

SOBRE VELÁZQUEZ Y LO VELAZQUEÑO EN VALENCIA

Por la documentación que sobre Velázquez conservamos, copiosa, aunque a todas luces todavía insuficiente, no nos consta la presencia física de Velázquez en Valencia, ni tan siquiera aprovechando la tan favorable coyuntura de sus viajes a Italia. En el primero "partió de Madrid, por orden de Su Majestad, con el Marqués Espínola; embarcóse en Barcelona día de San Lorenzo el año de 1629", según afirma Francisco Pacheco, y regresó, dos años más tarde, por Alicante. En el segundo es posible que, de no haber por entonces peste en Valencia, hubiera sido este su puerto de embarque, ya que Barcelona estaba en manos de franceses. Tales hechos le obligaron a dirigirse hacia Málaga, en donde se incorporó al séquito del Duque de Maqueda y de Nájera, que iba a recoger a la reina Mariana de Austria, y con el cual partió "el jueves 21 de enero de 1649, día de Santa Inés" (1).

Antonio Palomino nos refiere que Velázquez "embarcóse en Génova, año de 1651, cumpliendo, con la puntualidad con que siempre obedeció, las órdenes de Su Magestad; y aunque combatido de grandes borrascas, que fueron muchas, llegó al puerto de Barcelona por el mes de Junio".

Con más o menos variantes, dicho texto fue aceptado por los seguidores y adaptadores de las biografías del escritor cordobés, pero recientemente Ainaud de Lasarte (2), ha recordado que por las fechas que cita Palomino, estaba la ciudad de Barcelona fuera del dominio de Felipe IV y aislada por una epidemia de peste, que se enseñoreó de la ciudad desde marzo a septiembre de 1651, por lo que Velázquez debió dirigirse hacia otro puerto mediterráneo. Refrenda su afirmación con el testimonio de Justi, quien supone, basándose en testimonio coetáneo, que el viaje desde Génova había tenido como punto de arribada Valencia o Alicante (3).

(1) Se recoge esta noticia en el libro *Viage de la Serenissima Reyna Doña Mariana de Austria...*, por don Hieronimo Mascarenhas... Madrid 1650, citado como nota al Documento número 112 de 22 de enero de 1649 en *Varia Velazqueña*, tomo II. Madrid, 1960, pág. 265.

(2) Ainaud de Lasarte, J.: "Velázquez y Barcelona", *Mundo Hispánico*, número 155, Madrid, 1961, pág. 40.

(3) Efectivamente, como Ainaud dice muy bien, el gran historiador Justi, en su *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, pág. 602, hace referencia a la carta del conde Francisco Ottonelli al Duque Francisco de Módena en la que le da cuenta de las gestiones, fallidas, de Velázquez acerca de cuadros del Corregio para la colección de Felipe IV. Justi traduce parte de dicha carta, pero no lo para nosotros más interesante y que dice así:

"...Al Velasco, che porto d'Italia alcune pitture per S. Mtà. costo la gabella di Alicante assaissimo perche s'immaginarono quei uffiziali della dogana, che essendo cosa venuta per la Mtà. sua füssi di grande importanza." Documento núm. 143. "Carta de Francisco Ottonelli

De la lectura del documento de Francisco Ottonelli, al que nos hemos referido en nota anterior, no se desprende que Valencia se viera visitada por Velázquez en este segundo viaje; no podemos, pues, hablar de la presencia física del pintor real en la ciudad y hay que suponerle llegando a Alicante, tierra entrañable del Reino de Valencia, tan ligada a su vida artística, acompañando a los lienzos que traía de Italia.

Pero, por otra parte, nada nos impide lanzar la hipótesis de si Velázquez no desembarcó en Alicante y lo hizo solo, sin impedimenta, en Valencia. De todos modos es posible, pero no probable, que los "Manuals de Consells" coetáneos, u otros fondos archivísticos valencianos, recojan alguna alusión a la llegada —si es que la hubo— del pintor de Felipe IV.

No pudiéndose hablar de momento, de la presencia real de Velázquez en Valencia nos queda la espiritual, y dentro de ella una faceta no suficientemente puesta de relieve todavía: nos referimos a las relaciones epistolares-artísticas de nuestro pintor con el escultor Morelli. De cómo Valencia se encuentra en el epicentro de dichas relaciones es tema que vamos a desarrollar a continuación.

Conviene recordar, de pasada, que el escultor Juan Bautista Morelli, discípulo de Algardi, se había refugiado, huyendo de Francia, en Valencia. Se conocían sus terracotas —que Palomino alaba— y las obras que había hecho en la corte francesa. El escultor escribió desde Valencia a Velázquez pidiéndole ayuda y enviándole "a título de muestra de su habilidad un relieve de ángeles con las insignias de la Pasión" (4), que a Felipe IV le gustó, adquiriéndolo para sí. Después siguió enviando "otras obras de bulto" que sirvieron para que Velázquez lo recomendara al Rey quien no solo lo admitió a sí, con el voto decisivo de su pintor, sino que, ya muerto Velázquez, nombró a Morelli escultor de Cámara.

Conocemos una carta que Morelli fechó en Valencia el 5 de julio de 1660, en la que aquél da a Velázquez la bienvenida por su regreso de la jornada de Fuenterrabía (5). El tono de dicha misiva supone una cierta frecuencia en la relación epistolar entre ambos, lo cual nos hace añorar la correspondencia completa. Además, por lo que a la historia del arte valenciano se refiere, sería interesante

al Duque Francisco de Módena". 13 de enero de 1652. *Varia Velazqueña*. Tomo II. Madrid, 1960, pág. 279.

Parece claro, pues, que al menos los lienzos comprados se desembarcaron en Alicante, donde la Aduana hizo pagar mucho por ellos, y que, presumiblemente, el propio Velázquez llegara con ellos.

(4) Justí, C. *Velázquez y su siglo*. Madrid, 1953, pág. 778.

(5) "Sr. D. Diego de Silva Velázquez.—A Dios y a la ventura escribo esta, porque he sabido que Su Mag^d el Rey nu^o Señor ya está en Madrid y con los buenos desseos q^e tengo tenga Vmd. salud, y que haya venido con ella, escrivo este, adelantándome en ser el primero, por tener albricias de mi buen afecto y voluntad. Dessearé saber cómo le ha hido a Vmd. y si ha llegado bueno, y dalle nuevas q^e este su menor Criado y todos los de esta su casa estamos buenos y a su servicio, con lo que esperamos nos mande en cosas de su gusto, pues sabe Vmd. con el amor q^e le deseamos servir. Dios nos le g^de infinitos años, como le Ruego y Sup^o. Desta su casa, Valencia 5 de Julio 1660. Criado de Vmd. q. s. m. b. Juan Baptista Morelli." "Archivo del Palacio Real de Madrid. Felipe IV. Casa. Leg. 79, núm. 430."

Fue publicada esta carta por Zarco en "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", insertos en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España por los señores marqués de Miraflores y D. Miguel Salvá, individuos de la Academia de la Historia*, Madrid, 1870, pág. 416, y recientemente en *Varia Velazqueña*, tomo II, pág. 384.

resaltar las posibles influencias del artista italiano entre los escultores valencianos, porque los repetidos envíos de obras suponen la existencia de un taller en nuestra ciudad, con vida bastante próspera (6).

Obligados igualmente a prescindir de tal correspondencia, que nos revelaría, quizá, aspectos inéditos de Velázquez, hemos de enfocar nuestra atención en las obras, ya del propio Velázquez, ya influidas por su estilo y manera, de las que tenemos noticia en Valencia (7).

Es, naturalmente, la primera el "Autorretrato", original, del maestro, conservado en el Museo de Bellas Artes de San Carlos, obra lo suficientemente conocida para que insistamos ahora sobre ella (8).

Más nos interesan las versiones y copias de dicho lienzo, lo cual es prueba de que el original valenciano hizo fortuna. Versiones son los lienzos de la Galería Pitti de Florencia (figura de más de medio cuerpo, vestida de negro, con guantes y espada), Galería de los Oficios en la misma ciudad (réplica, con variantes, de la anterior y de dimensiones casi semejantes), Pinacoteca de Munich (procedente de la Galería del Príncipe Elector de Mannheim, de mayor tamaño que el lienzo de Valencia y también con ciertas diferencias) y colecciones inglesas de Ellesmere y Cook.

En cuanto a copias de dicho cuadro ya se sabe existen, alguna recientemente expuesta en Galería de Arte, pero quisiéramos referirnos, por lo que tiene de relación con la Academia de San Carlos, a la inédita noticia de una copia del autorretrato velazqueño, hecha en el siglo XIX, por la pintora doña Josefa Martínez y Tamarit, alumna de don Vicente López. Creemos que dicha obra representa una de las primeras avanzadillas del arte ochocentista español que sacaría a Velázquez del olvido en que —salvo alguna gloriosa excepción— le había mantenido la centuria anterior (9).

Pasemos a continuación a revisar las influencias velazqueñas, más o menos decisivas, sobre pintores valencianos contemporáneos.

En primer lugar hemos de citar a Vicente Giner (representado en la colección Garín de Valencia con dos "Perspectivas") tan romano en su gusto por las arquitecturas —nobles arquitecturas de palacios con columnatas— ante las que dialogan graciosas figurillas, semejantes a otras de la "Tela real", la "Fuen-

(6) "Se duda si es de Busí o de Juan Bautista Morelli el Ecce Homo de barro cocido, cosa excelente, que está sobre el portal entrando en el patio del Convento de Capuchinos... y de su mano hay en Valencia varias obras excelentes trabajadas en barro". Orellana, *Pictórica Biographía...*, pág. 294.

(7) En el trabajo titulado "Velázquez y Valencia" (*Las Provincias*, 4-XII-1955), ya abordamos el estudio de lo velazqueño en nuestra ciudad, y recientemente don Felipe M.^a Garín en "Reflejos velazqueños en Valencia" (*Varia Velazqueña*, tomo I, Madrid, 1960) ha vuelto a ocuparse brillantemente de dicha influencia.

(8) El lienzo lo adquirió en Sevilla Isabel de Farnesio, 1729, regalándolo al cantante Farinelli, de quien lo adquirió, a su muerte, ocurrida en 1782, don José Martínez Blanch cónsul de España en Niza, que lo regaló, en 1854, a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

(9) "N.º 100.—Un retrato de dos palmos y medio y dos, pintado al pastel por D.^a Josefa Martínez y Tamarit baxo la dirección de D. Vicente López, con marco de madera fina, filetes dorados y cristal que representa a D. Diego Velázquez de Silva." "Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas... de la Real Academia de San Carlos. Hecho en 1797-1815". Ms. Real Acad. S. Carlos de Valencia.

te de los Tritones, en el jardín de la Isla, en Aranjuez", o la "Vista de Zaragoza". Con todo, el principal personaje de estos cuadros parece ser la luz, fría y medular —aunque los lienzos se hallen gratamente entonados— que cae dura sobre las cosas —como en los bodegones sevillanos de Velázquez— dejando los volúmenes erizados de misterio, de tal forma que, a veces, ante estos lienzos creemos hallarnos en medio de enormes y helados decorados, hechos para representar una tragedia raciniana.

Vicente Salvador Gómez es otro velazquista, cuyos lienzos más representativos son: el titulado "Liberación de San Pedro" (Méjico. Colec. Mayer), dado a conocer por el malogrado Martín S. Soria en su "Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions" ("The Pelican History of Art"), y los dos grandes del Convento valenciano de Santo Domingo (no hacemos en este trabajo mención de algunos otros lienzos que Tormo en su "Valencia. Los Museos" atribuye a nuestro pintor).

Es Vicente Salvador, a nuestro juicio, el más influido por el arte de Velázquez y así en el "Regreso de unas naves cerealistas a Barcelona por la intercesión de San Vicente" (al igual que el titulado "El Compromiso de Caspe", fechado también en 1664 y colocados ambos en la Capilla de San Vicente Ferrer, sita en dicho Convento), hay muchos ecos velazqueños, pero queremos insistir solamente en algunos. Por ejemplo, son claras las semejanzas entre el muchacho sonriente y los numerosos aldeanillos velazqueños ("Los músicos" del Museo de Berlín y Colección Tenaud de Leygoine de París, "El vendimiador" de la Colección Bartlett de Boston, "El almuerzo" del Ermitage, etc.), la figura de anciana situada en el centro de la composición con la "Vieja friendo huevos" (Colección Richmond, Inglaterra) y el escribano —que representa al propio pintor— con algún autorretrato de Velázquez. Las semejanzas formales no acaban ahí, ya que siendo Vicente Salvador discípulo directo de Espinosa —en éste hemos de encontrar también acentos velazqueños— se amalgaman a su pintura rasgos muy peculiares del pintor de Felipe IV filtrados a través del genio espinosiano.

En la mencionada "Liberación de San Pedro", lienzo de un hervoroso barroquismo, son los juegos de luz el principal problema que preocupó al pintor valenciano, habiendo en el lienzo zonas muy notables; por ejemplo, la parte derecha que ahonda —golpes de luces y sombras— en profundidad hasta alcanzar la opalina claridad del medio punto de un arco; las, en primer término, llameantes berninescas columnas, gemelas a las del baldaquino de la Basílica romana de San Pedro, etc.

Excluido lo velazqueño que le llega a Vicente Salvador por mediación de Espinosa, ¿cuándo pudo conocer —y cómo— la obra de Velázquez? No queda otro remedio que aceptar el que aquél, en virtud de su cargo de familiar del Santo Oficio, hiciera alguna visita a la Corte, después de muerto Velázquez, aunque no debamos descartar que, antes de 1660 (nuestro pintor tenía entonces 23 años) pudiera haberse acercado al pintor del Rey.

Ciertamente Jerónimo Jacinto de Espinosa, cuya figura artística, tan interesante, necesita, con urgencia, la monografía definitiva, tiene en su producción resonancias velazqueñas, particularmente del Velázquez de la primera época, que conviene destacar. Aunque la problemática de la pintura de ambos sea diferente,

y a veces los ritmos espinosianos se acoplen a los zurbaranescos (10), ciertos acordes cromáticos así como algunos prototipos del pintor valenciano parecen enlazarse con modelos de Velázquez. En el "Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia" (11) el Prelado limosnero se halla socorriendo a un pobre; éste —de perfil— recuerda alguno de los personajes de "El almuerzo" (Museo Hunske de Budapest), o la "Cabeza de hombre" (Museo del Ermitage, Leningrado) (12).

También el muy interesante fondo de paisaje, con sol poniente, de la "Sagrada Familia en el taller de carpintero" (13) nos hace recordar las luces inciertas y el "claror frío y amarillento del alba" (14) que Velázquez dejó en su "Adoración de los Magos" (15), sin que puedan pasar desapercibidos el robusto vigor y colorido de ambos, si bien el lienzo de Espinosa se halla muy restaurado y lo original aparece notablemente enmascarado.

Y por último la admirable "Intercesión de San Pedro Nolasco" (16) en la que la figura de Cristo bendiciendo nos lleva a los velazqueños "Cristo en Emaus" (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) y aún más a la "Coronación de la Virgen" del Museo del Prado (17); ésta se conjuga en un brillante colorido sin sombras, mientras que en la obra de Espinosa los fuertes claroscuros —tan ribaltescos— son la nota dominante (18).

Precisamente de un lienzo ribaltesco —de Juan Ribalta— es del que nos vamos a ocupar a continuación. Se trata del llamado "Retrato de Leonardo de Arfe" (19). Representa a un sacerdote de mediana edad tocado con bonete de picos. De cabellera escasa, frente muy despejada, bigote y perilla algo canosos. Rostro redondeado. La cabeza se halla bien modelada y la pincelada es continua, aunque sin amaneramiento. El colorido es discreto y la figura se destaca sobre un fondo oliváceo.

(10) Tormo, E. *Levante*, Madrid, 1923, pág. CL.

(11) Núm. 567. *Catálogo del Museo de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia*, por Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco. Valencia, 1955.

(12) Pintado, según Tormo (*Valencia. Los Museos*, pág. 38), hacia 1656, recoge las esencias tenebristas de la época sevillana de Velázquez.

(13) Núm. 566. *Catálogo Museo San Carlos, Valencia*.

(14) Justi, ob. cit., pág. 144.

(15) Núm. 1.166. *Catálogo del Museo del Prado*, por F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1952. Fechado en 1619 en la piedra situada debajo del pie de la Virgen María.

(16) Núm. 565. *Catálogo Museo de San Carlos*. Según Garín, en dicha obra, pág. 172. Espinosa representó el momento en que el Santo pide a Jesús y María la salud de dos compañeros de comunidad. Procede del Convento valenciano de la Merced, entrando en la Academia de San Carlos en 1814 por donativo de la comunidad mercedaria, agradecida al celo que, con otras obras de dicho cenobio, durante la guerra de la Independencia, tuvo el citado centro docente valenciano.

(17) Núm. 1.168. *Catálogo Museo del Prado*. Enlaza, a su vez, con "La Coronación", del Greco, núm. 2645 del mismo Museo.

(18) Influencia ribaltesca también se halla en Espinosa, con lo que resultan tres los hontanares de la buena pintura del maestro valenciano: Ribalta, Zurbarán y Velázquez.

Éstas relaciones fueron aireadas, con su fina intuición, por el Marqués de Lozoya, en su, por tantos conceptos, benemérita *Historia del Arte Hispánico*. Tomo IV, pág. 139.

(19) Núm. 469. *Catálogo Museo San Carlos*. Dimensiones: 0'505 por 0'430. En el ángulo superior derecho, y con letras mayúsculas, aparece la siguiente inscripción: LEONARDO DE ARFE. Al dorso, un sello de la Academia de San Carlos y el número 23. Lienzo adherido a tabla. Lám. núm. 1.

Fue atribuido a Juan Ribalta por Tramoyeres, pero Tormo veía en dicho retrato ecos velazqueños. Desde luego destaca poderosamente de los de la serie "Vich" de valencianos ilustres que dicho pintor hiciera para el Monasterio de Nuestra Señora de la Murta. Hay mayor vigor en el modelado y la pintura aparece, en el lienzo que comentamos, más desembarazada de vínculos tenebristas. No hay dificultad en ligar ambas tesis si suponemos en nuestro pintor una influencia velazqueña llegada no sabemos por qué caminos (20). Respecto al per-



LÁM. 1.—Juan Ribalta. «Bartolomé Leonardo de Argensola». Museo de Bellas Artes. Valencia

(20) Quizá sea el retrato obra de un maestro velazquista cuya personalidad nos agradecería conocer y pudiera ser la caja de resonancia de lo velazqueño en Valencia, cuya penuria nos resistimos a aceptar, confiando en que nuevos descubrimientos ensanchen el, hasta hoy, limitado círculo de artistas y obras influidos por Velázquez. No podemos olvidarnos, a este respecto, del espléndido "Retrato de un joven eclesiástico" (Col. H. E. Huntington), publicado como velazqueño por Hachete en *Velázquez. Classiques de l'Art*, París, 1914, y que Martín S. Soria reivindicó (*The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pág. 109-23), para Esteban March.

sonaje representado no existe inconveniente en afirmar que pueda ser Bartolomé Leonardo de Argensola; la inscripción del lienzo parece contemporánea de la pintura, y el efigiado en sí se adapta bastante a lo que conocemos del capellán aragonés (21).

El lienzo que ahora nos ocupa viene atribuido al propio Velázquez nada menos que por la autoridad de Mayer (22), quien además cree encontrarse ante el retrato del poeta Baltasar Gracián, realizado por los años 1647 a 1653, es decir, el período que comprende desde el nombramiento de Velázquez como Veedor y contador de las obras de la Pieza ochavada de Palacio, hasta un año después de ser nombrado Aposentador Mayor de Palacio, con el intercambio de su segundo viaje a Italia (23).

Sobre un fondo verde oliva, uniforme, aparece un caballero, de unos treinta a treinta y cinco años de edad, vestido de negro y con golilla. Lleva sobre el pecho la cruz de Calatrava (?). Los cabellos tienden a rojizos, bien sea por sí o porque transparentan la imprimación del fondo. La pasta es, en cabellos, fondo y traje, bastante fluida, espesándose en el rostro y particularmente en la golilla. Parece bastante retocado y una hábil limpieza de su superficie —como sabemos va a hacerse— quizá descubra valores hoy ignorados por ocultos.

La mirada del retratado es firme y tranquila, desprendiéndose de su rostro una noble melancolía.

Dos puntos conviene elucidar ante esta obra: si el retratado es Gracián y si la obra es efectivamente de Velázquez.

En primer lugar recordemos algunos aspectos de la biografía de Baltasar Gracián. Se sabe que nació en 1601 y que “muy joven marcha a Toledo, a vivir con su tío el licenciado Antonio Gracián, acaso sacerdote, que se encarga de su educación” (24). A los dieciocho años ingresa en la Compañía de Jesús, quizá en Tarragona, donde se encontraba situado el Noviciado de la provincia de Aragón. En 1635 hace profesión de los cuatro votos y en 1640 se encuentra en Madrid. Dos años más tarde se halla en Zaragoza. El resto son años que nos interesan menos.

(21) Nació Argensola en 1562, en Barbastro. Fue sacerdote a los 22 años de edad. Rector de Villahermosa. Vivió en Madrid, siendo capellán de la emperatriz María y fiscal de la “Academia Imitatoria”, muy frecuentada por literatos y artistas de la Corte. Retiróse de ésta, pasando a Zaragoza, de donde fue canónigo de la Seo y cronista de Aragón. Murió en 1631.

Juan Ribalta nació en 1597 y murió en 1628. Si suponemos que en este retrato tiene Argensola unos cincuenta y cinco años, nos da para Ribalta la edad de veinte años, apta, en nuestro pintor, habida cuenta de su precocidad para dejarnos obras de cierta envergadura.

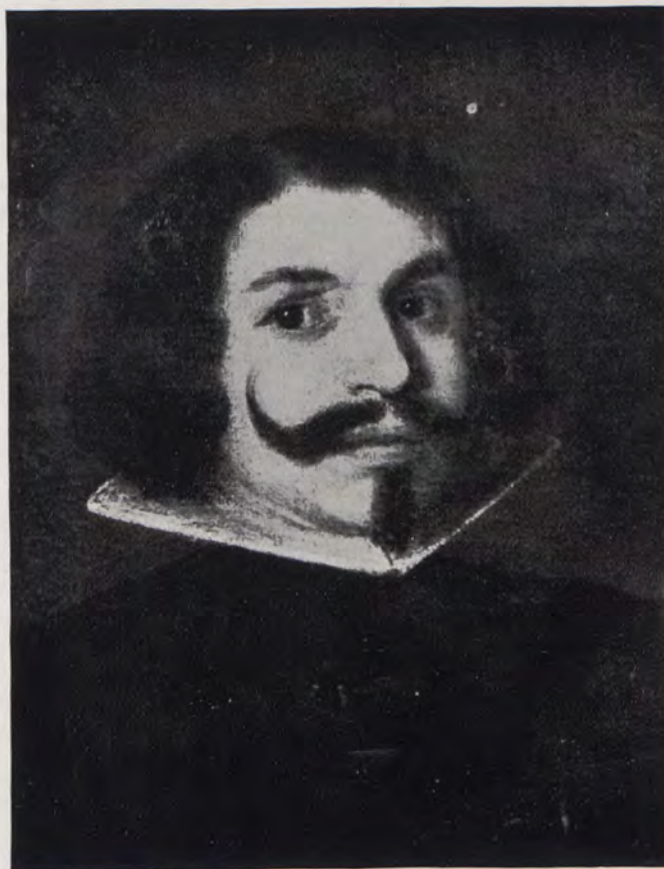
(22) Al dorso del lienzo hay un oficio adherido en el que puede leerse lo siguiente:

“August L. Mayer. Reich Museum Direktor. Berlin. The portrait on canvas h. 0'42 1/2 L. 0'43 cms, is in my opinion a genuine work by Diego de Velazquez de Silva, executed about 1647-53. Royal Palacio Madrid by Baltasar Gracian poete. London, 6-III-1931. A. L. Mayer [Rubricado].”

(23) El lienzo del Museo de Bellas Artes de Valencia mide 0'43 por 0'34. En el ángulo inferior izquierdo aparece el número 253 (?). Ingresó en este Centro en 1940, procedente del Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional. Lám. núm. 2.

(24) Correa Calderón, E. *Baltasar Gracián. Obras completas*. M. Aguilar, Madrid, 1944, págs. XI a XXII.

No parece probable que Gracián fuera, antes de los dieciocho años, caballero calatravo, y en todo caso no puede haberse realizado este retrato antes de 1623 por dos razones: la primera, porque en 1619 sabemos ingresa en la Compañía, y la segunda, porque la moda de la golilla se inicia en 1623 y se acepta plenamente



LÁM. 2.—*Juan Bautista Martínez del Mazo* (?). «Retrato de Caballero». Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

un año más tarde. Pero como Mayer afirma debe estar realizado entre 1647-53, los términos retratado y fecha se excluyen.

Si hemos pormenorizado la muy conocida biografía de Gracián ha sido por tratar de encajar en ella este retrato, cosa que, como puede verse, es punto menos que imposible (25).

(25) A mayor abundamiento comparemos este retrato con el reputado por auténtico, que estaba en el Colegio de la Compañía en Calatayud y que, según Correa Calderón, ob. cit., pág. L, "se halla hoy... en manos de don José María López Landa, director de la "Biblioteca Gracián", de Calatayud". Dicho retrato presenta al escritor "vestido con su hábito y bonete... se nos parece todavía joven..., los ojos grandes, quizá azules; la nariz recta; la boca breve y bien perfilada". Los rasgos son muy diferentes, no pudiendo pertenecer los dos retratos, como es natural, al mismo individuo.

No es, pues, Baltasar Gracián el personaje efigiado. ¿De quién se trata? Con-
testar con certeza absoluta no lo podemos hacer, y si aceptamos la fecha de reali-
zación dada por el ilustre autor alemán, deberíamos incluirlo entre los “otros
muchos retratos de sujetos célebres y de placer que están en la escalera, que sale
al jardín de los Reynos en el Retiro...” (26). Esto ya supondría que aceptábamos
la candidatura de Velázquez, pero no podemos hacerlo, como ya explicaremos. No
obstante sí nos interesa recoger la personalidad de “poeta” del retratado, según
Mayer. Imaginemos que —sea cual sea el pintor— debe ser el modelo de cierta
categoría artística, y si además —lo que es innegable— el lienzo se puede incluir
en el círculo artístico velazqueño, ha de ser un poeta “cortesano” el aquí repre-
sentado. Pero además ha de reunir la condición de ser caballero calatravo. Entre
los más conocidos encontramos a dos: Juan Martínez de Jáuregui y Antonio Hur-
tado de Mendoza. Particularmente este último merece que le prestemos un especial
interés porque fue poeta, favorito de Felipe IV, e intervino en varias fiestas pala-
ciegas, siendo en 1623, fecha de su ingreso en la Orden de Calatrava, nombrado
Secretario del Rey. Ahora bien, como murió en 1644 nos atrevemos a sugerir si
en 1623, a sus 37 años (poco más o menos la edad del retratado) y en ocasión tan
doblemente solemne para él, no se hizo retratar en la forma que le estamos estu-
diando. En tal caso la fecha de realización del cuadro que da Mayer hay que
atrasarla bastante (27). Al hacerlo así nos encaja de plano dentro de la primera
época velazqueña, pero se aparta de ella por técnica y factura.

Busquémosle otra explicación al lienzo. Quizá no se trate de ninguno de los
poetas citados, ni tan siquiera de un poeta, sino tan sólo de un caballero y, efec-
tivamente, realizado en la época propuesta por Mayer. En tal caso podía ser obra
de algún discípulo de Velázquez. Pensamos en Juan Bautista Martínez del Mazo,
ya desde 1633 ligado a Velázquez por vínculos familiares y cuyas características
pictóricas de toque, pincelada y color creemos aparecen en este lienzo. Es interesan-
te comparar dicha obra con la titulada “El Príncipe Baltasar Carlos” (Amsterdam,
Museo del Estado), también de Mazo. Los ritmos se sincronizan hasta hacer apare-
cer ambas obras como brotadas del mismo pincel. Pero como Mazo capta, desde el
primer momento, muy bien la faceta claroscuro de su suegro, y ésta campea en
el retrato, de aquí que la primera época de Velázquez y esta posible y posterior
obra de Martínez del Mazo tengan un inconfundible aire de familia. ¿Con ello pue-
de explicarse la hipótesis velazqueña?; en cierto modo sí, ya que el “espíritu” del
maestro, recogido por su discípulo, flota en el lienzo.

Con todo aún nos queda una posibilidad, y es que esta obra fuera copia de
un original perdido velazqueño, con lo cual —de poder ser demostrado— quedarían
enlazados: poeta cortesano, obra primeriza, pincel de Velázquez, copia posterior y,
por consiguiente, intervención de Mazo. Quien escapa de esta no demasiado tupida
red es el gran prosista Baltasar Gracián, pero demostrado ha quedado el hecho de
su exclusión.

(26) Palomino, A. *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724. Tomo III.
Capítulo 4.º.

(27) No pasa todo lo anterior, como puede comprenderse, de una hipótesis de trabajo,
pero puede tener cierto fundamento; ¡ojalá que tuviéramos la certeza absoluta y entonces
tan bella obra quedaría definitivamente clasificada!

Con esta obra debía quedar terminado este trabajo, pero no nos atrevemos a concluirlo sin referirnos a un lienzo que nos hace conocer el subdirector del Museo, Sr. Garín, y que en la actualidad está en restauración, constituyendo otro jalón en el velazquismo valenciano. Nos referimos a un "Carlos II, niño, ecuestre", obra de gran interés (cuyo estudio acometeremos en breve) relacionada con el lienzo velazqueño del "Príncipe Baltasar Carlos, ecuestre". Creemos enlaza con los lienzos del mismo título del Museo de Leningrado (idéntico al cuadro valenciano) y de la Colección Arenaza de Madrid (esta última obra debida al pincel de Carreño) (28).



LÁM. 3.—«Retrato ecuestre de Carlos II niño», Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia

Es lástima, como hace poco acabamos de decir, que el impacto velazqueño sobre la pintura valenciana fuera tan débil. Ello no puede deberse, con idea crasamente positivista, a una incapacidad técnica de los artistas barrocos valencianos; tam-

(28) Vid. Lám. núm. 3.

poco a supuestos estéticos diferentes, porque todos son hombres del barroco con un corpus de ideas y sentimientos comunes. ¿Cómo explicar, pues, la soledad de Velázquez? Ortega cree hallar contestación a este interrogante y supone que como “faltaba en la mente de la época el alvéolo, el marco donde colocar un artista como Velázquez..., la sorpresa admirativa ante sus obras no puede terminar en una apoteosis... es un extemporáneo” (29), o como dice Lafuente Ferrari: “una estrella solitaria”, brillando con luz inimitable en el firmamento de la pintura europea de su tiempo.

Salvador Aldana Fernández

(29) Ortega y Gasset, J. *Velázquez*. Revista de Occidente. Colección “El Arquero”. Madrid, 1959, pág. 177.