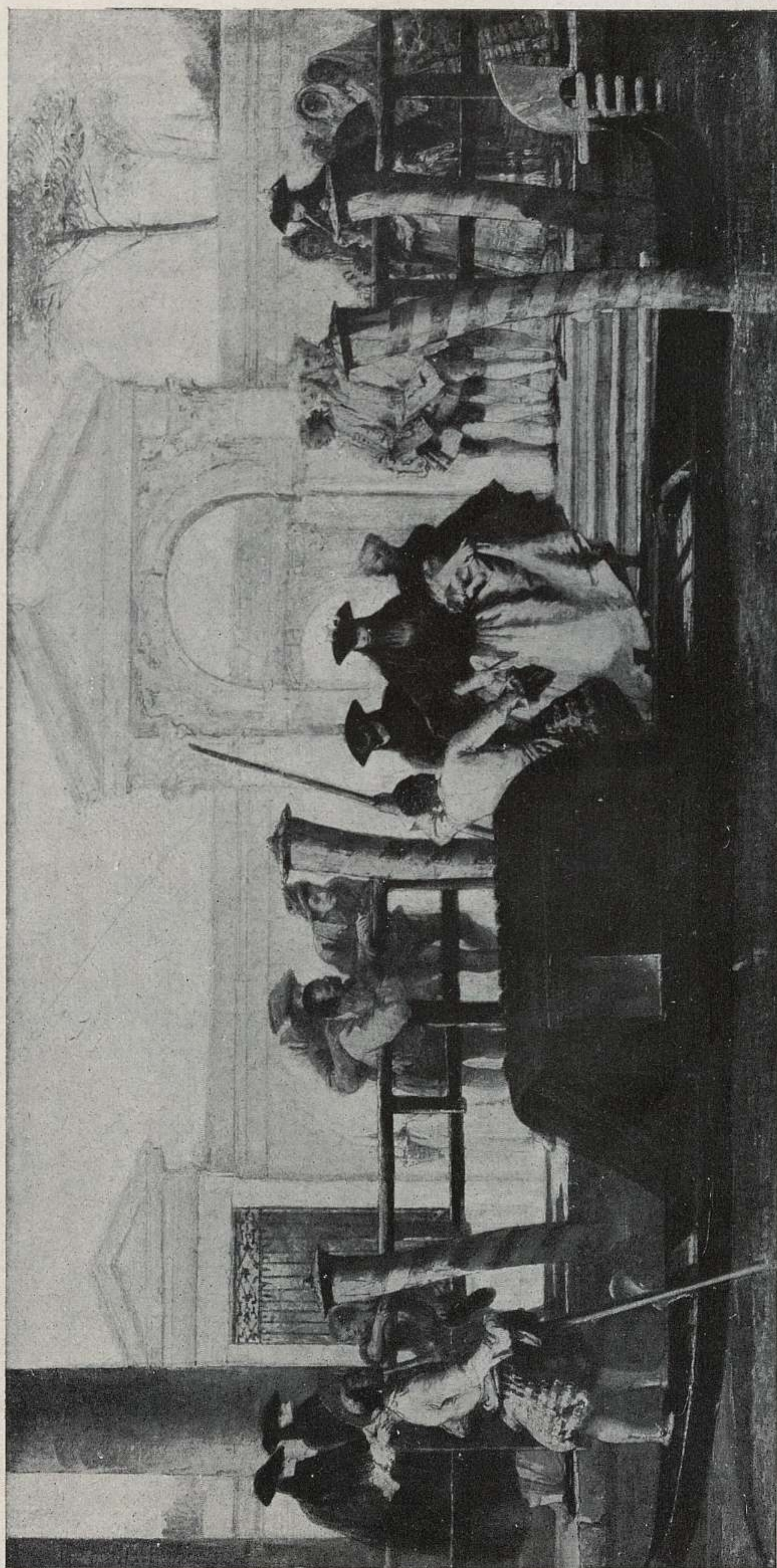
La Verónica. (Autor desconocido)



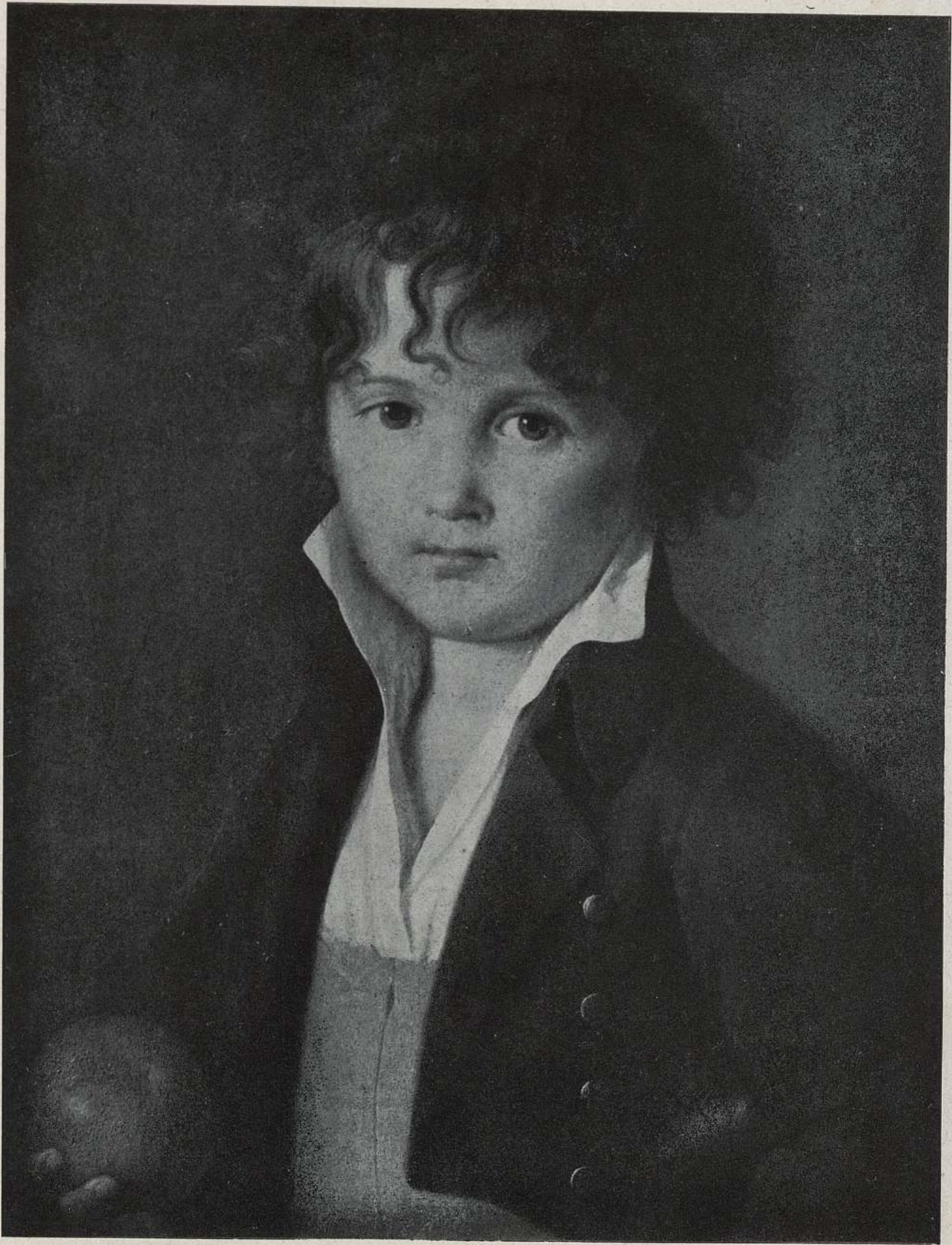
La Virgen Acogedora. (Autor desconocido)



Los duques de Ciudad Real. (Autor desconocido)



Juan Bautista Tiepolo. Escena veneciana



Retrato de niño



Goya. «¿Qué tal?»

ALGUNAS OBRAS DE LA COLECCIÓN DE LOS SEÑORES DE BAUER

GOYA, ¿GOYA? Y MARIANO FORTUNY

Es inútil escapar (si es que así se quisiera) a Goya. Cierra siempre el paso; es como el inmenso telón del cielo, sobre el que se destacan las cosas todas. No hay colección donde no reine, ni museo donde no culmine, y como es la variedad suprema, el interés sumo, la atracción pujante, ante él se detiene el espíritu más que ante otro autor alguno, y rara es la vez que no eclipsa cuanto se parece junto a él.

La condesa-duquesa de Benavente era una de las damas más empingorotadas de la Corte de Carlos IV. Su nacimiento, sus grandezas, su enorme fortuna hacían de ella mujer muy a la vista. Goya la retrató. En la Exposición del Centenario han podido admirar los curiosos a tan alta señora.

No era bella. Su rostro evoca un facies augusto, pero poco agraciado: el de Carlos II de Austria; larga, pesada nariz, boca insulsa, amplio mentón, ensanchado por las macizas mandíbulas. Los ojos son de legítima estirpe goyesca, fijos, de un agudo mirar alucinante, que los semeja a ojos de espectro. Sin embargo de todo ello, vese que Goya se esmeró mucho en este retrato, y que seguramente mejoró cuanto pudo a su ilustre modelo.

La condesa-duquesa viste y se adorna del modo más elegante posible. Un traje de linda seda azul se enriquece con grandes aplicaciones de encaje, entre las que pasan cintas diversas y leves guirnaldas de artificiales y preciosas florecillas. Una lazada muy pastoril y pimpante cierra sobre el seno de la condesa-duquesa la pañoleta, que también es de blanco y rico encaje, mientras largos, muelles y dúctiles guantes encierran los brazos y las ducales manos, de las que una se apoya en alto bastón de paseo y la otra prende un abanico. Sobre la cabeza, donde se en-

sanchan y mezclan rizos, bucles, lazos y escarapelas, un inmenso sombrero presenta su vistosa arquitectura con la exageración de las modas de entonces. Es aquella máquina como enorme cesta de finísima paja blanca, de donde desbordan lazos semejantes al del traje; flores diversas que asoman aquí y allá entre las cocas de la cinta; grandes plumas de avestruz, sedosas, flexibles y también blancas; todo ello en gran cantidad, rico, exquisito, versallesco, evocador de las toaletas de la reina de Francia, que paseaba sombreros semejantes en el idílico pequeño Trián. Tal vez este indumento tan detallado da a la señora condesa-duquesa de Benavente la apariencia un poco rígida de un muñeco, de un maniquí de modas; le quita algo de la vitalidad portentosa de otros retratos goyescos; mas, no obstante, la efigie de la señora es de inmensa distinción, de elegancia suprema, y los ojos se recrean ante la combinación de los colores, de los cuales el sedoso azul del vestido es inolvidable y queda para siempre en la memoria de la retina.

Parece ser que no están de acuerdo los peritos en dictaminar si el retrato de señora con mantilla negra que se guarda en la colección Bauer sea o no de D. Francisco Goya. Sutiles escrúpulos y repulgos muy aquilatados han impedido que este lienzo figurase en la Exposición goyesca, donde, sin embargo, había algún otro retrato bastante heterodoxo.

No obstante esto, y sea de quien sea el lienzo, es obra admirable del todo. Parece un trabajo de la época que en Goya se podría llamar "negra", aquella en que pinta la decoración de la Quinta del Sordo. La retratada es una mujer cerca de la decadencia, de una hermosura que debió ser muy grande, juzgando por lo que aun se ve. Sobre el fondo de un negro tan intenso que en él se absorbe la negra mantilla, sólo señalada por la transparencia de la blonda sobre las carnes, el rostro de la señora parécese, admirable de encarnación, de melancolía, de belleza un poco soñadora y resignada. Los ojos, enormes, oscuros, son como faros sobre el livor de unas anchas ojeras que ensombrecen la piel, por otros sitios muy blanca, algo marchita, sin embargo, que cubre las blandas carnes, un poco fofas, del mentón y de la garganta, donde una cadena de oro se anuda negligente. Un largo zarcillo, del que pende una gran piedra, medio luce junto al rostro, acariciado por el vuelo de la mantilla, que cae después, tratado con amplia pincelada maestra, sobre la tela clara de

una manga corta y sobre un brazo admirable, trozo soberbio de pintura.

No, no es éste un retrato como el de la señora condesa-duquesa de Benavente, efigie oficial, algo finchada, algo empaquetada, algo artificiosa, a quien hay que mejorar y disimular los defectos y las fealdades. Aquí la toaleta no existe; sólo vive en el cuadro el rostro exquisito, donde la boca sonríe un poco, tan melancólicamente, que la carnal opulencia del modelo parece esfumarse, alejarse, velarse ante este triste divino sonreír. Puede que el retrato en cuestión no sea de Goya. ¿De quién será entonces? ¿Con qué nuevo e incógnito maestro se habrá enriquecido la pintura española?

Un cuadro de caballete, *La herrería árabe*, de Mariano Fortuny, encierra en pequeño espacio lecciones de colorido, de técnica, de gracia, de composición, de dibujo. No son muchos los cuadros que del maestro catalán consérvanse en Madrid, cuyos Museos me parece guardan tan sólo un diminuto y admirable desnudo de la colección Errazu, en el del Prado, y, en el de Arte Moderno, el boceto de un cuadro de más importancia: el paseo de la Reina Gobernadora con su tierna hija Isabel II, junto a las tapias del Retiro, donde los soldados isabelinos se foguean con los carlistas. En colecciones particulares hay otros lienzos, pero no son muchos. La Exposición de Fortuny, que celebróse hace años en el palacio de Anglada, reunió algunas obras, mas no en cantidad. Por eso, aparte de su valor artístico, siempre muy grande, son tan atractivos los cuadros del maestro.

Aunque mucha de la pintura contemporánea de Fortuny pasa actualmente por un pésimo momento, y gran parte de los pintores a ella coetáneos se consideran como muy malos (aunque en estricta verdad no lo son todos y sólo tienen los defectos de su época), la obra fortuniana resiste victoriosamente esa crisis. Ni aun en los cuadros más detallados de Fortuny existe amaneamiento alguno, pues el artista trata el asunto con una franqueza y vigor de pincel que iguala sus obras, en cuanto a técnica, con las más enérgicas y resueltas. Una elegancia exquisita, pero no empalagosa, vibra en sus cuadros, sin pasar de moda, sin que jamás produzca ñoñería, ni canse, ni fatigue, como en otras pinturas, que se las dan de distinguidas siendo soberanamente cursis y afectadas. Todo ello forma el arca donde Fortuny y su obra escapan de la catástrofe con que la crítica actual aniquila a los otros pintores de entonces.

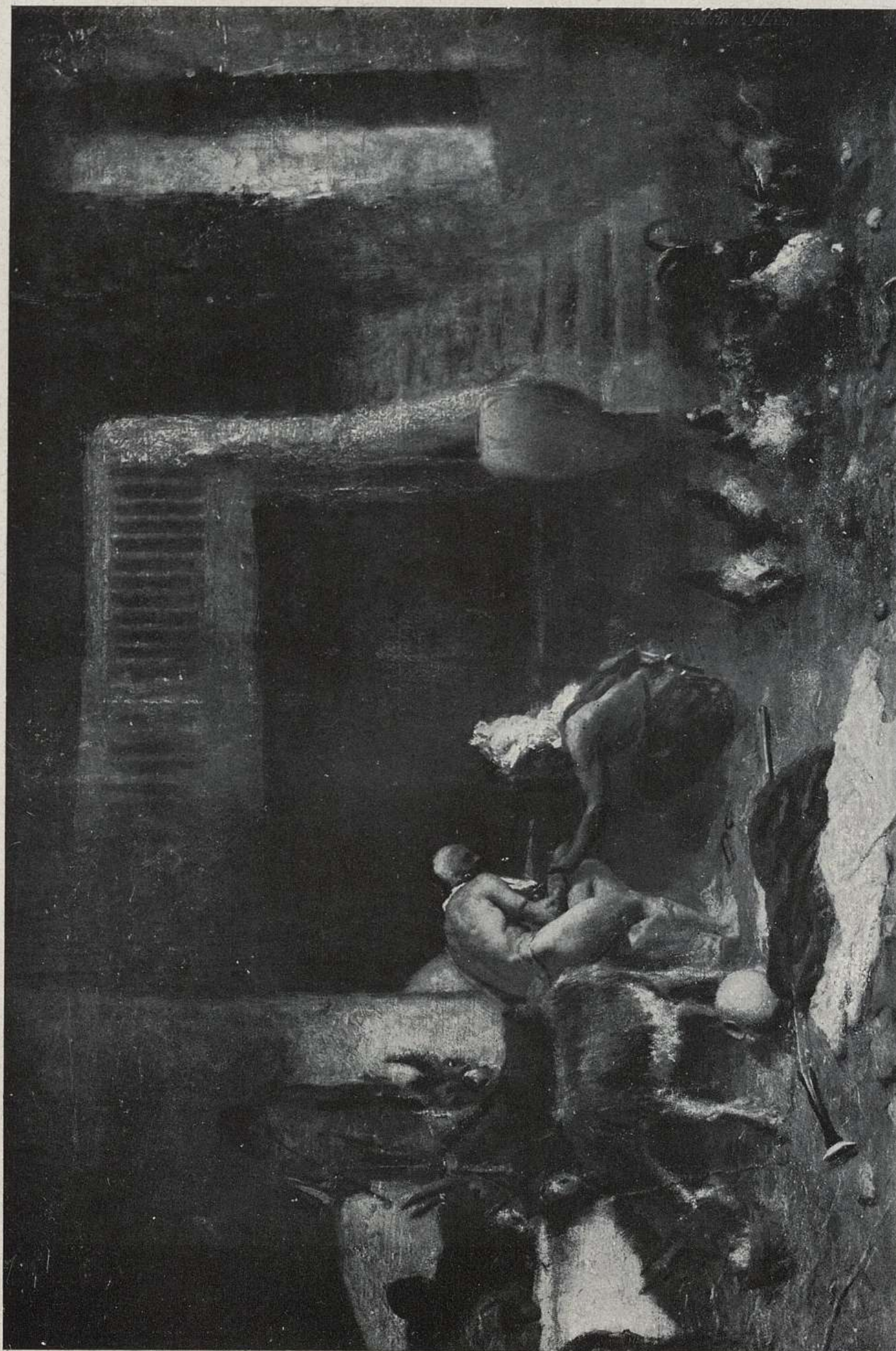
La herrería árabe tiene todas las características del maestro: luz, color, dibujo. En un amplio zaguán marroquí, por donde sube en penumbra empinada escalera y en cuyo suelo unas gallinas, realizadas con una ligereza prodigiosa, picotean, escarban, ajetréanse, presididas por el gallo, instaló un herrero moro su herrería. Frente a la escalera, un alto banco de yeso recibe hospitalario a unos hombres que miran al herrero de cuclillas en tierra, torso de bronce, coronado por un revuelto turbante blanco picudo, que luce como una llama sobre el fondo sombrío. Otro hombre, desnuda soberbia escultura, prende entre sus manos y sujeta sobre su muslo, en un movimiento admirable, la pata de un borriquillo, al que está herrando el acurrucado herrero. Más burros están junto a su camarada, y las largas orejas simétricas se perfilan sobre la cal sucia de los muros, al reflejo de una ráfaga poderosa de luz que llega, herrería adelante, desde el zoco, ardiente bajo un implacable sol de brasa, mientras en el suelo una larga espingarda, una botija, unos trapos, una chilaba blanca sujetan la luz y la conducen hasta las carnes desnudas, pulidas, maravillosas, de firme turgencia, de los dos moros. Todo tratado con tal maestría, con tal dominio de sombra y de reflejos, tanta exuberancia, tanto feliz hallazgo: la alta figura del moro, que, adosado al muro, fuma interminable pipa; el tinajón que se redondea, esbelto, junto a la escalera; los garabatos negros de las herraduras, yacentes por tierra; el zarcillo coruscante del moro..., que el cuadro es encanto de la vista, deleite del espíritu y crea en los pocos palmos de su reducida tela, una obra digna de compararse con muchas de las que asombran en los Museos.



La condesa-duquesa de Benavente, por Goya



¿Goya? Retrato de mujer



Fortuny. La herrería árabe. (Fotos Moreno)

**LA GALERÍA DE LOS SEÑORES DUQUES DE FERNÁN-
NÚÑEZ**

MANUEL DE GUBERNACIÓN DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
1854

I

LOS RETRATOS DE GOYA

La espléndida colección de cuadros que se guarda en el suntuoso palacio de la calle de Santa Isabel, residencia de los duques de Fernán-Núñez, se ha formado por tres distintas aportaciones. La primera ha sido las herencias sucesivas de tan ilustre estirpe, que han acumulado siglo tras siglo tesoros de arte; la segunda la componen los numerosos cuadros legados por el príncipe Pío de Saboya a sus parientes los duques de Fernán-Núñez, y la tercera la forman los lienzos adquiridos con seguro juicio, a mediados del siglo XIX, por el difunto duque de Fernán-Núñez, abuelo del actual poseedor de ese título, y las tres forman una inmensa riqueza de arte, interesantes todos los cuadros, admirables muchos, poco conocidos bastantes.

Goya se halla representado en la galería Fernán-Núñez por tres indiscutibles retratos y tal vez por un grupo de familia, de atribución algo dudosa, pero que presenta grandísimo interés.

El buen rey Carlos III se nos presenta vestido de cazador, idéntico o muy semejante al retrato que posee el Prado. Está el gran monarca de pie, algo inclinado el no muy garboso cuerpecillo hacia adelante, vestido con obscuro casacón, calzado con altas polainas, sin más trazas de su alta alcurnia que la banda de su Orden cruzándole el pecho, y el pequeño Toisón prendido en un ojal. Un guante blanquea en la mano reseca y curtida, realizada maravillosamente; el otro cubre la izquierda, que sujeta el largo fusil, junto al que duerme el podenco, en cuyo collar se lee, en amplias mayúsculas: "Rey Ntro. Sr." Un cuchillo de monte préndese al cinturón del colete, galoneado de plata, y la

cabeza, menuda, arrugada, color de cordobán, se recorta sobre el claro cielo del Guadarrama, bajo la blancura del peluquín y el negro triángulo agudo del tricornio. Montes esbozados y azules, boscaje negruzco de encinares, la cinta fluyente y de cristal de un río, son nuncios de los panoramas que han de copiar más tarde los tapices, y, en medio de todo ello, la cara espiritual del buen rey chispea amable malicia por los ojos sagaces y la boca entreabierta, que sonríe, encuadrada por los amplios pliegues de las arrugas.

Ante un ancho paisaje, donde a la derecha se ve el palacio del pueblo de Fernán-Núñez y a la izquierda la iglesia, los sextos condes de Fernán-Núñez gozan del sereno sosiego del campo crepuscular. El conde y la condesa están de bracete, muy peripuestos y satisfechos de hallarse juntos. El conde es varón de treinta y tantos años, aplomado ya, algo gordo, de reposada y simpática faz, bondadosa e inteligente. Lleva medio oculta por el casacón la banda de Carlos III, y al pecho la placa de esa Orden y el áureo borreguillo del Toisón. Junto a él, prendida de su brazo, la condesa muestra su graciosa, esbelta y grácil figura, semejante en atavío y ligereza a la doña Tadea, del Museo del Prado. Muselinas leves, sobre las que negrea un justillo de terciopelo, enriquecido con hebillas y colgantes de pedrería, la visten elegantemente. En el pecho la nace una rosa; ningún adorno se mezcla a los revueltos, tenebrosos bucles de sus cabellos, y la diestra prende una toronja, abierta, cuyos gajos parece ofrecer al conde, su marido, como refresco en el calmo crepúsculo campestre. El rostro de la sexta condesa es graciosamente atractivo: ojos grandes, llenos de malicia inocente y juguetona; boca que sonríe feliz bajo la naricilla traviesa. Un breve pie, calzado con puntiagudo escaarpín, nace al ras de la ancha falda. Vista aisladamente, esta figura posee una gracia leve y alada que la aproxima a las mejores de los tapices goyescos. En torno a los condes de Fernán-Núñez se agrupan sus seis hijos. De ellos, tres, los dos varones que se ven junto a la condesa, y la niña que ofrece un lindo clavel a su padre, han sido pintados al tiempo del grupo de los condes. Luego, más tarde, y por una mano muy inferior, se añadió al lienzo, a la izquierda, los otros tres pequeños que juegan en el suelo bajo la vigilancia de una doméstica con cofia. De estos últimos no hemos, pues, de ocuparnos, pero sí de los tres primeros, que, sobre todo la niña, son primorosos de ejecución y de deliciosa y noble faci-

lidad. La chiquilla, vestida con ancha falda, rizosas mangas y afilado justillo, aparece graciosísima de gesto y de postura, ingenua, confiada, colgándose con cariñosa insistencia de la mano paterna, que recoge, algo distraída, el clavel ofrecido. Los dos chicos, vestidos con oscuros trajes idénticos, galoneados de plata, sujetos al talle por anchos altos cinturones, han tomado una actitud resuelta y decidida al retratarse y, aunque están al amparo de los padres, parece como si lo ignorasen y pretendieran desafiar con su valeroso empaque todas las contingencias de sus vidas futuras. No posee el archivo de Fernán-Núñez noticia alguna de quién pueda ser el autor de este precioso cuadro, del que se ha ocupado persona más autorizada que yo. Sea o no de Goya, y, naturalmente, salvo las figuras añadidas, es de alguien que pintaba muy por encima de los otros pintores coetáneos del gran sordo.

Uno de los dos graciosos muchachos fué pintado años más tarde por Goya, quien, al retratar al Excmo. Sr. D. Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Sarmiento, conde de Fernán-Núñez, a la edad de veinticuatro años, en el de 1803, realizó una portentosa obra de arte, que sólo puede emparejarse con el retrato de la condesa de Chinchón, tan admirado en la última Exposición goyesca.

Sobre un paisaje vagaroso, crepuscular, de montes en penumbra y lejanas aguas corrientes, la figura de D. Carlos José se destaca con gracia, prestancia y armonía tales, que sólo pueden compararse con las de las obras estatuarias de Grecia.

El conde de Fernán-Núñez es un hombre apolíneo, de gallardísimo empaque, aventajada estatura, derecho y esbelto como un junco. Se envuelve con maestría insuperable en amplia capa, forrada de terciopelo, sobre el que brilla, como un mármol, la mano derecha, posada allí negligentemente, mientras la izquierda, en un movimiento muy de Goya, se esfuma en sombra, cayendo entre los plegados de la tela. Altas botas de cuero flexible suben hasta mediada la pierna, que con el muslo, ceñidos ambos por una malla, parecen de estatua, finos, torneados, fuertes, armoniosos. Un alto corbatín de innumerables vueltas envuelve el cuello del conde y sirve de sostén a la cabeza, donde los ojos, sombríos y chispeantes, la fresca boca de grana, la tez tersa, las líneas negras de las cejas tupidas y la graciosa espuma de las cortas patillas, crean un rostro de juvenil y fogosa hermosura, bajo el inmenso sombrero apuntado,

donde sube un enhiesto airón de plumas, hecho de modo tan magistral y fácil, que parece pintado con una sola pincelada. En este retrato, como en el de la condesa de Chinchón, Goya se sobrepuja a sí mismo y pinta como pintará en Burdeos mucho tiempo después.

Como técnica, puede considerarse el retrato de la excelentísima señora doña María Vicenta Solís Laso de la Vega, esposa del conde de Fernán-Núñez, tan excelente como el de éste. Mas, sin embargo, carece de la atracción inmensa y del encanto del anterior. La ilustre dama no es bella, tiene cara de mal humor, carece de elegancia. La postura, mal hallada, quita toda gracia al cuerpo, no bien aplomado sobre el terreno donde se sienta. La señora vístese también, como su marido, a usanza majesca: larga, flotante mantilla de tul, chaquetilla de mangas estrechas, falda con alamares y flecos, combinando todo ello los colores negro y amarillo. Una mano se apoya en el talle, la otra sujeta con gesto firme un abanico cerrado, y sobre el pecho, en un marco cuadrilongo, se ve una miniatura del hermoso D. Carlos José. Tal vez la hermosura del esposo justificara algo el ceño de la dama retratada.

II

LOS CUADROS DE JUAN PILLEMENT

En el *Libro de oro* que escribió y dedicó a su hijo el conde de Fernán-Núñez relatando la vida del rey Carlos III, de quien por muchos años fué embajador en Lisboa, se narra el siguiente hecho: "Conducido por su desgracia la noche del 2 de febrero de 1786 sobre las rocas de Peniche en esta costa de Portugal, distante de aquí 12 leguas, el navío del Rey N. S. el *San Pedro de Alcántara*, procedente de Lima, a las órdenes del brigadier de navío D. Manuel de Eguía, se destrozó y sumergió con la rica carga que conducía de más de siete millones y medio de duros, sólo en dinero y alhajas, sin contar los géneros. Su Majestad y el comercio de Cádiz enviaron inmediatamente al brigadier D. Francisco Javier Muñoz y Goosens con todos los auxilios necesarios para el salvamento del tesoro, que pusieron enteramente a mi cuidado y dirección. Fué tal la felicidad del éxito, debido a la actividad y diligencia de dicho Muñoz y sus subordinados y a la constante fatiga de los buzos, que el 19 de junio se sacó a tierra la quilla y resto de la armazón del fondo del navío, y apenas llegaba ya a un 5 por 100 lo que quedaba continuaba sacándose de la pérdida del naufragio.

"Queriendo, pues, acreditarme el Consulado y comercio su gratitud por la parte que juzgaban me tocaba en este feliz suceso, pidieron permiso a Su Majestad para manifestármelo, haciéndome una expresión que recibí en virtud de su Real beneplácito.

"Consistía ésta en dos cuadros pintados por el famoso pintor D. Juan Pillement, neutral de León de Francia. Representa el

uno el naufragio y el otro el salvamento del tesoro, con una honrosa inscripción en que me lo dedican.

"A la espalda de cada uno de los cuadros había una barra de oro de que salían los dos anillos del mismo metal de que debían colgarse, y el valor de ambas barras era de 120.000 rs. de vellón.

"De este caudal, fruto de la desgracia del comercio de la nación, he creído, desde luego, que, sin dejar de hacer de la fineza el aprecio que se merece, debía restituir al público con creces de la parte lucrativa de ella. La he considerado, pues, como destinada visiblemente por la Divina Providencia, que no conoce acasos, para empezar a verificar el proyecto y deseos que hace tanto tiempo tenía de la erección de un hospital y cementerio, para el cual había hecho yo mismo los planos.

"Respondí, pues, al comercio, cuya carta de remisión hallarás entre los papeles del número 15, con mi respuesta citada en que por menor detalle el uso que hago de su regalo y su contestación última a dicha mi respuesta."

He aquí, en efecto, la distribución dada al regalo del Consulado:

Importe de las barras.....	120.000 rs.
Para hacer la primera imposición a favor del hospital con arreglo al plano progresivo de la Fundación.	30.000 rs.
Para abrir las láminas de que tratan dichas cartas..	20.000 —
Para empezar el cementerio y hacer algún reparo en el albergue actual de la caridad inmediato al cual debe estar el hospital.	70.000 —
	<hr/> 120.000 rs.

Lo que no dice el conde de Fernán-Núñez es que al recibir el obsequio de los cuadros regaló al diputado que se los entregó una espléndida sortija que llevaba al dedo, valuada en más de 150 doblones.

Los cuadros, aun despojados del oro que los enriquecía, son bellos e interesantes y entran por completo en la concepción del paisaje propia de aquella época.

Ante un acantilado enhiesto y formidable, el navío *San Pedro*

se estrella, al empuje del huracán, que, aun deshecho el buque, infla todavía pujante el velamen. Sobre las altas rocas, figurillas de gentes alzan los brazos, se agitan, corren, se inclinan sobre el abismo, recortando ante el cielo tempestuoso sus gestos de susto y de dolor. Entre las aguas turbulentas surgen negros escollos, sobrenadan maderos, cordajes, palos de la arboladura, y entre ellos se divisan los cuerpos de los naufragos nadando, pidiendo auxilio. Contra los peñascos del promontorio salta el ejército rugiente de las olas encrespadas, subiendo hasta la cúspide la salobre espuma, en tanto que a la izquierda, sobre unas rocas, parécense mujeres desmelenadas, cajones deshechos, hombres desvanecidos, los restos del terrible drama.

Mas en el segundo cuadro el voluble océano está dormido, el cielo claro y la tierra muéstranse también diferentes, pues sobre el acantilado han surgido unos preciosos molinos de viento, que antes no existían, como tampoco una modesta casa, albergue tal vez de los treinta y tantos buzos españoles y extranjeros que bajo la jefatura del Sr. Muñoz trabajaron en el salvamento de los hundidos tesoros. En esta tarea los pintó Juan Pillement. Grandes lanchas, presididas por hombres correctamente enca-sacados, surcan las apacibles ondas en todas direcciones. Los buzos se arrojan a la mar, surgen de ella y van extrayendo del abismo las riquezas sepultadas. Un buzo nace de las aguas por-teando un espléndido candelero. Las gentes de unas enormes barcazas recogen los cañones, el ancla del deshecho navío, y en todas las chalupas se ven grandes cajas, fardos, bultos, el car-gamento precioso que se juzgó irremediabilmente perdido y que se recupera gracias a los esfuerzos de Fernán-Núñez. Toda la escena está deliciosamente pintada, con el detallismo de la época, y forma, con el cuadro del naufragio, un curioso ejemplar de pintura anecdótica.

Seguramente el embajador Fernán-Núñez quedó contento y satisfecho de las obras de Juan Pillement, pues obra del mismo artista y de tamaño igual al de los cuadros del navío *San Pedro* son dos lindos paisajes portugueses que se guardan en el pala-cio de la calle de Santa Isabel.

Uno de ellos representa la barra de Lisboa, el ancho Tajo contenido entre las distantes orillas. A lo lejos, sobre el cielo nuboso, perfílanse la manuelina torre de Belem, más edificios, la cúpula de los Jerónimos, las copas afiladas de unos árboles. En primer término, una elegante dama, quebrada de cintura,

airosa de porte, a la que siguen dos domésticas envueltas en largas capas, va a embarcar en una lancha que la espera y hacia la que la llaman las tendidas manos de un marinero. Otros nautas huronean entre los peñascos; un fraile sentado, hacia atrás la caída capucha, contempla seráficamente el panorama, mientras sobre el agua tranquila del estuario flotan más buques, goletas de palos afilados, chalupas, un macizo galeón.

Destacando con audacia romana sus arcos sobre el claro cielo, el acueducto de Juan V cruza la campiña lisboeta. A lo lejos muéstranse graciosas colinas, bucólicos boscajes. Más árboles llenan el primer término del cuadro, donde otra dama, muy semejante a la que embarcaba en el Tajo, discurre con un varón cubierto con tricornio y envuelto en amplio capote. Al lado de ellos juegan dos traviosos niños, en tanto que lentamente, al rodar despacioso de sus dos ruedas pesadas y chirriantes, un carretón cargado de ramaje se encamina perezosamente al acueducto y un manso burro pasa hacia el mercado porteando las hinchidas alforjas. Y todo ello crea, bajo el amable pincel de Pillement, un trozo de la riente campiña portuguesa, henchido de poesía, de un encanto lleno de saudades y sutilmente melancólico.

III

LA HISTORIA DE MONCADA Y VARIOS RETRATOS

La noble casa de los marqueses de Villafranca del Bierzo cuenta entre sus glorias al caudillo Antonio de Moncada, y allá en el siglo xvii hizo pintar una serie numerosa de cuadros sobre cobre a David Teniers, representando la historia heroica de aquel preclaro varón. Estos cuadros, todos del mismo tamaño, reproducían las escenas salientes de la vida de Moncada, tan llena de hechos sublimes, y para mayor prestigio, y según el gusto de la época, estaban recuadrados por orlas decorativas, donde flores y frutas, despojos de la madre tierra, mezclábanse con peces, mariscos y conchas, cosecha de los amargos mares, jugando entre ellos graciosos ángeles o amores y cuadrúpedos de menor cuantía, produciendo en su totalidad el efecto de un cartón para alguna tapicería.

Reunidos durante mucho tiempo estos cuadros en una sola mano, luego los azares del destino los han dispersado entre los descendientes de esta ilustre casa, y creo recordar que los condes de Peña Ramiro y Scláfani, el duque de Medina Sidonia, el marqués de Miraflores y algún otro poseen obras de esta misma serie. Los dos que se guardan en la colección Fernán-Núñez son primorosos y exquisitos. En uno de ellos, el héroe Moncada conduce galantemente a la reina, a quien salva de una sublevación, embarcándola para Siracusa. La soberana camina en su fuga con gran dignidad, alta corona en la cabeza, joyas espléndidas, larga túnica de joyante raso rebordada de armiño. Séquito de damas, meninas, azafatas y dueñas la sigue y consuela en su huída, y cabe ella, sobre la dura arena de la playa, un gozquecillo travieso corre alegre, gozando de una libertad que tal

vez no conocía mucho entre los muros palatinos. Moncada, en atavío guerrero, casco emplumado, bengala en ristre, lleva sobre su diestra la manecita lilial de la reina, mientras un compañero suyo, destocado y cortés, señala la falúa que la conducirá al destierro.

En el otro cuadro, Moncada recibe su recompensa por el hecho anterior. La reina le recibe en solemne y pomposa audiencia, bajo un rico pabellón, sentada en áureo trono, ante el que se muestra el fiel perrillo que la siguió al destierro. Tras ella, las damas se muestran en grupos lucidos, y, como el tenor en un concertante de ópera, Moncada parécese aislado, frente al grupo mayestático, en elegante atavío y airosa actitud, digno y agradecido a la bondad de la soberana, que concede mercedes, señalándole con un gesto parco las ciudades y castillos que le otorga, y que se destacan al fondo, con sus muros, sus torres y sus casas. Dos lindos pajecillos parecen comentar, admirados, el suceso.

Ambos cuadros se hallan pintados con la frescura, la gracia y la vivacidad que son cualidades del pintor holandés, y en las orlas recrease la vista ante el cúmulo de graciosos y pintorescos detalles con que bichos, ángeles y flores se hallan combinados. En los dos episodios de la historia de Moncada exhibense los escudos del héroe y de su estirpe, reproducidos sus numerosos cuarteles con toda minucia y escrupulosidad.

Un busto de hombre, vestido con túnica roja, sin más adorno que un trozo de tela clara, sujeto al hombro por una borla, muestra el rostro fino y pensativo de un varón que contempla a las gentes con aspecto cortés y desengañado. La boca, sobre todo, es de labios tristes, juntos y cerrados, delicada línea sinuosa y melancólica. Los ojos también miran sin júbilo, sin esperanza de alegría, y bajo el birrete, asimismo rojo, los cabellos escapan, junto a las sienes deprimidas, en mechones cortos y rubios. El sutil encanto de las pinturas italianas renacentistas envuelve el cuadro todo, le da personalidad y presta el hechizo del incógnito (no se sabe quién pueda ser el retratado) a una efigie que puede ser la de un hábil condotiero o la de un enrevesado político para quienes la vida no ofrece ya sorpresa alguna.

Porbus nos muestra a D. Pedro de Licht, esclavín o regidor de la ciudad de Amberes, de medio cuerpo, envuelto en un traje

oscuro, sobre el que la mano, prodigioso trozo de pintura, se aplica al pecho, naciendo de la manga, donde asoma la blancura del camisolín. Rodeado el cuello de alta y blanda golilla, D. Pedro de Licht mira al público. Es un hombre ya próximo a la cuarentena, tal vez entrado en ella. La frente, desguarnecida de pelo, se ensancha cráneo arriba, y de la cabellera percíbese un mechón más largo, que se encaracola un poco sobre la piel, algo marchita. Don Pedro de Licht debió ser hombre ecuaníme, de pensamientos claros y pulcros. Sus ojos, algo mortecinos, miran honradamente; la boca, de labios carnosos, bajo el espeso mostacho, debió sonreír afable cuando el momento lo pidiese así, y es posible que al esclavín de Amberes no le pareciese la vida tan esquilmada y árida como a su compañero de galería, el rojo patricio italiano.

El Museo del Prado posee un espléndido retrato del duque de Pastrana pintado por Carreño. Está el duque de pie, junto a un caballo, y un servidor le sujeta las espuelas. Es cuadro hermosísimo, tan jugoso de color como si fuera de Rubens, y de una elegancia varonil exquisita, que subyuga la admiración. En la galería de los duques de Fernán-Núñez hay otro retrato de Carreño, que casi seguramente representa al mismo duque de Pastrana, con algunos más años que en el cuadro del Museo, pero tan briosamente pintado como aquél. Está el retratado reproducido de busto, vestido de negro y ostentando, sujeta por un broche, larga cinta, de donde pende el Toisón de Oro. La ancha pulida cazoleta de una hermosa espada aparece al borde del cuadro y da prestancia caballeresca al prócer. Su rostro es de amplias líneas, correctas, que se pierden un poco entre la grasa de los mortíferos años; la sotabarba y las mejillas amenazan rebasar pronto los cánones estéticos e invaden y aprietan la boca, aún fresca, roja y carnosa. La nariz mantiene todavía su línea fuerte y dominadora, y los ojos, grandes, serenos, de reconcentrado mirar, son los mismos que en el retrato del Museo, y avanzan el fuego de sus pupilas espacio adelante, dominadores, orgullosos, seguros de sí mismos. Todo este retrato está pintado con pincelada amplia, fresca, jugosa, fácil, y con tal dominio del oficio, que coloca a Carreño en muy alto y muy honroso puesto.

A los cuarenta y cuatro años de edad, y en el de 1640, según indicaciones que posee el lienzo, pintó un pintor desconocido

a este noble varón, también incógnito, no obstante el escudo que a un lado del cuadro se parece. Este señor cuarentón se nos muestra de busto, cubiertas las fuertes espaldas con un jubón negro, donde la blancura de un amplio cuello vuelto y liso aclara el rostro con su reflejo. La cabeza está admirablemente construída. Es un hombre de grandes quijadas, que se ensanchan bajo la barba rala y la perilla abundante, de pelo largo y negro, que cae hasta el tórax por entre las dos hojas del cuello de Holanda. Un bigote laso cuelga a ambos lados de la boca, simpática y algo sonriente. La nariz y los ojos júnctanse también a esta expresión agradable y atractiva, produciendo todo un conjunto gratísimo. Si por su indumentaria parece el retratado un flamenco, hay algo en el rostro que recuerda el sabor de los mejores cuadros españoles de la época.

Envuelta en las negras tocas de las viudas, esta dama evoca algunos retratos femeninos de Rubens. La cara, de nobles facciones, ya algo marchitas por el tiempo, se entristece por la pena que motivó su luto. La boca parece como si no pudiera reír, y los ojos medio se ocultan bajo los párpados pesados que lloraron mucho y con desconsuelo. El cuello, que fué columna de alabastro, medio oculta al presente los pliegues de los años en la penumbra de las muselinas negras, que nimban el rostro todo, ocultan el pabellón de la oreja y la gracia de los cabellos, avanzando sobre el marfil de la frente con el pico de la viudez, que baja inexorable, como un telón ocultador de toda otra posible alegría.

IV

CUADROS DE SANTIDAD

Un incógnito maestro renacentista italiano colocó ingenuamente esta Virgen en un verde prado. La Señora está vestida con estofas espléndidas, espesos terciopelos, magníficas telas bordadas de oro, que crean un manto, sujeto con un broche de perlas, y forman alrededor de la blonda cabeza como un adorno plegado con exquisita sencillez. Más perlas se alinean en torno de los pulsos, y el soberbio traje se ensancha como una mágica flor sobre la tierra, ocultando púdicamente los pies de la Virgen.

Esta es una mujer joven, carirredonda, arreboladas un poco las mejillas, melancólica y casi sonriente la boca, caídos los párpados sobre los ojos humildes, que miran hacia el suelo, como si no se atreviesen a contemplar al Divino Hijo, que muestra a los mortales levemente sostenido con un parco gesto de las finas manos. El infante Jesús parece sin traje alguno. Es un chiquillo de cara graciosa, muy distantes de la perfección sus facciones, que, sin embargo, atraen por la inmensa simpatía infantil. La diestra, con un gesto encogido, bendice al mundo, mientras la otra mano sujeta un fruto. Al cuello, un collar de cuentas carmesíes sujeta la larga higa de coral que remedia el mal de ojo y que, según las madres, ha de defender a los hijos de toda desgracia en esta tierra de desdichas. Un fondo sereno de simétricos montes y caminos ondulosos, muestra sus boscajes, donde pastan y sestean mansas bestias sobre el césped, moteado de innumerables flores. Todo el cuadro respira un inefable

sosiego, un reposo feliz que parecen alejar para siempre de la Madre mortal y del Hijo Divino toda amenaza de dolor.

Sujeto al recto tronco de un árbol, el cuerpo joven y fuerte de San Sebastián soporta el aguijón funesto de las flechas. A lo lejos, un castillo alza sus torres junto al espejo del agua y unos árboles próximos se agrupan en grácil bosque. La figura del mártir llena el primer término. Francia (cuyo nombre se lee en lo alto del tronco) lo pintó con más sabiduría que el renacentista incógnito a la Virgen que antes se cita. Pero asimismo puso en el cuadro menor inocencia, mayor teatralidad, algo más de artificio. El Santo es un mozallón fornido, de formas apolíneas. Tres mortíferos dardos clávanse en sus costados y en su garganta. La huella de otro se señala en el brazo izquierdo. El rostro, bellísimo, de una hermosura carnal y voluptuosa de escultura pagana, revela algo de sufrimiento, un poco de resignación cristiana, bastante de indiferencia, y casi parece como si el asae-teado no hubiese recibido las flechas en su cuerpo. La boca se entreabre en una flébil queja, los ojos miran con inocente angustia, la cabeza se inclina a un lado, coronada de undosa cbellera que cae sobre los firmes torneados hombros. Y seguramente el Santo mártir no estuvo así durante su suplicio. Mas el encanto blando, mórbido de Francia, su elegante pintura, el hechizo del colorido refinadísimo y del dibujo impecable son tan grandes, que alejan la fácil crítica.

Una tabla flamenca, espléndida de color, de dibujo y de conservación, nos muestra a Jesús muerto, sostenido por las manos amantes de la Virgen y de San Juan, ambos de facciones finas, un poco aniñadas, y cuerpos aún jóvenes, envueltos en los pliegues de unas túnicas. Cristo, desnudo entre ellos, reposa con insuperable majestad. No importa que el cuerpo horrorice con sus verdugones, sus heridas, sus manchas sangrientas: todo el espanto de la cruenta pasión se aleja, piérdese, contemplando el rostro divino del Salvador.

Rara vez ha llegado el pincel a revestir de más grande señoría y dignidad a un muerto. Todo en el adorable facies es de tal y tan refinada hermosura, que aleja la idea de un origen terrenal. Sólo un Dios muerto puede ser como nos lo presenta el incógnito autor. Un abandono celestial unge las facciones del Crucificado, pliega la boca admirable bajo la seda del bigote, afila

la nariz en una muerte llena de gloria, entorna blandamente los párpados sobre los ojos divinos que crearon el mundo y lloraron por su salvación. Es en vano que el sangriento rocío de la corona de espinas rueda sobre el rostro e intente mancharlo; ninguna fealdad de la tierra tendrá poder bastante para manchar el rostro del Dios muerto.

De nuevo el dulce Francia nos trae ante otra más humana divinidad y nos presenta una Virgen amable y carillena, que bajo el armonioso manto medio sonrío en un óvalo perfecto, donde ojos, nariz y boca aparécense bellísimos y sin mácula. Ante ella, sentado en un almohadón, el Niño Dios bendice con dos dedos de su diestra, en tanto que en la mano izquierda sostiene un lindo clavel. El más sereno horizonte, un amplio valle limitado por distantes montañas, sembrado por grupos de hojosos y pulidos árboles, bañándose en la luz deleitable de un crepúsculo todo paz y serenidad, forma el fondo de tan bella obra.

De nuestro grande, colosal pintor religioso, de Murillo, posee la galería de los duques de Fernán-Núñez dos cuadros hermosísimos. Uno de ellos, de gran tamaño, adquirido en Sevilla, representa a Santa Rosa de Viterbo entregando una florida rama de rosal al Niño Jesús. La Santa, vestida con hábito y cingulo franciscanos, descalza, sin más atavío que una pañoleta blanca que prende con la mano izquierda, destrenzado el obscuro cabello, sobre el que flota la estrecha aureola, es una adorable adolescente, cuyo rostro está lleno del encanto y del simpático candor de una campesina. Seguramente el maestro reprodujo en la bienaventurada alguna niña que veía de continuo, pues no es aquélla una cabeza pintada de memoria, sino reproducida directamente del natural. Algo alzada sobre un trono de nubes, la Virgen, también exquisito rostro de mujer viva, acoge maternalmente, con un inefable gesto del brazo, a la bienaventurada, en tanto que Jesús, niño rubio, resplandeciente, perfecto, alarga la mano para tomar las flores que le entrega Santa Rosa. A lo alto, por un rompimiento de nubes, asómanse unos ángeles, y tras la Virgen un grupo de santas doncellas muéstranse como cortejo virginal de María, ostentando sus blancas vestiduras, sus palmas simbólicas, algo semejantes a otras murillescas hermanas suyas que, en el cuadro de la muerte de Santa Clara, del Museo de Dresde, escoltan asimismo a Cristo Triunfador y

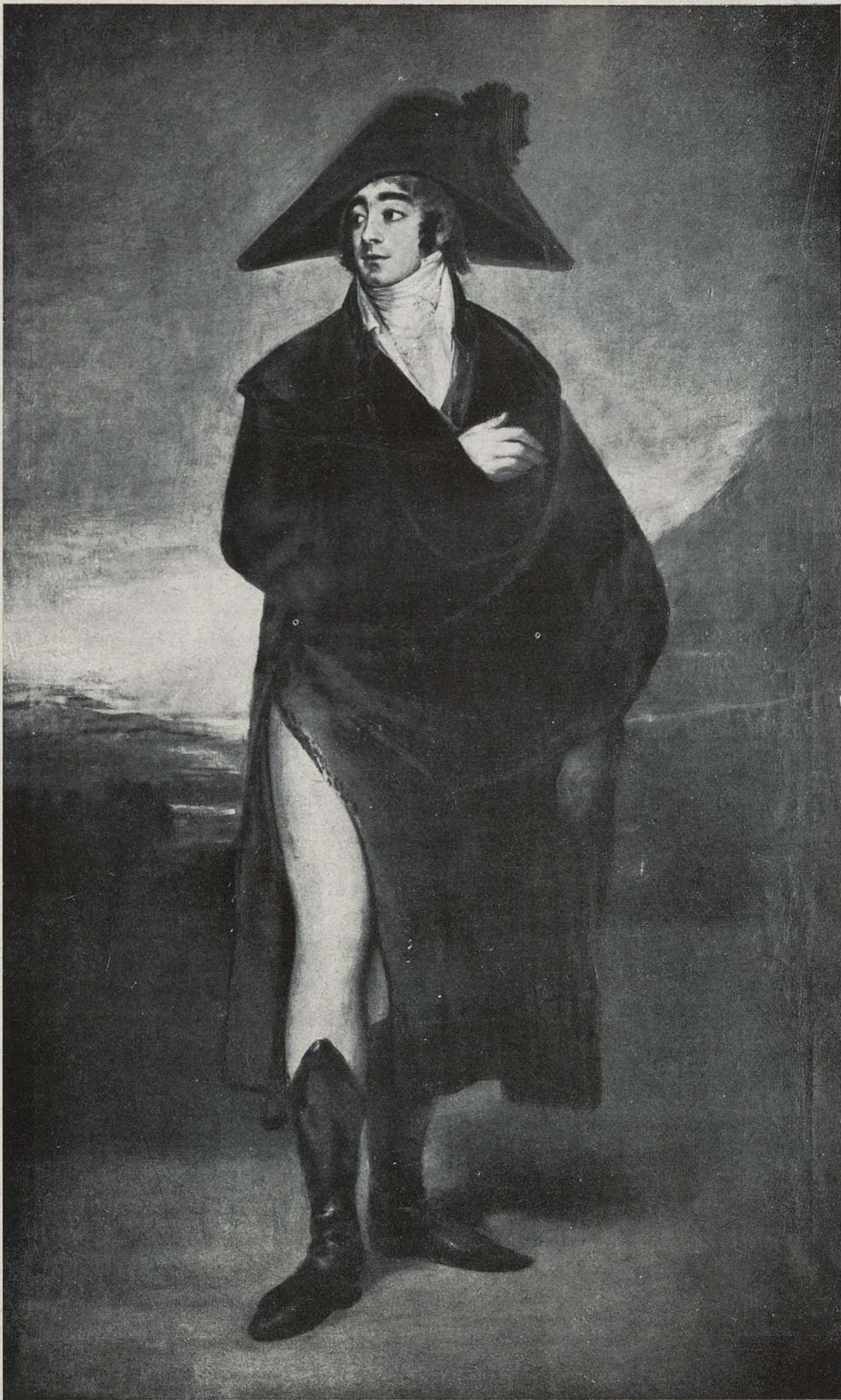
a su Madre. Al fondo, en la plaza de una ciudad brumosa, alzada en alto, tal vez en una levitación de milagro, la Santa parece predicar a una asombrada multitud. Todo el cuadro es de encanto supremo, logrado con facilidad, en una armonía deleitable de colores y matices, armonizados con gracia maravillosa. Es obra que debió pintar varias veces el maestro sevillano, pues conozco otro cuadro suyo sobre el mismo asunto que posee un coleccionista sevillano residente en Madrid.

Con la mayor fuerza, con los tonos trágicos de Ribera, pintó Murillo al Santo de Asís sosteniendo en sus manos, heridas por las llagas de los estigmas, el tierno cuerpecillo de Jesús niño. El rostro amante de San Francisco, emborrascado por copiosa barba negra, de marfileña frente, nariz escueta y boca de caridad, se inclina hacia la milagrosa visión con tal fuerza, que sólo el prodigio parece existir para él. Sobre un pedrusco se hacinan en ascético montón un libro, una árida calavera, una cruz tosca. Más peñascos cierran parte del fondo, obscuras nubes de tormenta cubren el resto, y el cuadro todo solamente recibe luz del cuerpo divino del Niño Dios, que con su manecita infantil tantea sobre el sayal del Santo, como si buscase el corazón que sólo late por Él.

Al terminar con éste los artículos que he dedicado a parte de la galería Fernán-Núñez, he de agradecer a la señora duquesa viuda y al actual poseedor del título las facilidades que en ellos he encontrado para obtener las fotografías y los datos que de tanto me han servido para ocuparme de dicha colección.



Goya. Retrato del rey Carlos III



Goya. [El conde de Fernán-Núñez



Goya. Cabeza del retrato del conde de Fernán-Núñez



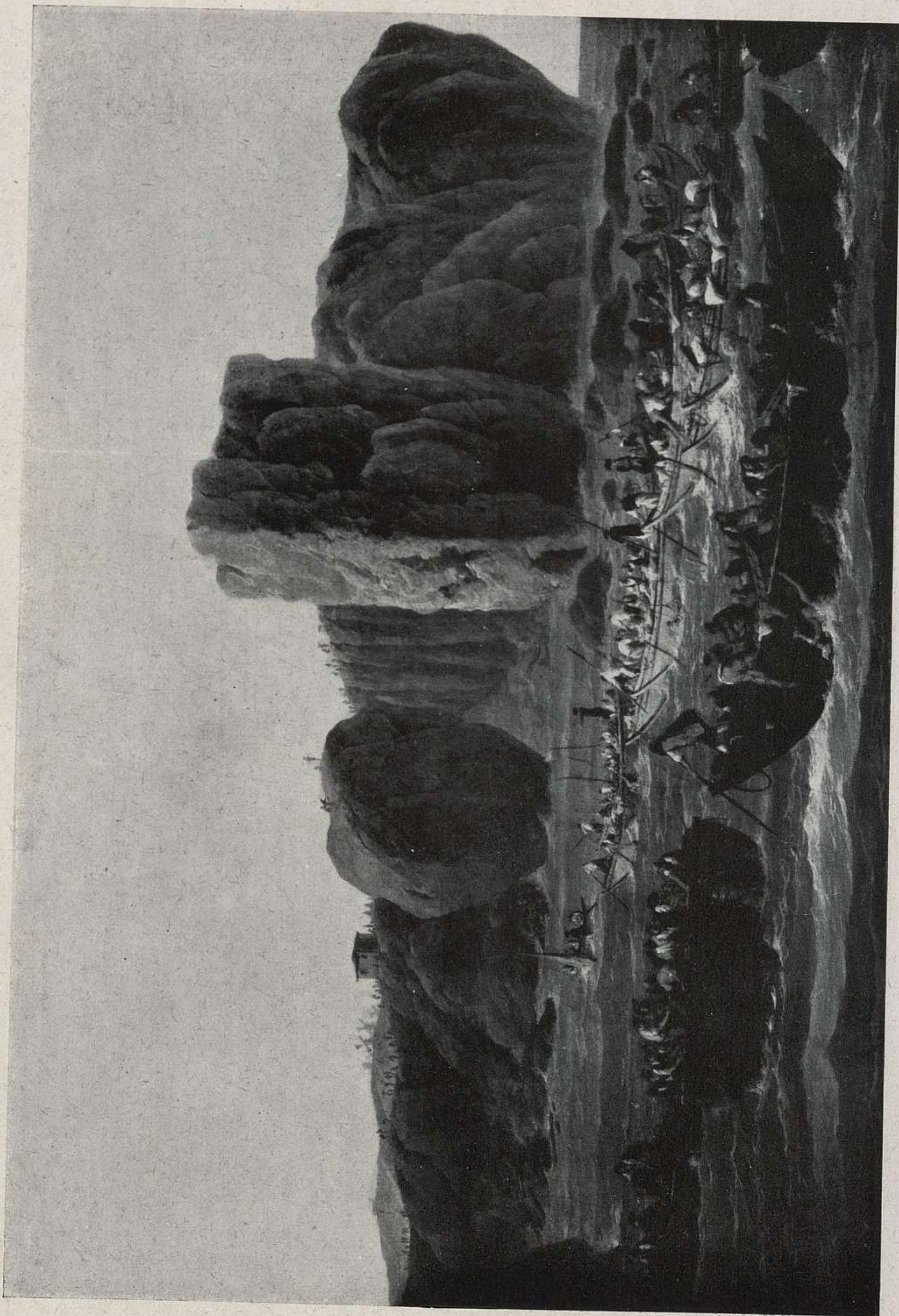
¿Goya? La familia del VI conde de Fernán-Núñez



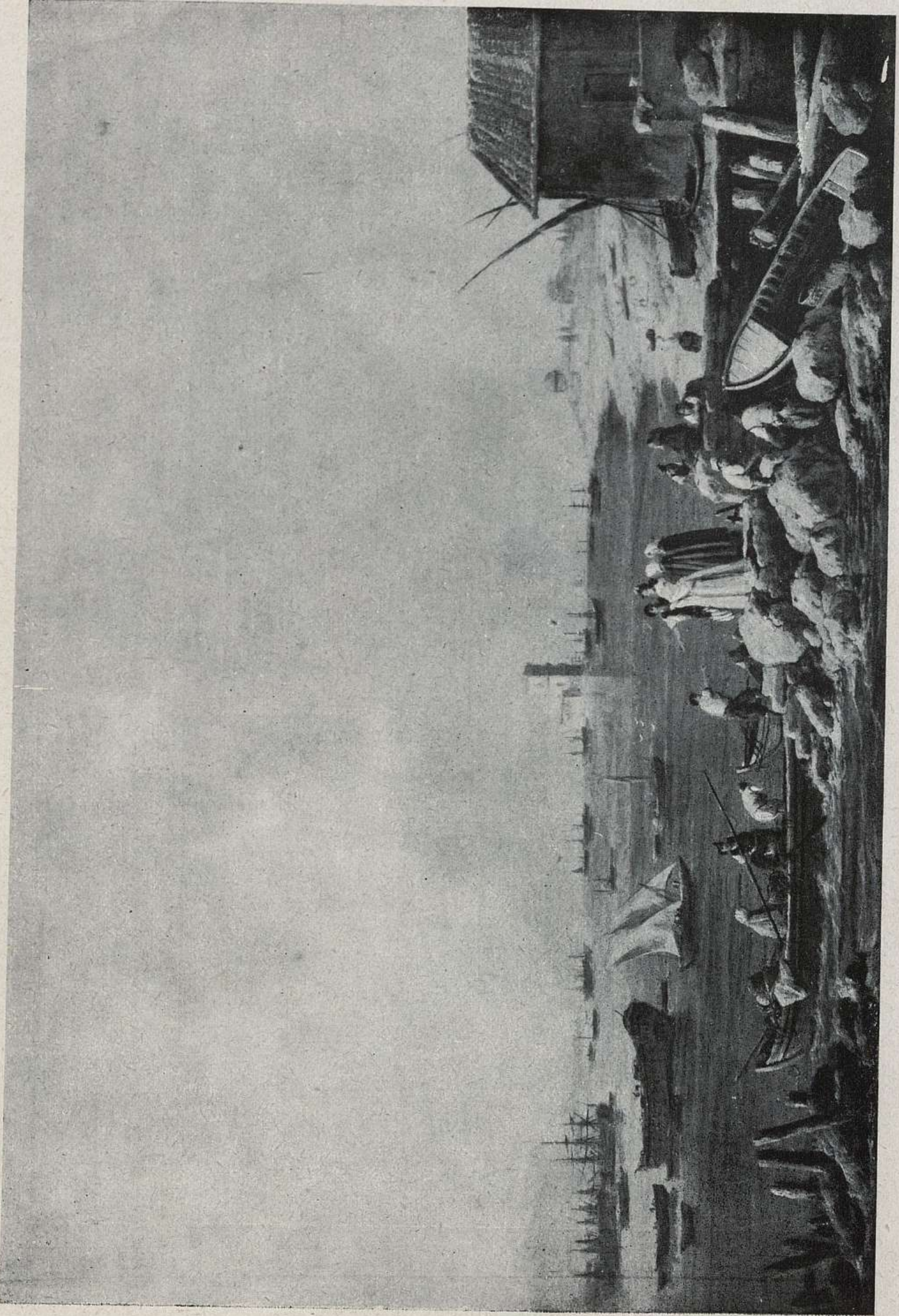
Goya. La condesa de Fernán-Núñez



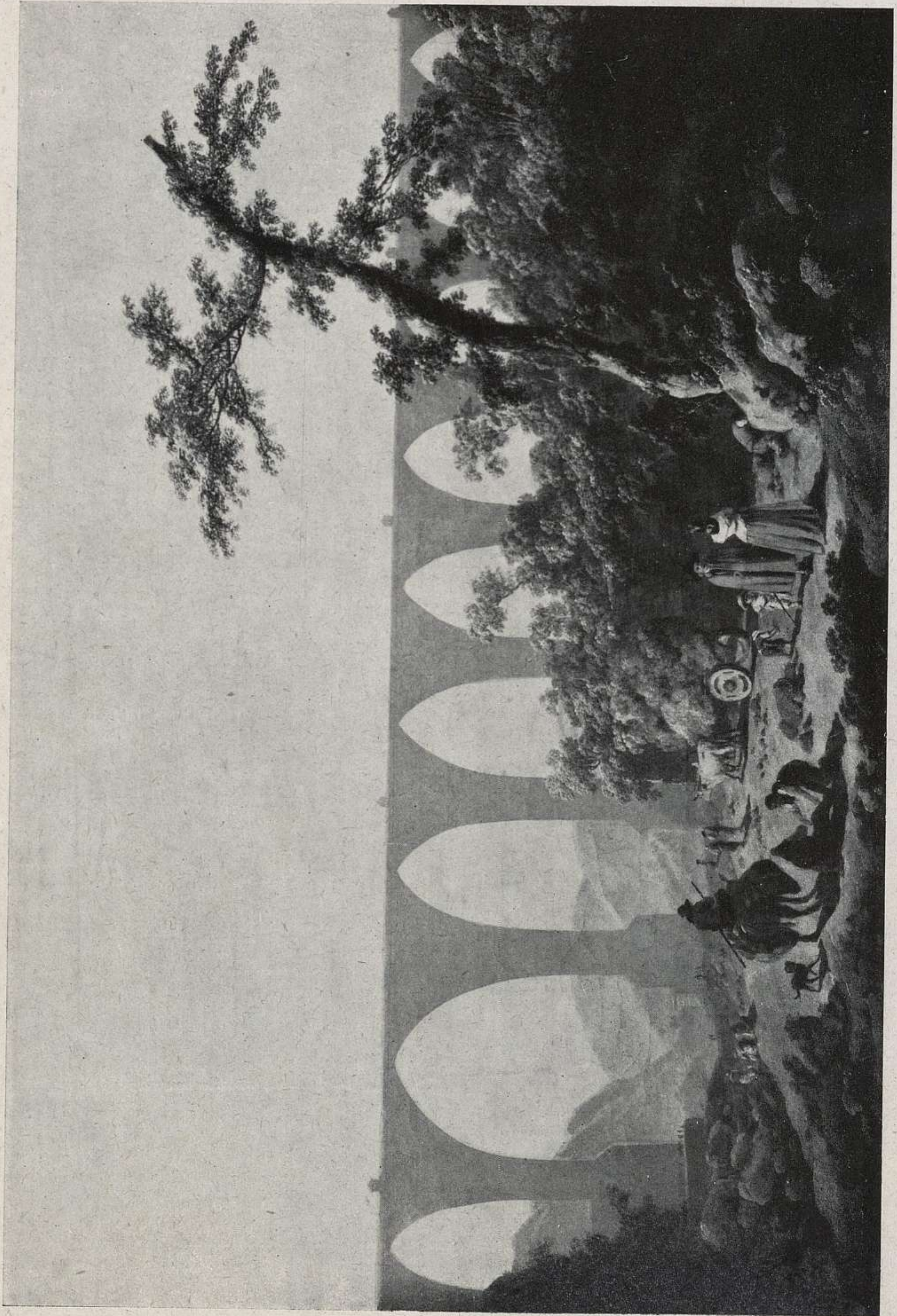
Nafragio del navío «San Pedro»



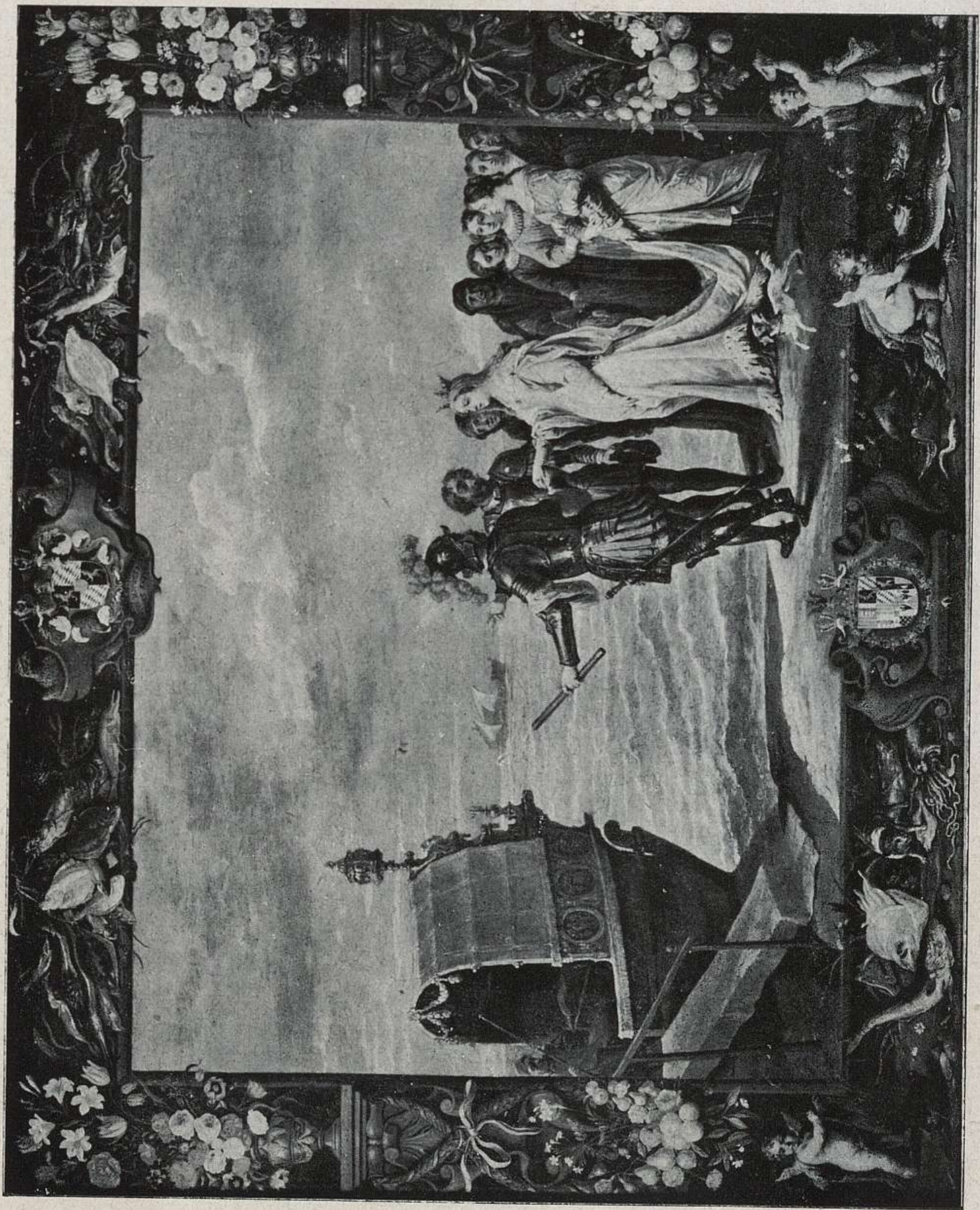
Salvamento de los tesoros del navío «San Pedro»



La barra de Lisboa



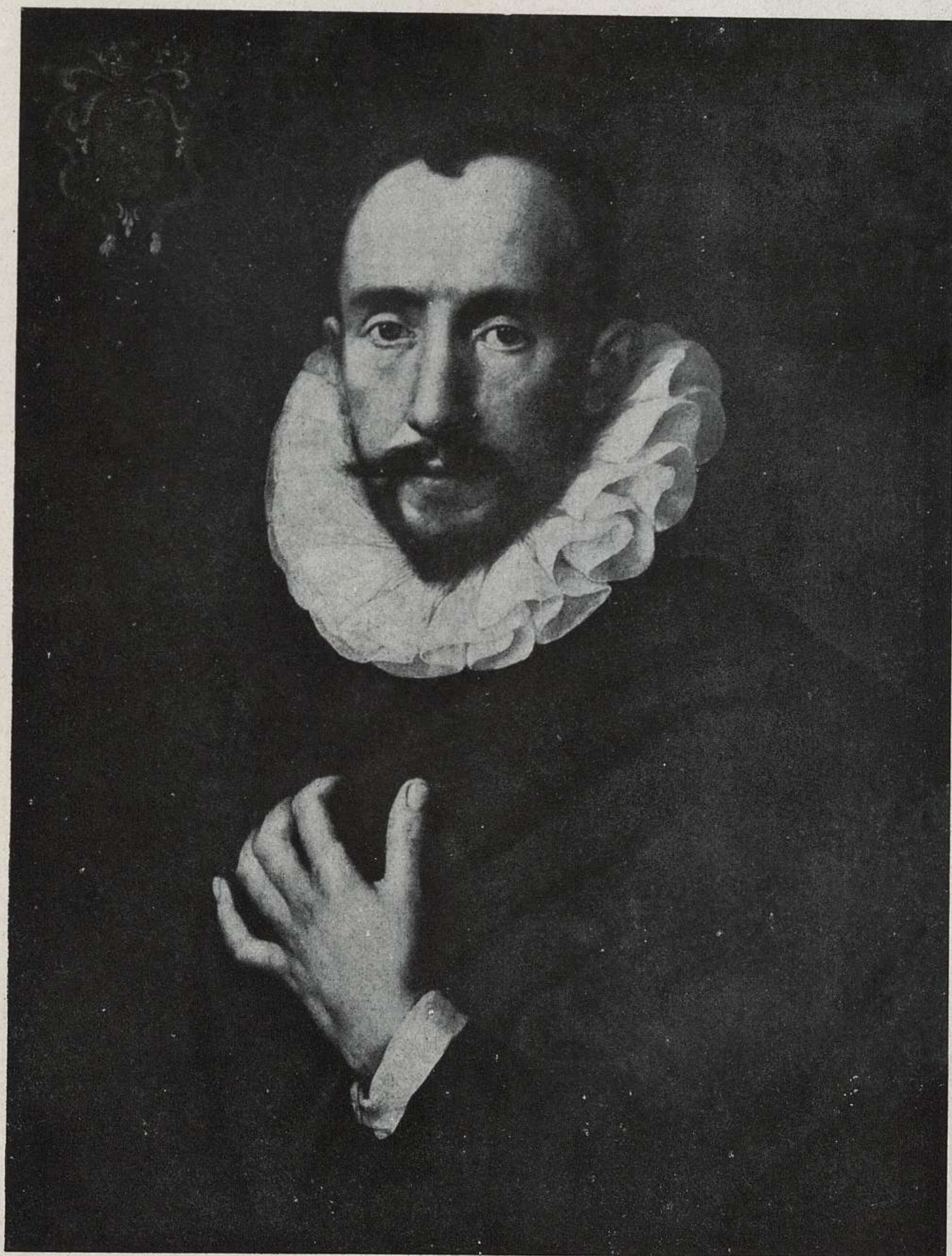
Acueducto de D. Juan V en Lisboa



La historia de Antonio Moncada, por Teniers y Van Kessel



Otro episodio de la historia de Moncada, por Teniers y Van Kessel



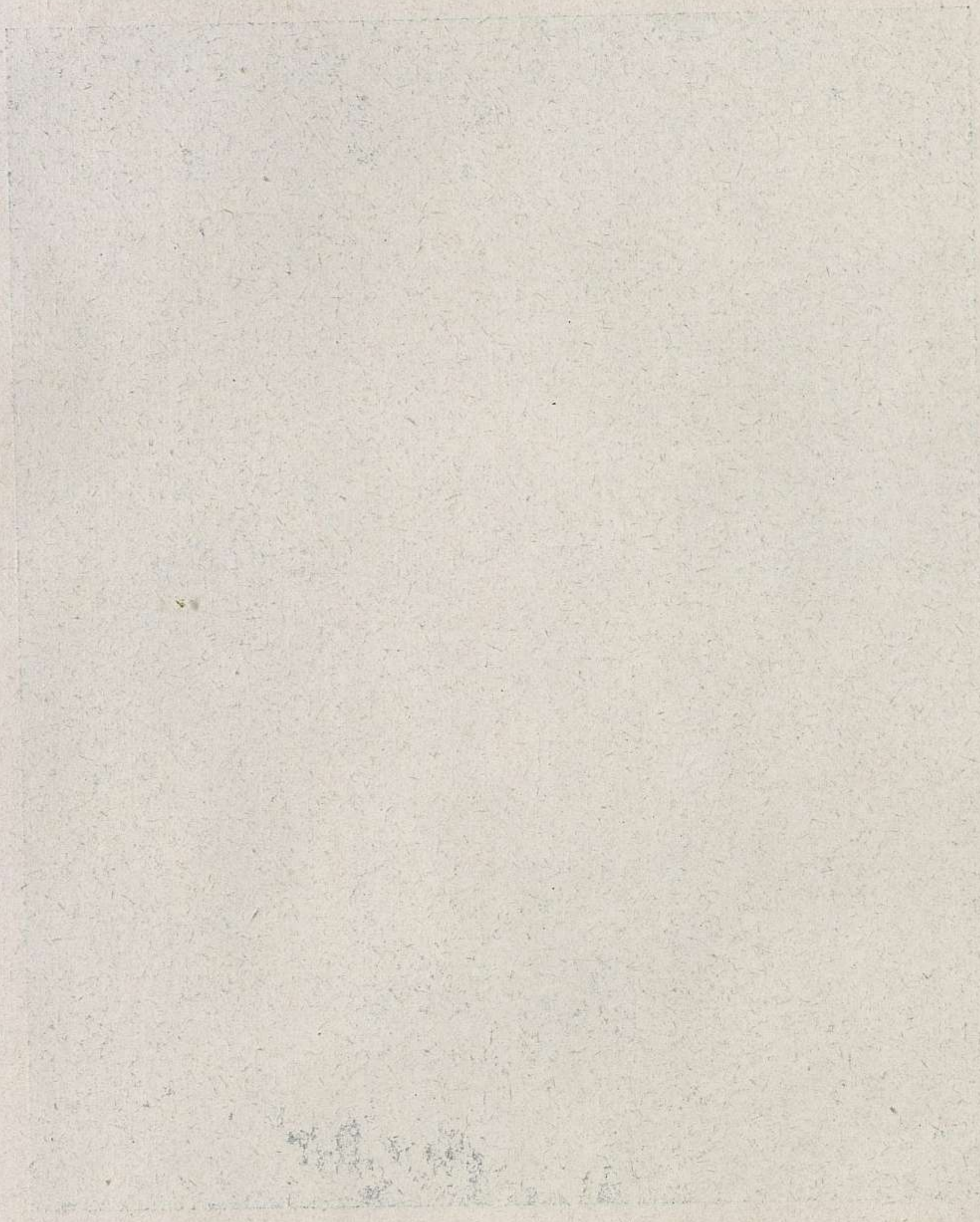
Porbus. Retrato de D. Pedro de Licht



Carreño. Retrato de hombre. ¿El duque de Pastrana?

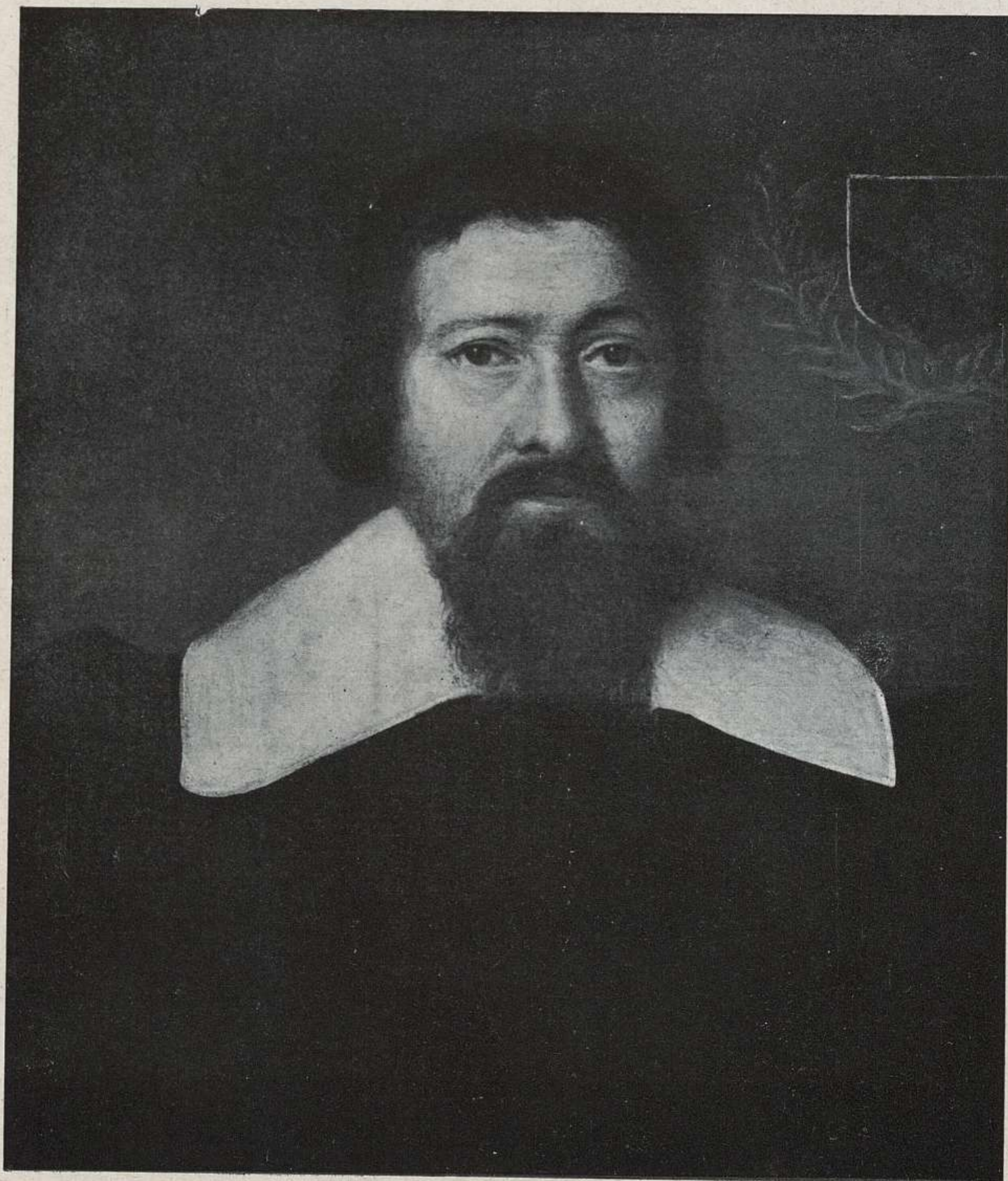


Retrato de señora





Retrato de hombre



Retrato



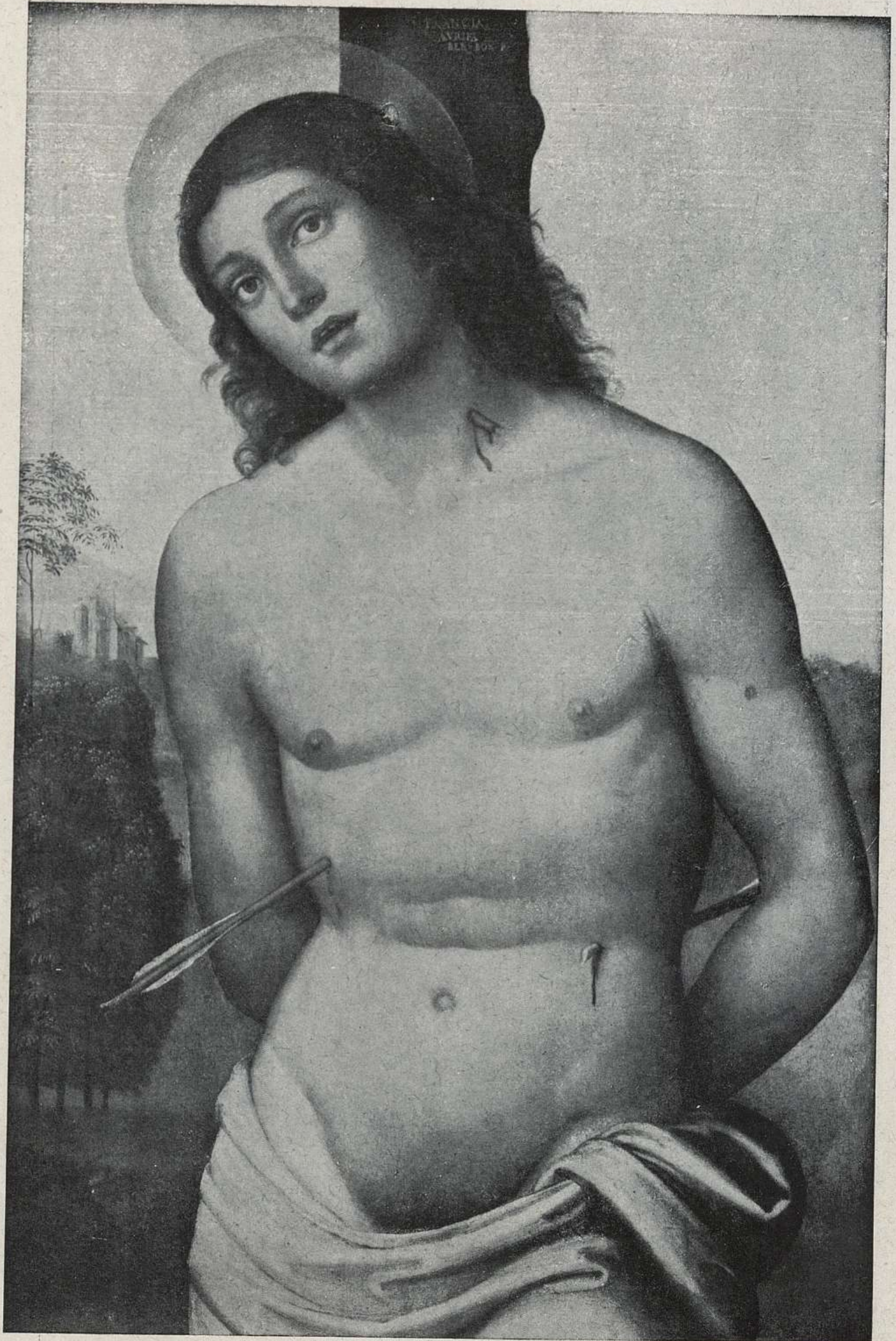
Escuela Italiana. La Virgen con el Niño



Escuela Flamenca. Desprendimiento de la Cruz



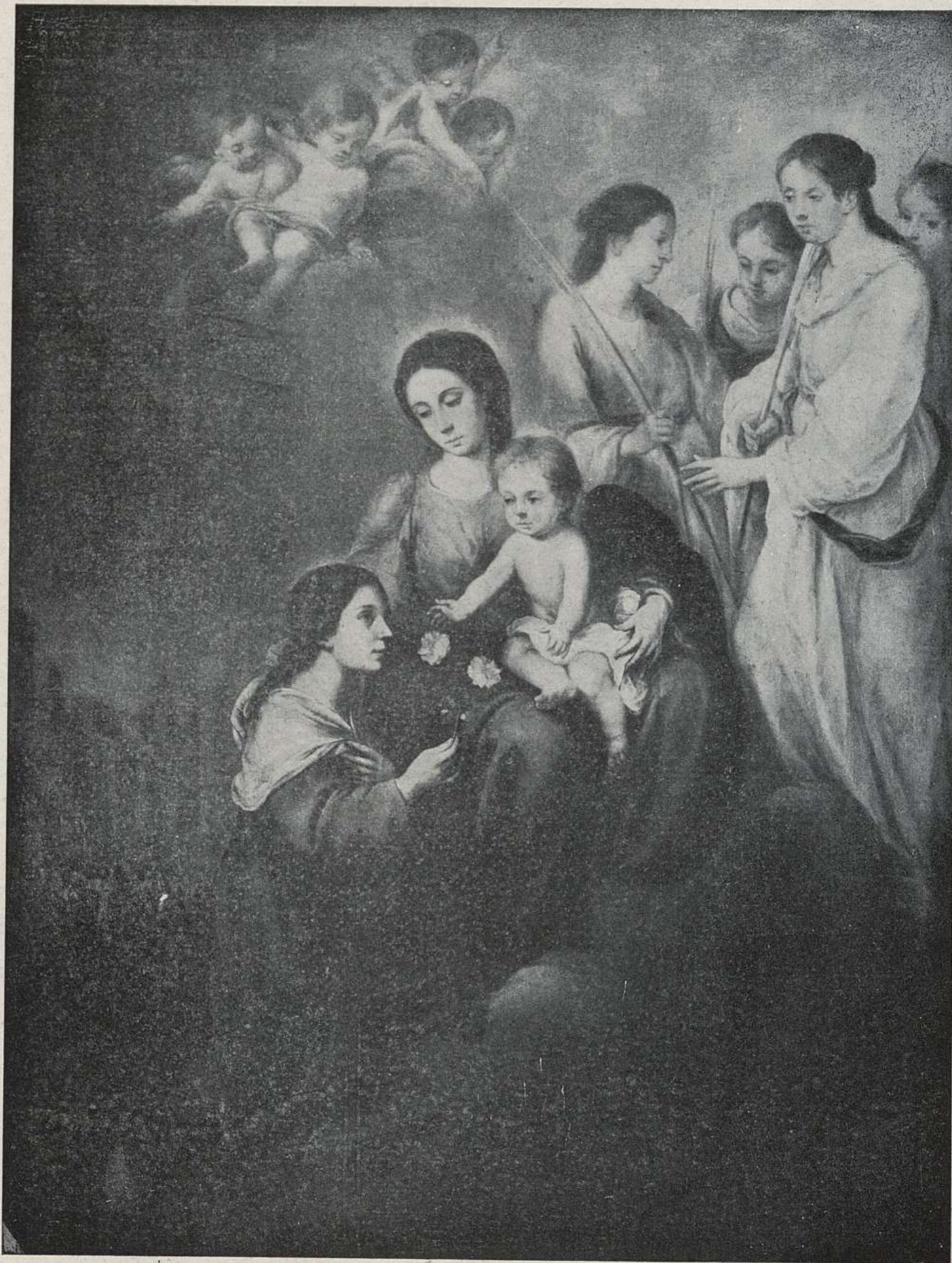
Francia. La Virgen con el Niño



Francia. San Sebastián.



Murillo. San Francisco



Murillo. Santa Rosa de Viterbo

**ALGUNOS CUADROS DEL MARAVILLOSO MUSEO
DEL SR. COCNACQ**

En pleno estruendo de París, en el corazón tumultoso del bulevar, se ha abierto hace poco un admirable recinto, donde toda belleza tiene su asiento, y que reproduce a orillas del Sena, y en más pequeño, algo de portentoso Museo Wallace, gloria y orgullo de Londres.

Hará unos cuantos lustros vendía en las calles, al aire libre, telas, baratijas, un mercader ambulante llamado Cocrnacq. Con su facundia y su chiste despachaba fácilmente su pacotilla y veía aumentar su caudal, creciendo en él la confianza en sus dotes mercantiles. Poco después adquiría un pequeño almacén, que, por hallarse cerca de los populares baños de la Samaritana, adoptó también como nombre el de la heroína bíblica, y que fué pronto creciendo como la espuma, hasta llegar a ser uno de los principales entre esos enormes almacenes parisienses donde se vende de todo y que cuentan su tráfico por miles de millones.

La Samaritana tuvo su nota peculiar. Era un almacén más al alcance de los bolsos modestos que sus congéneres, y esto le daba cierto matiz de vulgaridad, de escasa elegancia, tal vez de cursilería. Mas fuese lo que fuera, lo cierto es que el señor Cocrnacq adquirió una inmensa fortuna, que compartía modestamente con su mujer, trabajadora y humilde como él, y que le acompañó en la escasez y en la prosperidad. No tuvieron hijos; muchas de sus rentas las consagraron a obras caritativas y sociales, y en sus últimos años el Sr. Cocrnacq, ya viudo, se dedicó a adquirir, conveniente y superiormente asesorado, obras de arte. Murió el viejo comerciante, y en su testamento dispuso que sus adquisiciones se exhibiesen, para ser conocidas del gran público. Este ha sido el origen del pequeño museo, arreglado con gusto insuperable, y que en los tres pisos de un lindo hotel, muestra maravillosas obras del siglo XVIII.

El Sr. Cocnacq era, dichosamente, hombre ecléctico y de gustos amplios. Así, adquirió lienzos, muebles, tapicerías, esculturas, porcelanas, joyas, chirimbolos diversos, todos exquisitos y admirables. El museo, arreglado cual una casa particular, es delicia de los ojos y encanto del espíritu. Todo el hechizo del galante siglo revive en aquellos objetos, entre los cuales una lindísima cama, revestida de sedas joyantes, parece esperar el sueño de una Pompadour o de una Du Barry.

Un pastel de La Tour reproduce el rostro espiritual de la presidenta Del Rieux. Está la esposa del alto magistrado sentada en una silla dorada, junto a una mesa rica. Vístese con amplio traje interior, de una tela grisácea, adornada con plegados y lazos de un azul casi fulgente: tan vivo es el color y tan fresco se conserva aún el trazo del pastel. Una ligera cofia de encaje negro aplícase sobre la cabellera empolvada, y las lindas manos de la presidenta sostienen negligentemente un antifaz de terciopelo. El rostro de la dama, delicioso, de contenida malicia y de guasona ingenuidad, esboza una sonrisa, mientras los ojos, lindísimos, miran entornadamente, de medio lado, como animando a alguien que no acaba de decidirse a lo que la presidenta quiere.

Perroneau, el rival de La Tour, pintó el retrato de Carlos Le Normand con vigor y fuerza admirables. La cabeza destocada, al aire el cuello, es de un modelado portentoso; vasta la frente, que se pierde bajo los bucles empolvados; serena, dominante y fija la mirada; recta la nariz, agudo el mentón, bajo la boca pequeña y apretada. Un pañuelo sujeto negligentemente pone viva nota de color sobre el traje, cayendo por la espalda y el pecho en blandos pliegues sedosos. La diestra sostiene una carpeta de grabados con el gesto firme de los dedos, que asoman tras el cartón, con dibujo impecable y firmísimo. Al fondo se entrevé una cortina sobre una estantería, donde hay más carpetas, más estampas. En este cuadro admirable, Perroneau vence a La Tour: con tal fuerza, sobriedad y valentía está pintado.

El deleitable Tiépolo pintó *El festín de Cleopatra*. Tal vez sea este boceto el de uno de los cuadros que acerca de la reina de Egipto ejecutó Tiépolo en el palacio Labia, de Venecia. Es un cuadro armonioso, lleno de felicidad, de alegría, de lujo inteligente, de voluptuosidad refinadísima, fiel evocación de aquella "vida inimitable" que fué la de la hermosa soberana.

En el pórtico de un soberbio palacio, columnas, arcos, estatuas, cornisas y balaustradas, la bella Lagida prende entre los dedos finísimos la enorme perla que va a disolverse en el vinagre contenido en precioso vaso. Su cuerpo (el alto, erguido, soberbio cuerpo de la Cristina, modelo favorita de Tiépolo) se inclina algo hacia atrás, plegando los rasos y los brocateles del espléndido traje. Un cuello blanco sube en torno del escote admirable, y sobre su aureola, la cabeza, redonda, fina y pequeña, se destaca, pulido el rostro, sedosos y dorados los cabellos, las facciones adorables y menudas.

Frente a la reina, Antonio, casco al aire, el fuerte, musculoso brazo apoyado en el de su asiento, mira con asombro a Cleopatra, mientras otro personaje incógnito, de rostro duro y algo diabólico, contempla también a la soberana con gesto medio irónico, medio satisfecho. Más gentes, enanos, lebreles, negros, soldados, un admirable copero que portea un alto aguamanil, una camarista estupefacta, rodean en orgía de colores el grupo de los comensales, mientras al fondo, bajo un cielo claro, que cruzan leves pájaros, Tiépolo reprodujo el muro, los cipreses y las rejas del jardín que se admira en la escena veneciana de la colección de los condes de Torre-Arias. Es este cuadro admirable de composición (tan feliz como las más dichosas del Veronés y del Tintoretto), de color, de gracia, de conseguida elegancia, y por ello recuerda el de *La clemencia de Escipión*, de la galería de los señores de Mora (D. Gonzalo), que hasta ahora creo es poco conocido.

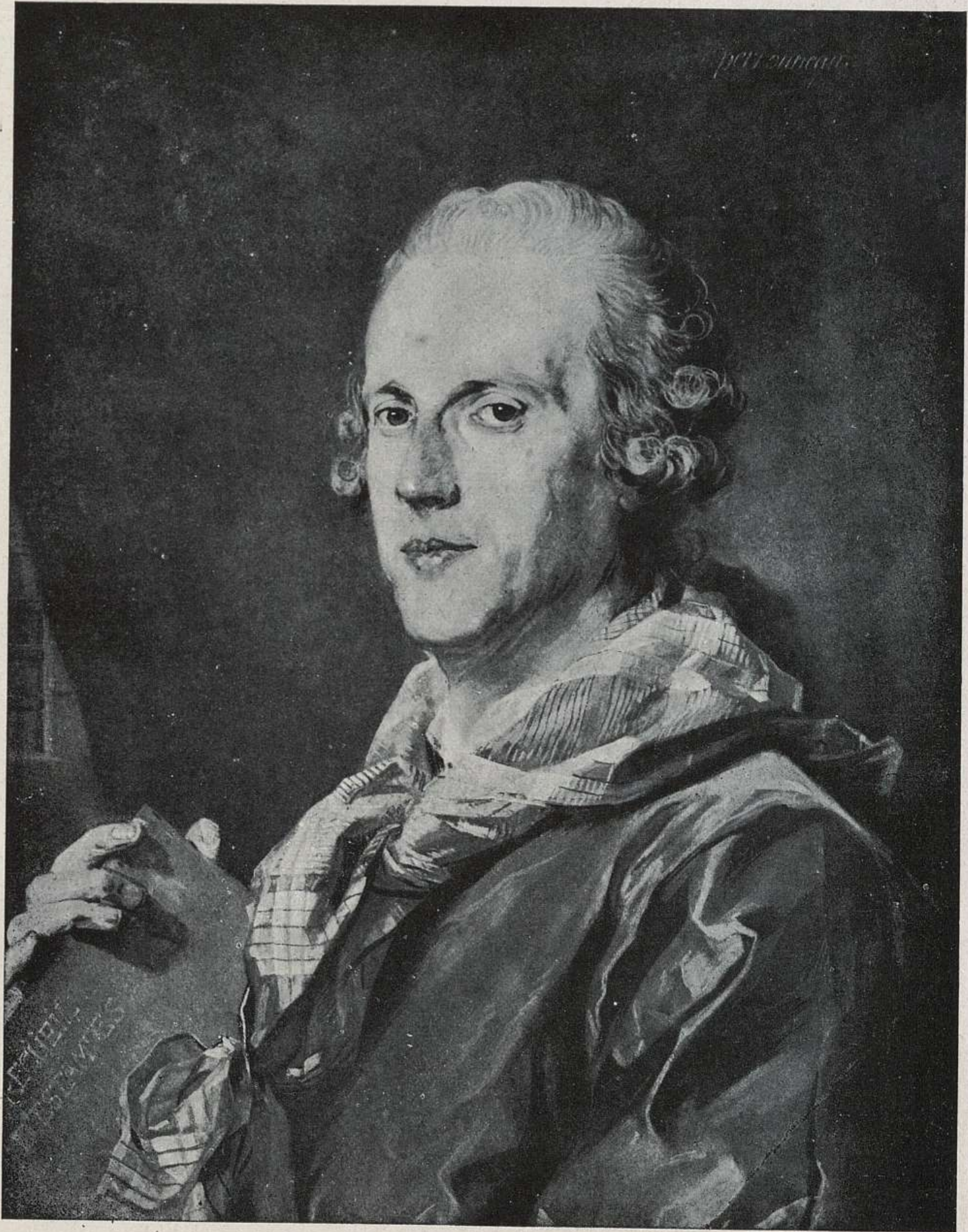
Boucher, el amable pintor de pastoras sensibles y de zagales apasionados, pintó a su hija, la señora Baudoin, pizpireta e ingenuamente maliciosa. Es una linda muchacha ampliamente descotada, vestida con un ropaje suelto y galante, flores en el rubio cabello, coquetones lazos en la garganta de nieve. Apoya la joven su brazo en una rústica jaula, adornada con leves verduras, y en un dedo graciosamente respingado sostiene un pajarillo que entreabre las alas y parece va a comenzar su canción. La otra mano cae negligente, sosteniendo entre los dedos unas hojas, mientras en el óvalo impecable, donde la tez tiene tersura de pétalos y aterciopelados de frutas, la boquita se pliega en graciosas sinuosidades y los ojos enormes miran con dulzura bajo el arco de las finas cejas.

El maestro Fragonard pintó al amor entre unos floridos rosales. El divino dueño de los hombres frota travieso su flecha contra las espinas de las rosas. Todo ello sucede en uno de esos lugares vagos, fuera del espacio y del tiempo, donde residen los inmortales. Una balaustrada parece encerrar un parque umbroso. Por tierra yace un carcaj repleto de dardos. En el cielo, entre nubes rosadas y de azur, se persiguen, amantes, dos palomas. Eros es un chiquillo de cuerpo turgente y semejante a las porcelanas más finas. Sus pies adorables se ciñen en los tobillos por pulseras de hoyuelos, que se señalan además en la tersa espalda, en los brazos redondos, en el cuello, en los pulsos, en las falanges de los graciosos dedos. Un manto flota al desgaire, y de los hombros nacen las alas del dios.

La cabeza es el triunfo de la hermosura maliciosa. Crespos los cabellos, traviesa la boca, insolentes los ojos negrísimos, subido el color de las mejillas, este Cupido de Fragonard, pintado con el fuego, la soltura y la fuerza que hacen al pintor igual a los más grandes, es como imagen fiel de aquel amable siglo XVIII, que, hasta su fin, parece sólo componerse de sonrisas, de caprichos, de leves pasiones, de gestos graciosos, que luego han de perecer todos en la tragedia de la Revolución y en la sangre de la guillotina.



La Tour. Retrato de la presidenta De Rieux



Perroneau. Retrato de Carlos Le Normand de Coudray



Tiépolo. El festín de Cleopatra



Boucher. Madame Baudoin



Fragonard. El amor entre rosas

INDICE DE MATERIAS

INDICE DE MATERIAS

	<u>Págs.</u>
PREÁMBULO, por J. Moreno Carbonero.....	9
ADVERTENCIA	11
LA COLECCIÓN DEL SEÑOR CONDE DE MUGUIRO:	
I.—Interesantes obras de los pintores Mengs y Lucas.....	15
II.—Goya, los López, Sorolla.....	19
VARIAS OBRAS DE LA COLECCIÓN ANDRÉ-JAQUEMART EN PARÍS.....	43
LA GALERÍA SANTAMARINA EN PARÍS:	
I.—Cuadros españoles.....	65
II.—Cuadros ingleses.....	69
EL GRECO Y GOYA EN LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MARQUÉS DE CASA TORRES	93
CUADROS DE LA GALERÍA DE LOS SEÑORES PRÍNCIPE PÍO, MARQUÉS DE CASTEL-RODRIGO	113
CUADROS DE LA GALERÍA DE LOS SEÑORES CONDES DE TORRE-ARIAS:	
I.—Algunos primitivos	133
II.—Pintores del siglo XVIII.....	137

	<u>Págs.</u>
ALGUNAS OBRAS DE LA COLECCIÓN DE LOS SEÑORES DE BAUER:	
Goya, ¿Goya? y Mariano Fortuny	157
LA GALERÍA DE LOS SEÑORES DUQUES DE FERNÁN-NÚÑEZ:	
I.—Los retratos de Goya	169
II.—Los cuadros de Juan Pillement	173
III.—La historia de Moncada y varios retratos	177
IV.—Cuadros de santidad	181
ALGUNOS CUADROS DEL MARAVILLOSO MUSEO DEL SR. COCNACQ	229

INDICE DE GRABADOS

INDICE DE GRABADOS

	Págs.
Carlos III, boceto para un retrato, por Mengs	25
El príncipe de Asturias (luego Carlos IV). Una princesa, retrato, por Mengs	27
Cabeza de mujer, por Mengs	29
Un garrochista, por Eugenio Lucas	31
La lechera de Burdeos, cuadro de Goya	33
Retrato de D. Juan de Muguiro, por Goya	35
El doctor Gutiérrez, retratado por D. Vicente López	37
Retrato de doña María Buschental, por Bernardo López	39
Retrato de la señora condesa de Muguiro, por Sorolla	41
Retrato de Cosme de Médicis, por Quintín Metsys	51
Pontormo. Joven tocando el laúd	53
Busto de un héroe, relieve en mármol, por Desiderio de Settignano.....	55
Retrato de un muchacho risueño, cuadro de Franz Hals	57
Retrato de un militar, cuadro de Goya	59
Una plaza de Venecia, por Guardi	61
Carreño. Retrato de niño	73
Goya. Retrato de D. Félix Colón de Larriategui	75
Zuloaga. Autorretrato	77
Zuloaga. Retrato de la señora de Santamarina	79
Zuloaga. Cándida	81
Lawrence. Retrato de mistress Kemble, célebre actriz inglesa	83
Reynolds. Retrato de Mary Wharton	85
Lawrence. Lord Wellington	87
Jorge Romney. Retrato de niña	89
J. Northcote. Retrato de miss Elford	91

	Págs.
El Greco. San Sebastián	101
Goya. Retrato de doña Juana Galarza de Goicoechea	103
Goya. Retrato de D. Juan Martín de Goicoechea	105
El Greco. Fray Hortensio Paravicino	107
Goya. Retrato de Carlos IV	109
Goya. Retrato de la reina María Luisa	111
Pinturichio. La Virgen con el Niño	121
Velázquez. Retrato de D. Manuel de Moura, segundo marqués de Castel- Rodrigo	123
Cabeza del retrato del segundo marqués de Castel-Rodrigo, pintado por Velázquez	125
Retrato de mujer. ¿Doña Leonor Mello de Portugal y Braganza?	127
Retrato de Gilberto Pío de Saboya	129
La Verónica (autor desconocido).....	143
La Virgen Acogedora (autor desconocido)	145
Los duques de Ciudad Real (autor desconocido)	147
Juan Bautista Tiepola. Escena veneciana.	149
Retrato de niño	151
Goya. "¿Qué tal?"	153
La condesa-duquesa de Benavente, por Goya	161
¿Goya? Retrato de mujer	163
Fortuny. La herrería árabe	165
Goya. Retrato del rey Carlos III	185
¿Goya? La familia del VI conde de Fernán-Núñez	187
Goya. Cabeza del retrato del conde de Fernán-Núñez	189
Goya. El conde de Fernán-Núñez	191
Goya. La condesa de Fernán-Núñez	193
Naufragio del navío "San Pedro"	195
Salvamento de los tesoros del navío "San Pedro"	197
La barra de Lisboa	199
Acueducto de D. Juan V en Lisboa	201
La historia de Antonio Moncada, por Teniers y Van Kessel	203
Otro episodio de la historia de Moncada, por Teniers y Van Kessel.....	205
Porbus. Retrato de D. Pedro de Licht	207
Carreño. Retrato de hombre. ¿El duque de Pastrana?	209
Retrato de señora	211
Retrato de hombre	213
Retrato	215
Escuela Italiana. La Virgen con el Niño	217
Escuela Flamenca. Desprendimiento de la Cruz	219
Francia. La Virgen con el Niño	221

.INDICE DE GRABADOS

253

	<u>Págs.</u>
Francia. San Sebastián	223
Murillo. San Francisco	225
Murillo. Santa Rosa de Viterbo	227
La Tour. Retrato de la presidenta De Rieux	235
Perroneau. Retrato de Carlos Le Normand de Coudray	237
Tiépolo. El festín de Cleopatra	239
Boucher. Madame Baudoin	241
Fragonard. El amor entre rosas	243



C.I.A.P.

Precio: 25 pesetas

MCD 2019