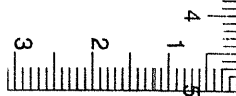
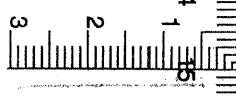


ANTONIO PÉREZ PINEDA
CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

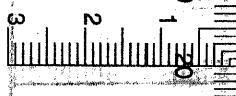
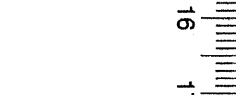
400840
MADE IN SPAIN



La huella de Diego Velázquez
en la ciudad de Granada



DISCURSO DE APERTURA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
CURSO ACADÉMICO 1991-92



ANTONIO PÉREZ PINEDA
CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

La huella de Diego Velázquez
en la ciudad de Granada



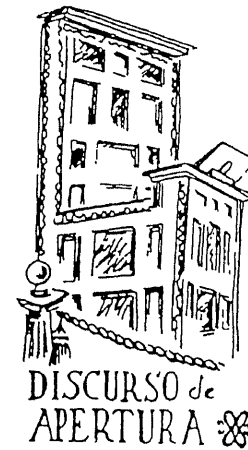
DISCURSO DE APERTURA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
CURSO ACADÉMICO 1991-92

La huella de Diego Velázquez
en la ciudad de Granada

ANTONIO PÉREZ PINEDA
CATEDRÁTICO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
N.º Documento <u>241380</u>
N.º Copia <u>241388</u>

La huella de Diego Velázquez
en la ciudad de Granada



UNIVERSIDAD DE GRANADA
CURSO ACADÉMICO 1991-92

EXCMO. SR. RECTOR MAGNÍFICO
EXCMAS. E ILTMAS. AUTORIDADES
SRES. PROFESORES Y ALUMNOS
SRAS. Y SRES.

Si bien la vinculación de Velázquez con Granada resulta bastante difusa y tangencial, existen, en la trayectoria vital del pintor y en algunos aspectos de su obra, dos o tres elementos significativos que aparecen determinados por esta remota relación y que, a mi entender, merecería la pena destacar por cuanto que suponen una interesante referencia para ahondar mejor en el conocimiento de la pintura del siglo XVII y en una más ajustada estimación valorativa del patrimonio artístico de Granada.

De modo, que a la hora de seleccionar el contenido de esta lección magistral supuse que podría ser atractivo para un auditorio de especialización tan heterogénea como el presente, realizar una reflexión en torno a estas dos espléndidas entidades culturales y estéticas: «Velázquez y Granada»; ambas objeto de veneración colectiva por parte de cuantas personas se estiman, en nuestro país, sensibilizadas para la captación de la expresividad del arte; sugestión en la que el primero que se siente arrebatado es el profesor que les habla, pues desde siempre he practicado, con entera convicción, una intensa predilección por el

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
DISCURSO APERTURA CURSO ACADÉMICO 1991-92.
Depósito legal: GR/1368-1991. Imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

maestro sevillano, y, como cabe suponer, yo también caí, enseñada que la conocí, en el enamoramiento por esta ciudad que es un exponente paradigmático de la belleza visual.

Así, que parece justo que en el momento de consagrar solemnemente mis inquietudes admirativas por el hecho artístico, libere los entrañables fantasmas interiores de mis preferencias y recurra a proponer un tema que tiene por argumento la interconexión de estos dos factores que poseen tan potente capacidad de seducción estética.

Por otro lado, es evidente que la invitación cursada por el Rectorado de esta Universidad para que un miembro de la –todavía muy joven– Facultad de Bellas Artes, sea el encargado de pronunciar la lección de apertura del año académico 1991-92, supone un acontecimiento muy notable, dado que es la primera vez que este Centro se sube, en Granada, a tan excelsa palestra y tiene ocasión de dejar constancia de la especial significación de los conocimientos que se imparten y dilucidan en su peculiar ámbito de competencias docentes. Por ello, soy plenamente consciente de la responsabilidad que estoy ostentando, y que yo acato con entusiasmo por lo que de positivo pueda redundar en el entendimiento y la comprensión de la institución que hoy represento.

Por lo demás, quisiera anticipar que la idea primigenia para desarrollar el texto de este discurso, proviene de un fortuito encuentro que emergió al paso, en los talleres de Restauración Pictórica de nuestra Facultad. Me refiero a la contemplación inesperada de una copia velazqueña de la que tenía conocimiento teórico pero nunca había visto directamente.

Esta iniciativa me llevó a reflexionar sobre otros episodios de vinculación, capaces de contrastar el ténue rastro de la gran figura del arte español en la ciudad de Granada: son los TRES TEMAS VELAZQUEÑOS que constituyen el «corpus» de esta disertación.

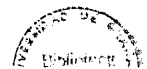
El dibujo de la Catedral

Con el fin de conceder la mejor ambientación al tema, me interesa contemplar, en primer lugar, un panorama velazquino más que propicio para recrear el escenario urbanístico y espiritual de la Granada de mediados del siglo XVII. El susceso está relacionado con la supuesta visita que Don Diego realizó a nuestra ciudad durante el mes de Enero de 1649, mientras esperaba que en el puerto de Málaga se aprestasen las naves encargadas de trasladar hasta Génova al grueso de expedicionarios, comandados por el Duque de Nájera, que se dirigían a Trento para recibir allí a doña Mariana de Austria, prometida de Felipe IV, quien había decidido desposarse, en segundas nupcias, con su joven sobrina, hija de la Infanta Doña María, Reina de Hungría. Velázquez aprovechó la travesía para trasladarse por segunda vez a Italia, en un viaje que, a la postre, resultó definitivamente fructífero y trascendental para su carrera.

El embarque desde Málaga obedecía, al parecer, a las circunstancias diversas que impedían zarpar de otros puertos más cercanos a la corte: la Guerra de Cataluña y la epidemia de peste que se extendía por todo el litoral levantino¹. Sin embargo, no existe consignación documental alguna que atestigüe, fehacientemente, la estancia de Velázquez en Granada², a excepción de la obra menor objeto de este comentario, que muchos autores atribuyen, tradicionalmente, al futuro aposentador del rey y

1.- PITA ANDRADE, José Manuel. «Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba». «Varia Velazqueña», Madrid, 1960; Tomo I, pág. 402. «El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia». Rev. «Goya», n.º 37 y 38, Madrid, 1960, pág. 151.

2.- «Varia Velazqueña». Madrid, 1960; Tomo II. Nota referente al Doc. 112, de 1649; pág. 265.



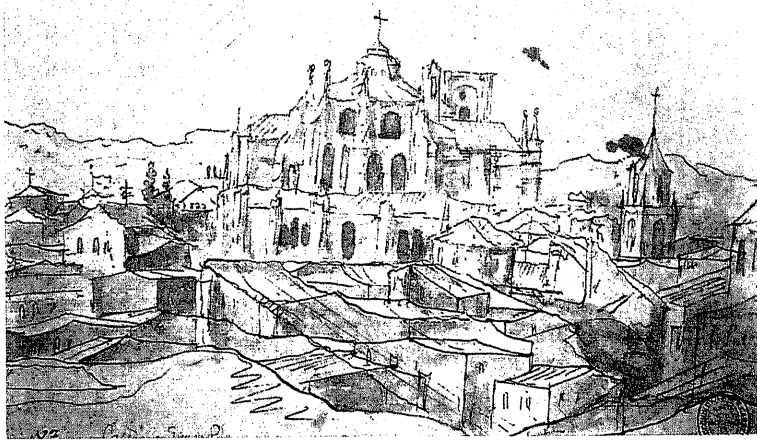


Fig. 1.- VELÁZQUEZ (?): «Vista de la Catedral de Granada». Dibujo a pluma y manchas de sepia sobre papel. Biblioteca Nacional. Madrid.

utilizan como testimonio de aquel hecho. Aceptando la verosimilitud de esta permanencia, cabe suponer que la misma durase varios días, en el transcurso de los cuales conectaría con diferentes profesionales de la pintura, radicados, la mayoría de ellos, en los barrios de San Gregorio y los Hospitalicos³; desde alguno de los otros o miradores de aquellas viviendas debió tomarse el esbozo que voy a analizar.

Según todos los indicios, –y la opinión, como digo, de gran número de especialistas– de esta corta excursión velazqueña se derivó el bello dibujo del ábside de la Catedral que en el siglo XVIII perteneció a la colección de Don Valentín Carderera y hoy se conserva en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid (Figura 1). Mide 18'3 × 30'8 cm., siendo

3.- GALLEGO Y BURÍN, Antonio. «Granada, guía artística e histórica de la ciudad». Edit. Comares, Granada, 1989, pág. 328. Nota n.º 60, redactada por Fco. Javier GALLEGO ROCA.

sus proporciones, por tanto, bastante apaisadas. En el ángulo inferior izquierdo, y escrito con letra dieciochesca aparece una referencia a «Dn. Diego V.º», y más en el centro, una nota a lápiz con alusión al tema representado: «Catedral de Granada». Este letrero, caligrafiado en caracteres del siglo XIX, y el sello, –abajo a la derecha–, de su adquisición por el Estado, datan de 1867, cuando la Colección Calderera se repartió entre la Academia de San Fernando y la Biblioteca Nacional. Don Valentín Calderera, pintor romántico, coleccionista y académico de San Fernando, poseyó una de las mejores colecciones de dibujos de toda España junto con las de Jovellanos y D. Federico de Madrazo. Había sido, en su juventud, discípulo y amigo de Goya, y sobre él escribió y recopiló noticias y dibujos. Entre los fondos de sus carpetas de estampas contaba con ocho de las más prestigiosas y acreditadas atribuciones a Velázquez, como ésta de la Catedral granadina. También fue de su propiedad el magnífico dibujo de la «Cabeza del Cardenal Borja», hoy en la Academia de San Fernando, que es el único ejemplar considerado como auténtico por la totalidad de los estudiosos. En concreto se pueden contabilizar en todo el mundo, hasta veintinueve dibujos relacionados con nuestro insigne pintor; de ellos, solamente se tiene por original indudable el retrato que acabo de mencionar.

El croquis que nos ocupa, fue realizado a pluma, a base de rápidos trazos resolutivos que terminan matizándose con ténues manchas de tinta sepia. El tono ligeramente amarillento de su soporte de papel verjurado, contribuye, con los demás rasgos del escueto bosquejo, a envolver el ámbito representado en una atmósfera de radiante y expansiva luminosidad, muy semejante a la de otras soluciones velazqueñas inmediatas en el tiempo: la «Vista de la Villa Médicis», que captó en un «mediodía» del verano de 1650, consiguiendo reflejar, a través del arco de Ariadna, la luz romana que se expande sobre los jardines. También flota algo de plenitud cenital por encima de las edifi-

caciones moriscas que rodean el testero catedralicio, y las sombras que proyectan las arquitecturas, —pasada la primera hora de la tarde—, ratifican las fechas invernales durante las que se abocetó el paisaje granadino.

Se ha considerado posible que el punto de vista de este encuadre estuviera emplazado concretamente en la casa del Almirante de Aragón, —actual asilo de San José, ubicado inmediatamente detrás de la iglesia albaicinerá de esta advocación— edificio que en aquella época estaba habitado por una distinguida familia relacionada estrechamente con personalidades de la corte amigos directos de nuestro pintor, lo que hace pensar que pudo alojarse en él o al menos visitarlo⁴.

Pero habiendo comprobado sobre el terreno, la disposición de los rayos visuales en relación con diversos elementos de la imagen dibujada y reconstruyéndolos sobre la Plataforma de Vico, de 1590, —y el plano topográfico que trazó, en 1796, el matemático catalán Don Luis Dalmau—, las mencionadas líneas de perspectiva vienen a confluir en un punto de intersección que se sitúa, exactamente, sobre una manzana lindera con el Callejón del Gato.

A la izquierda de la cabecera monumental del templo, se perciben algunos de los pináculos flamígeros que se alzan sobre la Capilla Real, y al fondo, la silueta del —hoy, tan degradado— Monte Vive y sus aledaños.

Observándolo desde unos criterios de carácter estilístico, se advierten aspectos de resolución técnica que inducen a establecer ciertas reservas respecto a su adjudicación indubitable al creador de «las Meninas». Aún admitiendo que todo lo mencionado acerca de la feliz consecución de los efectos de luz rutilante, irradiada desde el cénit celeste, se consiga para constituir la baza más atrayente de esta pequeña pieza, es evi-

4.- «V.V.», Tomo II. Nota cit. pág. 265.

dente que de imponerse un análisis serio y objetivo sobre la dimensión expresiva de su dicción gráfica, puede surgir alguna desconfianza que tenga que ver con el carácter redundante de aquellas líneas que, —faltas de tensión, reiterativas y retóricas—, tratan de esquematizar las construcciones, o sobresiguen, sin pulsación, el perfil sinuoso del horizonte.

Por tanto, la autoría de este boceto no deja de ser un tema discutible; la mayoría de los expertos asumen su autenticidad sin plantearse demasiadas conjeturas respecto a su vieja atribución dieciochesca, sin embargo, yo creo que lo incluyen en sus repertorios sin una completa convicción. Pérez Sánchez, no tiene inconvenientes en exaltarle y tenerlo por seguro⁵. Don José Gudiol, en cambio, es totalmente opuesto a su adscripción velazqueña⁶. Jonathan Brown, ni se molesta en mencionarlo. Yo he tenido la oportunidad de estudiarlo dos veces: en la exposición «Velázquez y lo velazqueño»⁷, y en 1962, con ocasión de la muestra organizada por la Fundación Rodríguez-Acosta sobre «Granada: la ciudad y su paisaje»⁸, y siempre he pensado que se trata, incuestionablemente, de un precioso dibujo poblado de sugerencias estéticas y, en última instancia, de un exponente evocador de la entrañable anécdota, pergeñada por la historia, sobre la probable peripecia vital de Don Diego, paseando, placentemente, —durante el invierno de 1648/49— por los intrincados vericuetos de las calles granadinas, contemplando, arrobado, la belleza inevitable de esta fascinante ciudad.

5.- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «El dibujo español de los Siglos de Oro». Catálogo de la exposición, n.º 261, Madrid, 1980, págs. 18 y 114.

6.- GUDIOL, José. «Velázquez». Edit. Polígrafa, S. A. Barcelona, 1973, pág. 318.

7.- «Velázquez y lo velazqueño». Catálogo de la Exposición, Madrid, 1960, n.º 183, pág. 136.

8.- «Granada: la ciudad y su paisaje». Exposición de la Fundación Rodríguez-Acosta. Granada, 1962, n.º 87.

Concomitancias estilísticas y técnicas entre la pintura de Velázquez y la de Alonso Cano

En el desarrollo de un proyecto como el presente, dedicado a relatar la miscelánea granadina de un personaje tan carismático como Don Diego Velázquez, no se puede soslayar la conveniencia de constatar una de las facetas más reconocidas y significantes de su conexión con esta ciudad: la acendrada amistad que mantuvo, a lo largo de toda su vida, con aquel otro pintor que acabó siendo racionero de la Santa Iglesia Catedral.

Cano se instituye como el exponente más claro de esta gratificante vinculación cuyo predicamento engalana, lujosamente, el prestigio de una tradición cultural y artística de la que todos nos podemos sentir partícipes. Cano, es la figura más insigne de la escuela granadina y la asunción por su parte de los criterios artísticos sostenidos por Velázquez, resulta ser un decisivo factor de modulación para el ponderado sentido estético que ha arraigado firmemente entre nosotros.

Conocidas por todos son estas cálidas relaciones, y también es público que el afecto que se profesaron quedó reflejado documentalmente en diferentes actas que recogen su intervención recíproca en determinados acontecimientos familiares o privados que necesitaron el refrendo de la legalidad. Cano actuó como testigo en los bautizos de cuatro nietos de Velázquez entre 1638 y 1648, y declaró, solidariamente a su favor, cuando se le emplazó, en 1658, para que informase sobre la limpieza de sangre de los ascendientes sevillanos de Don Diego, en el proceso que se siguió para conceder a éste la venera de Santiago. Alonso adujo entonces que lo conoció en Sevilla, en 1614, contando él trece años y Diego, quince. Compañeros del taller de Pacheco y aprendices delante del mismo modelo, su íntima amistad se había forjado desde la primera juventud.

En 1638, Velázquez debió llamarlo a Madrid para que participase en el nuevo equipo de pintores cortesanos que se estaba formando a causa del fallecimiento o la vejez de la generación anterior. Sin embargo, habiéndose agotado todas las plazas del ámbito real, a Cano se le encomienda un destino paralelo, siendo asignado a la Casa del Conde-Duque de Olivares, como pintor y ayuda de cámara; cargos y actividad de los que apenas existen constancia o resultados.

Ese mismo año, Juan de Pareja y Diego Velázquez actúan en Madrid como testigos de Cano, para el otorgamiento a su padre de un poder notarial que le permitiese gestionar la venta de la casa que dejó en Sevilla, y en 1640, emprendió, junto a Velázquez, un viaje por Castilla la Vieja con la misión de recoger en Valladolid, algunas obras de arte que sustituyeran a las desaparecidas en el incendio que sufrió, aquel año, el Palacio del Buen Retiro⁹. De estos asiduos contactos, se infiere el lógico intercambio de ideas sobre la vocación que tanto les conmovía y tan profundamente les identificaba; y también la apasionada predilección compartida, por la pintura de los maestros venecianos. Cano debió albergar siempre, en los archivos de su conciencia, las suculentas experiencias de que se proveyó durante las sesiones que hubo de mantener con su dilecto amigo, departiendo, despaciosamente, en torno a los mil asuntos de que pueden hablar dos espíritus afines, ligados por la comprensión y el recíproco respeto.

Que la técnica pictórica de Cano es subsidiaria de la velazqueña, al menos en lo que se refiere a la etapa central de su trayectoria artística, —cuando, en la proximidad del sevillano, pudo estudiar, en Madrid, las colecciones reales y, sobre todo, acometer, en 1640, la restauración de 160 cuadros afectados

9.- WETHEY, Harold E. «Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto». Alianza Editorial, Madrid, 1983, págs. 27 y 28.

por el incendio del Buen Retiro— es cuestión totalmente asumida por todos los concededores de su estilo. Por medio de su trabajo en estas intervenciones, Cano se percata de los secretos procesuales utilizados por los maestros venecianos, y adopta, a partir de ese momento, aquellos métodos de actuación que le van a permitir obtener unos efectos visuales más rutilantes y atmosféricos que los conseguidos a través de los procedimientos aprendidos en Sevilla, los cuales se fundamentaban en la concreción radical que determinan las luces tenebristas.

En mi opinión, Tiziano es el descubridor de la dimensión expresiva de los factores texturales de la pintura. La técnica mixta por medio de la cuál el Veronés, Tiziano y Tintoretto resuelven el bellissimo cromatismo de sus composiciones y dan pujanza a la rica factura de sus calidades, se fundamenta en una interpretación, —más expedita, franca y eficiente—, de la disposición alternativa de substratos de temple-óleo y veladuras superpuestas de color, —a base de licuaciones de barnices resinosos— que habían patentado en Flandes, a mediados del siglo XV, los hermanos Van Eyck. Por fin, en Venecia se produce la sustantivación de la materia pictórica como mecanismo autónomo de transmisión comunicativa, valorizándose los resultados perceptivos provocados por la instrumentación adecuada de los recursos técnicos por encima del contenido retórico de la narración representada. Es decir, el «qué» se convierte, para siempre, en una entidad supeditada al «cómo».

Por los mismos caminos, —el estudio de las pinturas venecianas que guardaba el Alcázar madrileño— Velázquez y Cano llegan a parecidas conclusiones, y uno y otro se aprestan a utilizar aquellas manipulaciones que facilitan la plasmación de tan verosímiles apariencias. Velázquez aplicará dichos preceptos con la oportunidad y ponderación que le proporciona su clarividente dominio sobre el oficio y su profunda sabiduría para mediatizar las circunstancias que puedan afectar a sus propósi-

tos creativos. En todo caso, el pintor sevillano se mantiene fiel a sí mismo, arbitrando la admisión de sus influencias con el exacto control que le otorga la seguridad de sus conocimientos. Alonso Cano, en cambio, se muestra más proclive; inducido por la supremacía del ejemplo, acomete la experiencia, obedece la sugestión y se acopla a las directrices ticianescas, ejecutando, hacia 1645, el mejor cuadro que salió de sus pinceles y que es para mí, (como lo fue para Maino, Díez de Valle, Jusepe Martínez y Felipe IV), una de las obras más hermosas que se pintaron en su tiempo. Me refiero al «Milagro del Pozo» que hoy se alberga en el Museo del Prado y constituye, sin ninguna duda, el paradigma español del concepto barroco de lo «pictórico», equitativo, en tal categoría, a cualquier creación de su magnífico referente veneciano. Curiosamente, cuando Cano se estimula a modificar su estilo, en sus años de madurez madrileña, y se dispone a emular las virtudes de la escuela veneciana, se revela mucho más literalmente «ticianesco» que el propio Velázquez. El impresionante cuadro, que es objeto de mi particular preferencia, muestra claramente esta doble ascendencia admirativa. En conclusión, yo no creo que Cano se remita, únicamente, a imitar las iniciativas —que también fueron adquiridas— de su antiguo compañero, sino que éste le sirve de acicate y le motiva para que alcance directamente la fuente de la sugestión en los cuadros que colgaban de los muros palaciegos.

Desde el estricto punto de vista del procedimiento, existen entre ambos algunas sutiles diferencias, que, —debido a la incidencia que la metodología determina en la elocuencia definitiva de la propuesta plástica— comportan mayor importancia de la supuesta. La proporción de aglutinante oleoso que Velázquez aporta en sus mezclas con el temple que utiliza en las bases mátericas de las grisallas, es, sin duda, doblemente superior al empleado por Venecia y su émulo granadino; lo cuál propicia que el desarrollo textural de su factura se despliegue más locuazmente, sin asperezas, ni tosquedades. Sus veladuras

ulteriores también van cargadas de aceite espesado que fluidifica y adelgaza la rigurosidad del barniz resinoso. Cano, como digo, se muestra más leal a las fórmulas de Tiziano, y, debido a ello, las calidades de su pincelada adquieren un carácter bronco, vibrante y árido, de una saturación más densa y consistente. Me estoy refiriendo puntualmente a la obra que tantos epítetos elogiosos me merece; porque, en el momento que Cano se incorpora a las líneas que definen su propio estilo, se advierte un sentido más estilizado y un comedimiento, y orden tímido, en la incorporación de sus empastes texturales, fundamentados en esa dulce y argentina grisalla, —compuesta de blanco de plata y negro marfil— con la que resuelve las bases plásticas de sus mejores figuras.

En todo caso, la similitud con Velázquez en el tratamiento y concepción de su pintura, es innegable, y, para demostrarlo, ahí está esa mano que el niño mantiene bajo el agua que se derrama desde el brocal, en el «Milagro del Pozo», cuya vitalidad, alienta con la misma fugacidad plástica que la mano devanadora de la hilandera velazqueña. Ambas tienen idéntica estructura pictórica de tradición veneciana y pretenden dar forma a los mismos supuestos barrocos de dinamismo visual. Estas involuciones de concepto y técnica han llegado a confundir la apreciación de tratadistas tan preclaros como Jonathan Brown, quien, de modo inexplicable, recae sistemáticamente en el fácil arbitrio de adjudicar a Cano toda obra velazqueña que, por aparentar una cierta desviación del estilo que se le presupone «propio», implica algún problema de inequívoca adscripción, justificando tan providencial recurso por el hecho de que el racionero sería el único artista de su generación, con suficiente calidad y capacitación para sostener el tipo ante un parangón de semejante calibre¹⁰. Yo me permito el atrevi-

10.- BROWN, Jonathan. «Velázquez: pintor y cortesano». Alianza Editorial. Madrid, 1986, págs. 271-272.

miento de contraponer mi humilde criterio al de Jonathan Brown, especialmente en lo concerniente a una famosa y, por lo visto, debatida obra: «La tentación de Santo Tomás de Aquino» propiedad de la Catedral de Orihuela. Siendo las dudas y discrepancias que provoca de carácter más conceptual que técnico, mis convicciones se basan tanto en un aspecto como en otro, pues, en mi opinión, el cuadro es entera y totalmente una espléndida realización de Velázquez, en la que no ha tomado parte Cano, ni ningún otro interventor incierto.

En primer lugar, parece resultar tremendamente desconcertante el espíritu de la concepción del tema, al que se ha tachado de melífluo y falto de severidad. Velázquez, sin duda, plantea aquí, como en otras obras de complejo argumento que ejecutó durante la misma década («Túnica de José», «Fragua de Vulcano», «Cristo y el alma cristiana»), una especie de desdramatización del acontecimiento que relata, procurando que el desenlace de la representación se verifique fuera del campo perceptivo del espectador. El pintor nos obliga a contemplar el suceso de soslayo y a desplazar nuestra atención hacia otra secuencia de la historia que implique menos crudeza y extremosidad. Por lo tanto, el sentido de este cuadro no es «impropio» de Velázquez, sino que, por el contrario, la elegante sublimación con que lo inviste, es plenamente consecuente con los comportamientos habituales del sevillano.

Y en cuanto a la técnica empleada, todos los ingredientes y características, se exhiben con la hegemonía y la versatilidad que identifica, inconfundiblemente, la supremacía del maestro, en especial esas pinceladas largas, envolventes y constructivas que tanto se han llegado a ponderar, y, también, estudiado bajo el prisma analítico de los métodos «pinacológicos»¹¹.

11.- LLUIS MONLLAO, R. y GUMI CARDONA, Jordi. «Resumen de Pinacología». Rev. «Archivo Español de Arte». C.S.I.C., n.º 156, Madrid, 1966, págs. 286-287.

En resumen, en el binomio Velázquez-Cano, existe incuestionablemente un contencioso que genera una serie de variables de evidente confluencia, emparejamiento que, de un modo u otro, se resuelve como un motivo de estimulante complacencia para una comunidad sensible y cultivada, que siempre ha sabido capitalizar su prestigio apoyándose en este tipo de razones relacionadas con el arte y la cultura.

Importante copia de un Velázquez en el Episcopologio granadino

Con ocasión de la campaña de restauración emprendida por la Facultad de Bellas Artes, al amparo de un convenio firmado el pasado año entre el Departamento de Pintura y la Especialidad de Restauración, con la Comisión Diocesana de Arte Sacro, cuyo objetivo está encaminado a la realización de las oportunas operaciones de limpieza y consolidación de las piezas pictóricas que constituyen la Galería de Retratos de los Señores Arzobispos de la Archidiócesis de Granada, surgió delante de mí la sugestiva presencia de un interesante cuadro que no había tenido, anteriormente, la oportunidad de examinar con la inmediatez y el detenimiento requeridos para adoptar sobre él un criterio claro acerca de su categoría artística y trascendencia historiográfica. Me refiero al retrato del Arzobispo Don Fernando de Valdés y Llanos, prelado que ocupó la sede episcopal de Granada entre los años 1633 y 1639. La mencionada pintura es una copia directa de un original perdido de Velázquez, que, con toda probabilidad, fue realizada en Madrid por encargo del cabildo catedralicio, en 1639, para conmemorar el fallecimiento del arzobispo y perpetuar su efigie en el conjunto del episcopologio.

Esta colección de retratos del Palacio Arzobispal de Granada, aparte la degradación normal que han podido sufrir con el paso

de los años, —los más antiguos se pintaron, como se sabe, en 1613— hubo de soportar un gravísimo deterioro a causa del incendio que se provocó en la mañana del 31 de diciembre de 1982. Instalados en el salón de la planta baja del edificio, cuyos vanos se abren en la fachada posterior recayente sobre la Plaza de Bibarrambla, —zona en la que precisamente se inició el siniestro—, todas las pinturas de la serie padecieron, en mayor o menor grado, los perniciosos efectos del humo y las elevadas temperaturas, así como las agresiones producidas por las maniobras utilizadas en los procesos de extinción. Lo cierto es que el maltrecho repertorio de imágenes episcopales fue depositado en el Cotarro de la Catedral exhibiendo una variada panoplia de alteraciones materiales: quemaduras en amplias zonas de los soportes, desgarros de las telas, descolgamientos del bastidor, calcinaciones de la capa pictórica, —que en muchos casos había provocado el viraje tonal de los pigmentos, por tostación—; impregnaciones del hollín procedente de las emanaciones de la cremación, las cuales se incrustaron tenazmente en los intersticios de las tramas y las estrías de la factura desvirtuando la solidez de la apariencia formal de la representación, etc.; daños, todos ellos, que no revestían un carácter totalmente irreversible, puesto que la mayor parte de estas afectaciones eran susceptibles de recuperación mediante la aplicación de los adecuados tratamientos de forrado y consolidación.

Del centenar y pico de piezas que constituyen esta galería de los máximos dignatarios de la Iglesia Metropolitana granadina, unos veintidós han sido ya sometidos a las pertinentes labores de reentelado, estucados, limpieza y reintegración, en los talleres de las asignaturas de «Restauración Pictórica» de la Facultad. Entre ellos se cuentan casi todos los ejemplares debidos a los pinceles de Juan García Corrales y de Pedro de Raxís, los cuales habían sido ejecutados, desde 1613 a 1616, a instancias de Fray Pedro González de Mendoza, auténtico iniciador de

este Episcopologio. El retrato de tan significado prelado, pintado por Pedro de Raxis en 1614, campea entre los mejores del grupo, ya «que por ser el promotor de la reforma y ornato de las casas arzobispales se hizo de mayor calidad»¹², concertándose su precio en más del cuádruple sobre lo que se pagó por los ordinarios.

Otros de los lienzos recuperados que resulta interesante destacar son: el que representa a Don Gaspar de Roys, obra fechable en 1677, que definitivamente habría que adjudicar a Juan de Sevilla Romero, apoyando este criterio en la locuacidad barroca de su factura, a base de veladuras de colores cálidos que se deslizan sobre la firme textura de las carnaciones, mientras la iconografía de los fondos aparece resuelta con la efusiva facilidad propia de los seguidores de Cano; y el retrato de Don Diego Escolano, sobre el que también me determinaría a fijar su adscripción, sin dubitaciones, a Pedro de Moya Crespo y Agüero, después de un análisis racional de su técnica y estilo, referenciándolo con «la buena manera abandonada» que le atribuía Palomino, —en alusión a su supuesta formación en Flandes e Inglaterra junto a Antón Van Dyck—; influencia que, en mi opinión, puede apreciarse en el suntuoso concepto cromático y compositivo de la Santa Magdalena de Pazzis, firmada, del Museo de Granada, y el planteamiento general de este retrato, cuya ejecución obedece a las fases secuenciales de un proceso mixto, óleo-resinoso, en el que los sólidos empastes de albayalde, que interpretan los volúmenes estructurales y el énfasis de las zonas luminosas, se disuelven sobre una imprimatura cálida, (en este caso, de almagra rojiza), la cuál impone su evidencia, emergiendo en la transparencia de las sombras. En el rostro de este arzobispo se elude la descripción explícita de los detalles, abandonando la concreción del documento fiso-

12.- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miguel A. «La Curia y el Palacio Arzobispal de Granada». Imprenta Ave María. Granada, 1986, pág. 67.

nómico a la sugerencia, puramente pictórica, de la forma. Los refinados matices de las veladuras, envuelven, elegantemente, el empaque de la composición, confirmando el acatamiento, por parte de Moya, de una estética de procedencia septentrional, cuyos efectos perceptivos y texturales derivan de las fórmulas procesuales utilizadas por Rubens y sus continuadores; condicionantes que podrían determinar, de una vez por todas, las características del estilo propio de este maestro granadino, cuestión que siempre ha estado tratada de forma difusa y discrepante por los historiadores del arte español.

Abundando en estos supuestos que me atrevo a establecer, habría que traer a colación la existencia de una versión de este retrato, —que se atiene únicamente a la configuración del busto—, en una colección madrileña relacionada familiarmente con el personaje. Como «retrato original», lo ratifica el propio autor del cuadro, quién también rotula la extensa cartela que se desarrolla en la base haciendo una semblanza biográfica del ilustre prelado y, estampando, finalmente, su incuestionable firma: «Pedro de Moya, pingebat». Según el referido texto, Don Diego Escolano, accedió a la sede arzobispal de Granada en 1668 y falleció el 4 de septiembre de 1672, por lo cual, esta réplica de propiedad particular y su prototipo del Episcopologio, debieron pintarse en torno a 1671, a juzgar por la idéntica edad proyecta que revelan los cansados rasgos del Arzobispo en ambas representaciones¹³.

13.- Intentando apurar el tema, aludiremos también a otra versión del mismo retrato de busto, localizada, al parecer, en la población de Longares (Zaragoza), donde le hacen presidir la vitola comercial de un estupendo vino de Cariñena, intitulado «Don Diego Escolano»; vinculación que seguramente proviene de la época en que el interfecto ofició como Obispo de Tarazona. Por último, las noticias documentales que relata la filatería del retrato de Madrid, excluyen, a mi juicio, la posibilidad de que el joven canónigo, —con muceta y bonete rojos—, que aparece en un cuadro de colección granadina, que se atri-

De las cuidadas y rigurosas actuaciones llevadas a cabo por el equipo de restauradores –profesores y alumnos–, que ha trabajado sobre esta colección a lo largo del presente curso y parte del anterior, son testimonio los excelentes resultados que pueden esgrimir las referidas piezas, las cuales, por un lado, han desechado las tristes lacras que les deparó el incendio, y, por otro, son capaces de revelar ahora, de forma límpida y brillante, los valores plásticos e históricos que caracterizaban su interés como fuente de datos iconográficos. Existe el proyecto de proseguir esta gestión común entre el Arzobispado y la Facultad de Bellas Artes durante el próximo año de 1992, con el propósito de completar la campaña y, posiblemente, celebrar una muestra con el material recuperado, a fin de divulgar, lo más dignamente posible, el conocimiento general de esta interesante parcela del patrimonio artístico granadino, sumándola a las conmemoraciones locales del Quinto Centenario¹⁴.

Pero atengámonos al estudio de la pieza del episcopologio que protagoniza nuestra disquisición velazqueña. El Arzobispo efigiado, Don Fernando de Valdés y Llanos, era un importante

buyó a Pedro de Moya en la exposición «Velázquez y lo velazqueño», de 1960, sea, –como se afirmaba– el Arzobispo Escolano. («Velázquez y lo velazqueño». Catálogo n.º 147, págs. 118-119).

14.- Por su parte, el programa de actividades restauradoras cubierto por los talleres de Bellas Artes continúa incrementando su campo de intervención técnica, habiéndose culminado últimamente varios proyectos de considerable envergadura, tales como la consolidación de las pinturas murales, con motivos florales y de lacerias, que decoran la Casa de Zafra, sede, recientemente inaugurada, del Centro de Estudios Árabes; grupo de tallas barrocas propiedad del obispado de Guadix, algunas de ellas, obras seguras de importantes imagineros granadinos; proceso de aislamiento y desinfección de un retablo del siglo XVII y sus esculturas, instalado sobre el testero de la Biblioteca General, en el edificio del Hospital Real; pinturas sobre lienzo pertenecientes al patrimonio de nuestra Universidad, en campaña de verano propiciada y organizada por el Secretariado del Patrimonio Histórico-artístico, dependiente del Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

jurisconsulto y canonista muy reconocido en la corte de Madrid. Oriundo del Principado de Asturias, había estudiado teología y ciencias eclesiásticas en la Universidad de Salamanca, formación que le llevó a ocupar los cargos de inquisidor del Santo Oficio en Barcelona, Zaragoza y Toledo. En 1625 accedió al obispado de Teruel y en 1632 fue propuesto por Felipe IV para ocupar la sede de la diócesis de León. Al siguiente año, en 1633, y sin haber podido tomar posesión de aquella, fue presentado por su Majestad como Arzobispo de la Archidiócesis de Granada. Inmediatamente, en octubre de ese mismo año y antes de incorporarse a sus tareas episcopales en nuestra ciudad, donde, probablemente, «jamás se persona-ra»¹⁵, se le designó nada menos que Presidente del Consejo de Castilla, de forma que en Enero de 1634, el cabildo tuvo que proceder a nombrar nuevo Arcediano de la Sta. Iglesia Catedral, vicario general de la Archidiócesis y gobernador del Arzobispado, para que juntos regentasen, por delegación del titular, los asuntos de estado que le competían.

Con motivo de su ascenso a tan importante puesto en el gobierno del rey, Don Fernando debió pedir a Velázquez la realización de su retrato, durante el año de su intronización política y religiosa al más alto nivel. Téngase en cuenta que, aparte el elevado rango que supone regir las tareas de un órgano de gobierno tan decisivo como el Consejo de Castilla, la mitra de Granada era una de las canongías de mayor renta y categoría del siglo XVII¹⁶, y, por tanto, de las más codiciadas entre los individuos de élite que integraban la carrera eclesiástica¹⁷.

15.- AINAUD DE LASARTE, Juan. «Velázquez y los retratos de Don Fernando de Valdés». «Varia Velazqueña». Madrid, 1960, Tomo I, pág. 310.

16.- VIÑES, Cristina. «Granada en los libros de viajes». Edit. M. Sánchez, Granada, 1982, pág. 118.

17.- Yo me atrevo a interpretar que Don Fernando de Valdés pudo ser un hombre inteligente y sensible, que, en cierto modo, estaba sugestionado por el

El original del retrato que le pintó Velázquez, obedeció, por parte de su creador, a un ambicioso proyecto conceptual y plástico, y, seguramente, habría que incluirlo entre los mejores que realizó el pintor sobre personajes cortesanos en la etapa inmediatamente posterior a la vuelta de su primer viaje a Italia. Don Fernando de Valdés, actuó, en este sentido, de igual modo que otros dignatarios de la corte, quienes, como dice Jonathan Brown «deseosos de sacar provecho de la creciente reputación de Velázquez»¹⁸ le encargaban la plasmación de su imagen, en la que veían representada, sin duda, la exaltación tangible de su prestigio personal.

Pero es el caso que el ejemplar autógrafo de esta pintura se destruyó, probablemente, en el incendio del Real Alcázar de Madrid acontecido durante la nochebuena de 1734, restando como única reliquia de aquél original, el fragmento con «mano de eclesiástico» que se conservaba en el Palacio Real, y que, incomprensiblemente, también desapareció en Agosto de 1989, junto con otro auténtico «velázquez» que representa una cabeza de mujer. Ambos óleos, de pequeño formato, pudieron ser impunemente descolgados y escamoteados, por los substractores, de las salas donde se hallaban expuestos. Aún más sorprendente resulta el hecho de que, a dos años vista, todavía no se conozca nada sobre su paradero, ni las circunstancias que rodearon tan lamentable suceso. Llama la atención, por otra parte, que sobre estos temas velazqueños que venimos bara-

estimable abolengo aristocrático que ostentaba su familia, lo que le incitaba a preocuparse, grandemente, de su promoción en la corte; de ahí, que en sus años de madurez se acumularan sobre él diversas potestades de las que, en parte, no pudo investirse canónicamente dada la precipitación de los acontecimientos. Habiendo alcanzado la Presidencia de Castilla, no se comprometió, tampoco, a arriesgar semejante prebenda, recatándose en sus actuaciones dentro del consejo, y no permitiéndose ausentarse, —ni siquiera ocasionalmente— de la responsabilidad de este organismo.

18.- BROWN, Jonathan. «Velázquez...». pág. 139.

jando, se haya cernido una especie de funesta suerte y todos ellos parezcan encontrarse a merced de una fatídica conspiración del destino.

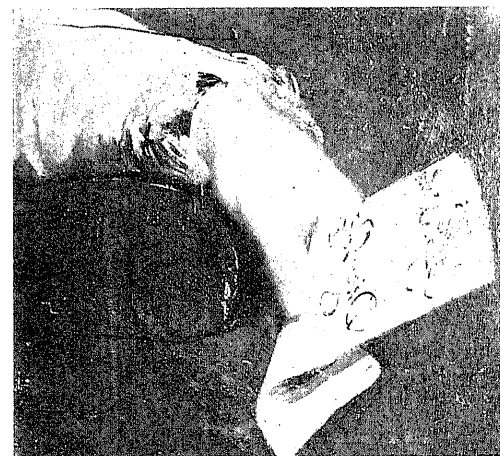


Fig. 2.- VELÁZQUEZ: «Mano de un eclesiástico». Robada del Palacio Real de Madrid, en 1989.

Este famoso trozo (Figura 2), representa, como es bien sabido, la mano derecha de un personaje eclesiástico, revestido con un sobrepelliz del que se perciben los encajes de la bocamanga. El antebrazo se apoya sobre el remate del brazo de un solemne sillón frailer y los dedos de la mano sostienen un memorial o papel plegado, en el que se aparece la firma inscrita del autor del cuadro: «Ilmo. Señor/ Diego Velázquez». Camón Aznar ha sugerido que la fórmula de distinguido tratamiento que precede, —en renglón más alto—, al nombre del pintor, se refiere a la dignidad del modelo, al que se supone ha sido dedicado el cuadro mediante esa metáfora formal¹⁹. Velázquez debió sentirse

19.- CAMÓN AZNAR, José. «Velázquez». Edit. Espasa Calpe. Madrid, 1964. Tomo II, pág. 593.

muy satisfecho de esta pintura, tanto respecto a sus resultados como a la ambiciosa composición de su empaque, la cual utilizará, diez años más tarde, en el retrato del Cardenal Borja, y ambos serán antecedentes experimentales del soberbio Inocencio X de Roma. Camón percibe esta preferencia en el hecho, —poco habitual en el proceder de Velázquez—, de constatar su autoría suscribiendo con su rúbrica la ejecución del trabajo.

La factura de la «mano» del Palacio Real, —sutil, ligera, franca y resolutive—, coincide con la dicción pictórica reconocida en otros cuadros próximos a su estricta datación («Fragua de Vulcano», «Túnica de José»), en todos los cuales consigue la sensación plena de verosimilitud visual, recurriendo a unos medios técnicos que, en principio, podrían suponerse inoperantes²⁰. La inquietud insatisfecha que la enigmática identificación icono-

20.- En esta sorprendente economía de elementos instrumentales, —aparentemente inocuos, y, sin embargo, causantes de tanta eficacia expresiva— radica una de las más llamativas claves de su genialidad artística. Velázquez, siempre lúcido en la concepción plástica de sus temas, también resulta admirable a la hora de disponer la adecuada coherencia de los mecanismos técnicos necesarios para alcanzar, brillantemente, su característica plenitud.

Otra interesante digresión podía plantearse con respecto a este cuadro velazqueño y en relación con el concepto de unicidad que define la esencia plástica de cualquier obra de arte creada bajo los auspicios estéticos del barroco. Una pintura del siglo XVII, acostumbra a ser un organismo completo y total, en el que la parte no tiene hegemonía propia, sino que siempre aparece armónicamente integrada en el contexto global del conjunto. Según tales principios, el fragmento de un cuadro barroco no tiene justificación plástica por sí mismo, aunque puede esgrimir su trascendencia valorativa si lo interpretamos como exponente de documentación histórica. A pesar de todo, el trozo velazqueño que hemos estudiado, tiene preservada su sugestión, la cuál se ubica, ostensiblemente, en el atractivo de su grácil configuración técnica y en el acontecimiento evocador que supone ser una reliquia impregnada por la pulsación biológica y temperamental del gran pintor de Felipe IV.

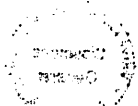
gráfica de este fragmento provocaba en muchos historiadores de la pintura española fue despejada, en 1960, por Don Juan Ainaud de Lasarte, al publicar en «Varia Velazqueña» un convincente artículo sobre la cuestión²¹ en el cuál se esclarecían, con la objetividad y precisión que caracterizan los trabajos de este estudioso catalán, las complejas circunstancias que concurren en torno a este cuadro y sus diversas variantes. La clave que solucionaba este conflicto, la encontró Lasarte en un retrato del Arzobispo Valdés que, conservado en la colección de los condes de Toreno, estuvo expuesto en el Casón de Madrid, en 1960²². Este ejemplar exhibe, en su parte superior izquierda, un letrero que fija la identidad del personaje, y muestra, —como único rastro del perdido original en que se inspiraba—, la mano diestra del eclesiástico, sosteniendo el consabido papel con la leyenda manuscrita, —reducida, en este caso, a las siglas del tratamiento dedicado a la dignidad de su receptor—. Sin embargo, Lasarte opina que esta copia de la colección Toreno, —de cuya familia era ascendiente el arzobispo—, fue realizada por un pintor mediocre, alrededor de un siglo más tarde que su base de referencia²³; lo que no es óbice para considerar que esta versión se constituye en la reserva documental más fidedigna del prototipo realizado por Velázquez en 1633, desde el momento en que, —según todos los indicios—, resulta ser una emulación completa de los detalles formales y la estructuración general de la obra primigenia.

En cambio, el cuadro del Palacio Arzobispal de Granada, pintado en Madrid, —como ya se ha relatado—, por encargo del cabildo catedralicio y con ocasión del fallecimiento del prelado

21.- AINAUD DE LASARTE, Juan. «Velázquez y los retratos...». «V.V.». I. págs. 310-315.

22.- «Velázquez y lo velazqueño». Catálogo, n.º 60, pág. 65.

23.- Debió ser pintado, necesariamente, antes del incendio del Alcázar madrileño, ocurrido en 1734.



en 1639, sería la copia más inmediata, –cronológicamente hablando–, de este original velazqueño. Pero, curiosamente, al hilo de tan infausto suceso, y coetáneamente a la realización de esta variante granadina y con idéntico propósito de homenajear al ilustre difunto, Velázquez se afanó en elaborar una interpretación diferente sobre el tema, procediendo a actualizar las facciones del arzobispo, –para lo que debió de recurrir a su bien demostrada capacidad de retentiva–, y modificando al mínimo el esquema establecido en su versión anterior. El nuevo retrato de Don Fernando, solamente referido al busto, se encuentra hoy expuesto en la National Gallery de Londres, donde tuve ocasión de analizarlo en 1971. En mi opinión, y a pesar de las controversias que ha suscitado entre diversos historiadores, se trata de un original auténtico. El retratado aparece ahora más encanecido, con la barba partida y la nariz aguzada. Desde el agotado gesto de este semblante rubicundo, trasciende una penetrante captación psicológica, que Velázquez resuelve con el elegante distanciamiento, y con la rotundidad y gallardía pictóricas, que le son consubstanciales. Por medio de una modulación valorativa de la luz incidente y de los matices cromáticos, el pintor hace emerger vigorosamente a la figura, destacándola del cortinaje rojo del fondo, cuya ejecución esbozada se atempera mediante el afloramiento tonal de la imprimación y los substratos.

Este cuadro también fue copiado, seguramente a instancias de la curia eclesiástica granadina, por un pintor próximo al estilo de Alonso Cano; o, quizás, por él mismo, puesto que en tales fechas (1639) el futuro racionero permanecía en Madrid, al calor de su amistad con Velázquez. Esta última réplica (Figura 3) se encuentra hoy en el Museo de Barcelona, y se expuso en el Casón del Retiro de Madrid, en 1960²⁴. Su posible adscripción

24.- «Velázquez y lo velazqueño». Catálogo, n.º 61, págs. 65 y 66.



Fig. 3.- CANO (?): «Retrato del Arzobispo D. Fernando de Valdés y Llanos». Museo de Arte de Cataluña. Barcelona.

ción a Cano se fundamenta en la delicada factura de su tratamiento pictórico.

En conclusión: desde mi particular enfoque y habiendo dispuesto de las oportunidades adecuadas para conocer directamente las cinco pinturas que confluyen en este interesante contencioso, considero que lo más certero y convincente es seguir de cerca los razonamientos tan pulcramente organizados por Ainaud de Lasarte, los cuales pueden esquematizarse según los siguientes extremos: Velázquez pintó en dos ocasiones al Arzobispo Don Fernando de Valdés. La primera, –de la que sólo conocemos el fragmento de la «mano»–, en 1633; de ella son copias: la variante que existe en el episcopologio de Granada, realizada en 1639, con diversos añadidos y transformaciones, y otra, más ortodoxa, propiedad del conde de

Toreno, pintada en el siglo XVIII, antes de 1734. El segundo retrato, obra auténtica del maestro, pintado en 1639, se encuentra, hoy en día, en la sala n.º XVIII de la National Gallery de Londres, donde se exhiben, específicamente, cuadros pertenecientes a la escuela española del barroco. De este original se extrajo una copia, –en la misma época de la creación del modelo base–, tal vez debida a los pinceles del propio Alonso Cano, que en la actualidad se conserva en el Museo de Arte de Barcelona.

Pero circunscribámonos, definitivamente, al estudio de la pieza protagonista de la presente investigación y a su proceso de consolidación material en los talleres de la Facultad de Bellas Artes (Figura 4). Aunque en líneas generales se atiene al esquema de figura sedante, se trata, en puridad, de una deriva-



D.º Fernando de Balleles y Llanos. Obispo de Teruel, electo Obispo de León, Arzobispo de Granada, Presidente de Castilla.

Fig. 4.- Copia del «Retrato del Arzobispo Valdés y Llanos», una vez finalizado todo su proceso de restauración.

ción del prototipo, ya que, como se apunta, presenta importantes modificaciones con respecto a la disposición del ejemplar conservado en la colección Toreno, que es el que se asume como el referente descriptivo más próximo a la composición inicial.

Esta serie de transformaciones se deben, básicamente, a la necesidad de ajustar el tema al formato preestablecido por los anteriores lienzos integrantes del episcopologio²⁵. En todo caso, el copista madrileño se tomó cuantiosas libertades al interpretar las vestiduras talaras que luce el dignatario representado, proveyéndole de un alba, o roquete, de mangas largas, que cae sobre las rodillas formando un juego de pliegues harto convencionales y sumarios, entre los que se percibe un cíngulo de forma acordonada. Esta zona, de matices claros, está enmarcada por la amplia abertura del manteo negro, el cuál la estructura, plásticamente, según una figura trapezoidal que alivia la densidad compositiva de esta parte inferior del cuadro. El sillón se ha instalado forzosamente, provocando una apreciable distorsión de su perspectiva. Los rojos de la mesita que se coloca a la izquierda y del cortinaje del fondo, –traducido éste en espúrios plegados de ampuloso barroquismo–, prestan al conjunto la requerida suntuosidad cromática.

La parcela más lograda de todo el retrato, en términos de calidad pictórica, está referida, afortunadamente, a la configuración del busto y la cabeza (Figura 5). Este trozo, –cuya resolución técnica categoriza estéticamente esta variante a niveles más plausibles que la pieza de la colección Toreno–, aparece elaborado con suficiente convicción y eficaz plasticidad, beneficiosos rasgos que provienen de los basamentos lumínicos, de naturaleza cretácea, que desarrollan la comple-

25.- Las dimensiones del ejemplar de la Curia son: 103 × 146 cm., incluida la cartela, que mide 18'5 cm. de altura.



Fig. 5.- Primer plano de la zona de la cabeza totalmente restaurada.

xi3n volum3trica del rostro; sobre los que se han modelado, met3dicamente, las inflexiones formales de las facciones e incorporado las t3nues pel3culas de las veladuras para enriquecer la armon3a crom3tica de las carnaciones. La barba y el cabello agrisados, se concretizan en bloques compactos, como el dise1o de las cejas arqueadas, los altivos alveolos, narices rotundas, finos labios y penetrantes pupilas; todo ello remarcado de manera insistente e inequ3voca, hasta el punto que la t3cnica empleada por el copista podr3a inducirnos a retrotraer la fecha del arquetipo velazque1o a los cinco 3ltimos a1os de la d3cada precedente, cuando pint3 el «Conde-Duque» de V3rez-Fisa, el hombre de Detroit, la cabeza femenina del Palacio Real y el caballero de Malta de la misma colecci3n palatina. Esta apariencia de anacronismo pict3rico, es achacable a la limitada competencia del artista que hubo de atender este encargo del clero metropolitano de Granada. Sin capacidad

para interpretar, en su adecuada dimensi3n, la elocuencia envolvente de los matices fundidos, acab3 crispando los contrastes y relatando de manera taxativa, -con una factura algo envarada y r3gida-, la topograf3a fision3mica del alto magistrado.

Sin embargo, el airoso contorno del busto y la cabeza conservan la prestancia com3n de los personajes velazque1os. Hombros y muceta negra, dise1an, con elegancia, el perfil de su silueta contra el cortin3n de color escarlata. A este contraste se suma el birrete de cuatro puntas que cubre la despejada frente del jurisconsulto, consumando el empaque general de la figura y regulando la articulaci3n pl3stica del espacio que la circunda.

Por su parte, las manos conservan, en apariencia, el recuerdo de su imagen originaria; pero su factura dubitativa y el desmaejamiento de su construcci3n interna, no soportan la confrontaci3n con la entidad textural de sus antecedentes (Figura 6). Algo parecido habr3a que aducir respecto a los encajes que ornamentan los pu1os del sobrepelliz, los cuales est3n solventados por el copista mediante un ing3nuo y sistem3tico laboreo artesanal que pretende describir el detalle de las puntillas. Los resultados, -faltos de significaci3n pict3rica-, se distancian mucho del eficaz esbozo que, en su momento, hab3a desarrollado Vel3zquez para atender el caso.

El despacho, recibo o memorial plegado, exhibe, tambi3n, las abreviaturas de la f3rmula de respeto debida al arzobispo. En el 3ngulo superior izquierdo, ocupando la parte triangular de fondo que se deja ver al retirarse oblicuamente el cortinaje rojo, se muestran los s3mbolos her3ldicos de esta protocolaria representaci3n. El referido blas3n aparece rodeado por un bord3n, con nudos y borlas, que cuelga desde el capelo emplazado encima del conjunto. Enmarcado igualmente por una escueta orla protobarroca, sobre la que campea la cruz episcopal, el escudo se distribuye en dos campos verticales, alusivos, segu-

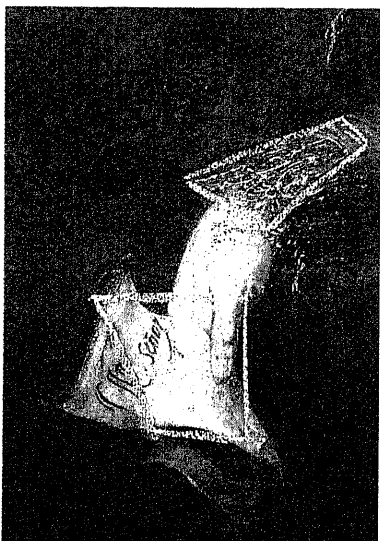


Fig. 6.- Copia del «Retrato de D. Fernando de Valdés». Palacio Arzobispal de Granada. Detalle de la mano derecha del personaje durante el proceso de limpieza.

ramente, a las armas de sus apellidos; ambas zonas están divididas en cuarteles de gules con flores de lis y roeles sobre fondo azul oscuro²⁶. La insignia del Arzobispo Valdés, debió pintarse en Granada, cuando, procedente de Madrid, llegó el encargo terminado. Entonces sería también caligrafiada la inscripción que discurre a los pies del personaje. Tales supuestos se desprenden de un estudio sobre las referidas áreas de pintura, realizado mediante fotografías con rayos infrarrojos, las cuales

26.- CAPEL TUÑÓN, Jesús, y PÉREZ MARTÍN, Manuel. «La heráldica de los obispos granadinos». Revista «Escuela de Maestros» de la Escuela de Magisterio de Granada. Núm. 4. Mayo, 1984, pág. 112. «El episcopologio de Granada y el catálogo de sus escudos». Public. homenaje al Prof. Vallecillo Ávila. Universidad de Granada, 1985, pág. 225.

revelan un primitivo letrero bajo el escudo descrito, con el nombre completo del Arzobispo y, ocultas por la gran cartela verdosa, las labores que rematan, en el borde inferior del cuadro, el faldón del roquete blanco (Figura 7).

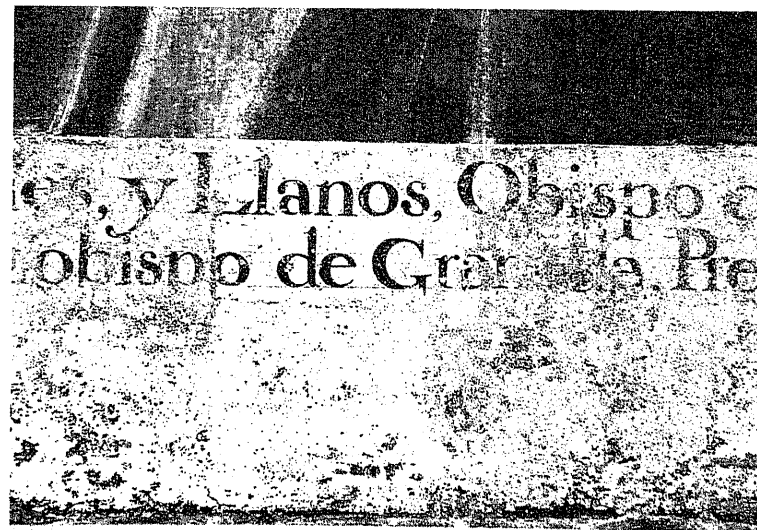


Fig. 7.- Detalle de la zona de la cartela. Al removerse las ampollas provocadas por el incendio en este sector, se comprueba que el letrero fue un añadido sobrepintado encima de los encajes del roquete.

El incendio de 1982 calcinó drásticamente esta franja de pintura añadida, así como otros sectores de la superficie pictórica que, por su naturaleza, ofrecían poca resistencia a los efectos de la cremación; tal es el caso de las parcelas resueltas a base de pigmentos diáfanos de brillante colorido, que requieren, para su aplicación, ser diluidos en una considerable cantidad de vehículo aglutinante. Estas veladuras resinosas se yuxtaponen, reiteradamente, para conseguir los intensos matices que ocu-

pan el amplio territorio destinado a interpretar ropajes y cortinas.

Lo cierto es que, estas tintadas, cargadas de barniz, estaban depositadas, desde un principio, sobre una imprimación excesivamente absorbente y magra, –y, al final, reseca– y, por tanto, se resentían de una pobrísima adherencia al soporte, que propiciaba la proliferación de craqueladuras en espiral o tela de araña. Obviamente, esta deficiencia se recrudeció bajo la acción calorífica del siniestro, provocándose un peligroso levantamiento de las partículas en forma de cazoletas delezna- bles (Figura 8).

Esta inestabilidad de la capa pictórica proviene, así mismo, del debilitamiento progresivo de las bases físicas del cuadro. La

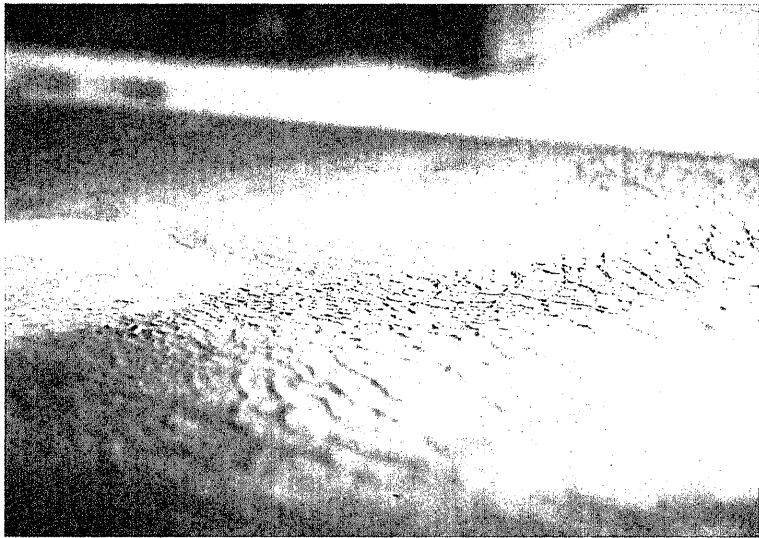


Fig. 8.- Fondo del cortinaje junto a la cabeza del Arzobispo. Levantamiento de la capa pictórica en forma de cazoletas y craquelados en espiral. Fotografía realizada con luz rasante.

inevitable oxidación de la fibra de cáñamo, producida por el transcurso del tiempo y las graves circunstancias a que se ha visto sometida, ha desintegrado el entramado, –por otro lado, excesivamente abierto y fino– del tejido, coadyuvando a la degradación general del soporte. El bastidor se hallaba desajus- tado, y, en el ángulo inferior derecho, roto, lo cuál venía a repercutir en una ostensible deformación del lienzo como con- secuencia de un destensado irregular. La tela está mutilada a lo largo del lateral derecho, por lo que los bordes de la capa pictó- rica de esta zona se doblan sobre el larguero del maderamen.

Los nocivos efectos causados por tan adversas situaciones, no afectaron gran cosa, –sin embargo–, a las superficies cubiertas por las carnaciones, debido, sin duda, al afianzamiento de los substratos de temple-óleo que sustentan, ampastadamente, estos elementos morfológicos del retrato. Los barnices superfi- ciales, en general, actuaron de convincentes protectores del color, cumpliendo dócilmente su cometido como receptores de la suciedad y las oxidaciones más violentas.

La capa pictórica presentaba una falta o laguna a la altura de la mandíbula izquierda del personaje, desgarro que descendía hasta más abajo del alzacuello (Figura 9). Este desprendi- miento existía ya antes del incendio de 1982 y durante el pro- ceso de intervención (Figura 10) convino subsanar la referida pérdida mediante la «coletta» del reentelado, y cubrimientos de estuco²⁷, para terminar la operación con reintegraciones a base de punteados con acuarela.

27.- El equipo de restauradores que ha trabajado sobre el retrato del Arzo- bispo Valdés, ha estado integrado por los siguientes alumnos de la Especiali- dad de «Restauración Pictórica»: Maité Palomo Bravo, Belén Ocaña Aranda, José Luis Ojeda Navio, M.^a Luisa García Ortega y Carmen E. Muñoz Gálvez; todos ellos dirigidos y supervisados por los profesores de la Especialidad, D. Jerónimo Pérez Roca y D.^a Amparo Escolano Mena.



Fig. 9.- «Retrato del Arzobispo Valdés y Llanos». Copia del Episcopologio granadino. Detalle de la cabeza en fase de forración. Puede observarse la suciedad y oxidación de los barnices superficiales y un antiguo desgarrado vertical, anterior al incendio de 1982, que baja desde la mandíbula izquierda del personaje. Sobre la frente, cata de tanteo para el abordaje racional de la limpieza.



Fig. 10.- Copia del «Retrato del Arzobispo Valdés», en proceso de estucado.

Esta pieza, perteneciente al patrimonio artístico granadino, adquiere una notoriedad particularmente relevante si contemplamos su significación desde una perspectiva de oportunidad histórica, ya que, al tratarse de la copia directa de un original desaparecido de Velázquez, ostentando la exclusividad de su contemporaneidad inmediata, se consagra como un cálido reducto testimonial cuya estimación valorativa debe situarse más allá de sus propios merecimientos estéticos. Sin duda, la importancia de su pervivencia estriba en el hecho subliminal de poder sorprender en ella el reflejo, un poco empañado, de un momento vivencial y creativo de Don Diego Velázquez, cuya verdadera huella no pudo, en este caso, llegar hasta nosotros.

Está claro que dentro de una escala de categorización artística, no hay lugar para equiparaciones entre la obra matriz, –imaginada a partir del vestigio de la «mano»–, y su reproducción del Episcopologio; pero también es cierto, que en este ejemplar no se han traicionado, en absoluto, los caracteres esenciales del género, en los términos que los concibió el maestro sevillano; de tal manera, que esta imagen copiada del prelado, conserva, todavía, la impronta de ecuanimidad formal y el proverbial aplomo con que Velázquez sabía revestir, siempre, a sus figuras. En definitiva, esta copia mantiene con satisfactoria dignidad, el papel de referente documental que le adjudica la historia, y a esta apreciación he atendido todas mis observaciones y conjeturas.

* * *

A modo de apéndice, y después de rastrear otros vestigios granadinos, más o menos gregarios, sobre la personalidad que nos ocupa y desechando todos aquellos que no ofrezcan el más mínimo grado de consistencia respecto a su categoría intrín-

seca, o a su relativa conexión con el pintor cortesano, quisiera reseñar la presencia, en la colección de Don Luis Müller, de dos pequeños retratos de busto, con orantes, que fueron expuestos, en 1960, en el Casón del Buen Retiro²⁸. Don José Gudiol, aboga en su monografía por la participación de Velázquez en la terminación de estas dos pinturas adscritas al taller de Pacheco y fechables hacia 1616²⁹. La supuesta intervención del jovencísimo aprendiz podría reconocerse en la apretada contextura plástica con que aparecen resueltas las manos implorantes de los matrimonios retratados, elaboración digna de las maneras utilizadas por Velázquez en sus mejores obras de la época sevillana. Por otro lado, los rostros de estas devotas damas, muestran una contenida intensidad expresiva propia de la confrontación real y directa del pintor con el modelo; disposición conceptual perfectamente acorde con los supuestos naturalistas que caracterizan su etapa de aprendizaje.

No conozco el destino actual de este par de cuadritos, dado que la aludida colección granadina ha sido, últimamente, disgregada y, me consta, que, en buena parte, vendida.

HE DICHO

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE GRANADA



900241388

BIBL. GENERAL UNIVERSITARIA

28.- «Velázquez y lo velazqueño». Catálogo, n.º 23 y 24, pág. 42.
29.- GUDIOL, José. «Velázquez». Pág. 13, Figs. 6 y 7.