RETRATO DE DON PEDRO DE CEBALLOS SÁIZ

¿VELÁZQUEZ?

(CONCLUSIÓN)

La pincelada de Carreño busca el modelado por superficies curvas, como se observa bien en las manos de la *Niña monstruosa,* que es quizá el más velazqueño; en la *Reina Gobernadora* (número 644); en *Carlos II* (números 642 y 643), y sobre todo en el *San Sebastián* (número 649).

En todos los retratos de Carreño se ve la delineación de contornos en forma que no se nota en «Don Pedro de Ceballos»; los fondos son a modo de envoltura de los personajes y. cuando no son lisos, se hallan enriquecidos con detalles que reflejan influencias flamencas. Siempre son de tonos más calientes, de colorido más brillante y aceitoso, menos terroso, que «Don Pedro»; y emplea en ellos el bermellón donde en aquél empleó su autor la tierra de Sevilla. El empaste, empleado en capa gruesa, es causa de que hoy presenten grandes y profundas grietas, lo que no ocurre con «Don Pedro», pintado con poco empaste y a flor de tela.

Juzgamos que no se puede atribuir el retrato de Don Pedro de Ceballos a Carreño.

JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO (1).—Con pocos artistas se dará el caso curioso que con Mazo; es conocida bien y de antiguo su vida privada y oficial, y aparece sumamente obscura su personalidad artística.

También su figura se presenta hoy envuelta en sombras, pues durante mucho tiempo ha sido creído retrato de ella el número 877 del Museo del Prado, obra de Esteban March, y recientemente han manifestado Allende-Salazar y Sánchez Cantón la creencia de que es autorretrato de March y no retrato de Mazo.

(1) Por Juan Bautista Martínez del Mazo y Juan Bautista del Mazo Martínez es designado, indistintamente, en los documentos oficiales de su tiempo.

Las más contradictorias opiniones se han expresado respecto de sus méritos artísticos.—Mientras unos creen que debe la fama a «confiscaciones de su suegro y maestro», otros opinan que éste, como astro de mayor magnitud, con más fuerza atractiva, le ha arrebatado gran parte de la gloria de que es merecedor.

De él han dicho; Lewis Hind que: «seguramente ningún pintor llegó a la notoriedad sobre las espaldas de otro, como lo hizo Mazo»; Ricketts: «pronunciar el nombre de Mazo labra la autenticidad de una obra maestra de Velázquez»; Calvert: «Mazo es un conveniente burro de carga (scape-goat); su misión en el arte parece haber sido la de salvar a Velázquez de lo que bien pudieran ser sus desaciertos» (siendo de advertir que no todos los críticos tienen igual tamiz para medir «sus desaciertos»).

Durante largo tiempo se le atribuyó el retrato de *D. Tiburcio de Redin* (n.° 887 del Museo del Prado, que aún hace pocos meses figuraba allí con el nombre de Mazo y por muchos es tenido todavía como suyo) y mientras esto ocurría, gran parte de las pinturas que hoy son consideradas como suyas, por ser de factura muy distinta de la basta, *coposa*, de Redin, eran adjudicadas, como ciertas o dudosas, a Velázquez, cuando no en absoluto huérfanas de adjudicación; y Mazo aparecía en el arte casi exclusivamente paisajista, con menguada lista de figuras y retratos.

Desde que D. Aureliano de Beruete (padre) negó el «*Redin*» a Mazo para adscribírsele a Juan de Rizi, han ingresado en la serie de aquél, aunque con discutida autenticidad, muchos lienzos que hasta entonces fueron «*Velázquez*», dudosos, o huérfanos.

Don Aureliano Beruete (padre) y Beruete Moret le atribuyen obra tan importante como el admirable retrato del *Almirante Pulido Pareja* de la Galería Nacional de Londres (1); Lewis Hind y Calvert consideran increíble que la pintara, y exclaman: «si le hubiera pintado habría que concederle título de gran maestro, y en ninguno de sus trabajos muestra trazas de tal maestría.»

En cambio, Armstrong y Rickhetts le atribuyen el *Felipe IV* de cuerpo entero con traje bordado en plata. (número 1.129 de la Galería Nacional de Londres) y D. Aureliano Beruete (padre) dice que no existe en tal retrato una pincelada de su mano, pues todas son de la de Velázquez.

(1) Hace pocos años publicó D. Aureliano Beruete Moret, con el título «Retratos de Pulido Pareja» un interesante folleto invitando al estudio del *Pareja* que posee el Duque de Belford, por si éste, y no el de la Galería Nacional de Londres, fuera el auténtico de Velázquez.

Son casi incontables las atribuciones contradictorias sobre retratos de Felipe IV, Reina Isabel de Borbón, Mariana de Austria, Príncipe Baltasar Carlos, Conde Duque de Olivares, señoras desconocidas, como *La de la mantilla*, de la colección del Duque de Devonshire y la del Museo de Berlín (número V. 37) (por alguien supuesta doña Juana de Pacheco la esposa de Velázquez y por otros doña Juana de Miranda, esposa del Conde-Duque) y otros muchos; y las mixtas a Velázquez y Mazo «en que no hay conformidad sobre las partes de la obra que deben ser adjudicadas a cada uno de ellos»; que forman lo que Claude Philips llamó la *terra incognita* que rodea a Velázquez.

Como ejemplo elocuente de la confusión que reina sobre las obras de Mazo y sobre su arte y estilo, merece cita del cuadro *Vista de Zaragoza* (número 889 del Museo del Prado) que figura hoy en la sala de Velázquez: Es positivamente sabido que el año 1645 acompañó Mazo al Príncipe Baltasar Carlos, del que era por entonces profesor de dibujo, o pintor de Cámara, que en esto no hay perfecto acuerdo entre los historiadores, en el viaje a Zaragoza, y que recibió del augusto viajero el encargo de pintar una vista de la poblacion en que poco después hallaba su muerte el adolescente Príncipe. Hay quien llega a asegurar que hasta le fijó el punto desde el cual la habia de tomar, que fué «una ventana de la sala del derruído convento de San Lázaro». Tan del agrado de las personas Reales fué la *Vista de Zaragoza* que le encargaron hiciera otra de Pamplona (según Justi, la que hoy se conserva en Apsley House).

De las noticias de inventarios de Palacio y Museo resulta que el lienzo en que Mazo pintó Zaragoza es, inconfundiblemente, el número 889 del «Prado». Pues aun siendo indudable que pintó una *Vista de Zaragoza*, en el lienzo número 889, es discutido si toda la pintura que le cubre es, o no, de su mano. Algunos, como D. Aureliano Beruete (padre), opinan que las personas del primer término son obra de Velázquez; otros, como Ricketts y Calvert creen que son del pincel de Mazo, por ser fama que hacía primorosamente las pequeñas figuras; no falta quien supone todo el cuadro del suegro-maestro, y así mismo, hay quien le considera obra exclusiva del yerno-discípulo.

El problema de separar la producción pictórica de Mazo de la de Velázquez es altamente difícil; las relaciones de parentesco y convivencia que les unieron, contribuyen grandemente a ensombrecerlo.

(1) En la Casa del Greco, en Toledo, hay un pequeño paisaje que recuerda grandemente a los *Jardines de Médicis* de Velázquez, y bien pudiera ser obra de éste.

En el Museo del Prado existe lista bastante numerosa de paisajes atribuídos a Mazo; y son considerados como suyos, con más o menos certeza, el retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* (número 1.221) y el de *Doña Mariana de Austria* (número 888).

Todo lo que hoy es conocido y conjeturado sobre Mazo, no permite definir su personalidad artística de manera completa, perfectamente clara y precisa. Pero hay acuerdo, puede decirse que unánime, en los puntos siguientes: 1.º Que fué gran paisajista; 2.º Que fué copista admirable, en especial de las obras de su maestro; 3.º Que los retratos sobre cuya autenticidad hay división en la crítica entre Velázquez y Mazo, de ser del último, en general no son del natural, sino copias, y que es frecuente observar en ellos pesadeces de impasto, falta de relieve en las cabezas y debilidad de dibujo en las manos, como no existen en las obras maestras del primero. 4.º Que al retratar del natural, no rayó a la altura que cuando copió, y no siempre su dibujo se halla exento de errores de perspectiva, careciendo las figuras de la gallardía y natural distinción que siempre imprimió a las suyas el gran maestro de los retratistas españoles.

En *D. Pedro de Ceballos* no encontramos ninguno de los defectos característicos de los retratos hechos del natural por Mazo (o atribuídos a él). La cabeza de D. Pedro, aun con ciertos toques débiles en el lado izquierdo de la cara, está llena de vida, es de gran vigor y relieve, menos aplastada y pegada al lienzo que suelen ser las de los retratos de Mazo. Se despega del fondo, y tiene aquella expresión de simpática bondad y noble distinción de que dotó Velázquez a todos sus retratados, sin que, por lo menos, la primera de estas cualidades falte ni en aquellos seres degenerados, bigardos y cretinos de la corte española de Felipe IV, *hombres de placer y sabandijas de Palacio*, compañeros en nómina del pintor, y que, al decir de Wilberforce, coleccionaba el Rey, como hubiera podido coleccionar porcelanas de la China.

Mayor diferencia que en el dibujo y modelado de la cara, hallamos aún en los de las manos.—Siempre han dado los retratistas gran importancia a las manos en los retratados; y hasta ha servido la colocación de éstas para designar muchos retratos.—Así, son conocidos, de varios pintores: *El caballero de la mano al pecho, El de la mano en la espada, El de la mano enguantada, La dama que apoya la mano sobre el sillón*, etc. Cara y manos son los elementos principales de un retrato, en que han concentrado siempre los retratistas la importancia de aquel, en que han colocado el foco de los rayos visuales.—El Greco llegó en esto a tal punto, que arranca a D. Manuel

B. Cossío en alguna de las observaciones que en su admirable estudio del genial pintor ha hecho, la significativa exclamación de que no podía faltar «la eterna mano de los retratos del Greco».—En el retrato de D. Pedro se hallan la cabeza y mano izquierda en el eje del cuadro, y creemos poder decir sin exageración, que compitiendo en importancia, siendo la última, en nuestro concepto, el trozo de pintura mejor del lienzo; es de un modelado vigoroso y perfecto, da la sensación exacta de oprimir suavemente el brazo del sillón que empuña, y deja ver, tenuemente dibujada, la red venosa bajo la epidermis traslúcida de una mano cuidada.—Resalta marcadamente la diferencia notable que existe entre la mano izquierda de D. Pedro y las del *Felipe IV* de la Galería de Dulwich, o de la *Señora española* (número V 37) del Museo Real de Berlín (que son considerados, aunque con autenticidad discutida, originales del natural.)—Tienen éstos la manos mal dibujadas, desproporcionadas e informes, como enfermas, hinchadas o abultadas por degeneración grasosa.

El fondo, cortina, sillón y tapete que completan el sobrio retrato, están ejecutados con soltura y manera abreviada que exigen maestría superior a la que demuestran las obras atribuídas a Mazo.

Unicamente usando de Mazo como conveniente *scape-goat*, para descargar a Velázquez de las debilidades que no quisiéramos nunca ver en sus obras, podrían atribuírsele las partes más flojas o descuidos de «*D. Pedro*», aunque estos no muestren sus defectos característicos; pero ya hemos razonado porqué le consideramos indivisible, y esto nos obligaría a cargar a Mazo con el peso, superior a sus fuerzas, de los trozos de admirable ejecución que tiene el retrato.—Sin embargo, hemos de hacer notar que en *D.ª Mariana de Austria* (n.° 888 del «Prado») (1) que figuró alguna vez, sin atribución determinada, como de la Escuela de Velázquez, y es, después de *Pulido Pareja*, el más hermoso que entre los atribuídos a Mazo hemos visto, hallamos alguna analogía con «*D. Pedro de Ceballos*» en los toques de luz, en la entonación general del fondo, y en las pinceladas de la cortina; pero un asomo de academismo y pesadeces de impasto y color, en especial en cara y manos, le hacen diferir de la pin-

(1) Este retrato, del que Allende-Salazar y Sánchez Cantón dicen que «sólo las Meninas le aventajan en darnos la imagen fiel de una escena de la vida de la Corte de España en el siglo XVII», no representa, según con atinadas razones demuestran los dos distinguidos iconógrafos, a D.ª Mariana de Austria, sino a la Infanta Margarita.—Y Valeriano von Loga observa que debió ser pintado al ir a partir de la Corte española la hija de Felipe IV, enlutada aún por la muerte de su padre.

tura suelta, fluida, que pudiéramos llamar económica en trabajos y materiales, de aquel

Por la fecha, entre 1640 y 1655, pudo bien ser Mazo quien le pintara.

No juzgaríamos acertada la atribución a Mazo del retrato de D. Pedro de Ceballos.

VELÁZQUEZ.—Por exclusión entre los principales retratistas de la «Escuela de Madrid», de los años 1640 a 1655, llegamos a la primera figura de la pintura española y, sin duda, la más conocida y estudiada tanto en su patria como fuera de ella.

Aunque sus contemporáneos le dieron fama de apático e indolente (*flemático*, según el Rey), dejó no escasa producción, de la cual la mayor y mejor parte conserva el Museo del Prado, donde se halla representado con las *tres maneras* correspondientes a las etapas en que en los dos viajes a Italia (en 1629 y 1649) dividen la vida artística del gran pintor.

Entre los cronologistas más ilustres de las obras de Velázquez hay disparidades, algunas tan chocantes como las que siguen:

DESIGNACIÓN DEL CUADRO	FECHA EN QUE FUÉ PINTADO	
	BEBUETE (PADRE)	VON LOGA
Esopo Menipo	entre 1651 y 1660	hacia 1629.
Los Ermitaños	1659	por 1634.
Martínez Montañés (1)	entre 1644 y 1649	1658.

Ejemplos análogos pueden contarse algunos.

Consecuencia de estas discrepancias es que la línea divisoria entre las obras de cada *dos maneras* no sea única y rectilínea; son varias, quebradas y distintas, casi tantas como cronologistas ha tenido la produción del más glorioso génio artístico de la raza española.

Pasando por alto estas contradicciones aparentemente *escandalosas*, pero inevitables en el árduo problema de ordenar cronológica-

(1) Alonso Cano, según N. Sentenach; quizá Manuel Pereira, o algún italiano, según A. Salazar y S. Cantón.

mente las obras de un artista, más, si, como Velázquez, retocó algunas en distintas épocas de su vida, es evidente que Velázquez mejoró constantemente su estilo desde la juventud hasta la fecha de su muerte; ganó sin interrupción maestria y perfección, y más aún sobriedad y soltura, llegando en su *última manera* a pintar tan *sintéticamente*, con tan asombrosa facilidad y con tal economia de medios que causa la desesperación de cuantos intentan copiarle; como gráficamente dijo Mengs, parecía pintar solamente con el deseo.

Por sobrio y sintético, en la última, *manera abreviada*, encaja el retrato de D. Pedro de Ceballos.—Con varios de la *tercera manera* y algunos de la *segunda* tiene analogias de concepción, técnica y factura, puntos de semejanza en detalles que hacen sospechar estrecho parentesco entre ellos.—Con *D. Diego de Corral* y *D.ª Antonia de Ipeñarrieta* encontramos semejanzas de tónica general, y análogo tono, producido por parecida forma de herir la luz, en las manos; con el bufón *Pablillos* en los toques recortados del bigote y barba; con la cabeza de *D. Sebastian de la Mora*, aunque algo más empastada que la de «D. Pedro», en el colorido; con el busto de *Felipe IV* (n.° 1.185) en los puntos brillantes del pelo, párpados, labios y comisura de la boca, obtenidos con toques valientes, rápidos como *puntazos de tralla*, tan caracteristicos del gran maestro; con el bufón *D. Juan de Austria* en la fluidez de la pintura, sintetismo y soltura de ejecución que le dán algún aspecto de acuarela.

También trae el recuerdo de «D. Pedro» el *Felipe IV orando* (número 1.220), discutido «Velazquez», por el traje, cara y fondo, por la sencillez de factura, y colorido algo terroso entre el ocre y tierra de sombra.

En la colección del Conde de Stanhope, en Inglaterra, existe un *Caballero español*, conceptuado como dudoso «Velázquez», cuyo porte elegante, *pose* y silueta general recuerdan grandemente a «D. Pedro de Ceballos».—Solo le conocemos por fotografia; desconocemos por tanto las analogias o diferencias, de otro género que pueda haber, entre ambos; pero como (aún tratándose de personajes muy distintos) el examen comparado de la fotografia del uno con la pintura del otro produce inmediata impresión de marcada semejanza, estimamos oportuno relacionarlos.

Y aparte de las semejanzas que le relacionan con cada uno de los citados en particular, tiene de común con todos la natural gallardia, la espiritualidad que le anima, la expresión bondadosa y distinguida, lo que Lewis Hind llama *majestuosa reticencia* de Velázquez, y hace decir a Domenech que «Velazquez tiene tanta bondad y tanta distin-

ción, que todo lo que es análisis en el cuerpo de sus retratados, deja de hacerlo en cuanto a su alma; pone la suya que es muy grande y quizá la mejor de su época».—Tiene también la pincelada plana, de pincel que pierde facilmente la redondez para abrir a modo de abanico.

Un detalle vemos en «D. Pedro de Ceballos» que suele, asi mismo, observarse en Velázquez.—La mano derecha, colocada en el límite del cuadro, alejada del eje donde se halla el foco de visualidad, está dibujada algo borrosamente, como solia dibujar los elementos *desenfocados* el que fué audaz precursor del impresionismo.

Sin embargo, notamos en el pómulo y mejilla de la mitad izquierda de la cara alguna dureza de dibujo y, quizá más bien, torpeza, algún indicio de haber sido pintados con dificultad impropia del genio al que en pintura todo solia dársele llano.

¿Es posible que el estilo fácil, brioso y suelto del gran pintor tuviese algún momento de desfallecimiento, y este fuera al hacer la parte en sombra de la cara de D. Pedro?—No puede negarse tal posibilidad; pero sería raro en él; no suelen encontrarse esos desfallecimientos en sus retratos.

¿Cabe admitir que por exceso de limpieza, que en algunos puntos del cuello y cara ha barrido la pintura, haya perdido el retrato algunas veladuras de color y esto haga ver dureza en el dibujo, torpeza en la ejecución en algún punto? Quizás sí; mas no nos atreveremos a separar la terminante afirmación del prudente adverbio que la precede.

Y en todo caso, por tal defecto, *desacierto, descuido*, o deterioro, ¿debe ser excluída la posibilidad de que Velázquez pintara el retrato de D. Pedro? Creemos que no; pues no es suficiente motivo hallar un punto débil cuyo descubrimiento nos molesta en obra del que quisiéramos ver inmaculado, para negarle la paternidad de una que en su estilo encaja como en el de ningún otro. Sería llevar a grado extremo de rigor, injustificado en nuestro entender, el sistema de exclusión *(of giving away)* que alguna vez ha sido seguido, quizá con un poco de idolatría, por velazquistas competentísimos.

Por la fecha, entre 1640 y 1655, Velázquez pudo pintar a D. Pedro.—Creemos que a Velázquez debe ser atribuido el «D. Pedro de Ceballos».—Y si no puede parangonarse con las obras maestras tales como *D. Diego del Corral*, o el escultor *Martinez Montañes*, es digno de gran aprecio, no por el hecho exclusivo de ser hijo del pincel del más insigne retratista español, sino por su mérito intrínseco y por la maestria, sobriedad, sintetismo y facilidad que su autor demuestra; constituyendo un hermoso ejemplar de su serie.

No tomamos en consideración la objeción que alguna vez hemos oído hacer al contemplar cuadros dudosos, de que Velázquez no pintó personas que no fueran de Realeza o franquearan a diario las puertas de Palacio.—Nos parece argumento inadmisible, y el hallazgo de los curiosos documentos de la Duquesa de Villahermosa, (1) que han venido a probar la autenticidad de *D.ª Antonia de Ipeñarrieta*, del *Felipe IV* y *Conde Duque* de la colección Altman, en Nueva York, y que retrató a Garciperez de Araciel, le quita todo valor.

Recientemente han pasado por Santander, procedentes de Suiza, dos retratos de Felipe IV y Mariana de Austria, calificados por jurado extrangero como de Velázquez, según afirmación de sus propietarios. —No pudimos verlos.—Hoy se hallan en Madrid depositados en el Banco Hispano Americano.

El retrato se halla en regular estado de conservación; ha sufrido exceso de limpieza en parte de la cara y cuello, que ha barrido el color y dejado al descubierto en algunos puntos, aunque poco perceptible, la preparación roja del lienzo.—Según D. Aureliano Beruete (padre) la imprimación roja es característica de la primera época de Velázquez (anterior a 1640, fecha más antigua que puede tener «D. Pedro de Ceballos»); pero no creemos que D. Aureliano Beruete considerase imposibles las excepciones a esa característica.— Por otra parte, las discrepancias cronológicas entre velazquistas hacen admisible que un lienzo preparado en rojo pertenezca a la *segunda* o *tercera* manera, o que preparado en gris corresponda a la *primera*.

El escudo de la casa de Cevallos *de Alceda* (2) que campea en el

---

(1) Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos: Tomo XIV, pág. 173.

(2) Lleva en los cuarteles de la izquierda las armas de Ceballos y Cubilla; y en los de la derecha las de Concha y Quevedo (no podemos afirmar que el cuarto cuartel corresponda al apellido Quevedo, aunque esto nos han asegurado en Alceda, pues no coincide con las armas conocidas de tal apellido).

El licenciado Jerónimo de Ceballos en la obra *Tractatus de Cognitione per viam violentis*, cita los cincuenta y cinco lugares que formaron el señorío de las casas de los Cevallos, y D. Antonio Suárez de Alarcón en *Relaciones genealógicas de la casa de los Marqueses de Trocifal* da noticia de las «casas de Zevallos que hay en las montañas y Asturias de Santillana.

El desconocido (n.º 812 del Prado) por el Greco, es, en opinión de A. Salazar y S. Cantón, el licenciado Jerónimo de Ceballos.

ángulo alto de la derecha del cuadro, no debió ser ejecutado por la misma mano que el retrato.—Es de factura minuciosa y torpe, no armoniza con el resto de la pintura.—Tal vez por considerarlo de valor secundario fuera encargado de hacerle algún discípulo del autor del retrato, u otro pintor de mérito muy inferior a este.—Pudo, acaso, el maestro preparar la cartela en que va encajado, pues las cintas que por debajo de él asoman, parecen envueltas con el fondo, pintadas al tiempo que este, y no muestran los negros agrios y crudos que en el escudo dominan.

Entre las obras de otros pintores conocidos de la «Escuela de Madrid», de 1640 a 1655, como Caxés, Mayno, Pereda, Rizi y algunos más, no encontramos ninguna que ofrezca analogías con «Don Pedro de Ceballos».—Y de los que se ha dicho que hicieron retratos en el estilo de Velázquez, pero hoy no se conocen, nada podemos decir.

ZURBARAN.—De la «Escuela de Sevilla» tiene estilo completamente distinto del en que está pintado «D. Pedro».—Alguna vez ha sido confundido con Velázquez.—El retrato de *Góngora* (n.° 1.223 del Prado) (1) y la *Adoración de los pastores* (n.° v. 397 de la National Gallery), son atribuidos por buena parte de la crítica a Zurbarán pero no falta otra, también autorizada, que los atribuye a Velázquez. —Solo con el estilo más duro, de fuerte contraste de luz y sombra, de la primera época de Velázquez, tiene alguna semejanza el de Zurbarán.

Aunque no es bien conocida su vida, se cree (D. Pedro de Madrazo) que estuvo en Madrid y obtuvo el nombramiento de pintor del Rey antes de 1633 y que volvió a la Corte en 1650 o 1658 (no hay seguridad en cual de estas dos fechas).

ALONSO CANO.—Pintor granadino, vivió en Madrid a mediados del siglo XVII; fué profesor del Príncipe Baltasar Carlos; si bien alguna vez fué ligeramente influido por Velázquez, no puede ser confundido con el autor del retrato de D. Pedro.

Octavio Bianqui.
Annibal G. Riancho.

---

(1) En el n.° 7 de la revista *Museum* publicó D. Enrique Romero de Torres un interesante artículo en que exponía su creencia de que el *Góngora*, de Velázquez, es el que hoy posee D. Antonio de Gandarillas, en Madrid.