RETRATO DE DON PEDRO DE CEBALLOS SÁIZ

¿VELÁZQUEZ?

(CONTINUACIÓN)

DESCRIPCIÓN DEL RETRATO

Creemos que una reproducción fotográfica, aun mediana que sea, da mejor y más clara idea de cualquiera obra de arte que una descripción, aunque ésta sea excelente.

Pintor y crítico tan eminente como Auguste Bréal, llega a decir que «cuanto más se estudia el arte pictórico más extraño parece que se describan las pinturas».

Consecuentes con nuestra creencia, no hubiéramos intentado describir, torpe y malamente como lo habremos de hacer, el retrato de don Pedro de Ceballos, si al artista que hizo la fotografía publicada en el número anterior de este BOLETÍN le hubiera acompañado, al hacerla, siquiera sombra de la buena fortuna que asistió al pintor que retrató del natural a don Pedro. Mas la solicita asistencia que la fortuna prestó al pintor para retratar del natural a don Pedro en la centuria XVII, trocóla en abandono, quizá en crueldad, para el fotógrafo al retratar, en el siglo XX, su estampa; por esto, trataremos de prestarle auxilio en la empresa de dar a conocer el retrato, describiendo éste, y, al hacerlo malamente, nos pagaremos, fotógrafo y descriptores en reciprocidad, en moneda de la misma calidad, la ayuda que mutuamente nos prestamos. Los lectores del BOLETÍN que pacientemente lean estos mal pergeñados renglones, serán las víctimas de nuestro compadrazgo; pero habrán de perdonarnos en gracia a que no la falta de voluntad, sino la mala suerte del fotógrafo y torpeza de los descriptores causan su infortunio.

En el retrato, de 104 × 83 centímetros, aparece un caballero genuígamente español, del siglo XVII, de más de medio cuerpo y tamaño natural, en posición intermedia entre «de frente» y $^3/_4$ y mi-

rando al espectador, sentado en amplio sillón de cuero rojo con clavos dorados. Viste traje de su época, de color castaño oscuro, sujeto al cuerpo con cinturón de plateada hebilla; con mangas recogidas al puño con vueltas rizadas. Saca la cabeza sobre ancho cuello blanco, plano y redondo, cortado en recta horizontal por la parte anterior. Luce calva la parte superior de la cabeza y adorna ésta lateralmente con melena corta, rubia, ligeramente canosa. Usa bigote y perilla, característicos de su tiempo. Lleva pendiente de los hombros capa, del mismo color y calidad del traje, abierta para dejar ver el cuerpo y brazos. Apoya la mano izquierda, en que ostenta dos sortijas de rubíes, en el brazo del sillón en que está sentado, y coge con la derecha un pequeño haz de papeles de una mesa con tapete rojo que asoma por la parte baja del cuadro. Destaca la figura sobre un fondo sencillo, por la izquierda del cual (derecha del retratado) cae un cortinón de color ocre grisáceo. En el ángulo alto de la derecha del cuadro vénse pomposos el escudo y armas de la casa de don Pedro de Ceballos.

¿AUTOR DEL RETRATO?

Nada hay con más peligros de error que las atribuciones en arte. Poco tan sugestivo como la averiguación del autor de una obra artística.

Las atribuciones equivocadas son frecuentes y numerosas, aún sin contar las de los *entendidos* que teniendo un ligero y transparente barniz de cultura artística general, y que habiéndose, acaso, especializado en coleccionar porcelanas, barros, o sedas, califican y clasifican con la misma grave solemnidad una pintura ennegrecida y borrosa en que apenas si se aprecian los contornos de las figuras ni se ve el color, que los restos casi informes de lo que fué una escultura.

Críticos y artistas de notoria autoridad, merecidamente consagrados por la fama, de vasta erudición, de genial perspicacia, que han limitado el campo de sus averiguaciones a una rama de las artes, y, dentro de ésta, a un estilo, una época, una escuela, y aun a un solo artista, han sufrido equivocaciones.

No es raro ver en los Museos nacionales de todos los países, donde las atribuciones se hacen por celebridades mundiales, después de detenido estudio y con especial parsimonia, desfilar por el pie de alguna obra de arte más de un tarjetón y más de un nombre.

Hay obras sobre cuyo autor no ha llegado a acuerdo definitivo

la crítica al cabo de muchos años de conocidas y estudiadas. Y algunas sobre las que es de temer que la duda sea eterna.

Y no por antigua y repetida es siempre cierta una atribución. Cuando falta la demostración palmaria, la de pruebas materiales, hay casi siempre un cierto grado de incertidumbre. No hace muchos años sobresaltó al mundo artístico la afirmación rotunda de que la «Venus del Espejo» de la «National Gallery» de Londres, no fué pintada por Velázquez, porque este no pudo emplear, ni conocer, ciertos colores de ella. La afirmación resultó infundada, mas la resonancia que alcanzó, la inquietud que hizo sentir y el tono de alarma con que fué discutida, demuestran las zozobras que despertó. La teoría de Ruskin sobre la decadencia de la arquitectura gótica vino estrepitosamente al suelo cuando se averiguó que la había basado en un error de fechas. Lienzos del Greco, con su firma (1), han figurado muchos años como de Veronés, Bassano y Barocci. Casos, si no tan resonantes, tan manifiestamente erróneos, pudieran citarse muchos.

Afortunadamente los desaciertos en los juicios críticos son cada día menos, no solo porque la cultura artística crece, sino porque aquellos son más concienzudos, y se rechazan, o reputan ligeros, los que no asientan sobre sólido y minucioso estudio histórico y técnico, sereno, sin prejuicios, hecho con equilibrada ponderación de valores documentales y estéticos, de cuanto afecta a la obra juzgada; al aquilatar más, se reduce al coeficiente por error.

Los definidores y calificadores que apenas miran una obra ya *saben* quien fué su autor y la época de su vida en que la concibió y ejecutó, van desapareciendo, aun de los verdaderos genios de la crítica.

Las opiniones más autorizadas y hasta los fallos dictados por jurados han perdido importancia. Se reconoce su valor, mas, contra lo que antes se conceptuaba inadmisible, se discuten y reputan falibles.

Puede decirse que hoy el expediente de calificación de una obra artística es sumario, muchas veces incluso, abierto a mejor proveer por revisión o ampliación de prueba; y que en él, una opinión es un elemento de juicio más, cuya valía es función de los conocimientos, capacidad y reputación de quien la emite.

Unicamente como elemento de juicio, conceptuándole quizá el de menor valor de los que aportemos al expediente, habremos de decir

(1) *Domenico Theiocopuli* (el Greco) firmó siempre con caractes griegos.

nuestra opinión sobre quien fuera el autor del retrato de D. Pedro de Ceballos.

No era, ciertamente, nuestro propósito dar opinión. Inevitablemente habíamos llegado a formarla con los elementos documentales y de estudio estético que durante años hemos reunido; lo contrario hubiera exigido un estoicismo de que no somos capaces; pero queríamos omitirla, para ser en estas notas exclusivamente aportadores de noticias y datos de observación, *reporteros sin voto* en el sumario de calificación.

Fácilmente logramos nuestro intento en la relación de noticias históricas del personaje y retrato, pero apenas empezamos la ordenación de datos de observación y estudio técnicos, estéticos y de historia pictórica, vimos la imposibilidad de nuestro empeño. A través de una exposición coartada en que se notaba esfuerzo por aparecer sin opinión, veíase ésta aparentemente tímida. Y como de tímida nada tiene, pues acertada o errónea, es firme consecuencia de madurado trabajo, faltaba en la exposición la cualidad más estimable, la sinceridad.

Devotos de ésta, haremos nuestra opinión explícita. Tendremos satisfacción grande en verla fundadamente rectificada, mayor si la vemos confirmada.

* * *

Fué pintado en la Corte entre 1640 y 1655. Y, sin duda posible, es retrato del natural. No solamente la vida y expresión de la cabeza, el vigor, relieve y valentía en el encaje de la figura, la arrogancia de la postura, la ejecución suelta con que están hechos hasta los detalles de importancia secundaria (a excepción del escudo, de que nos ocuparemos en especial) sino también, como argumento que nada tiene de artístico, pero sí mucho de lógico, la falta de notoriedad del personaje y el haber dejado por toda descendencia un solo hijo, excluyen la posibilidad de que sea repetición, réplica ni copia.

Tampoco pudo ser cuadro de taller, preparado por mano menos diestra que la que la terminara o diera los últimos y decisivos toques, pues sobre que en él no se aprecian diferencias de factura que acusen la intervención de más de un artista, ofrece la particularidad de que el sillón, la mano que apoya en el brazo de éste y la cortina que cae por la izquierda del fondo, son precisamente los trozos pintados con más soltura, que relevan mayor maestría y facilidad, técnica más sobria, factura más libre y sintética; y no es de creer que

si el maestro hubiese correjido y terminado la preparación del discípulo, se hubiera esmerado más en elementos de valor secundario que en algún trozo de la cabeza, donde, a nuestro juicio, se hallan la parte más débil, las pinceladas más inseguras.

La contemplación del cuadro hace inmediatamente pensar en la mano de algún gran retratista, y no permite sospechar que pueda ser obra de un artista, pintor de asuntos cualesquiera, no especializado en el arte de retratar.

La concepción estética del retrato y la técnica de su pintura muestran de modo indudable la «Escuela Madrid» en su período de apogeo. Confirma esta impresión el conocimiento del lugar y fecha en que fué pintado (en Madrid, entre 1640 y 1655). Y aunque desde los primeros momentos trae al recuerdo a la primera figura de la «Escuela», al regio pintor de Felipe IV, no es posible opinar fundadamente, ni menos pensar en atribución ninguna, sin antes hacer de él estudio muy detenido y comparado con las obras de la «Escuela», a que pertenece y coetáneas suyas. Disparar a *tenazón* el nombre de su autor, aunque el que tal hiciera poseyese grandes conocimientos y genial intuición, sería torpe e imperdonable ligereza.

Con el recuerdo grabado por la contemplación durante años, con notas y fotografías a la vista, del retrato de D. Pedro de Ceballos, hemos visitado Museos, Iglesias, Salas y Colecciones particulares, todo sitio donde existiera alguna pintura que pudiese darnos luz sobre el estudio que perseguimos, cuya existencia haya llegado a nuestra noticia y cuyo examen nos haya sido posible.

Sería ocioso y haría estas notas interminables mencionar aquí el sinnúmero de cuadros de todo género, especialmente retratos, considerados por sus propietarios, por críticos, aficionados o profesionales de la pintura, con o sin motivos razonables, de la Escuela de Madrid, completamente anónimos, que hemos visto y estudiado, buscando datos para nuestra labor. Ni en uno hemos encontrado analogías tales con el retrato de D. Pedro que indujeran a atribuir a ambos la misma ignorada paternidad artística. Si no existieran fundamentos suficientes para incluirle en la producción de alguno de los pintores de personalidad conocida, le tendríamos por un anónimo más, sin parentesco en la serie innumerable de los de autor ignorado que hemos visto.

¿Existen elementos de juicio de todos órdenes, estético e histórico, bastantes para atribuir el retrato de D. Pedro a pincel hoy conocido?

En nuestra modesta opinión sí, dentro, claro está, de la falibili-

dad de una afirmación que no se apoya, hoy al menos, en prueba inconcusa.

Expondremos aquellos elementos, fruto de nuestras observaciones e invertigaciones, que creemos pueden valer para negar o atribuir al retrato de D. Pedro la paternidad de algunos de los pintores conocidos de la Escuela de Madrid. Y repetimos que es nuestro deseo sean «voz de alerta y labor de desbrozo que mueva y sirva de base a otros más autorizados que nosotros para dar su opinión».

ESTUDIO COMPARADO DEL RETRATO DE DON PEDRO DE CEBALLOS CON LAS OBRAS DE LOS PINTORES MAS CONOCIDOS DE LA ESCUELA DE MADRID.

Larga es la lista de pintores de la Escuela de Madrid. Sería prolijo enumerarlos. Puede encontrarse en las obras de Palomino, con razón llamado «Vasari Español», Cean Bermúdez, Pacheco, Jusepe Martínez y otras muchas de España y extranjeras, que componen vastísima bibliografía sobre pintura española (1), pero especialmente en las publicadas en fecha moderna, «The School of Madrid» de don Aureliano Beruete y Moret, «La pintura en Madrid» y «Los grandes retratistas en España» de D. Narciso Sentenach, en que con sólidos conocimientos y exquisita depuración de noticias y opiniones han logrado sus autores una valiosísima y ejemplarmente metódica presentación de todos aquéllos.

Los que en Madrid pintaron, y en especial cultivaron el retrato con alguna fortgna, entre 1640 y 1655, no fueron muchos. Y sus obras, no más, habremos de analizar detenida y comparadamente con «Don Pedro de Ceballos».

JUAN DE PAREJA.—Juan de Pareja, *el mulato, el esclavo de Velázquez*, dejó muy escasa producción artística. Sólo un cuadro de él,

(1) En la «Biblioteca de Menéndez Pelayo» que al pueblo de Santander donó su hijo (cuyo nombre no nos atrevemos a adjetivar con elogios que nuestra torpe expresión dejaría muy lejos de los que merece) el autor de la Historia de las Ideas Estéticas en España, hemos encontrado una bibliografía tan completa y ordenada como solo en la Biblioteca Nacional puede hallarse otra a ella comparable. A su cultísimo bibliotecario actual D. Miguel Artigas, debemos, además de las facilidades que a toda hora nos ha dado para estudiar en ella, indicaciones muy útiles de libros, folletos y manuscritos pertinentes a nuestro estudio.

de autenticidad indudable, *La vocación de San Mateo* (número 1.041 del Museo del Prado, firmado y fechado en 1661 en un pequeño papel que una de las figuras, retrato del propio autor, sostiene en su mano), ha llegado, conocidamente, a nuestros días. A este hemos de limitar, por tanto, nuestras referencias de comparación.

En la Galería de Dulwich existe una cabeza de niño atribuída a Pareja. Don Aureliano Beruete y Moret dice en «The School of Madrid» que es la misma de una de las figuras de *La familia del artista* (cuadro que él atribuye a Mazo), de la Galería Imperial de Viena; opina, con Justi, que la «Cabeza de niño», por la técnica de la pintura, más parece de Mazo que de Pareja.

Bürger, en la «Histoire des peintres», le atribuye el *Felipe IV* del Toisón (número 1.232 del Museo del Prado), pero no lo fundamenta; Lefort y Madrazo le creen de Mazo.

Palomino, en «El Museo Pictórico y Escala Optica», menciona como de Pareja el retrato del arquitecto Ratés, que hoy posee don Nicolás López Tejeiro en la Quinta de los Jardines de Narváez (que fué del general Narváez), en Loja (Granada). Según Beruete y Moret está firmado por el artista. Cuando visitamos al señor Tejeiro en su quinta nos refirió opiniones y pareceres, algunos cómicamente contradictorios, de curiosos, críticos y artistas que habían visto el, sin duda magnífico retrato de Ratés, y que era variablemente atribuído a Pareja, Carreño y Velázquez.

Wilberforce y Gilbert citan la pintura de un monje en la Galería del Hermitaje de Petrogrado, «obra auténtica de Pareja»; la desconomos y no la hemos visto citada por otros críticos.

En Marycel (Sitges) han colgado modernamente un lienzo, «La Magdalena arrepentida», atribuída. no sabemos con qué fundamentos, a Juan de Pareja.

Palomino y Cean Bermúdez afirman que hizo retratos de algunos personajes de la Corte, que recuerdan grandemente la *manera* de Velázquez, y el primero asegura que llegaban a confundirse con los de éste, pero hoy no se conoce ninguno. Difícilmente es creíble que el autor de *La vocación de San Mateo*, que revela un concepto estético italianizante, de colorido algo agrio y aceitoso, con una aglomeración de detalles que tiene dejos de influencia flamenca, fuera nunca confundido con el maestro, cuya sencillez expositiva y estilo sin influjo acentuado de escuelas, son siempre patentes.

Observando las figuras de la izquierda de *La vocacion de San Mateo*, que son las más españolas del cuadro, vemos en ellas acusada la *postura* del modelo, que nunca se nota en los que ante Veláz-

quez posaron. Sin que nosotros pretendamos regatear el mérito a este lienzo, encontramos acertado el juicio que de él expresa Paul Lefort: «esta tela, muy notable, en nada recuerda a Velázquez. Es una pintura híbrida, mezcla de veneciana y genovesa, cuyo autor parece haber estudiado más a Veroneso y Castiglione que al pintor de *Las lanzas*».

Ni en técnica ni en factura hallamos analogía alguna entre *La vocación de San Mateo* y el retrato de don Pedro de Ceballos, todo naturalidad, simplificación y ambiente netamente castellano.

Es sabido que Pareja acompañó a Velázquez en su segunda etapa de estancia en Italia (durante ella, a modo de ejercicio preparatorio para hacer el retrato de Inocencio X, pintó en preciosa gama verde el busto de Pareja, que le valió su entrada en la Academia romana). Y sin conceder absoluto crédito a la noticia anecdótica de Palomino, repetida por Cean Bermúdez, de que «para revelar su arte al regreso de Italia, en 1651, pintó un lienzo, que colocó en el estudio de su maestro de cara a la pared; cuando el Rey le vió, ordenó que le diese vuelta, como hacía siempre que encontraba alguno en tal posición; Pareja le volvió, y al preguntar el Rey quién le había pintado, *el esclavo* se declaró el autor y arrojó a sus pies implorando la real protección; el Rey dijo entonces a Velázquez que no podía permanecer esclavo quien poseía tal talento», todos los biógrafos están conformes en que se dió a conocer como pintor a edad algo avanzada, hacia los 46 años, y en que nació entre 1606 y 1610. Aun después de demostrado su talento y libertado de la esclavitud, continuó con Velázquez, y muerto éste, con su yerno Mazo, dedicado a la molienda de colores, preparación de lienzos, limpieza de pinceles y demás servicios auxiliares en que tan eficaz ayuda prestó a sus dueños y maestros.

Parece verosímil que los prejuicios caballerescos de la época y el modo como la nobleza y caballerosidad entonces se entendían, fuesen causa de que, al menos durante los primeros años de su profesión artística, tuvieran a desdoro caballeros e hidalgos el posar ante *el mulato*, esclavo redimido, aunque la redención concediéransela sus propios méritos. Es verdad que aún era discutido si la pintura debía o no incluirse en las artes liberales, siendo quizá los más los que consideraban a los pintores como *obreros de manos;* y esto les movería a no desdeñar *sus manuales servicios,* pero halagaría muy poco su vanidad, con la que tan complacientes solían ser en todos los actos, mostrar un retrato ejecutado por persona de tan baja procedencia como la de esclavitud. Estas suposiciones y la de que sus ocu-

paciones verdaderamente manuales no le dejaran mucho tiempo libre para las artísticas, restan probabilidades a la posibilidad de que Pareja retratara personajes que de nobleza o siquiera hidalguía se conceptuasen investidos, antes de 1655, fecha la más moderna en que pudo ser hecho el retrato de don Pedro de Ceballos.

Huelga decir que tales suposiciones tienen un valor muy relativo, de carácter confirmativo exclusivamente; y esto, mientras no se descubra alguna obra *auténtica* de Pareja que tenga la menor semejanza o analogía con «Don Pedro de Ceballos»; pues desde el momento en que tal ocurriera, fueran términos nulos en el proceso del cálculo de probabilidades conducente a la averiguación de la paternidad del retrato de don Pedro.

Creemos que no debió ser Pareja el autor del retrato en cuyo estudio nos ocupamos.

CARREÑO DE MIRANDA.—Don Aureliano de Beruete y Moret, que tan metódicamente estudia las obras y personalidad de Carreño en «The School of Madrid», divide aquéllas, para su mejor análisis, en tres clases: 1.ª Trabajos decorativos. 2.ª Pintura de asuntos, especialmente religiosos. 3.ª Retratos.

A esta última habremos principalmente de referirnos nosotros, por ser la que en particular atañe a nuestro objeto.

Abundan en España los retratos hechos por Carreño. Hemos podido hacer estudio comparativo detenido de «Don Pedro de Ceballos» con muchos de ellos.

Muy discutido ha sido el estilo de Carreño. Y sin pasar por la explicación sofística de Bürger (con tanto acierto rebatida por don Pedro de Madrazo en su artículo «Don Juan Carreño de Miranda», del Almanaque de la Ilustración del año 1880), parece admitido por la crítica que sufrió diversos influjos, y fué, como en precisa frase concreta don Elías Tormo, «ejemplo vivo de la complejidad de orientaciones estéticas» que mostró la escuela pictórica de Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. La mayoría de los críticos se halla de acuerdo en que en algunos de sus retratos fué marcadamente influído por Van Dyck; pero existe disconformidad sobre la influencia que sobre él pudo ejercer Velázquez. Algunos, como don Pedro de Madrazo, opinan que nula o muy escasa pudo ser, basados en que Carreño fué discípulo de Pedro de las Cuevas y Bartolomé Román, en que a los 20 años de edad (en 1634) tenía estilo propio, con el que pintaba cuadros para doña María de Aragón y para la iglesia del Rosario, y en que la primera aproximación de que hay noticia entre los dos pintores, fué después de haber cumplido Carreño los 44 años

(en 1658), cuando, dejando el cargo de Fiel por el Estado Noble de Madrid, comenzó a pintar al fresco en el Salón de los Espejos del Real Alcázar la leyenda de las *Fraguas de Vulcano* y los *Desposorios de Pandora con Epimeteo;* otros, como Berüete y Moret, dicen que, aunque influído por Van Dyck y los Flamencos, tuvo el suficiente talento para dejarse influir, hasta cierto punto, por Velázquez, y que fué su principal mérito el de haber continuado la pintura de retratos en el estilo de éste, siendo, durante el reinado de Carlos II, el que más distinguidamente practicó sus métodos. Todos convienen en que fué retratista superior a sus contemporáneos, a excepción de Velazquez, en que nunca fué imitador servil. sino que se apropió lo que más armonizaba con su temperamento y estilo, y en que sus retratos, sin rivalizar en *verdad y alma* con los del gran pintor Felipe IV, son de suma distinción y fogoso colorido.

Existe una laguna en el conocimiento de la vida y obras de Carreño, que abarca desde su juventud «hacia 1628, en que como hemos visto pintaba para doña María de Aragón y para la Iglesia del Rosario» hasta 1658 «en que por indicación de Velázquez, comenzó a pintar en Palacio». Se sabe que en 1657 rehusó el cargo de Alcalde de los Hijodalgos, que le ofreció Avilés, su pueblo natal, por no alejarse de la Corte, y que fué después nombrado, por su origen linajudo, Fiel de Madrid; pero se ignora si desempeñó algún empleo o profesión ageno a la pintura, entre 1628 y 1657, aunque algunos biógrafos suponen que este lapso de tiempo no le dedicó al arte. Cualesquiera que fueran sus ocupaciones de tal época, es lo cierto que hoy no conocemos pinturas de ella.

Dando de lado a los retratos de *Mariana de Austria, Carlos II* y otros «algunos muy notables, como el del *Cardenal Savo Miline,* original del tan elogiado seudo *Cardenal don Pascual de Aragón* y el de la *Marquesa de Santa Cruz*» que hemos visto en Toledo, Sevilla y otras poblacisnes, Monasterio de Guadalupe y en la Exposición de retratos de mujeres españolas, celebrada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en mayo de 1918; de los cuales, no todos serán del natural y de mano exclusiva de Carreño, pues éste hizo muchas réplicas de los Reyes y empleó a sus discípulos en preparación de copias, que por falta de tiempo él no podía preparar y acabar, por ser muchos los Ayuntamientos, Corporaciones y personajes de la Nobleza que, para presidir sus salones, los solicitaban; nos limitaremos al examen de los existentes en el Museo del Prado, que sin ayuda ni colaboración de nadie hizo, y que, en número crecido, son los suficientes y más apropiados para nuestra comparación.

Todos los retratos de Carreño que guarda el Museo del Prado, y lo mismo los conocidos fuera de él, son de fecha posterior a 1660. Los más notables de aquéllos, como: el de *Pedro de Iwanowtiz Potemkin* (número 645), Embajador moscovita en la Corte de Carlos II, de 1682; el de la *Niña monstruosa, Eugenia Martínez Vallejo* (número 646) «retratada para memoria de este milagro de la naturaleza y fenómeno auténtico de las maravillas del Altísimo», de 1680; el del *Caballero de Santiago,* (número 650) Duque de Pastrana, identificado modernamente por Allende-Salazar y Sánchez Cantón, posterior a 1666.

El hecho de no conocer hoy retratos de Carreño anteriores a 1660, año en que acaeció la muerte del pintor de cámara de Felipe IV, ha motivado que alguna vez se haya dicho que parecía rehuir pintarlos mientras vivió el que inmortalizó la figura del Rey poeta.

Algo predispone en contra de la hipótesis de que Carreño retratara a don Pedro de Ceballos, el no conocer retratos, ni pinturas de otro género, suyos, de los años 1640 a 1665, entre los cuales fué don Pedro retratado, y saber que no gozó celebridad de retratista hasta después del año 1671, en que fué nombrado pintor de cámara del Rey Carlos II.

Comparando a «don Pedro de Ceballos» con los retratos de Carreño, hallamos entre ellos desemejanzas fundamentales que acusan, en nuestro concepto, perfectamente a las claras, distinta procedencia. La composición aligerada, el reparto de luces y sombras por planos, que dá sencillez al conjunto y sobriedad a la tónica, el modelado vigoroso por superficies planas obtenidas con pinceladas amplias y aplastadas, del retrato de don Pedro, no los vemos en Carreño. Encontramos en el magnífico y algo teatral *Iwanowitz* la pincelada un tanto vaporosa, que sin acusar imitación, recuerda el estilo de Murillo recuerdo que también hallamos en el bufón *Bazán* (número 747 del Museo del Prado) aunque éste haya sido atribuído algún tiempo a Velázquez.

El *Duque de Pastrana* revela una preocupación de elegancia que afemina el concepto estético de la pintura y justifica el sobrenombre de *Van Dyck español* que fué dado a su autor.

Octavio Bianqui.

Anníbal G. Riancho.

(concluirá).