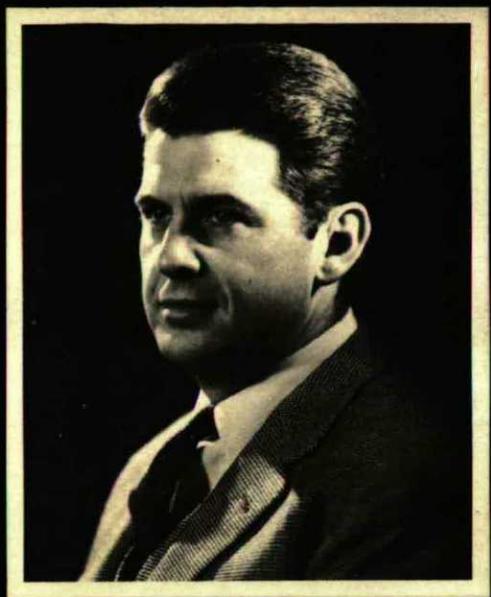


LA MEDICINA EN LA PINTURA

Marino Gómez-Santos





Marino Gómez-Santos, que es sustancialmente un escritor, ha prestado gran atención y una parte muy considerable de su actividad al ejercicio del periodismo científico. En algunos de sus libros —«Médicos que dejan huella», «5 Grandes de la ciencia española»— han sido recogidas sus conversaciones con personalidades de la Medicina mundial. Este mismo procedimiento fue empleado con la serie de sus artículos periodísticos que posteriormente iban a servirle de base para escribir con rigor de historiador el libro «Vida de Gregorio Marañón», con el que obtendría en 1971 el Premio Nacional de Literatura.

Interesado asimismo por el arte de la pintura, Marino Gómez-Santos ha realizado cerca de un centenar de ensayos en los que estudia las implicaciones patológicas de algunos cuadros de autores clásicos y contemporáneos, con una visión dinámica y amena en un intento divulgador que nos parece plenamente logrado.

Al ser reunidos en este volumen, el editor manifiesta que las ilustraciones no tienen otro objeto que la referencia inmediata. De esta suerte, si algunas no alcanzasen la calidad que es fundamental en las monografías de arte, es por considerarlo accesorio en este caso concreto en que se da preferencia al texto, pudiendo el lector curioso ampliar detalles, en lo que a la pintura se refiere, con la confrontación directa en los museos o en las ediciones de arte ampliamente difundidas.

En estos ensayos la atención de su autor se concreta a clasificar la obra de arte desde el aspecto patológico, al mismo tiempo que

MARINO GOMEZ-SANTOS

**la
medicina
en la
pintura**

GRATITUD

El autor desea hacer constar las facilidades que la Dirección de «Tribuna Médica» le ha otorgado para la publicación de estos ensayos, que vieron por vez primera la luz en la referida revista.

© Ministerio de Educación y Ciencia

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

I.S.B.N.: 84-369-0566-0 - Depósito Legal: M. 3.375 - 1978

Printed in Spain

Imprime: Gráficas Alonso - Pacorro, 14 - MADRID-19

A
MARGARITA SANTULLANO
a
JAIME ALVAREZ-BUYLLA,
en Oviedo:
Dedica este libro
sobre un gran protagonismo de la pintura
española
su amigo,
M. G.-S.

prólogo

Marino Gómez Santos, fino escritor, excelente biógrafo y periodista avezado, me ha pedido unas cuartillas, a modo de prólogo, para su nuevo y sugestivo libro.

Nuestra antigua y entrañable amistad; la circunstancia de ser ambos ovetenses y tantas cosas que sería prolijo enumerar, justifican que, precisamente, sabedor de su humana condición, por conocerle, admirarle y estimarle, atienda a la solicitud, no sin que por ello reflexione en que la elección de otra persona hubiera dado mayor realce a esta corte-sía suya.

Empero, creo y pienso, que como desgraciada y lamentablemente es infrecuente la oportunidad en el juicio de hacer justicia y es común honrar y reconocer mérito —los póstumos homenajes tienen arraigo en el suelo ibérico y definen un modo de comportarse— a quienes no pueden ya recoger los frutos en sazón de una semilla sembrada a voleo en una vida fecunda, que es sementera... esta feliz coyuntura me ofrece la grata ocasión de proclamar cuán identificado está y sigue estando Marino Gómez Santos con los médicos y cuánto ha trabajado por conocerlos más y mejor. Parafraseando un escrito reciente suyo, en él, nosotros médicos, hemos contado siempre con un amigo que nos ha comprendido, admirado y querido como a la vida misma.

Marino, con honestidad de buen profesional y seriedad de excelente publicista, ha cumplido celosa y puntualmente una amplia y provechosa tarea: la dignificación de la "clase médica" en sus figuras más simbólicas, en sus hombres más ejemplares. Sin hiperbole, podemos calificarle de historiador de la Medicina contemporánea.

Gómez Santos ha dedicado muchos años de juvenil inquietud a estudiar con amor y con rigor la vida y la obra de Marañón en sus múltiples facetas y escenarios. Con este espíritu aparecen las "Conversaciones" publicadas en el diario "Pueblo" el año 1958, que culminan en el año 1971 con la biografía laureada (Premio Nacional de Literatura) del maestro de la Medicina española, y que según el juicio ecuaníme de Gregorio Marañón Moya, constituye... "biografía documentadísima y magistral que recoge en toda su plenitud, un hombre y su tiempo..." Interesa señalar que esta obra, documento inestimable para médicos y no médicos, la dedica el autor a su admirado y querido amigo y paisano el Dr. Plácido Alvarez Buylla: la persona que le acercó, por primera vez, a aquel gran español de mente clara y ejemplar tolerancia.

Marino, quizá sin proponérselo, ha contribuido notable, señaladamente, desde las páginas semanales de "Tribuna Médica" en otras interesantes colaboraciones ("Conversaciones con médicos"; "La otra cultura"; "Pintura y Medicina", etc., etc.) a afianzar en nosotros, médicos, una alegre y serena ecuanimidad llamada a reemplazar, en el espíritu del hombre de hoy, al culto decadente de la mediocridad, ya que por la cultura y el goce de una vida llena, colmada de íntimas vivencias y de hondas satisfacciones es como puede alcanzarse el "ideal" de la ataraxia. No la ataraxia que se constituía en "renuncias o privaciones", sino de la que Demócrito, médico y viajero, consideró hace veinticinco siglos como felicidad del alma; estado de serena alerta; clarividencia con vistas a la acción; fortaleza de quien es imperturbable y conserva la presencia de ánimo en la adversidad: la "aequanimitas" de Osler.

Por eso, sin asomo de lisonja, puedo afirmar que el diario quehacer de Marino, inte-

ligente y sesudo, ha estimulado los aspectos culturales y humanísticos, a menudo inéditos, de la personalidad médica y que todos o casi todos los que le leemos, en lo más íntimo de nuestro ser, al sentirnos mejores hombres, creemos ser mejores médicos.

Este nuevo libro de Marino Gómez Santos es un regalo para el espíritu y en su cuidadosa selección admira tanto como la muda contemplación de una iconografía sugestiva, la siempre difícil brevedad de una labor de síntesis, con glosario oportuno, en el que no pasará inadvertido al lector, la envidiable inquietud del autor que jamás se arroga las credenciales de experto y crítico, pero que ahonda en la investigación, en archivos y bibliotecas, para aclarar dudas, enigmas, arcanos.

Nuestro admirado amigo ya cuenta en su haber con una excelente contribución a la pintura asturiana: "Pintores Asturianos", primorosa edición patrocinada por el Banco Herrero. Oviedo, 1974, en la que se estudia a Francisco Casariego y a Joaquín Vaquero Palacios.

Y no olvidemos, tampoco, que precisamente don Gregorio Marañón es el autor del prólogo a su "Ensayo bio-bibliográfico sobre Leopoldo Alas "Clarín", editado hace veintitrés años; y que sus obras "Cinco grandes de la Ciencia española" y "Médicos que dejan huella" corroboran cuanto venimos afirmando.

El arte y la Medicina, los artistas y los médicos han sido siempre inseparables. Que Medicina y Arte se hermanan en múltiples aportaciones plásticas que se remontan a las épocas más antiguas, es algo que no necesita comentario; está en el ánimo de todos y justifica las razones que animaron al artista a identificarse, de tal forma, con el tema patológico.

El arte pictórico, trasunto fiel de la inspira-

ción, tiene abundantes motivos en la anatomía y patologías médica y quirúrgica, fruto de paciente observación de hechos y de personas, ya que Arte es reproducir fielmente la muerte, bienestar, amor y odio, como lo es trasladar a la tabla o al lienzo a seres poderosos o humildes; jóvenes o viejos; sanos o enfermos.

El Arte —decía Rodin— es contemplación, espiritual deleite que cala hondo en la naturaleza y en la humana condición e inspira al artista sensible y genial. Es goce de la inteligencia que ve claro en el entorno y se recrea dándole conciencia, verismo. De aquí que virtualmente agotados los temas religiosos y mitológicos, sean la vida y las reacciones humanas ante el medio ambiente, achaques, dolencias, calamidades, etc., etc., finalidad expresiva del arte.

El artista clásico consagra su tarea a dos aspectos fundamentales: recoger al hombre somáticamente y trasladar al lienzo cuanto hay en él psicológico y espiritual. Quizá por estos motivos son los médicos y biólogos, en general, grandes aficionados y conocedores de la pintura. Nadie como ellos y atendiendo a su profesión, más identificados con la observación de rasgos, formas, matices, colorido, que tantas y tantas veces llevan a diagnósticos de presunción y constituyen el más firme pilar del "ojo clínico". El artista ante el lienzo o la tabla —a veces el cobre—, como el médico al hacer la historia clínica, sienten la necesidad de recoger un hecho de observación que les preocupa o angustia por anómalo y excepcional.

En otras ocasiones el artista ambienta su obra a la mentalidad y a las inquietudes de la época en que vive y pinta; y no cabe argüir que antaño han existido momentos críticos en que el pueblo y los poderosos vivían espiritualmente acongojados, culpables de yerros arraigados a costumbres paganas y que la superchería, brujería e influencia diabólica se

imponían firmes en la credulidad, en la sugestión colectivas. Es lógico que estos aspectos sociales no pasen inadvertidos al artista que por haberlos vivido los traslada a sus obras; a veces con respeto, las más con ironía y sarcasmo.

También ha animado al artista un deseo de informar; el legítimo anhelo de perpetuar aquello que le impresionara profundamente y para lo cual no existían razones ni explicación en consonancia con los conocimientos de la época. El artista a sueldo no pintó, muchas veces, lo que quiso, sino lo que le indicaron u obligaron a pintar sus Mecenas y Señores. Don Diego de Silva Velázquez —como demuestra cumplidamente Marino Gómez Santos— lo hace en aquellos seres enanos, locos, bufones que rodeaban al Rey abúlico y pecador por excelencia: Felipe IV.

Han existido y existen pintores que sin ser médicos han sabido captar temas en sus tratos como "casos clínicos", es decir, han pintado con "ojo clínico", como si de patólogos o anatómicos expertos se tratase.

No deja de ser curioso que en muchos abunde la que se ha dado en llamar "estética de lo feo" y, en antítesis, a las escuelas italianas del renacimiento que abordan la belleza y espiritualidad, nuestros mejores clásicos, Velázquez, Ribera, Carreño de Miranda, Zurbarán, Murillo, Valdés Leal, etc., etc., recogen del hombre sus lacras, los vicios y las enfermedades.

El Bosco, El Greco, Goya, soñadores y geniales por mor de poseer una imaginación calenturienta que conduce a visiones simbólicas y fantásticas, lindan, a menudo en la patología psíquico-sensorial.

Y es que también hay que recordar a esos artistas enfermos, a los psicópatas definidos que acusan una enfermedad mental o un complejo perceptible en el lienzo con caracteres perdurables y fácilmente reconocibles: Van

Gogh; Van Goes, Strindberg; Hölderlin, todos dementes y el primero 'loco furioso', que atenta contra su vida; Toulouse-Lautrec alcohólico, enfermizo, morboso sexual con acusada tendencia, en su obra pictórica, a exteriorizarlo en dibujos en los que tanto prodiga el desnudo incitante, la ramera en ropas menores, etc., etc., circunstancias que, en otros órdenes y aspectos, concurren en un pintor español muy cotizado y prematuramente malogrado: Solana.

Estas y otras muchas reflexiones me ha sugerido la lectura de tu libro, querido Marino, y bien quisiera yo que esta ofrenda o augurio de éxito fueran algo más que estas impresiones de quien has elegido y honrado para acompañarte en el nacimiento de un "hijo espiritual", cuando sin sonrojo debo confesar que tengo mucho que aprender como "comadrón" y más aún como médico humanista. Sin embargo, acaso puedan servir de introito considerando no ya su ciencia y doctrina, sino la intención amistosa y cordial.

Prof. Dr. CARLOS RICO-AVELLO
Vice-presidente de la Sociedad
Española de Médicos Escritores

ALCOHOLISMO



los borrachos

VELAZQUEZ

El médico que contemple esta obra de Velázquez concentrará su atención en el grupo de bebedores que esperan el momento de ser coronados. No le pasarán inadvertidos algunos detalles sintomáticos de gran significación, tales como la faz bermeja, la sonrisa típica del intoxicado alcohólico y la mirada vivaz de tres de ellos.

Es creencia general que Velázquez debió pintar este cuadro influido personalmente por Rubens, cuando el maestro flamenco estuvo en Madrid, en la segunda de sus visitas de carácter diplomático. Algunos comentaristas especulan con la suposición de que el mismo Rubens, veintidós años más viejo que Velázquez, gran viajero y famoso como artista

en todo el mundo, explicó al joven sevillano la fiesta o pantomima celebrada en Bruselas en 1612, en presencia del archiduque Alberto y de su esposa Isabel Clara Eugenia, con motivo de una victoria política.

Jacinto Octavio Picón, gran biógrafo de Velázquez, copia de un escrito de aquel tiempo en el que se describe la fiesta que pudo inspirar la composición de esta obra velazqueña: «No eran dadas las cinco cuando estaba todo puesto aguardando a sus altezas, y llegado que hubieron se dio principio, mostrándose primero «el dios Baco» vestido de un lienzo muy justo y pintado de tan buen arte, que «parecía estar desnudo». Venía «caballero en un tonel» con muchas guirnaldas de parras repartidas

por cuello, brazos y piernas. Por arracadas traía dos grandísimos racimos de uvas. Dio una vuelta por la plaza, llevando alrededor de sí «ocho» mancebos que le venían haciendo fiesta...»

Nueve son, en el cuadro de Velázquez, las figuras que participan en el triunfo de Baco, al igual que en el relato del siglo XVII; Baco se muestra desnudo, sobre un barril y coronado de pámpanos; sus acompañantes han sido reclutados entre ganapanes. Ortega los califica de «pícaros, hez de la ciudad, sucios, ladinos e inertes». Es seguramente el primer autor que afirma que «Los borrachos» no es un cuadro mitológico; que Velázquez, al concebirlo, pudo haber dicho a los pícaros que le sirvieron de modelo: «Venid, que vamos a burlarnos de los dioses». Para Ortega, Tiziano y Poussin son, cada uno a su modo, temperamentos religiosos, mientras que Velázquez es un «gigante ateo, un colosal impío». Dura es la afirmación; pero aún añade: «Con un pincel arroja los dioses como a escobazos. En su bacanal no sólo hay un Baco, sino que hay un sinvergüenza representando a Baco». Otros autores abundarán en esta creencia orteguiana y así Gaya Nuño cree que Velázquez pretendió burlarse de la mitología y Camón Aznar califica la obra de picaresca y no de mitológica.

Desde luego, Velázquez no pretendió alcanzar la fantasía derrochada por Rubens en sus composiciones mitológicas. Sin llegar a participar de la idea de que el maestro sevillano fuera un ateo, pensando en su sencillez y en la sobriedad ejemplar de su vida, creemos que la obra ha querido ser una protesta contra el paganismo, lo cual viene a resultar lo contrario.

En esta obra juvenil, admirable en su composición, se observa todavía la influencia de Caravaggio; las figuras se recortan acusadamente sobre el fondo; el ambiente no integra a los personajes. No obstante, se advierte con respecto a las obras anteriores un avance considerable en el artista que está a punto de iniciar su primer viaje a Italia y al que puede calificarse ya de gran maestro.

En el Museo Nacional de Nápoles existe una copia antigua de este cuadro, con algunas variantes. Hay quienes sostienen que se trata realmente de una copia realizada por Velázquez. Justo lo cree así y llega hasta a afirmar que «el tono general, auténticamente velazqueño es más claro que el original de Madrid, cuyas partes oscurecidas, y particularmente el paisaje, se podrían restablecer basándose en el de Nápoles».

El lienzo que se conserva en el Museo del Prado no tenía las mismas medidas de hoy, sino que era un poco más ancho. Se quemaron sus extremos en el incendio del Alcázar en 1734, por lo que fue preciso recortarlo. La copia que se conserva en Nápoles tiene el tamaño original de $1,64 \times 2,28$, mientras que el original del Museo del Prado tiene $1,65 \times 2,25$. Muy poca diferencia, como puede verse. Lo importante es que se haya salvado. Figura en el Inventario del Alcázar en 1636. Estuvo en el Palacio del Buen Retiro y luego en el Palacio Nuevo, donde en 1772 se registra en el «retrate del Rey»; fue trasladado después a la «pieza de vestir de S.M.» y en el Inventario de 1794 se registra en la «pieza de trucos».

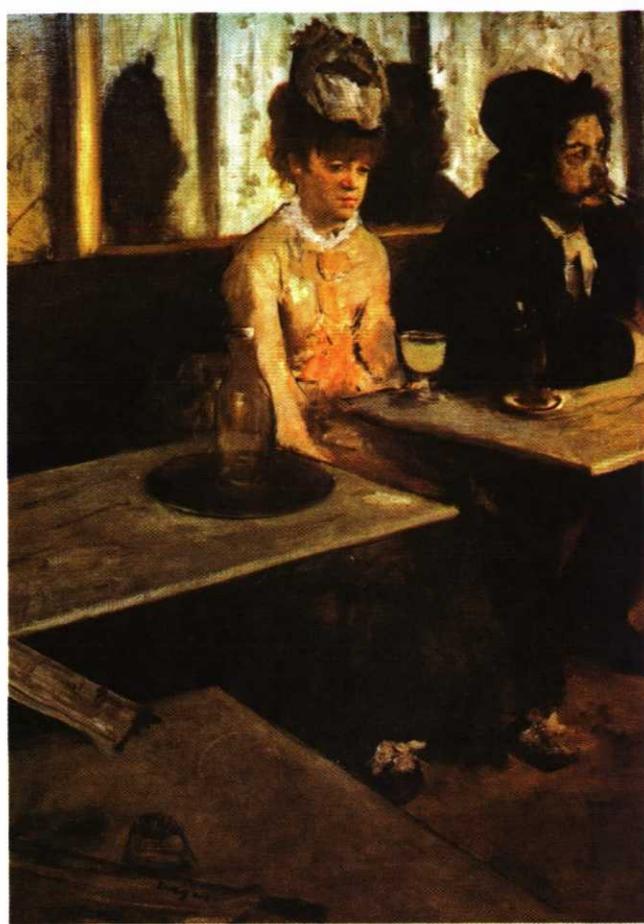
Cuando se inaugura el Museo del Prado este cuadro figuraba en él, aunque con el título de «Baco coronando a los borrachos», que años después se cambiaría por el de «Reunión de beodos». En el Catálogo actual figura como «Los Borrachos, o el triunfo de Baco».

el ajenjo

DEGAS

No sería preciso el título de esta tela de Edgar Degas para que el espectador médico pudiese advertir que se trata de un doble caso de alcoholismo. Los protagonistas, sentados en el mismo diván y ante la misma mesa, permanecen desconectados del ambiente del café donde se hallan y, asimismo, el uno con respecto al otro. Un tratadista afirma que «Degas logró un 'flash' impresionista sobre un aspecto de la vida contemporánea», lo cual es rigurosamente inexacto. En primer lugar, porque no se trata de un tema captado por el pintor de manera instantánea, ya que ambos personajes son la actriz Ellen Andrée y el pintor y grabador Marcelin Desbautin, que se prestaron a servir de modelo, interpretando el «papel» de alcohólicos.

Desmiente Degas la creencia de los críticos de que su pintura había sido realizada con espontaneidad. «Ningún arte —escribe en uno de sus cuadernos— es tan poco espontáneo como el mío. Lo que hago es el resultado de la reflexión y del estudio de los grandes maes-



tros; nada sé de inspiración, de espontaneidad, de temperamento. Hay que repetir diez, cien veces el mismo tema. Nada en el arte debe parecer casual, ni siquiera el movimiento».

Mientras los pintores impresionistas se preocupaban de la conjugación del color y de la luz, Degas se preparaba para realizar una pintura testimonial. Era, efectivamente, un «simple notario», como dijo Van Gogh; pero sin apresurarse. Observador sensible, en el doble aspecto mental y óptico, se interesó por el mundo del trabajo. Sus planchadoras son estudios exhaustivos sobre la fatiga.

En esta obra, titulada «El ajenjo», Degas realiza un encuadre que ha suscitado los más ecomiásticos comentarios, porque se trata de una visión del tema rigurosamente original. No están las figuras de cara al espectador, ni en primer plano, sino en sentido oblicuo. La composición dispuesta en zig-zag, desde la base del lienzo, presenta las superficies blancas de las mesas en primer término.

Popper considera a Degas, en varios aspectos,

tos, como un precursor del cine y afirma que su método cinematográfico supone algo más que un procedimiento técnico. Destaca la «movilidad de la escala y del plano», en primer lugar.

Se conoce esta tela por tres títulos: «El ajenjo», «En un café» y «El aperitivo». Pintada hacia 1876, se sabe que el interior representa el café de «La Nouvelle Athenes» —plaza Pigalle próximo al circo Fernando— frecuentado por Sisley, Pissarro, Cézanne, Mone y Degas entre otros. Si bien fueron realizados en este café algunos estudios sobre el fondo de la composición, las figuras están pintadas en el estudio de la calle Laval, en Montmartre.

Este cuadro figuró en la segunda exposición de los impresionistas y se creyó entonces que el tema estaba inspirado en el ambiente de la novela de Zola «L'Assommoir». Salió de Francia, al haber sido adquirido por M. Arthur Kay, de Glasgow, y al ser expuesto en Londres, en 1893, produjo un escándalo considerable. Aunque Sickert y George Moore dedicaron públicos elogios a esta obra del gran maestro Degas, Kay decidió venderla. Pasó a la colección del conde Isaac de Camondo por el precio de 21.000 francos, quien en 1908 lo legaría al Louvre.

En el conjunto de la obra de Edgar Degas, la pasividad de este cuadro contrasta con la preocupación que el artista tuvo por el movimiento, sobre todo después de su estancia en Normandía. Allí se aficionaría a las carreras de caballos donde iba a encontrar amplia temática. Cuando abandona la Historia para frecuentar la Opera, busca también en la danza esa tensión muscular que se produce, cuando la bailarina está en actitud de avanzar sobre el escenario y espera únicamente la señal, el movimiento de la batuta; del mismo modo que el jokey, cuando ya está alineado y aguarda el momento de la salida.

Degas, que murió a los ochenta y tres años, fue un raro y curioso personaje a quien la pérdida de la vista sumió en una misantropía que le aisló muy prematuramente de la vida so-

cial que había llevado. Misógino empedernido, pintó, no obstante, infinidad de desnudos de mujer, siempre en sus momentos dedicados al aseo, con la particularidad de que ninguno de ellos presenta actitud estática. Es cierto que hasta entonces se presentaban los desnudos en posturas que presuponían un público espectador. Degas observa en una de sus anotaciones personales: «Mis mujeres son gente sencilla, honesta, que sólo se ocupa de su esmero físico. He aquí otra: está lavándose los pies, y es como si yo la mirara por el ojo de la cerradura».

ANATOMIA

la crucifixión

GOYA - EL GRECO

Médicos y teólogos de gran autoridad han tratado el tema de la muerte y de Jesús, sin que hasta el momento pueda decirse que las conclusiones a que se ha llegado sean de absoluta convicción para unos y para otros.

Las discrepancias se producen, asimismo, en la historia del arte. Concretamente en la

pintura, la Crucifixión se ha interpretado de tan diversas formas, que resultaría sumamente interesante la realización de un estudio más amplio y detenido. En él podría advertirse cómo cada pintor presenta una versión personal, que no suele estar de acuerdo con la interpretación de las Escrituras ni con el pro-



ceso mismo de la Crucifixión, que tantos datos de interés encierra.

De los que figuran en el Museo del Prado, citaremos algunos autores, por el orden en que vayamos recordando: Goya, el Greco, Velázquez, Alonso Cano, Murillo, Canaletto, Pedro de Orrente, Fernando Gallego, Ribalta, Tiziano, Carducci, Roger Van der Veyden, Rubens, Tiépolo, Escalante, Huguet, varios anónimos españoles de los siglos XIV y XV, flamencos del XVI y algunos italianos.

No es posible comentar todas y cada una de las obras —Crucifixiones, Descendimientos, Cristos yacentes— producidas por los autores citados, pero sí nos parece significativo el tomar para su estudio el «Cristo crucificado» de Goya y la «Crucifixión» del Greco.

Goya representa a Cristo clavado con cuatro clavos; los pies, apoyados en un estribo, peana o supedáneo; la cabeza inclinada hacia el lado izquierdo y la mirada implorante. Fue pintado con ocasión de haber sido elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1780, cuando contaba treinta y cuatro años. Por tanto, no se trata de una obra de madurez, sino académica y carente de emotividad. No tiene en cuenta Goya las descripciones de Cristo en las Sagradas Escrituras, ni las flagelaciones anteriores a la Crucifixión. Se recrea pintando un desnudo como para demostrar a los académicos que habían de admitirle, su dominio del dibujo y del color, así como el tratamiento de los paños que le cubren por debajo de la cintura. El cuerpo es más bien grueso; la piel, fina, rosada, limpia hasta el extremo de que Goya omite la lanzada. No hay, pues, erosiones, ni sangre, a pesar del martirio.

El doctor José María Bausá, admirable observador de la pintura, escribe: «Se ha dicho que Jesús era un tuberculoso; aquellos sudores, aquella palidez del semblante, su delgadez acentuada cada día, su fatiga, su poco vigor físico y muchos otros datos de que se ha sacado partido para presentar al Salvador como un fímico, le hace interesante bajo el punto de vista médico».

Goya no entra en averiguaciones, sino que

pone de manifiesto su facilidad de artista, la soltura innata que luego habría de madurar.

El Greco pinta «La Crucifixión», que se conserva en el Museo del Prado, cuando ya había cumplido los cincuenta años. Un artista de su espiritualidad no podía limitar su obra al realismo académico. El Greco —observa Marañón con profunda agudeza— va «hacia el misticismo», y Goya «hacia la magia, que es lo contrario del misticismo». El Greco en este caso no hay que verlo como pintor, sino como místico, «apasionado hasta conseguir, sin lograrlo, hacer una interpretación plástica de lo único que no podrá nunca representarse en formas de apariencia humana, que es la pasión de Dios». Para Marañón, esta obra del Greco es «pintura de oratorio en soledad».

Está Cristo muerto entre dos ángeles; el de la izquierda recoge el chorro que mana de la llaga del costado, un líquido grisáceo, no sanguíneo, que algunos médicos consideran como líquido pleural. Yves Congar, catedrático de Teología en Estrasburgo, gran autoridad, afirma en sus «Reflexiones sobre la Pasión de Jesús» («Tribuna Médica», núm. 498, 17-IV-1973): «Se ha estudiado incluso la posibilidad fisiológica de ese agua y de esa sangre que la lanzada hizo brotar del costado de Jesús y que encierra un simbolismo tan profundo: los Padres y la liturgia los han puesto en relación con una visión de Ezequiel (capítulo 47, 1-12), cuyo tema luego se repite en el Apocalipsis (capítulo 22, 1-2), y han visto en ellas las imágenes de dos sacramentos: el bautismo y la eucaristía, constitutivos de la Iglesia. Existen hechos médicos que demuestran que es posible una emisión de agua y de sangre...»

En esta «Crucifixión» del Greco están al pie de la Cruz la Virgen, San Juan y arrodillados, la Magdalena y un ángel que enjugan la sangre que corre por el madero.

«Es quizá este cuadro —escribe Camón Aznar— el más turbador en la obra del Greco, pues genialmente sitúa el pintor este Gólgota en la abstracción teológica de la muerte».

El doctor Bausá, en un breve pero muy inte-

resante ensayo, observa cómo otros artistas han tratado el mismo tema. En el Cristo de Velázquez, la lanzada está en la línea mamilar, muy oblicua, «arrojando escaso líquido, francamente sanguinolento»; los de Murillo presentan esta característica de manera análoga; Alonso Cano pinta al Redentor aún vivo, sin la llaga de la lanzada, aunque arroja sangre muy roja por la cabeza, manos y pies.

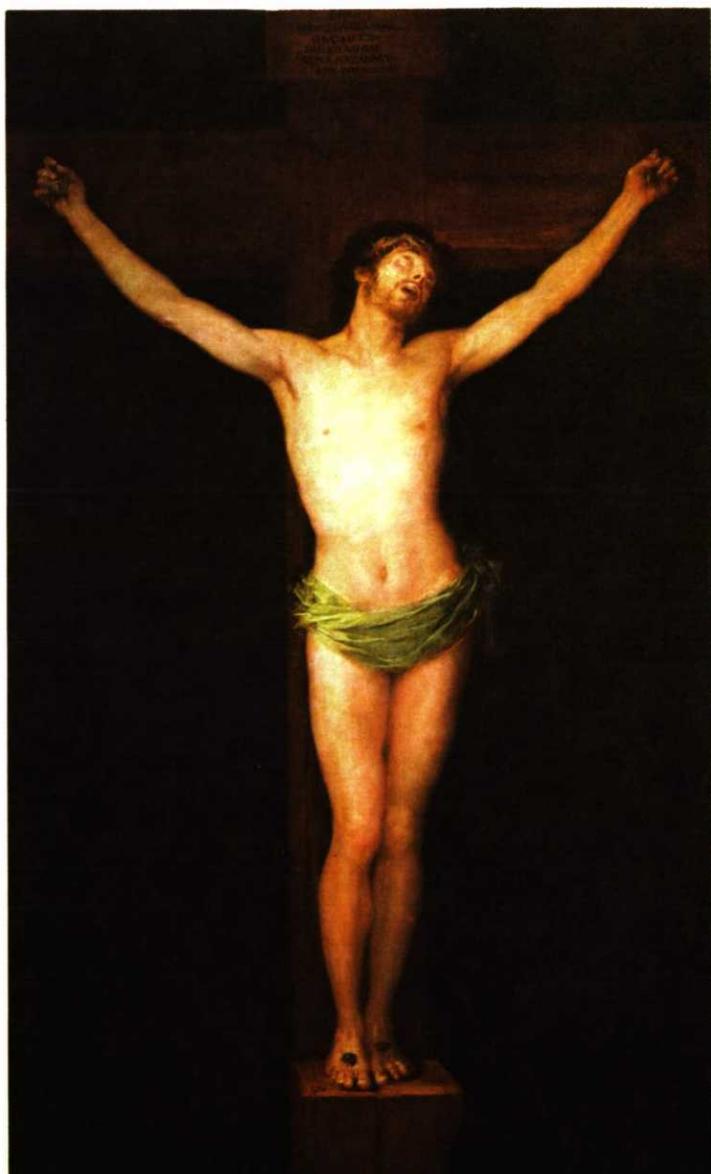
El Cristo de Pedro de Orrente no tiene lesiones en la piel, aunque de la herida fluye sangre.

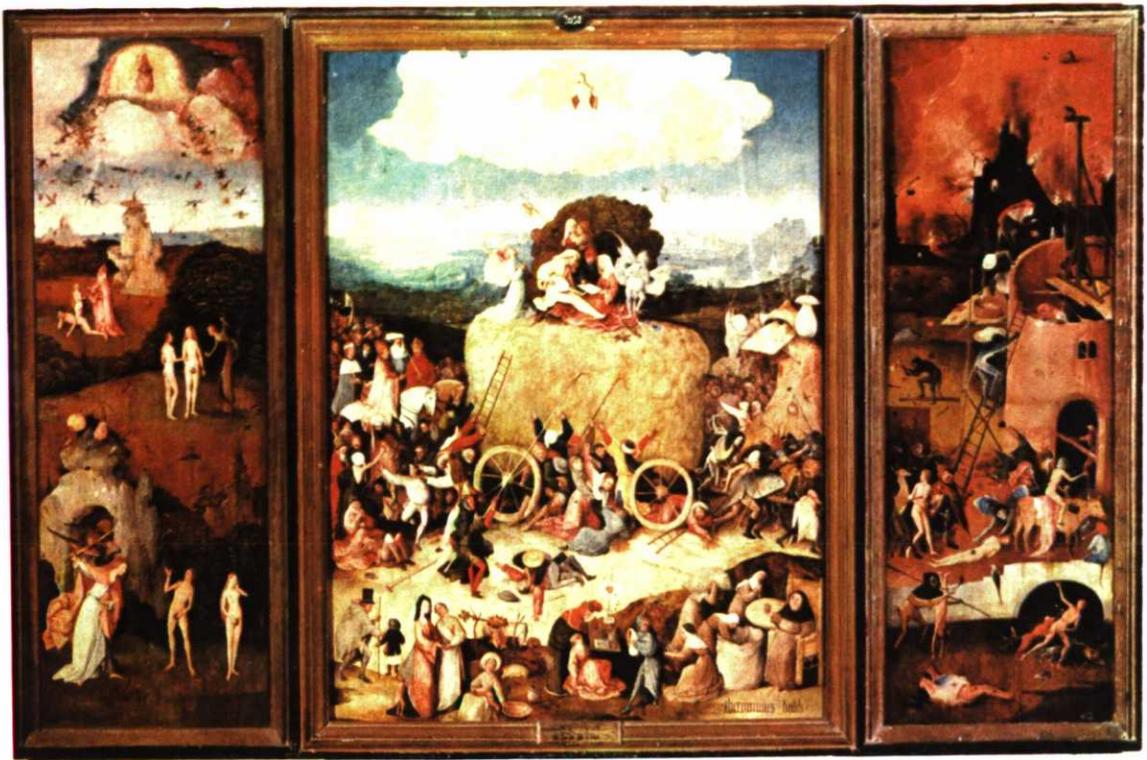
«Sólo el Greco ha sido veraz en esta pintura —refiere el doctor Bausá; los demás muestran el líquido francamente sanguíneo. Además, el cuerpo del Señor debía estar dema-

crado, delgado, al menos desnutrido por las viglias y ayunos, por las mortificaciones sufridas, y se le pinta grueso, hasta mórbido, como hace Goya; y en esto coinciden casi todos los maestros.»

Algunos pintores, como Rubens, interpretan el color cadavérico en la piel de Cristo, la sangre continúa siendo roja, fresca, sin las transformaciones que sufre en el tiempo y que la oscurecen.

No obstante las flagelaciones, las caídas, los duros tratos a que estuvo sometido el Redentor, los pintores interpretan el cuerpo de Cristo, con la piel limpia, sin heridas, ni la más ligera erosión, salvo en la frente. Sólo Alonso Cano pinta las rodillas erosionadas.





el paraíso terrenal

EL BOSCO

El Museo del Prado es venero inagotable para el estudio de temas monográficos de medicina, arquitectura, mitología, paisaje, iconografía religiosa —éste en los aspectos más diversos— folklore y otras muchas formas de la cultura que pueden desarrollarse con la inspiración y el apoyo documental de las obras pictóricas que allí se conservan.

El tema de Adán y Eva requiere un tratamiento que podríamos denominar poliédrico. Si la investigación se particulariza al aspecto relacionado con la Medicina, hallaremos que al ser tratado el mismo asunto por pintores de diferentes épocas y procedencias, adscritos, por tanto, a escuelas diversas, las interpretaciones darán como resultado un haz de datos de carácter étnico. Al mismo tiempo podremos observar que las variantes morfológicas de la primera pareja presentan aspectos muy diferenciados.

En la colección del Museo del Prado se conservan varias versiones de la Creación, de

Adán, de Eva y del pecado original. Hay un anónimo del siglo XII, titulado precisamente «La creación de Adán y el pecado original»; «El paraíso terrenal», de Brueghel; «El paraíso terrenal con los cuatro elementos», de Brueghel «el Mozo»; dos tablas de Durero, «Adán» y «Eva»; un lienzo de Tiziano, «Adán y Eva»; un tríptico de Weyden, en el que se representa la «creación de Eva»; un cartón de Frank II, «el Mozo», titulado «El pecado original»; el tríptico de «El Bosco», en cuyo postigo izquierdo representa «El paraíso terrenal» y dos lienzos de Francisco Bayeu, «La creación de Adán» y «Adán y Eva reconvenidos por su pecado».

Otros pintores han tratado el tema y sus obras se hallan en otros museos: Van Eyck, Scorel, Jean Cousin —su «Eva prima Pandora» es considerada como el primer desnudo de la pintura francesa—, Rafael, Pantormo, Domeniquino, sin olvidar «La creación de Eva», de Miguel Angel, en la Capilla Sixtina.

A una obra entre todas queremos referirnos para apuntar algunas observaciones de singular interés en relación con la Medicina. El tríptico de «El Bosco» archiconocido con el título de «El Carro de Heno» representa en su postigio izquierdo «El paraíso terrenal», con la creación de Eva; «La Tentación» y «La expulsión del Paraíso». Resultaría curioso, en primer lugar, desarrollar un estudio comparativo entre las interpretaciones que de Eva han realizado los distintos pintores, para establecer la edad en que cada artista la ha representado. «El Bosco» —en toda la pintura nórdica de desnudo se da la misma incidencia— concibe una Eva impúber, mientras otros artistas la interpretan adulta, como Durero.

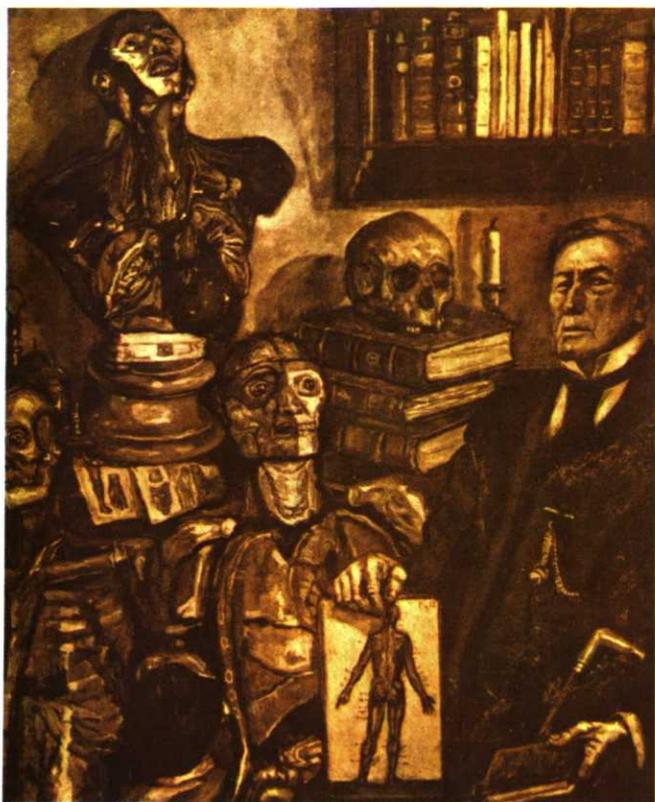
El doctor Sanz Barrio, en un ensayo sobre «El embarazo en el arte» (Madrid, 1907) se refiere a la representación de nuestros primeros padres en la pintura universal, para detenerse en una particularidad que advierte como médico. Esta se refiere a la cicatriz del cordón umbilical y se pregunta si deben representarse o no sobre su abdomen las huellas de la implantación de los vasos que nutren al nuevo ser durante la vida intrauterina. «Aceptando la tradición mosaica —dice—, Adán y Eva, habiendo carecido de esa vida intrauterina, es racional pensar que sobre su vientre no exista el ombligo; siguiendo las opiniones transformistas, la reproducción de esa cicatriz es necesaria desde el punto de vista de la reproducción exacta de esas figuras humanas con todos sus detalles anatómicos».

Una revisión de la iconografía de Eva nos llevará a la conclusión de que muy rara vez el artista prescinde de la cicatriz umbilical. No así «El Bosco», en el fragmento del tríptico antes citado, en el cual se complace en pintar el cordón nutricio de Adán, mientras el abdomen de Eva aparece liso muy semejante «a la membrana tensa del tambor».

Es un detalle anatómico de los muchos, de los infinitos que el buen observador puede hallar en ese tesoro artístico inagotable del Museo del Prado.

el anatómico

SOLANA



Este lienzo de Solana está actualmente en el Museo de Buenos Aires. Resultaría difícil saber en qué época está pintado o quién fue el personaje que sirvió de modelo. Solana no logró atraer la atención de los críticos durante medio siglo de actividad artística, en la medida que después se la prestarían. Uno de sus biógrafos más precisos, Manuel Sánchez Camargo, ha dicho que en los últimos años

los lienzos del gran pintor no habían sobrepasado, por lo general, la cotización de trescientas pesetas. De aquí puede deducirse la escasez de datos de que se dispone para la catalogación formal y pormenorizada de la obra de Solana, por el momento. (Los eruditos rara vez se anticipan a proclamar el genio de un artista en que nadie cree.)

El tema de «El Anatómico» resume por sí sólo todo el esquema mental de Solana en un triángulo: tenebrismo, siniestrismo y tremendismo. Campoy, al referirse concretamente al siniestrismo solanesco, dice: «Estos siniestrismos españoles son muy distintos entre sí. El de Solana lo entendía Marañón como una limitación y una incapacidad para ver todo lo que no fuera desgraciado. Los siniestrismos del Greco y de Goya eran entendidos como una intención trascendente del espíritu: de aspiración a la divinidad en el Greco, de ímpetu creador en Goya».

Don José Tereso, padre de Solana, era un médico bibliófilo, coleccionista de minerales, aficionado a la fotografía y con un «buen pasar» que le permitía no ejercer la profesión. En el desván, donde el doctor Solana ordenaba sus colecciones, José realizó sus primeros dibujos y es posible que allí viera algunas de las piezas anatómicas fabricadas en porcelana que luego llevaría a este lienzo.

Esta colección de material didáctico —en el viejo Madrid había entonces una casa comercial especializada, cuyo escaparate aterró

a los transeúntes— con otros objetos pintados por Solana, fue vendida a la muerte del artista en el Rastro Madrileño.

En «El Anatómico» Solana realiza una composición perfecta; abigarra las descarnadas figuras junto a los infolios; el profesor de Anatomía está sentado en un rincón del lienzo con todos los atributos de su condición de hombre docto y respetable: cuello de pajarita y plastrón, chaleco con cadena y leontina, bastón de puño de plata...

La cabeza del profesor es sobremedida interesante; quizá lo más importante del lienzo. En ella expresa Solana, con profundidad realmente genial, una vocación científica a la que el profesor ha dedicado toda su vida. Se advierte en la expresión del maestro, que después de un largo e ilusionado esfuerzo ha obtenido por todo fruto, ya en las postrimerías de la vida, cansancio y escepticismo.

Sánchez Camargo, el amigo y biógrafo más verdadero que ha tenido Solana, escribe acerca de este cuadro: «Una interesante —entre las muchas muertes que pintó Solana— es la que muestra a ese profesor de Anatomía, a quien adivinamos vacío por dentro, desalquilado a fuerza de desengaños. Sus modelos anatómicos dan más sensación de vida que aquel que semeja representada. La figura despellejada que clama, sin brazos, piedad, amor o perdón, tiene más vitalidad que ese médico duro de expresión, con los ojos viejos y cansados y manos fuertes de tomador de pulsos, con las que indica en el grabado que pone ante los ojos del visitante cuáles son las principales partes del cuerpo. Sabe lo inútil que es conocerlas, ya que él no pudo detener un día tantas cosas que se le fueron y de cuya marcha sólo le quedan unos restos de cabello que guarda celosamente en esa leontina que cuelga de su chaleco, al igual que su alma, encerrada en ese armazón de hombre grande y tremendamente vacío, casi con telarañas bajo la ropa negra y dura».

Esa identificación que Solana muestra con el profesor de Anatomía queda claramente definida. Unidos por el nexo del escepticismo,

modelo y pintor pueden andar, largo camino embebidos en una plática en que la muerte es tema inagotable. Al referirse a ella diría el pintor: «Es mal trago. De joven debe y puede pensarse en la muerte. Yo siempre, desde niño, la he tenido miedo, y más de viejo. Los jóvenes desean más morir porque de joven es uno más triste. Conforme es uno más inteligente, piensa uno más en la muerte. El que no piensa es un animal.»

En este lienzo, por si aún no resultase suficientemente atroz y desolador ese espectáculo visceral de los tres modelos anatómicos, Solana coloca una calavera a modo de pisapapeles sobre tres viejos libros de ciencia.

En la simbología solanesca, la calavera representa algo más que un cráneo. Es, al revés que en Zurbarán, como un grito de desesperación y desconsuelo.

lección de anatomía del dr. tulp

REMBRANDT

No fue Rembrandt el iniciador de este tipo de retrato colectivo, ni tampoco puede considerarse como uno más de cuantos trataron el tema anatómico. Desde el siglo XVI los retratos de grupo holandeses se impusieron como consecuencia de la vitalidad política, económica y social que recobró el país. Las corporaciones de toda índole, gremios, cofradías y otros grupos laborales, militares o piadosos, iniciaron la modalidad de hacerse representar durante sus reuniones o cónclaves por los pintores de mayor notoriedad en aquel momento.

Por el tiempo en que el joven Rembrandt abandona Leyden para probar mayor fortuna en Amsterdam, cerca de su marchante Hen-

drick van Uylenburgh, había sido autorizada la disección en los Países Bajos, que antes no se practicaba más que en cadáveres de criminales. Esta circunstancia motivó en aquellos años un gran interés por la conciencia anatómica.

NICOLAS PIETERSZ.—Fue probablemente Van Uylenburgh quién proporcionó a Rembrandt el encargo de esta obra que tan importante iba a ser para la carrera de un artista de veinticinco años. El doctor Nicolás Pietersz, en cuyo escudo de nobleza figuraba un tulipán, fue también conocido por el nombre de Tulp. Decano del gremio de cirujanos, gozaba de un gran prestigio profesional y vivía con esplendor. En su juventud había



sido el discípulo predilecto del gran anatomista Pieter Paaw, en Leyden, de quien heredó el gusto por la divulgación científica. Su primera popularidad se la proporcionaron unos cursos para comadronas que había organizado con cierta periodicidad. La actividad política no le fue ajena, por lo que formó parte de la corporación municipal, siendo elegido alcalde cuatro veces.

EL TEMA.—La actitud del profesor Tulp y de sus discípulos ante el cadáver, se presta a varias observaciones que no guardan relación con las explicaciones acerca de la musculatura del antebrazo, que es concretamente lo que el maestro señala con las tijeras. Aunque tres de los personajes se inclinan sobre el cadáver, ni éstos ni los seis restantes, incluyendo al profesor Tulp, parecen más atentos a los pormenores de la disección que a la pose que realizan para el artista, cual si formaran ante el objetivo una cámara fotográfica.

Cierto que la realización de nueve retratos en un mismo lienzo presenta problemas de composición y de otro orden para un artista de veinticinco años, aunque éste sea un dominador de la genialidad de Rembrandt. No

obstante, consiguió éste una obra maestra cuyo análisis detenido escapa a la intención de este artículo.

Se sabe con exactitud que el cadáver, cuya disección realiza el profesor Tulp, era el de un maleante, ahorcado el 31 de enero de 1632.

LOS PERSONAJES.—Los nombres de los discípulos de Tulp están asimismo identificados. Uno de ellos, próximo al maestro, sostiene en la mano un pliego de papel en el que se relacionan; pero Wilhelm Boeck nos da cuenta de que esa lista es posterior a la fecha del cuadro (1632), ya que al efectuarse una restauración de éste en 1951, salió a la superficie en su mismo sitio, un libro de anatomía que éste mismo discípulo sostenía en sus manos.

Los nombres de los oyentes son: de derecha a izquierda, Jacob Block, Pacob de Witt, Adriaen Slabraan, Jakob Koolved, Hartmonsz y Franz van Loenen.

Otro libro aparece a la derecha del cuadro, en primer término; los críticos lo identifican como la famosa «Fábrica», de Andrés Vesalio.

LA FIRMA LA HISTORIA.—La marca de Rembrandt aparece en una tablilla colocada en último término; la fecha, 1632. Lo adqui-



rió el rey Guillermo I., a la corporación de cirujanos de Amsterdam, por 32.000 florines, y en la actualidad se halla en el Museo de Arte Mauritshuis de La Haya.

EL SEGUNDO ENCARGO. — Veinticuatro años más tarde recibió Rembrandt el encargo de pintar «La lección de Anatomía del doctor Deyman», el cual era sucesor de Tulp. De esta obra se ha hablado mucho también, sobre todo para estudiar el escorzo del cadáver, que parece inspirado en el «Cristo muerto», de Mantegna, que se conserva en el Palazzo di Brera.

Un incendio ocurrido el 8 de Noviembre de 1723 destruyó la mayor parte de este lienzo admirable.

OTRAS «LECCIONES DE ANATOMIA». — Diversos artistas recibieron encargos análogos a los de Rembrandt para pintar cuadros de «Lecciones de Anatomía», que realizaron con distinta fortuna. Los más conocidos son: «Lección de Anatomía del doctor Sebastián Egberts», pintado por Arend Pietersz, en el que el maestro aparece rodeado de 29 médicos y cirujanos con cuellos de gorguera y luengas barbas; «Lección de Anatomía del doctor Sebastián Egberts», en una segunda interpretación debida a Tomás de Keyser; «Lección de Anatomía del doctor Willen van der Neer», que se halla en el hospital de Delft y que fue pintado por Michel Tanszoon van Mierevelt, en 1617; «Lección de Anatomía del doctor Johann Holland, pintado en 1625 por Nicolás Elías; «Lección de Anatomía del doctor Frederick Ruysch, realizado hacia 1670 por A. Backer y una segunda versión por Johann van Neck, en 1680; «Lección de Anatomía del doctor Cornelis S'Gravesande»; «Lección de Anatomía del profesor Roell», que fue asistente y luego sucesor de Ruysch, pintado por Cornelis Troost; «Lección de Anatomía de Abraham Cornelis van Bleyswyck», pintado en 1727, en el que el anatomista demuestra la disección del brazo, en presencia de 23 pelucos, y cuyo autor es Thomas von de Wilt; «Lección de Anatomía del doctor Petrus Camper», pintado en 1748, en el que ocho perso-

nas se agrupan en torno a una mesa cubierta por un tapiz de Bruselas; el anatomista tiene ante sí una preparación del cuello cuya fotografía muestra. Su autor es Tibout Regters.

El tema de la anatomía en la pintura holandesa, en la inglesa y de otros países, fue durante largo tiempo una moda, que nos ha dejado un sinnúmero de cuadros y de versiones que el estudioso puede completar, si tiene la curiosidad de sumergirse en el amplio panorama bibliográfico que se le ofrece.

ASISTENCIA MEDICA



goya y su médico arrieta

GOYA

Se trata de un lienzo de 1,15 × 0,80, en el que Goya se autorretrata en el trance o momento crítico de la enfermedad padecida en 1819. Junto a él aparece su médico don Eugenio García Arrieta, que le presta asistencia. En la parte inferior de la tela hay una inscripción: «Goya agradecido a su amigo Arrieta, por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y / peligrosa enfermedad padecida a fines del año 1819, a los setenta y tres años de edad. Lo pintó en 1820».

Actualmente, esta obra pertenece al Instituto de Arte de Minneápolis (Estados Unidos). Goya Núño la reseña en su libro «La pintura española fuera de España» como procedente de las colecciones Arrieta, y Martínez, de Madrid; A. de Ajuria Temple y del anticuario Lucas Moreno, de París.

El tema de las enfermedades de Goya lo han tratado todos sus biógrafos, algunos con cierta cautela, por considerar imprecisas e insuficientes las pruebas que se conocen para

establecer un diagnóstico. Gaspar Gómez de la Serna exhuma los emitidos por Sánchez de Rivera, Marañón y Blanco Soler, los cuales, respectivamente, habían dictaminado: «dolencia cerebral debida a una afección avariósica»; «una sífilis con sus consecuencias de sortitis e hipertensión arterial y sordera» y «un tipo de esquizofrenia». Sánchez Cantón considera que los juicios médicos son «más ingeniosos que indiscutibles», lo cual no invalida la posibilidad de que alguno ofrezca más claras muestras de verosimilitud.

El doctor Daniel Sánchez de Rivera y Mosest publicó en Madrid, en 1943, un libro titulado «Goya, la leyenda, la enfermedad y las pinturas religiosas». Su tesis, con estricto apoyo documental, nos lleva de la mano hacia una conclusión que muy bien pudiera ser cierta: Goya padeció una afección avariósica.

Parece probado que Josefa Bayeu tuvo veinte embarazos, de los cuales únicamente un hijo, Francisco Javier, alcanzó la edad adulta. Los demás tuvieron una vida muy breve y otros se malograron.

La correspondencia que suscita las enfermedades de Goya, bien por parte del pintor mismo o de sus amigos, nos ofrece la fuente de información más valiosa. En ella puede observarse que los eufemismos se emplean de una y otra parte, para circunvalar una motivación a la que no se aborda de lleno, en directo, certeramente.

Bayeu, (1793): «...como la naturaleza de su enfermedad es de las más terribles, me hace desconfiar de su restablecimiento...»; Zapater, va aún más lejos: «...A Goya le ha pasado ésto (su enfermedad) por su poca reflexión y hay que compadecerlo con toda la compasión que exige su desgracia.»

En aquel tiempo, sólo la sífilis y en menor medida la tuberculosis, podrían considerarse enfermedades socialmente proscritas. En el epistolario goyesco se advierte que unos y otros eluden el llamar a la enfermedad del gran pintor, por su nombre. No por incertidumbre respecto a su naturaleza, sino por delicadeza; en algunos casos, por piedad.

Añadamos, como una prueba más, el que de veinte embarazos se le malograron a Josefa Bayeu, diecinueve, lo cual es, sobremanera revelador.

Sánchez de Rivera advierte además, que los síntomas de la avariosis cerebral coinciden con los que Goya acusó: «Cefalea, el carácter que se torna sombrío, los olvidos, vértigos, debilitamiento, abatimiento, palidez, adelgazamiento... Y en el campo psíquico, la manía, melancolía, estupor, delirios alucinatorios... Y hasta la locura específica...»

El homenaje de Goya a su médico, así como otros retratos de factura magistral pintados a varios doctores, prueban su respeto y admiración hacia esta ciencia, lo cual bastaría para descartar las interpretaciones que de los médicos hace en algunos de sus «Caprichos». Así cuando satiriza contra los galenos, alude de una manera frontal a aquéllos que no considera ni inteligentes ni siquiera informados. En el grabado que titula «¿De qué mal morirá?», Goya coloca una inscripción que puede tenerse por favorable: «El médico es excelente, meditando, reflexivo, pausado, serio. ¿Qué más hay que pedir?».

Hemos consultado algunos manuales de autoridades médicas, en los cuales hallamos con sorpresa la falta de información sobre el médico de Goya, don Eugenio García Arrieta que en su tiempo habría de ser una personalidad nada común. Tampoco los biógrafos de Goya, algunos médicos, dan noticia de Arrieta.

ciencia y caridad

PICASSO

Son la ciencia y caridad dos temas que el realismo social de finales del siglo XIX maneja con sentimentalismo a veces exagerado, hasta alcanzar la ridiculez. Es la moda académica. No basta el dominio de la técnica pictórica, del color; además, hay que proveer a cada cuadro de su argumento. Así, cada obra, constituirá una ventana que pone ante los ojos del espectador una escena de algo que está ocurriendo o que ha ocurrido ya. Los trances dramáticos son preferidos por coincidir con el gusto de la época.

Picasso, al iniciar a finales de 1896 la ejecución de «Ciencia y Caridad», tiene quince años y aunque gráficamente es un muchacho precoz, no ha superado todavía las influencias



Reproducción autorizada por la editorial Gustavo GILI, Sociedad Anónima.

de su padre, profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de La Lonja de Barcelona, ni tampoco la de los amigos de éste, entre los que se contaba Muñoz Degraín.

El médico y el enfermo aparecen frecuentemente en la temática de la pintura de toda Europa; en mayor medida los asuntos relacionados con la cirugía. Sin embargo, aquellos que se refieren a la clínica, difícilmente llegan a adquirir la fuerza de los anteriores al caer en sensiblerías: el niño enfermo, moribundo, envuelto en un clima de pobreza, es observado por el viejo profesor en cuyo semblante se trasparenta la congoja por no poder resolver el problema que ofrece resistencia a su saber médico.

Picasso, evidentemente, «a los doce años dibujaba como Rafael», según él mismo ha declarado; pero en esta obra —Gaya Nuño lo señala con certeza— «es el Picasso menos Picasso posible, el más extraviado hacia caminos impersonales y académicos.

Las medidas del lienzo pueden considerarse ya como un alarde de seguridad en sí mismo —197 × 249,5— por parte de aquél muchacho de quince años. Se dijo que «Ciencia y Caridad» cubre otro cuadro anterior, titulado «Ataque a la bayoneta»; pero un biógrafo de Picasso lo desmiente con un testimonio recogido de la familia del pintor, que recordaba la llegada de un enorme rollo de lienzo nuevo que corresponde a esta obra.

Cualquier exégeta de Picasso, de los muchos que han contribuido a su mitificación, no dudaría en afirmar que ésta obra de la adolescencia fue realizada sin titubeo. Sin embargo, se conocen siete bocetos: dos dibujos, una acuarela y cuatro óleos. Juan Eduardo Cirlot, en su libro «Picasso, el nacimiento de un genio», dice que «son obras con variantes, que también se producen en el lienzo final» y que en el Museo Picasso de Barcelona se conserva un dibujo, la acuarela y tres óleos.

Las cuatro figuras que participan en el cuadro tienen un simbolismo muy concreto. La ciencia está representada por un anciano doctor, enjuto y severamente vestido, que toma el pulso a la enferma con la mano izquierda, mientras consulta, visiblemente preocupado, el reloj que mantiene en la diestra. Un crítico sagaz y un tanto burlón, publicó unos versos

en los que pone en solfa el hecho de que el doctor tome el pulso a un guante. En efecto, la inconsistencia con que está pintada esa mano se presta al donaire del crítico.

La hermana de la Caridad ofrece a la enferma un vaso de medicina o caldo reconfortante, mientras sostiene sobre su brazo a una niña de corta edad, amparándola del abandono que la enfermedad de su madre le proporciona.

Se tiene como cierto que para la figura del médico sirvió de modelo don José Ruiz, padre de Picasso, y que el hábito de hermana de San Vicente de Paúl fue prestado por una monja malagueña.

El 8 de junio de 1897, «Ciencia y Caridad» figura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en cuyo certamen recibe una mención honorífica. Luego es enviado a la Exposición Provincial de Málaga donde se premia con Medalla de Oro.

Actualmente el cuadro pertenece al Museo Picasso, de Barcelona.

la visita al hospital

LUIS JIMENEZ

Pintores de diversas épocas y nacionalidades han abordado este tema de la visita hospitalaria, con mayor o menor fortuna. En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se conserva una obra de grandes dimensiones, firmada por Luis Jiménez, que con el título «La visita al hospital», concurrió a la Exposición Universal de París de 1889, obteniendo la única Medalla de Honor.

Antes de referirnos al cuadro y a las circunstancias en que fue pintado, consideramos preciso esclarecer algunos aspectos de la personalidad de su autor. Porque Luis Jiménez, cuyo nombre apenas dice nada a las personas no iniciadas en el tema de la pintura, fue uno de esos seres que hubieron de supeditarse a la circunstancia de haber nacido posteriormente a un hermano de superiores facultades, como ha sido el caso de Manuel Machado y Ricardo Baroja, por mencionar sólo dos, entre tantos. Luis Jiménez nació en Sevilla, hijo del mismo padre del gran pintor José Jiménez Aranda, en la segunda mitad del siglo XIX. Por mutuo acuerdo con sus hermanos —los tres fueron pintores— Luis firmó siempre con su nombre y el primer apellido, para evitar confusiones.

De ordinario, era el hermano mayor, Jiménez Aranda, quien obtenía las más relevantes recompensas, tanto en los certámenes nacio-



nales como en los internacionales. Sus obras figuraron en los Salones de París desde 1879, así como en las grandes exposiciones universales de Munich, Chicago, Berlín, Viena y Venecia. Jiménez Aranda obtuvo cuatro premios en Madrid; primeras medallas en Bilbao y Barcelona; medalla única en Chicago; tres primeras medallas en París y Premio de Honor en la Universal de Munich, entre otros. Así es que, cuando su hermano Luis Jiménez envió a la Exposición Universal de París de 1889 su obra «La visita al hospital», nadie podía suponer el éxito que con ella alcanzaría. Los primeros sorprendidos fueron los pintores españoles que habían concurrido a la Exposición con sus cuadros de Historia. Pradilla y Emilio Sala, particularmente, mostraron su descontento, convencidos que el fallo del jurado había sido injusto en aquella ocasión.

La obra de Luis Jiménez considerada como «modernista» fue colgada en el pabellón español de aquella Exposición Universal de París de 1889, en medio de cuadros de historia y «de género». Refiere Bernardino de Pantorba, sobrino del pintor, que el célebre Meissonier, que presidía el jurado, exclamó ante la obra de Luis Jiménez: «C'est la note vrai.» La Medalla de Honor, concedida por unanimidad a esta obra, sorprendió a muchos y, en primer lugar al propio autor que, al recibir la

noticia, no titubeó en manifestar su duda: «No... estarán ustedes confundidos. La medalla se la habrán dado a mi hermano...».

La recompensa era cierta y justa, sin deestimar la superioridad de factura que se advertía en algunas de las obras que concurrían a aquella Exposición. Pero es que el jurado consideraba que debía premiarse la tendencia hacia lo nuevo y entre las obras españolas era la de Luis Jiménez la que más se acomodaba a aquella corriente. Pantorba, en su libro sobre Jiménez Aranda, refiere una anécdota de las que fue protagonista Emilio Sala: «El fallo ha sido injusto. —dijo éste a Jiménez Aranda—. La obra de su hermano Luis no está tan bien pintada como otras de las que allí figuran. Lo reconocerá usted.» Refiere Pantorba que su abuelo, defendiendo el cuadro de su hermano, contestó: «No estará galanamente pintado, pero es sencillo y es lógico». Y añadió: «Sabemos pintar, amigo Sala, pero es necesario renovarse...».

Luis Jiménez fue designado Caballero de la

Legión de Honor, como consecuencia de aquél éxito. Es preciso decir que Luis Jiménez había adquirido la nacionalidad francesa con anterioridad y que residía en París. El cuadro premiado lo había pintado en un hospital francés, donde le fue facilitada una amplia sala, como estudio. Allí se instaló una cama de hospital y sirvió de modelo un famoso médico francés, amigo de Luis Jiménez. Los modos de la época no permitían aún que el pintor pudiese realizar su obra a la vista de los enfermos del hospital. Así es que, recatadamente, trabajó Luis Jiménez en aquél estudio provisional, que le facilitaba el poder asomarse a las amplias salas para tomar apuntes de perspectiva y de luz.

Como curiosidad se observa en este cuadro que en primer término del grupo de alumnos del anciano profesor que ausculta a la enferma, aparece una mujer, estudiante de Medicina, lo cual en 1889 y aunque ello ocurriese en un hospital de París, constituye un hecho que puede considerarse como excepcional.



CARDIOLOGIA

historia de las doctrinas cardiológicas

DIEGO RIVERA

El doctor Ignacio Chávez, fundador y director honorario del Instituto Nacional de Cardiología de México, encargó a Diego Rivera el desarrollo de la historia de las doctrinas cardiológicas, en dos grandes murales de veinticuatro metros cuadrados. «Un Instituto como este —dijo el Maestro Chávez— en que todas las potencias espirituales apuntan hacia el futuro, no estaría imbuído de espíritu científico si mostrara olvido o desdén por el pasado y

quisiera ignorar la vida y la obra de los precursores».

Diego Rivera aceptaría el encargo por hallar atractivo el tema cardiológico que el Maestro Chávez le había explicado pormenorizando los momentos culminantes de la creación científica, los descubrimientos más fecundos, los hombres de mayor trascendencia.

Respecto a la técnica pictórica que debía emplearse, el Maestro Chávez tenía también



una idea muy clara. «Se pensó en la pintura al fresco porque sólo ella tiene la potencia expresiva que requieren los grandes mensajes y porque ella ha tenido en Méjico la más noble de las tradiciones, muchas veces secular».

Se pensó en Rivera para la realización de una obra de esta magnitud por ser el artista que más había contribuido modernamente a rescatar su técnica del olvido. Confiaba también el Maestro Chávez en la cultura y en el talento de Rivera para que la interpretación del tema científico alcanzase la categoría artística que solía caracterizar las obras del gran muralista. Este, por su parte, se confesaba atraído ante la posibilidad de ensayar con sus técnicas artísticas un tema científico.

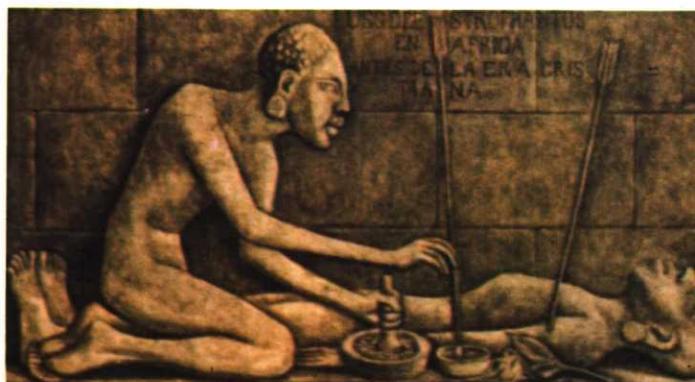
Naturalmente que para la preparación conceptual de la obra, Rivera se sirvió de los consejos y de los materiales que le proporcionarían el Maestro Chávez: notas históricas, cuadros sinópticos, iconografía, etc. En los veinticuatro metros cuadrados, Rivera debería abordar un gran número de temas relacionados con la historia de las doctrinas cardiológicas, además de la realización de los retratos de sus protagonistas y de otros individuos secundarios.

Las recomendaciones que el Maestro Chávez entregó por escrito al pintor fueron para éste muy valiosas. Una de ellas, decía: «Los hombres que forjaron la cardiología son de las más variadas nacionalidades: belgas y franceses, italianos y alemanes, ingleses y checos, españoles y hombres de América, lo mismo del mundo sajón que del latino, greco-romanos y austriacos, holandeses y japoneses. Este solo hecho marca el espíritu que debe imprimirse al cuadro y que consiste en subrayar que el progreso científico en nuestro ramo, lo mismo que en cualquier otro, no ha sido patrimonio de ninguna raza ni de ninguna cultura cerradamente nacionalista. Es el genio del hombre de todos los tiempos y de todos los pueblos el que ha ido elaborando la cultura universal. Y ese espíritu de universalidad es el que usted debe plasmar en los dos grandes frescos».

Las observaciones señalaban la conveniencia de que el conjunto de la obra «marcara la proyección ascendente en el conocimiento» y que el pintor debería hallar el modo de expresar «como el avance ha sido lento y trabajoso, opuesto cada uno de esos hombres a las rutinas, a los prejuicios, a la ignorancia y al fanatismo». Finalmente, añadían: «Si usted encontrara la manera, sería hermoso pintar ese grupo de hombres moviéndose, esforzándose en una marcha ascensional».

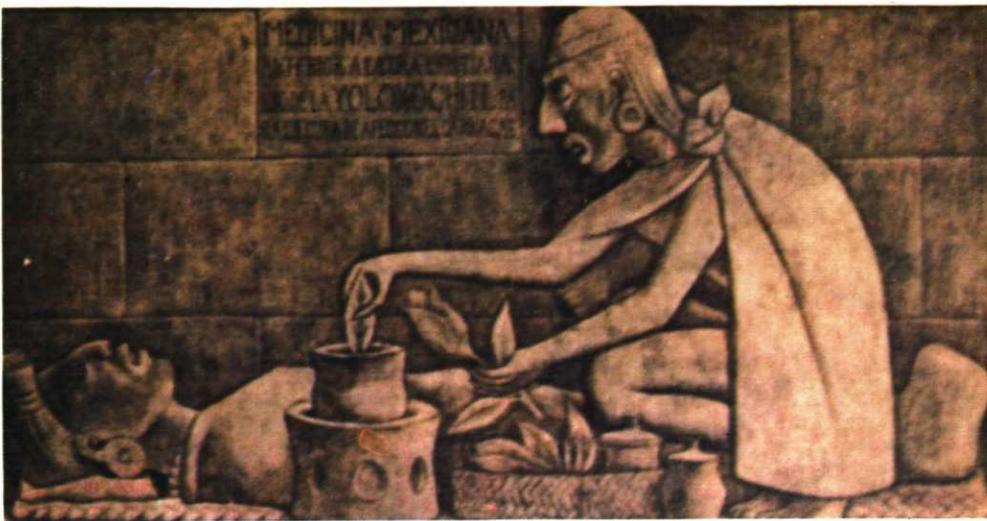
PRIMER MURAL.—En la ejecución de su obra Rivera siguió el criterio de la «marcha ascensional» que se le recomendaba. Y así, cuando en el primer mural agrupa a los anatomistas, con los fisiólogos y con los clínicos que trabajaron en los métodos clásicos de exploración, con los hombres de la anatomía patológica, parte de la figura de Galeno. Medio centenar de retratos figuran en este fresco, de las cuales son protagonistas, diecinueve.

En un primer grupo, Galeno (primeras descripciones rudimentarias del corazón y pri-



meros estudios sobre el pulso); Versalio (primera descripción de la estructura del corazón); Marcelo Malpighi (descubridor de la red capilar de los pulmones); Raymond Vieussens (a quien se debe la primera descripción de la red coronaria).

Figura en el centro del grupo la gran figura de la anatomía patológica, Giovanni Battista Morgagni, quien señaló las lesiones de la estenosis mitral, de la estenosis y la influencia aórtica, la esclerosis de las coronarias y el aneurismo de la aorta.



En la parte superior izquierda del mural figura el sacrificio en la hoguera del español Miguel Servet, primero en describir la circulación pulmonar. En el mismo, Andrea Cesalpini (descubridor de la circulación general) y dominando el grupo de los fisiólogos, William Hervey, por haber demostrado la existencia de esa circulación y por haber puesto las bases del método científico experimental.

Los métodos de exploración que más beneficiaron al desarrollo de la cardiología están representados por las figuras de Joseph Leopold Auenbrugger (inventor del método de percusión digital) y del Barón Jean Nicolás Corvisart, que posteriormente lo perfeccionaría.

Destaca René Théophile Laënnec (inventor del método de la auscultación mediata y del estetoscopio; primero en describir los soplos cardíacos y los frotamientos; fundador de la era anatomoclínica). Junto a éste, Jean Baptiste Bouillaud (clínico eminente, que interpretó los soplos, clasificó las lesiones valvulares, describió por primera vez la endocarditis y fijó sus relaciones con el reumatismo). Le sigue el checo Joseph Skoda, que en su cátedra de Viena enseñó a interpretar los ruidos del corazón y creó la especialidad de la cardiología.

La anatomía microscópica del corazón corona esta composición de Diego Rivera con las figuras de Sir Arthur Keith y Martin William Flack, descubridores del nódulo que lleva su nombre. También están representados el alemán Ludwig Aschoff y el japonés Su-

nao Tawara, a quienes se debe el descubrimiento del nódulo auricular ventricular. Rematan el mural Wilhelm His, que aportó la descripción del haz de conducción que lleva su nombre, y Jean En. Purkynje, primero en descubrir la fina red terminal del tejido específico.

SEGUNDO MURAL.—Si las llamas de la hoguera en que es sacrificado Servet, expanden gran resplandor sobre el primer fresco, Rivera recurre a un efecto similar en la segunda de sus obras, por medio de la luz de un rayo que tiñe de azul intenso la composición. Se trata de representar a la energía eléctrica, tan importante en la historia de la cardiología.

Se agrupan en este mural los hombres que «no contentos con explorar mediante las manos, los ojos y los oídos, empezaron a recurrir a los instrumentos», buscando inscribir los fenómenos biológicos.

Los semiólogos y los clínicos —que reciben influencias de todas las disciplinas para aplicarlas directamente al enfermo— figuran en el centro del mural.

En esta segunda parte de la historia de las doctrinas cardiológicas las figuras pintadas por Rivera alcanzan la cuarentena y los que podríamos llamar protagonistas son aún más que en el lienzo anterior —suman veintinueve—, lo cual se explica por el desarrollo más rápido de la especialidad en los últimos años.

Representan a los terapeutas, William Withering, el inglés que en el siglo XVIII arrancó del empirismo de los herbolarios la digital y, primero en inyectar la estrofantina

en el torrente sanguíneo, «convirtiendo así el veneno de las flechas africanas en droga salvadora».

Los que demostraron la existencia de la tensión arterial y aún lograron medirla figuran aquí, desde el químico y naturalista británico Stephen Hales, que realizó la primera medición en la presión sanguínea en los cabellos; el austríaco Karl von Basch, que aportó el primer esfigmomanómetro utilizable en clínica y el francés Víctor Pachón, que resolvió el problema de medir la tensión por oscilometría.

En esa «marcha ascensional» recomendada por el Maestro Chávez, el pintor coloca a continuación al grupo de autoridades que ahondaron en los fenómenos de la circulación y en su mecanismo: Carl Ludwig, que registró en animales de laboratorio «casi todo lo que era registrable»; Etienne Jules Marey, que además hizo el registro y el estudio en

los animales y en el hombre; Sir James MacKenzie, que llevó el método a la clínica cardiológica y describió la fibrilación auricular; Karl Wenckebach, que desde su clínica de Viena «difundió los registros mecánicos en todos los casos de arritmia y explicó las extrasístoles y los bloqueos. La clínica, además, le debe la descripción del corazón beribérico».

Es muy importante la presencia de los investigadores, que con el auxilio de la energía eléctrica lograron desvelar la anatomía y funcionalidad del corazón. Los radiólogos y los pioneros de la electrocardiografía forman en este interesante grupo. En primer lugar, Luigi Galvani, descubridor de la corriente eléctrica que genera el músculo de la rana al contraerse; Wilhem Roentgen, descubridor de los Rayos X; Friedrich Moritz, autor del método de la ortodiagnografía; Augusto Castellanos, el cubano que contribuye a esclarecer los problemas de las malformaciones congénitas



al resolver el problema de opacificar en vida, separadamente, las cavidades del corazón.

Cuatro grandes personalidades integran la representación de los estudiosos del aspecto funcional del corazón mediante trazos eléctricos: Augustus Desiré Waller, que logró el primer electrocardiograma en el hombre; Wilhem Eithoven, que revolucionó la cardiología con su primer galvanómetro de cuerda y que obtuvo el Premio Nóbel; Sir Thomas Lewis,



creador de la electrocardiografía experimental aplicada a la clínica y de importantes estudios sobre el mecanismo de la fibrilación; Frank N. Wilson, que inició una nueva forma de electrocardiografía científica, «de un nuevo concepto sobre bloqueos de rama y de una nueva clave de derivaciones precordiales, las unipolares».

Como hombres de la «casta observación» define el Maestro Chávez a semiólogos y clínicos que en este segundo mural forman un grupo integrado por Jean Baptiste Sénac, autor del primer tratado sistemático de cardiología y de aportaciones personales sobre las arritmias y el pulso venoso; Willian Heberden, que descubrió la angina de pecho; Willian Stokes, que en colaboración con Cheyne, publicó estudios sobre la disnea y con Adams, sobre el síndrome que se origina en los bloqueos cardíacos; Ludwig Traube, primero que describió la hipertensión arterial y descubridor de la alternancia del pulso.

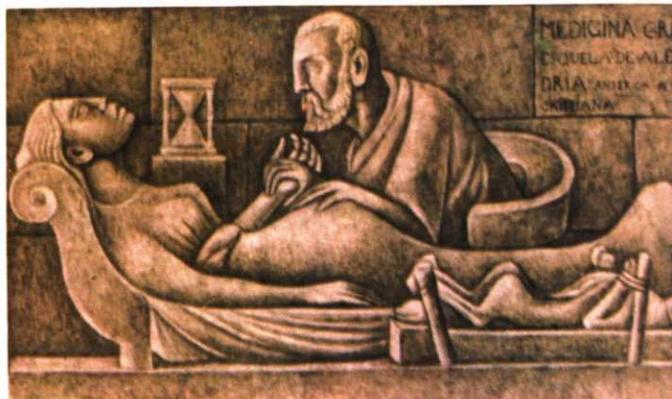
La escuela francesa y la escuela anglosajona están representadas en sus clínicos: Pierre Carl Postain, del Hospital de la Charité de Pa-

rís; Henri Vázquez; Henri Huchard; Charles Laubry.

La clínica norteamericana está personificada en James Bryan Herrick y Paul D. White.

Coronan el mural dos grandes investigadores: el checo Karl Rokitansky y el canadiense Maude Abbot.

Diego Rivera interpretó este gran retablo analizando el carácter de cada personaje de una manera admirable; plásticamente, la obra



llamó la atención de la crítica por su grandeza conceptual, de tal manera que Juan de la Encina, al contemplarla, dijo que Diego Rivera era «un gran épico de la pintura».

La colaboración prestada por el Maestro Chávez a Diego Rivera, para la interpretación de la Historia de las Doctrinas Cardiológicas, fue la base del éxito de esta gran obra.

CIRUGIA



extracción de la piedra de la locura

EL BOSCO

De las ocho obras del Bosco que figuran en el catálogo del Museo del Prado, la titulada «Extracción de la piedra de la locura» (0,48 × 0,35), viene suscitando desde hace años polémicas de muy diversas naturaleza por parte de críticos de arte y de personalidades científicas. La bibliografía que se ha producido en torno al Bosco y a su obra, políglota y copiosa, resultaría difícilmente abaricable.

El tema de la tabla a la que nos referimos está protagonizado por cuatro figuras en medio del campo: un cirujano tocado con un embudo en vez de con el gorro doctoral; el paciente, sentado sobre una silla; el practicante, que tiene una jarra en la mano, y una mujer con un libro sobre la cabeza. El cirujano, en pie tras la silla, se dispone a extraer con un cuchillo un cuerpo extraño de la cabeza del paciente. El anciano, considerado por al-

gunos como practicante, ha sido interpretado por otros —tiene sayal y tonsura— sacerdote que dirige frases de consuelo al enfermo, a quien se dispone a administrar un bálsamo o bebida tónica contenida en el jarro. La mujer, que se apoya en un velador y que contempla la escena, con el rostro sobre la palma de la mano, según algunos historiadores presenta el libro en que se halla descrito el caso clínico.

Dice Justi que se trata de una operación recomendada a la cirugía del porvenir, «aunque ya, según Swift, habíala ideado un miembro de la Academia de Laputa, el cual preconizaba cambiar los hemisferios cerebrales a los políticos parlamentarios para evitar la discrepancia de opiniones».

Algunos autores modernos hablan de la «piedra de la locura» como lobectomía frontal, y Guillermo Fraenger afirma que es la ceremonia ritual de una secta a la que pertenecía el pintor. Interpreta esta obra por su simbolismo, y su opinión es que el cirujano practica una operación para sublimar el pensamiento del paciente, acentuando su espiritualidad mediante la anulación de la actividad sexual.

La teoría de Fraenger se apoya posiblemente en el texto de caracteres góticos que se lee en la parte superior e inferior de esta obra del Bosco: «Maester sny die Keye ras / Myne name is lubert das», lo que quiere significar «zarcero castrado».

Otros autores, como el doctor Rico-Avello, opinan que se trata de sátira mordaz contra la superchería e intrusismo en una cirugía fraudulenta.

Muy pocas son las noticias que se tienen acerca de la vida del Bosco, pero sí parece que se le tuvo ya en su tiempo por heterodoxo. Wilenski afirma que conocía todos los secretos redescubiertos por nuestros psicoanalistas. «Los emblemas y los monstruos que él inventa corresponden a las obsesiones que hoy confiesan los pacientes en las clínicas de psicoanálisis (como hacían con toda probabilidad en la época del Bosco los penitentes a

los confesores), y es precisamente este aspecto lo que hace sus «Infiernos» tan inquietantes y terribles». Tolnay, estudia las simbologías y alegorías del Bosco y de su mundo onírico y habla de las «claves de los sueños».

Fue tildado El Bosco de hereje, de alucinado, de alquimista. Se le atribuye la anticipación del surrealismo y se afirma que en su obra apuntan los complejos sexuales aberrantes, la sodomía y el esoterismo nigromántico. La opinión del padre Sigüenza, no obstante, es clara y sencilla: «La diferencia entre los



trabajos de este hombre y los de los demás está, en mi opinión, en que los demás tratan de pintar a los hombres tal como aparecen por fuera, en tanto que él tiene el valor de pintarlos cuales son dentro, en el interior.» Incongruentes y como una «boutade» pueden considerarse las palabras de Eugenio D'ors: «¡Qué licenciosa fantasía, cuanta desfachatez! Los «grotescos» del arte gótico han venido a continuar sus contorsiones en estas tablas pobladas minuciosamente de cuantas formas minerales, vegetales, animales y mixtas pudo imaginar el delirio hilarante, angustioso o indecente de un fraile tísico.»

La obra alucinante del Bosco ha sido a través de los siglos fuente inagotable de inspiración literaria. Francisco de Quevedo, en «Los sueños», pone en boca del diablo que aparece en «El alguacilado»: «Más dejando

ésto, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis con nosotros, pintándonos con garras sin ser avechuchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados, y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad ésto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo que porque no había creído nunca que había demonios de veras.»

Moderadamente, Rafael Alberti ha dedicado al Bosco un poema magistral, que resume toda su obra, y del cual espigamos algunos fragmentos: «Barrigas, narices,/lagartos, lombri- ces,/ delfines volantes,/orejas rodantes,/ojos boquiabiertos,/escobas perdidas,/barcas atur- didas,/ vómitos, heridas,/muertos.» Y tam- bién: «Saltan escaleras,/ corren tapaderas,/ revientan calderas./En los orinales/letales, mortales/ los más infernales/pingajos, zanca- jos/tristes espantajos/finales.» El poema con- cluye: Pintor en desvelo:/tu paleta vuela al cielo,/y en un cuerno/tu pincel baja al in- fierno.»

Parece un cuadro de este tema se hallaba en el comedor del obispo de Utrech, Felipe de Borgoña, y que en 1524 figura en el inventario del castillo de Duurstede. En 1570, Felipe II adquiere varias pinturas del Bosco a Beatriz de Haro y a Ladrón de Guevara, mujer e hijo de Felipe de Guevara. Mas ¿cómo se explica la procedencia de estas obras?

Diego de Guevara, primo de Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo y gran prosista, casó con una huérfana de Bruselas. Felipe de Guevara, su hijo, nació en Brabantę. En Bruselas murió Diego, en plena juventud del imperio de Carlos V. Dejó heredero universal a Felipe, y el Emperador le protegió y se lo llevó a la coronación en Bolonia, concediéndole el hábito de Santiago. Estuvo Felipe de Guevara en la expedición de Túnez, donde se batió valientemente. Casó en Madrid con Beatriz de Haro, nieta de «La Latina», quien a la muerte de Felipe fue perseguida por la In-



quisición, acusada de luterana, por lo cual padeció reclusión de un año en un convento. Este proceso y las sospechas de que era judía de raza, fueron obstáculos para el ingreso en la Orden de Santiago del único hijo de Felipe de Guevara que le sobrevivió.

Felipe II hizo llevar a El Escorial nueve de las obras del Bosco, ordenando que la tabla de los «Pecados capitales» fuese colgada en su propia cámara. Algunos historiadores aseguran que otros doce trabajos del Bosco quedarían en el Palacio Real de Madrid, donde se perdieron, en gran parte, en los incendios que destruyeron también telas de Tiziano y de otros pintores. Lo que no cabe duda es que Felipe II fue un gran entusiasta del arte del Bosco. En 1581, escribe a sus hijas: «Siento que vos y vuestro hermano el futuro Felipe III no hayáis podido ver la procesión del Corpus Dómine como se hace aquí en Lisboa, aunque hay algunos diablos semejantes a los de los

cuadros del Bosco, que pienso lo habrían espantado.»

Wauters, interpreta la predilección de Felipe II por la pintura del Bosco de un modo avieso, ciertamente: «Las pesadillas diabólicas de este personaje —dice— tenían que gustar a aquel a quien la Inquisición pedía orientaciones.»

La obra titulada «Extracción de la piedra de la locura» estaba en el siglo XVIII en la Quinta del Duque del Arco, situada en un repliegue de los montes de El Pardo. La condesa de Puebla del Maestre, viuda del Duque del Arco, cedió esta posesión a la Corona, en el penúltimo año del reinado de Felipe V. Cuando Antonio Ponz visita esta quinta en 1785, halla obras del Greco, Velázquez, El Bosco y de la escuela de Carrero de Miranda, entre otras. La Quinta del Duque del Arco ha sido restaurada por el Patrimonio Nacional.



el cirujano

JAN VAN HEMESSEN

La expresión de dolor físico, el curanderismo, la cirugía, han sido temas que interesaron sobremanera a grandes pintores. El Bosco, Hemessen y Teniers el Viejo —por citar sólo tres artistas muy representativos— hallaron inspiración en el acto quirúrgico, que les había impresionado como tal y que, al mismo tiempo, ofrecía pretexto para realizar el estudio psicológico de los personajes que participaban en la operación: paciente, ayudantes y observadores.

Jan Van Hemessen, se llamaba en realidad Jan Sanders. Firmó sus obras con el sobrenombre de Van Hemessen, en recuerdo de su ciudad natal Hemixen, cerca de Amberes.

Se cree que nació hacia 1504 y que murió en Harlem hacia 1564-1566, aunque Guicciardini lo cita en 1576, entre los artistas fallecidos.

El aprendizaje artístico lo realizó con Hendrik Van Cleve, conocido por el nombre de «Maestro de la muerte de la Virgen», que interpretó el arte de los grandes artistas italianos, como Leonardo Da Vinci y Rafael, aunque se considere que con un estilo ciertamente amanerado. Residió algunos años en la corte de Francia, en cuyo Museo del Louvre se conservan algunas de sus obras. En el del Prado hay un lienzo suyo de carácter religioso.

El «Hijo Pródigo», del museo de Bruselas,



así como la «Vocación de San Mateo» son dos obras de fuerte contraste en el tratamiento de los personajes. La dulzura de algunas figuras están en contraposición a otras de aspecto recio y casi brutal.

Van Hemessen alcanzó en 1523, el grado de maestro y algunos años después se trasladó a Italia, de donde le vienen algunas claras influencias en su modo de hacer.

Parece que la fortuna no le fue propicia y que hubo de vender su casa del «Faisán» en Amberes, emigrado a Haarlem, en la costa, donde se le recibió como «el Rafael holandés».

En la obra objeto de este comentario, titulada «El cirujano» y que se halla en el Museo del Prado, Van Hemessen representa la extracción de la piedra de la locura, inspirado sin duda alguna, en el mismo tema que había pintado ya El Bosco, con tanta fortuna.

Cinco figuras de más de medio cuerpo aparecen en primer término y al fondo otras, integradas en un medio arquitectural. El operador, con los antebrazos al descubierto, apoya la mano izquierda en el rostro del paciente y provista la derecha de una magnífica navaja, se dispone a extraer la piedra situada en la región frontal.

La sangre, en una interpretación poco realista, discurre por la frente del operado; la piedra es redonda y bruñida; la herida presenta un aspecto poco verosímil.

Una vieja taciturna, de rostro afilado, que parece la madre del paciente, ayuda al cirujano sosteniendo con la mano la cabeza de aquél, ligeramente inclinada hacia atrás. En el ángulo superior izquierdo, una joven tiene un recipiente entre las manos y comprueba la temperatura del contenido, introduciendo un dedo.

En el ángulo inferior derecho del cuadro, aparece un hombre —que se supone que puede ser el padre del paciente— con la cabeza inclinada hacia atrás, los ojos cerrados y los brazos en alto, con los dedos de ambas manos enlazados. Parece querer significar que se ha

desmayado. Nadie presta, sin embargo, atención a éste, cuya actitud tampoco corresponde a la persona privada repentinamente del conocimiento.

Bausá Arroyo, salvo el error de creer que se trata de una mujer, puntualiza algo muy de tener en cuenta: «Su actitud es de la persona que se despereza; el cuello ingurgitado, la cara en contracción, los brazos en alto, cruzados los dedos de las manos y los músculos en acción, no es fiel expresión de desmayo, caracterizado por la resolución muscular que relaja las facciones, la cabeza inclinada a su peso por falta de acción energética de los músculos, y los brazos que caen lánguidos, para quedar después en plena resolución muscular, inertes a lo largo del cuerpo».

Dos gestos contrastan en este cuadro: el del cirujano que sonríe, triunfante, con la boca desdentada ligeramente entreabierta, y el del paciente que refleja un dolor resignado.

En el margen inferior de la izquierda, botes de ungüentos y otros objetos extraídos del maletín del cirujano, forman una composición muy característica de Van Hemessen, que solía representar en sus obras bodegones, en primer plano. La misma técnica fue empleada por Pieter Aertsen, el famoso «Pietro lungo», como llamó Vasari a éste pintor de género, que ejecutó interiores, particularmente cocinas, así como naturalezas muertas.

Algunos críticos afirman que la técnica de Artsen influyó en nuestro Velázquez.

Los personajes del fondo, a los que ya hemos aludido en un principio, aparecen de espaldas, ociosos y desentendidos del acto operatorio, lo cual puede tener una intencionalidad muy concreta. La vida es así y mientras un hombre sufre y tiene la sensación de que se nubla el sol y el mundo se le viene encima, en su entorno la gente discurre por las calles sin alterar, por ello, su apacible vivir.

Este cuadro figura en el Inventario de El Pardo, de 1614. Según Hymans, se pintó hacia 1555. Friedländer lo cree de la madurez de Van Hemessen.

operación quirúrgica

TENIERS EL JOVEN

Esta tabla de Teniers (David II), representa a un cirujano viejo, con acusado prognatismo. Podría ser también cualquiera de esos tipos populares que Teniers se complació en pintar —aldeanos merendando, bebedores o fumadores— al aire libre o, como en este caso, en un interior matizado de tonos delicados.

El cirujano aparece arrodillado ante un banquillo; el paciente apoya sobre él su pie izquierdo que va a ser operado. Contempla la

escena una vieja con las manos ocultas bajo una larga manta colgante, a modo de manguito. Por una puerta del fondo sale una joven con un recipiente en la mano.

Desordenadamente colocados sobre un vasar, redomas, un reloj de arena, tarros de ungüentos y otros cacharros de diversa naturaleza. Una ventana estrecha se abre en lo alto del techo, por la cual entra la luz fría que ilumina la escena; en la parte superior de la puerta está encaramado un búho.



El cirujano sostiene entre los dedos un instrumento curvo, de acero fino, como los que suelen utilizarse para legrar; en el suelo, junto al banquillo, hay también instrumental de uso inmediato. El operador lleva asida al costado, dentro de una bolsa o cartuchera, otra herramienta.

El tema de esta tabla, indudablemente, está inspirado en el modo de hacer predilecto de su maestro Brouwer, el holandés famoso que pintó interiores con escenas populares.

En el Museo del Prado hay también otra tabla de Teniers con el mismo título; la operación se practica en la cabeza, en presencia de la misma anciana; el interior es más amplio, con dos personajes más, pero con la ventana estrecha y el búho.

A los 23 años entra a trabajar Teniers en el taller de Brouwer y logra identificarse con el estilo del maestro de tal manera que su producción, entre los años 1633-1639, podrían pasar por obras de aquél, como de hecho ha ocurrido. Estas tablas en las que Teniers trata el tema de la «Operación Quirúrgica» —en el Museo de Budapest se conserva una— son igualmente asuntos del dominio de su maestro. Pero es preciso decir que, no obstante, la semejanza en el modo de hacer, Teniers no logró alcanzar lo que Woerman define como «refinamiento exterior» y «estilización de la existencia popular mezclando ciudadanos elegantemente ataviados con sus campesinos y recreándose a veces en la descripción de escenas del mundo elegante».

A la inspiración del Bosco se debe otro tema predilecto de Teniers, «Las tentaciones de San Antonio» como puede comprobarse por las versiones que se conservan en Madrid, París, Berlín, Dresde, Leningrado y Bruselas. Otro tema que se repite en su obra es «El alquimista».

También pinta Teniers cuadros de asunto religioso y otros mitológicos.

La vida de David Teniers, el Joven, fue ciertamente brillante. A los 41 años se trasladó de Amberes a Bruselas para trabajar como pintor de la corte del archiduque Leopoldo

Guillermo, regente de los Países Bajos. Fue conservador de la galería de arte que el archiduque había creado y de la cual Teniers pintó un cuadro que se conserva en el Museo del Prado.

Cuando en 1665 se inauguró la Academia de Amberes, Teniers tenía 55 años y fue nombrado su director.

Pero el juicio crítico que puede pesar como un lastre respecto a la obra de Teniers, el Joven, es la creencia general de que poseía una gran habilidad como imitador del estilo de los maestros. Esto fue observado ya por sus contemporáneos, que le asignaron el sobrenombre de «Proteo de la pintura», lo que quiere significar, en sentido figurado, persona inconstante, que cambia frecuentemente de opiniones y afectos.

el charlatán sacamuelas

THEODOR ROMBOUITS



Resultaría interesante, sin duda, la identificación detallada del instrumental quirúrgico que Rombouts se complace en pintar primorosamente en este lienzo. No acertamos nosotros a identificar, de todo el conjunto de artefactos, más que un berbiquí que nos hace suponer que entonces pudo emplearse para fresar.

También hay sobre la mesa frascos de cristal y botes de pomadas, así como lienzos cuidadosamente doblados que pudieron utilizarse para vendar la cara al paciente después de una cruenta intervención.

Próximas al cirujano se hallan, sobre la mesa, dos piezas que bien pudieran ser prótesis dentarias. (Los antiguos egipcios habían

tratado especialmente las caries, iniciando, además, los cuidados de la boca y dientes; los etruscos, y más tarde los romanos, eran, asimismo, prácticos en prótesis dentaria.)

Aunque Theodor Rombouts pinta en el siglo XVII, dos siglos antes, 1509, Daubman había publicado en Nuremberg un tratado sobre conservación de la dentadura, el más antiguo que se conoce en la literatura odontológica.

Casi medio siglo después apareció en Valladolid el «Coloquio breve sobre la materia de la dentadura», primer texto español que se conoce acerca de esta materia.

El cirujano pintado por Rombouts pudo alcanzar el «Libellus de dentus», publicado en Venecia en 1563 por Eustacchio; pero ya no el famoso «Le chirurgien dentiste», de Fauchard, primer tratado con rigor científico, aparecido en 1728, pues el pintor murió en 1637.

Aunque esta obra sea conocida como «El charlatán sacamuelas», se trata, sin duda, de un notable cirujano. Basta observar su aspecto indumentario, sobremanera opulento, de personaje principal. Al cuello, un collar formado con muelas ensartadas, a modo de distintivo profesional.

Realiza su intervención este cirujano en presencia de un concurso de espectadores atentos, respetuosos, posibles seguidores del maestro. Por el lado izquierdo, dos; uno, miope, se cala los espejuelos para no perder detalle; por el derecho, hasta seis, que observan igualmente la técnica quirúrgica, y algunos en actitud de comentar las incidencias.

Esta obra de Rombouts tiene marcada influencia de Caravaggio. No en vano el pintor flamenco —nacido en Amberes en 1597—, después de haber sido discípulo de Abraham Janssens, que lo fue también de Seghers y de J. Brueghel, vivió algún tiempo en Roma y también en Florencia.

A su regreso a Amberes, Rombouts fue decano de la guilda de los pintores por dos años, desde 1628 a 1630. En las escenas de taberna imitó a Caravaggio, evidentemente;

también lo había imitado su maestro; en las obras de tema religioso se advierte la influencia de Rubens.

En el Museo de Praga existe una repetición de esta obra a que nos hemos referido y otra en el Museo de St.-Omer. «El charlatán sacamuelas» del Museo del Prado estaba en 1674 en El Pardo.



la anatomía del corazón

SIMONET

Este cuadro se ha reproducido profusamente en Alemania y en España, desde hace muchos años. Lo hemos visto colocado en lugar preferente en los consultorios médicos, tantas veces como la «Lección de Anatomía del Doctor Tulp». Mas si la inmensa mayoría saben con certeza que esta es obra de Rembrandt, casi nadie —nos atreveríamos a incluir a muchos críticos de arte— identificará «La anatomía del corazón» como pintura es-

pañola, y aún menos al valenciano Enrique Simonet, como su autor.

Perteneció Simonet (1864-1927) al grupo de cultivadores de la pintura de Historia, en los últimos momentos de esta tendencia, pues era mucho más joven que Muñoz Degraín, Casado del Alisal, Pradilla, Fortuny, Gisbert y otros maestros que se distinguieron en este género.

De Simonet, tan injustamente olvidado, exis-

ten pocos datos en los manuales. Nacido en Valencia, de padres malagueños, inició los estudios en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y posteriormente en la de Málaga, donde fue discípulo de Ferrándiz, hasta que se trasladó a la de San Fernando, de Madrid. Obtiene una beca para Roma, en 1885, y allí pinta la «Decapitación de San Pablo», actualmente en la Catedral de Málaga. En la Exposición Internacional de Madrid celebrada en 1892, obtendría Primera Medalla con «Flevit super Illam», pintado en Galilea, donde se trasladó el pintor para ambientar esta obra. Posteriormente sería galardonado con Medalla de primera clase en la Exposición de Chicago de 1892, en la de Barcelona de 1896 y con Medalla de Plata en las de París (1900) y Atenas (1902).

Para el Palacio de Justicia de Barcelona pintó Simonet tres grandes lienzos, que representaban el Derecho Romano, el Canónico y el Marítimo, por los años en que fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1901, obtuvo por concurso la cátedra de Dibujo del Instituto de Valencia y poco tiempo después la de Estudio de las Formas de la Naturaleza y del Arte, de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Barcelona. Diez años después fue nombrado profesor de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid.

«La anatomía del corazón» es obra que Simonet envía en 1890 como pensionado en Roma, ciñéndose al tema del desnudo, que debía realizarse en aquel año. La crítica moderna interpreta el realismo de Simonet, en este lienzo, como un virtuosismo gélido, desvinculado de la tradición de la pintura española. Algunos encuentran un acento germánico en la interpretación del tema y hasta se citan nombres, entre ellos el de Feuerbach, como posible inspirador de Simonet.

Al igual que Goya cuando pinta el Cristo Crucificado, para su ingreso en la Academia de San Fernando, Simonet descuida las consideraciones científicas, y su única intención es pintar un desnudo dentro de las normas aca-

démicas más rigurosas. Así puede observarse que la piel fina, tersa y limpia de la enferma, no acusa el traumatismo de la reciente operación quirúrgica, ni se advierten manchas de sangre en los paños blanquísimos que cubren parcialmente el cuerpo, ni en la toalla que cuelga de una mesa próxima.

El profesor —lentes de pinza, barba blanca y levita— sostiene en la mano el corazón recién extraído y tiene la mirada fija en él, pero no con la actitud científica del cirujano, sino queriendo representar un patetismo que es como si el pintor «se hubiese propuesto ilustrar —escribe Sánchez Camargo— cualquier poema de Campoamor».

Por todo instrumental quirúrgico aparecen en el lienzo, sobre una mesa, dos cuchillos como de cocina, una esponja y un lebrillo con agua.

El aspecto del profesor es más bien germánico y el comparecer de levita no corresponde enteramente al momento que representa, ya que si por aquel tiempo en el acto quirúrgico todavía no se había generalizado el uso de la bata blanca, la naturaleza de la intervención, muy dura para un anciano, no permite el ser realizada con levita puesta. Además, dado lo cruento de este tipo de intervención, se hace necesario un delantal, al menos. El cirujano representado por Simonet con ese atuendo está en disposición de ir a la ópera o de pasar visita domiciliaria; pero no en condiciones idóneas para actuar en un quirófano.

El gusto de la época en que fue pintado este cuadro puede considerarse viento a favor, que motivaría la popularidad que aún se le reconoce. Ni la anécdota, ni el perfeccionismo en la ejecución, resultan suficientes para considerar «La anatomía del corazón», destacadamente, entre las de Simonet.

El Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga conserva, además de la obra comentada, otros lienzos suyos.

DERMATOLOGIA

ozías atacado por la lepra

REMBRANDT



Ozias, Azarias u Ozzías, que de las tres formas nombran los tratadistas al décimo rey de Judá (781-740 a. J. C.), es uno de esos ancianos preferidos por Rembrandt como modelos para la realización de estudios en que el parecido es secundario. Se hallaba más interesado el pintor en el intento de conseguir expresiones de interés psicológico, para lo cual se entregó decididamente a la exploración de rostros en los que la vida dejaba huellas de cansancio, enfermedad, escepticismo o dolor.

Muy pocas veces se detiene Rembrandt en la observación del rostro joven y lozano, de mirada clara y sin huella, a excepción de sus autorretratos, cuyas motivaciones de realización merecen un ensayo aparte.

Joseph-Emile Muller observa cómo Rembrandt, sin duda para favorecer las posibilidades de matizado estudio en sus obras, «pide de buen grado a sus modelos que se disfrazen, que se vistan de mercenario vanidoso o de "viejo oficial" de mirada severa». Para su finalidad recargaba los trajes con broches relucientes; cubría la cabeza de sus modelos con cascos, turbantes o chambergos; enjoyaba a las mujeres.

La cabeza de Ozias, con su gran turbante, en el que aparece incrustada una joya en su parte frontal, es pretexto para recoger la luz que cae verticalmente sobre el modelo, haciendo impacto en el broche soberbio, con dos perlas colgantes, que en medio del pecho, sirve para ceñir la capa, y que finalmente ilumina las manos del anciano.

Se trata de uno de los numerosos retratos «imaginarios» que Rembrandt solía intentar complacidamente, sin otra intención que el estudio de su humanismo. De ahí viene el que buscarse sus modelos entre personajes bíblicos y evangélicos, compensando así la insatisfacción de pintar por oficio a comunidades ricas y orgullosas.

Tenía Rembrandt veinticinco años cuando realizó esta obra. Hacía un año que había contraído matrimonio con Saskia Uylenburch, hija del burgomaestre de Leeuwarden y miembro del Alto Tribunal de Justicia de Frisia, fallecido once años antes. Posiblemente esta tela fue pintada en la nueva casa a la que se trasladan los esposos, en la Nieuwe Doelenstraat, y en medio de la angustia que le produce al pintor el nacimiento de su primer hijo, Rombertus, que no sobrevive.

Su prestigio como maestro es ya muy notorio, de suerte que nuevos discípulos le buscan y le rodean. No puede trabajar en su casa y se instala en un amplio local, antiguo almacén de comercio, en el Bloemgracht.

Fue Ozias un rey que se distinguió por una gran prosperidad económica durante su reinado, lo cual se debió al comercio a través del mar Rojo y a su interés personal por el florecimiento de la agricultura. Dicen los textos que «enfermó de lepra y abandonó el poder en manos de su hijo Jotam». Ahora bien, ¿qué se entendía por lepra en aquel tiempo? Es sabido que en la antigüedad el término se manejó de una manera ambigua y que muchas veces se interpretaba como lepra lo que actualmente se considera como otras afecciones cutáneas crónicas.

Si Ozias padeció realmente de lepra, Rembrandt no representa al personaje como lepro-

so. Tiene el anciano piel normal, excepto la pequeña lesión queratósica o verrugosa en el dorso de la nariz. Si efectivamente el modelo fuera leproso, a la edad que representa tendría «facies leonina», deformaciones cutáneas, alopecias y alguna mutilación que este Ozias de Rembrandt no tiene. Las manos son perfectas.

El lienzo pertenece a la colección Devonshire.

retrato de un anciano

HOLBEIN

Si el encargo de un retrato obedece al anhelo de pervivencia que habita en todo ser humano, resulta difícil razonar la actitud mental de muchos personajes que, no obstante sus deformidades físicas, se han decidido a posar ante un pintor. En la mayoría de los casos, éste no ha dulcificado por medio de la técnica

artística las taras de sus modelos, con lo cual ha quedado para la historia, claro y detallado testimonio de ellas.

Este «Retrato de un anciano», de Holbein, presenta un caso de rinofima, que no es único en la pintura de museo, puesto que se conocen algunas obras más con esta patología, tales



como el «Retrato de un viejo y su nieto», de Ghirlandajo (Louvre), un cuadro de escuela holandesa primitiva (Museo Nacional de Amsterdam) y un retrato de un desconocido (Museo de Estocolmo), por citar solamente los más divulgados.

Nos hemos referido a la extraña decisión de los personajes retratados y se hace preciso no olvidar al pintor que aún gozando de notoriedad acepta el encargo. Porque la realización de una obra en la que el modelo presenta un defecto físico, en muchos casos puede representar para el artista un impedimento conflictivo en la relación pintor-modelo (en el caso de Ghirlandajo se ha dicho que aceptaba toda clase de encargos, de tal suerte que para predicar con el ejemplo solía recomendar a los discípulos que trabajaban en su taller que no rechazasen ninguno, por humildes o dificultosos que fuesen. «Y si vosotros no los queréis, ya me encargaré yo de ellos», añadía. Lo cual explica que pintase el retrato del viejo con ese rinoescleroma de alarmante aspecto y en contraste el perfil seráfico de su nieto.)

Cierto que el artista, cuando su genio alcanza alto vuelo, ha de estar en disposición de aceptar con facilidad suma cualquier problema insoluble para el artesano. Esto explica que a Ribera no le cohibiera el planteamiento de pintar una mujer barbuda o un niño patizambo, del mismo modo que no intimidaron a Velázquez los encargos de retratar bufones, enanos, jorobados y locos.

Pero no todas las taras humanas mueven por igual a la compasión; algunas hay que producen la risa, inevitablemente. Entre ellas, la nariz tumefacta ha sido utilizada entre las muchas artes empleadas por farsantes y cómicos desde muy antiguo.

En su «Manual de diagnóstico etiológico», el doctor Marañón escribe, al referirse al rino-fima: «enrojecimiento hipertrófico de la nariz, producido por la ectasia vascular y fenómenos de retención sebácea e inflamación secundaria, acneica, constituyendo la ridícula «nariz de pimienta».

Ni Winkler ni otros críticos aceptan la

identificación propuesta por Sebastián Münster (1489-1519), es decir, que el «Retrato de un anciano» es obra de Holbein. Esta obra, que pertenece al Museo del Prado, representa un anciano, de medio cuerpo, con un pergamino arrollado en la mano izquierda, que viste de negro, con solapas labradas y gorra igualmente negra.

En el catálogo del Museo del Prado (1972) se dice que este admirable retrato se atribuía en el Museo a Holbein, y desde 1873 con interrogante. «La opinión de muchos críticos —se explica en dicho catálogo— hizo que desde 1920 se pusiera a nombre de Joos van Cleve, del que sería su obra maestra de la última época. El que fue ilustre director del Museo durante muchos años, señor Alvarez de Sotomayor, recogió en la Exposición de Ginebra (1939) opiniones muy reiteradas, que compartió con decisión, favorables a la atribución vieja. Como de Holbein la publica R. Cogniat en su monografía de la serie «Le Musée ancien», París, Crès (1931)».

Está pintado sobre tabla; sus medidas son 0,62 por 0,47 y figura en el catálogo del Museo del Prado con el número 2.182.

ENDOCRINOLOGIA

felipe IV y el enano "soplillo"

VILLANDRANDO



Se llamaba Miguelito y fue enviado desde Flandes, por Isabel Clara Eugenia, para que entrara al servicio del entonces Príncipe Felipe. Muy bien acogido fue «Soplillo» durante los cuarenta y cuatro años que asistió a Palacio y de ello existen abundantes pruebas. Felipe IV le dispensó afecto, hasta el punto de

retrarse con él, así como mercedes y dádivas innumerables. Sabemos por Moreno Villa que la ración ordinaria de comida era de 18,090 mrs., mayor que la de otros, y que disponía de criado, pues en las cuentas de Palacio figuran 48 reales mensuales para salario de éste, así como para lavado de ropa.

Un zapatero de la Villa le confeccionaba a «Soplillo» tres pares de zapatos al mes, a cinco reales par, por cuenta del Rey. En aquel tiempo los zapatos de rúa para las personas reales valían nueve reales y los de campo, diez.

Debía habitar «Soplillo» en la parte alta de Palacio, en algún rincón de los muchos que se destinaban a la servidumbre. Para usos domésticos, percibía también este enano dieciséis arrobas de carbón mensuales.

Su nombre queda registrado en muchos documentos de Palacio y en cuentas tituladas «Oficios de boca», «Vestuario», «Cuentas del Maestro de Cámara», «Zapatero», «Cordone-ro», «Compradores», «Mercaderes de telas», «Furriería», «Nóminas».

En la última edición del Catálogo del Museo del Prado se consigna vagamente que vivía aún en 1637. Sin embargo, Moreno Villa, que ha consultado el Archivo de Palacio, aporta un dato más concreto indicativo de que «Soplillo» murió en 1659. «La fecha de su muerte —afirma Moreno Villa— queda registrada en el le-

gado 16 de "Oficios de la Rl. Casa", al hablar de la ración de velas que percibía».

Era Felipe IV muy aficionado al teatro y a la poesía. Lo mismo en el Alcázar de Madrid que en los Sitios Reales se presentaban comedias de continuo. Schack aporta algunos datos tomados de las cuentas de Palacio: en los primeros cuatro meses del reinado de Felipe IV se representaron en el Alcázar 43 comedias, en las que intervinieron las mejores compañías teatrales del momento, cuyos actores cobraron en total 13.500 reales. «Soplillo» figuró en la representación de «La guerra de Niquea», que se celebró en Aranjuez, el 15 de mayo de 1622.

Interesados en desvelar más ampliamente la participación de éstos enanos durante el reinado de Felipe IV, hemos hallado un texto de gran interés por haber salido de la pluma de un contemporáneo, Francisco de Santos, que fue criado del Rey. El relato pertenece a su obra «El no importa de España», en la cual son sometidos a sentencia diversos tipos de la vida española de aquel momento, entre los cuales se cuenta el bufón:

«Siguióse luego un hombre muy bullicioso, risueño, ojos vivos, boca grande y talle largo, y el relator dijo: "Este es truhán". "Se engaña quien lo dice —replicó el enfermo—, que yo soy hombre de buen humor, a quien escuchan príncipes señores, y quien sabe hablar delante de ellos, y no soy hombre así como se quiera, que mi hacienda vale muchos ducados, y soy estimado y buscado y tengo un "don" cosido de chistes muy agudos. Si pretendo cualquier puesto, luego le alcanzo. Si quiero alguna alhaja, la alabo de buena y luego me la dan. Si quiero dineros, me finjo pobre necesitado, válgome de cuatro chanzas y con ello los hallo, y para mí jamás falta aunque falte para otras cosas... Jamás me aflijo, aunque valga el pan caro, ni siento el que no se sepa de la flota, ni que el enemigo sitie la plaza o la gane, porque el sentimiento en mí me quitará el comer; antes de tales sustos es mi vista triaca saludable, pues hago olvidar pesares y destierro penas, y, en fin, sepa el mundo que soy

plato de príncipes...» «Necesita el mundo —dijo un abogado— de mandar consumir esta infernal canalla, odiosa a los ojos de la vista católica; pues no sirven más que de estorbo, inquietud y penalidad, susto, congoja, aflicción, muerte e infierno... Quitando estos el socorro al necesitado, el puesto al pretendiente, la jineta al soldado, que, harto de servir, pide de puerta en puerta, y sólo éstos son quien con sus bufonadas hacen reír a los descuidados, chupan la sangre, obscurecen la vista del alma, dan apetitos al cuerpo, consumen la salud y la hacienda, aconsejan la perdición, llevan al despeñadero, estragan la calidad y bastardean la sangre».

«Soplillo» (Nanosomía primordial, según el doctor Rico Avello) fue pintado por Rodrigo de Villandrando en el retrato que hizo de Felipe IV. Muy pocas noticias se tienen de este pintor, que ya figuraba en tiempos de Felipe III y que se supone debió morir en la primera década del reinado de Felipe IV. Contemporáneo del vallesolitano Bartolomé González, sus retratos de don Sebastián Contreras, de doña María Pacheco y de la Condesa de los Arcos, resultan ligeramente inferiores a los realizados por el pintor de Cámara de Felipe III.

Pinta Rodrigo de Villandrando al Rey, en pie, con la mano izquierda en la espalda y la diestra sobre la cabeza de «Soplillo», que viste de verde, con colete de ante y sombrero con plumas, en la mano, mientras el Rey posa de blanco con bordados en oro, calzas blancas, capa verde; gorguera amplia, como los puños y sombrero alto con plumas, sobre un bufete.



isabel clara eugenia y magdalena ruiz

ESCUELA DE SANCHEZ COELLO

Los tartadistas, al referirse a los bufones y enanos que vivieron en la corte de los Austrias, no suelen omitir en los censos más estrictos el nombre de Magdalena Ruiz, enana que figura junto a la infanta Isabel Clara Eugenia en el retrato que se atribuye a los discípulos de Sánchez Coello.

Durante los siglos XVI y XVII fue costum-

bre muy generalizada y bastante cruel, retratar a las infantas junto a alguna de sus enanas, parangonando ventajosamente la belleza, la juventud y el lujo de aquéllas con la fealdad, vejez y pobreza de éstas.

EL RETRATO.—Pintado sobre lienzo (2,07 por 1,29), representa a la infanta Isabel Clara Eugenia vestida con riquísimo traje blanco,

bordado en oro; sombrero alto con plumas y joyel; la mano diestra, con cuatro sortijas, presenta un camafeo, retrato de Felipe II, su padre; con la izquierda se apoya en la cabeza de la enana Magdalena Ruiz, cubierta de tocas, que sostiene en ambos brazos dos monos.

El retrato está pintado en 1580, cuando la infanta, hija de Felipe II y de su tercera esposa, Isabel de Valois, tenía catorce años. Había nacido en Valsain, en un palacio tranquilo, con fondo de pinares inmensos. A los veintisiete años fue presentada como candidata al trono de Francia, sin éxito; posteriormente se concertó su boda con el archiduque de Austria, Alberto, donándole Felipe II los Países Bajos. Mujer de gran personalidad, culta y con dotes de mando, acompañó a su marido en varias campañas y protegió generosamente al pintor Rubens. A la muerte de Alberto, sin descendencia, Isabel Clara Eugenia fue desposeída de la soberanía, quedando como gobernadora del país hasta su muerte, a la edad de sesenta y siete años.

EL PINTOR.—Algunos autores han tenido a Sánchez Coello por artista portugués, habiéndose demostrado posteriormente que había nacido en Benifayó (Valencia), a principios del siglo XVI. Lo que sí parece cierto es que siendo niño le trasladaron a Lisboa, donde residía su abuelo, y allí comenzó a pintar. Juan II, que le protegía, aprovechó la llegada a Lisboa de Antonio Moro para recomendarle que se lo llevara a Flandes, a fin de que terminase de formarse en su taller.

A su regreso a Castilla, cinco años después, Felipe II le recibió a su servicio como pintor de cámara, distinguiéndole con su aprecio, según nos refiere Pacheco: «Aposentólo —dice— en unas casas principales, junto a palacio, donde teniendo él solo llave, por un tránsito secreto con ropa de levantar solía muchas veces entrar en su casa a deshora y asaltarlo comiendo con su familia; queriéndose levantar a hacerle la debida reverencia, como a su rey, le mandaba que se estuviese quedo, y se entraba a entretener a su obrador. Otras veces le cogía pintando, y llegando por las espal-

das, le ponía las manos sobre los hombros y viéndose Alonso Sánchez tan favorecido de S. M. y procurando con justo comedimiento ponerse en pie, le hacía sentar y proseguir su pintura».

Pintó Sánchez Coello a Felipe II repetidas veces armado, a pie y a caballo, «de camino, con capa y gorra». Posaron para él, también, diecisiete personas reales y disfrutó de la estimación de príncipes y Papas, tales como Gregorio XIII y Sixto V, el gran duque de Florencia, el de Saboya, el Cardenal Alejandro Farnesio, hermano del duque de Parma... A su mesa se sentaron grandes personajes de su tiempo, como el cardenal Granavella, el arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga; don Juan de Austria y el príncipe don Carlos. «Muchos días —nos dice Pacheco— los caba-



llos, literas, coches y sillas ocuparon dos grandes patios de su casa, y siendo el pintor más lucido de su tiempo, ganó más de 550 ducados».

LA ENANA MAGDALENA RUIZ.—Se la tenía por loca y había estado al servicio de la Princesa Doña Juana. Era aficionada a los toros, al baile y a la bebida. Debe su paso a la historia al hecho de que Felipe II la cite repetidas veces en sus cartas escritas desde Lisboa, a través de las cuales se interpreta que Magdalena Ruiz llegó a permitirse expansiones de su mal carácter, amparándose en la alta estima que el Rey y sus hijas la tenían. Estas demandaban, de continuo, carta de Magdalena; pero la enana no culpaba al Rey su falta de voluntad para ello.

De las cartas de Felipe II a sus hijas (Lisboa 1581-82) espigamos algunos párrafos significativos:

«...Y estuvo muy enojada conmigo porque la reñí algunas cosas que había hecho en Belén y en las galeras. Y con Luis estuvo muy brava por lo mismo» (26 junio 1581).

«Magdalena está muy enojada conmigo después que os escribió, porque no reñí a Luis Tristán por una cuestión que tuvieron delante de mi sobrino, que yo no la oí y creo que la comenzó ella, que ha dado en deshonrarle. Se ha ido muy enojada conmigo, diciendo que se quiere ir y que le ha de matar. Más creo que mañana se la habrá ya olvidado» (Lisboa, 23 octubre 1581).

El mal carácter de la enana y loca Magdalena Ruiz se advierte en las epístolas de Felipe II, a quien parece afectarle; del mismo modo, se observa cómo el rey tenía conocimiento hasta en sus más mínimos detalles de la vida de Magdalena:

«Yo creo que Magdalena no está tan enojada conmigo, pero ha días que está mala y hase purgado y quedado de muy mal humor; y ayer vino acá, y está muy mal parada y flaca y vieja y sorda y medio caduda; y creo que es todo del beber, que por eso huelga de estar sin su yerno» (Lisboa, 15 enero 1582).

Magdalena, posteriormente, desapareció de



la presencia del Rey, y éste, al comunicárselo a sus hijas, dice: «No sé si el vino tiene alguna culpa de esto; y bueno me pondría si supiese que yo escribo tal cosa».

José Moreno Villa halló en las cuentas de Palacio algunos apuntes que se refieren a esta enana. El más antiguo data de 1568 y se refiere a «unos zapatos altos de cordobán colorado de dos suelas para Magdalena Ruiz». En otros legajos de «Cuentas particulares» y en «Guardajoyas» se registran otros regalos de zapatos y vestidos.

Se sabe que en 1597 estaba en el Convento de Santa Isabel, retirada de Palacio por su precaria salud. Murió en El Escorial en 1605.

el primo

VELAZQUEZ



Quizá sea don Diego de Acedo, entre todos los enanos y bufones de la Corte, el que haya dejado más amplia noticia de su vida, al margen de los datos administrativos que se conservan en el Archivo de Palacio. Se le llamaba «El Primo» y el origen de este mote ha dado lugar a varias interpretaciones. Algunos le supusieron primo del Rey; otros, basándose en documentos, dan por cierto el que fuese pariente de doña Lorenza de Acedo y Velázquez, a quien el Cardenal Infante pasaba una renta anual de 250 ducados. No se ha desestimado la posibilidad de que el apelativo proviniera de un parentesco, cierto o atribuido, de un modo puramente humorístico con Velázquez.

Desde luego no cabe duda que gozó en la Corte de una cierta consideración, como lo prueba el que en los documentos figure con el «don» precediendo su nombre; que era hombre acomodado, pues desde 1653 cobraba su

dinero en la Secretaría de la Cámara un criado a su servicio, Jerónimo Rodríguez.

Asistía don Diego de Acedo a la estampa o firma facsimilar del Rey, en la Secretaría de la Cámara. Esto parece explicar que Velázquez haya pintado al bufón con libros, tintero y pluma. También estos atributos llevaron a conceptuar al Primo como individuo dado a las letras, lo cual tiene su fundamento en que en un Inventario de Palacio de 1795 este retrato pintado por Velázquez aparece con la denominación de «El filósofo».

Figura «El Primo» al servicio del Rey y del Conde-Duque de Olivares, indistintamente. Marañón halla una explicación que muy bien puede ser cierta: «Por gusto, o por imitar al Rey, andaba el Conde-Duque muchas veces rodeado de enanos y bufones, por lo que estas «Sabandijas de la Corte» fueron también llamadas «Sabandijas del Conde». Lo probable

es que tales pequeños monstruos sirvieron indistintamente al Rey o a su Valido».

Iba «El Primo» de jornada con el Conde-Duque, el 17 de julio de 1642, cuando en Molina de Aragón resultó herido en un supuesto atentado, perpetrado contra don Gaspar de Guzmán. Revistaba éste las tropas que hacían salvas al paso de la carroza, cuando uno de los arcabuceros que formaban en la campaña del marqués de Salinas disparó bala o taco, que no se sabe de cierto, lo que hizo que una de las varas de la carroza saltase en pedazos, alcanzando al Primo, que daba aire a don Gaspar de Guzmán con un abanico.

Dice Camón Aznar que «el retrato de Velázquez —se refiere al que pintó al Primo— es de un hombre normal, salvo la estatura. Su cabeza no sólo es noble, sino despejada. Cabeza de intelectual, con una punta de intención alevisa, quizá motivada por su defecto». Era don Diego de Acedo un acontroplástico y como tal su desarrollo mental superior a su estatura. Del mismo modo, y como también es típico en los casos de acondroplasia, la sexualidad muy acusada. Era don Diego, además, muy dado al galanteo y los cronistas de la época refieren un suceso que motivó el que un marido celoso, Marcos de Encinillas, Aposentador de Palacio, quisiese matar a su mujer, salvándose el enano de ser alcanzado por haber maldrugado para ir al campo con el príncipe.

Pintó Velázquez varios retratos de este enano, uno de ellos en Fraga, al mismo tiempo que el de Felipe IV, cuando éste se demoró allí unas jornadas, de paso para Lérida.

Se inventarió éste en el Alcázar, en 1666, tasado en 150 ducados. Posteriormente figuró en los «pasillos, al pie de la escalera de la Galería del Cierzo», después en la Torre de Parada, que es donde se le describe como «un bufón revestido de filósofo, estudiando». Luego estuvo en el «cuarto del Infante don Xavier» y en la «sala de trucos».

Por las radiografías que se han hecho del cuadro parece demostrado que Velázquez trabajó en este retrato, introduciendo en él varias



modificaciones posteriores a la primera versión de Fraga, en 1644.

Figura en el primer Catálogo del Museo del Prado (1819) y fue grabado por Goya. En 1936 fue sacado de España y figuró en la Exposición de Ginebra.

enano con perra

VELAZQUEZ

El doctor Rico-Avello se ha referido en su admirable estudio de conjunto sobre los bufones velazqueños a este "mal supuesto Don Antonio «El Inglés»", al que diagnostica de manosomía hipofisiaria. Esta puede ser, probablemente, la única opinión que no suscite controversia al referirse a una obra que ha sido objeto de tantas y tan diversas.

EL CUADRO.—Representa éste un enano con peluca y bigote, que viste jubón con cuello de encaje y pantalones bordados en oro; en una mano sostiene un sombrero de abundantes plumas y en otra, una perra mastín. Justi afirma que el retrato es «el mejor pintado de la serie» y con ello debe referirse al conjunto de los bufones pintados por Velázquez.

El cuadro no está acabado, lo cual contribuye grandemente a la dificultad que ofrece su estudio.

EL PERSONAJE.—No existe acuerdo sobre la identificación del protagonista de esta tela. En 1843, don Pedro de Madrazo dio por seguro que era don Antonio «El Inglés» y su autor Velázquez. Nadie osó dudarlo hasta que Allende-Salazar, en 1925, puso sobre aviso a los tratadistas de que no parecía obra de Velázquez, sino de Carreño de Miranda, y que tampoco estaba probado que el protagonista fuese don Antonio «El Inglés». Justi, en la misma duda se preguntaba si no sería el llamado «Velazquillo» que figuraba en los Inventarios de Palacio. Lo que parece cierto es que el



error debe partir del tiempo en que el duque de Windsor transfirió a Felipe IV un enano inglés.

Moreno Villa pensó que pudiera tratarse de otro enano inglés, de Nicolás Bodson u Hodson, o quizá otro del mismo nombre que trajo de Flandes el duque de Villahermosa, o el genovés Antonio Mascarelli que figura en Palacio entre 1673 y 1693.

María Luisa Caturla supone que puede ser Antonio el Simple, del que se tiene noticia entre 1630 y 1623.

LA PATERNIDAD.—Mal pudo haber sido Velázquez el autor de esta tela, por los datos que nos proporciona Moreno Villa, obtenidos en el Archivo de Palacio, según los cuales don Antonio «El Inglés» ya había muerto en 1617. Tenía el pintor sevillano dieciocho años y hasta cinco después no realizaría su primer viaje a Madrid. Si se tiene en cuenta que los bufones vivían en Palacio o en sus proximidades, es evidente que Velázquez no pudo llegar a conocer al supuesto don Antonio «El Inglés», que en 1622, fecha del primer viaje de don Diego a la Corte, ya había muerto.

Allende-Salazar creía que el cuadro era «una obra maestra de Carreño», y se basaba en que la técnica con que estaba pintado el traje, así como otras particularidades, era prueba suficiente. Pero tampoco pudo pintar Carreño a don Antonio «El Inglés» si, como consta en los documentos de Palacio, murió en 1617, puesto que el pintor asturiano había nacido en 1614.

Camón Aznar considera esta tela «obra de Martínez del Mazo sobre un primer planteamiento de Velázquez», y aquellos que aún sostienen la paternidad de Velázquez señalan la posibilidad de que la obra esté inspirada en el enano del cardenal Granvelle, pintado por Antonio Moro.

Pero no sólo el enano ha sido punto de referencia y de atención, sino también la perra mastín, que varios críticos señalan como una copia de la que aparece en «La cacería del Tabladillo», obra de Martínez del Mazo.

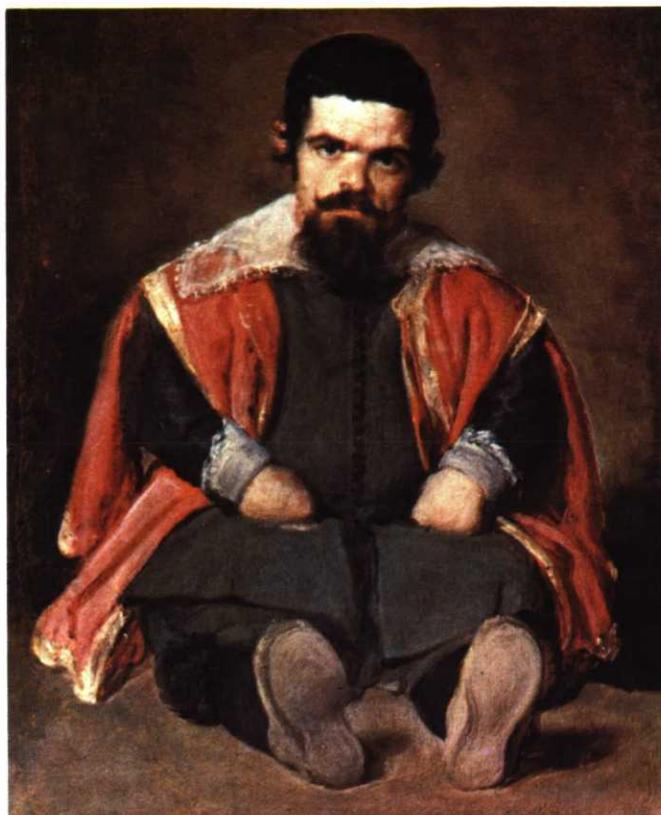
Bardi llega a la conclusión de que, teniendo

en cuenta la existencia de una réplica en los museos del Estado, de Berlín —que había sido adquirida por el pintor Penther—, cabe suponer la hipótesis de la pérdida de un original importante.

El lienzo se halla en el Museo del Prado con el título de «Bufón mal supuesto don Antonio el Inglés», y aunque está catalogado como obra de Velázquez, se dice en el mismo que la identificación propuesta por don Pedro de Madrazo es hoy inadmisibile.

el bufón don sebastián de morra

VELAZQUEZ



No deja de resultar extraño el que a lo largo de tres siglos permanezca desconocida aún la historia de los bufones de la Corte y, en la mayoría de los casos, su misma identidad, si se piensa que casi todos fueron influyentes por su proximidad a las personas reales. Partícipes de muchos de sus secretos y portadores de mensajes reservados, les correspondió coprotagonizar momentos históricos que aún permanecen inéditos y que pudieran resultar sorprendentes si algún día son exhumados por uno de esos zahorís de los archivos.

Muy escasos son los datos de que estos pupilos del Alcázar han trascendido, aunque algunos detalles tampoco puedan darse como ciertos. Pero las fuentes de la Historia no han servido hasta ahora para responder a las preguntas más elementales que pueden formularse al observar a estos desgraciados seres.

En el caso de don Sebastián de Morra, sorprenden inicialmente dos datos: el que siendo

un bufón se le nombre siempre con el «don»; que tenga un criado y que la ración de éste corra a cargo de la administración del Alcázar.

Se sabe que don Sebastián servía en Flandes al Infante Cardenal y que vino a España para depender del Príncipe Baltasar Carlos, por lo cual se le continuaban pasando los mismos emolumentos y raciones.

En mucha estima debió tenerle el Príncipe, cuando dejó dispuesto que a su muerte le fuesen entregados a Morra, entre otros legados, «un espadín de hierro plateado y dos veneras de flor de lís picadas y caladas, con tahalí bordado de canutillo y lentejuelas, espada y daga de hierro plateado y no toda ella calada, menuda. Más otro cuchillo».

Marañón, al referirse a la furia galante que invadió a las sabandijas del Alcázar, alude en su libro sobre el Conde-Duque de Olivares a la conocida historia del aposentador regio, Mar-

cos de Encinillas, que quiso matar a su mujer porque la galanteaba uno de los enanos del Rey. «Es muy probable —dice— que fuera don Sebastián de Morra, acondroplástico, porque esta clase de enanos suelen ser muy rijosos, y los demás, en cambio, no tienen aptitud para tales aventuras.

Coincide la crítica en que Velázquez muestra una «actitud compasiva» al tratar a estos bufones como modelos para sus obras, lo cual se observa en el afán de atenuar su enanismo, presentándolos sentados en el suelo. Ahora bien, esta disposición complaciente, que llega a dulcificar la fealdad de estos individuos, no le privará de que su genio de pintor se manifieste aún de modo más excelso, al plantearse problemas de gran envergadura. En el caso del retrato de don Sebastián de Morra, el pintarlo mirando de frente al espectador supone ya una muestra de esa voluntad de riesgo, afrontada con seguridad y dominio de las dificultades que ello entraña. El cráneo de don Sebastián es recio —Justi dice que con frente de toro— y el rostro enérgico, aparece ensombrecido por unos rasgos duros, que transparentan un carácter destemplado y violento. El mismo Justi afina la puntería al emitir dos opiniones sobre este retrato: «Un inquisidor no podría mirar más penetrantemente a un rico judaizante» y «Estaba allí como un perro atado a una cadena en su perrera».

Esas suelas de los zapatos de Morra, pintadas en ostentoso primer plano, distraen al espectador, que ya no repara directamente en las piernas cortas, deladoras del enanismo de Morra, al igual que las manos cerradas pretenden disimular la microdactilia típica.

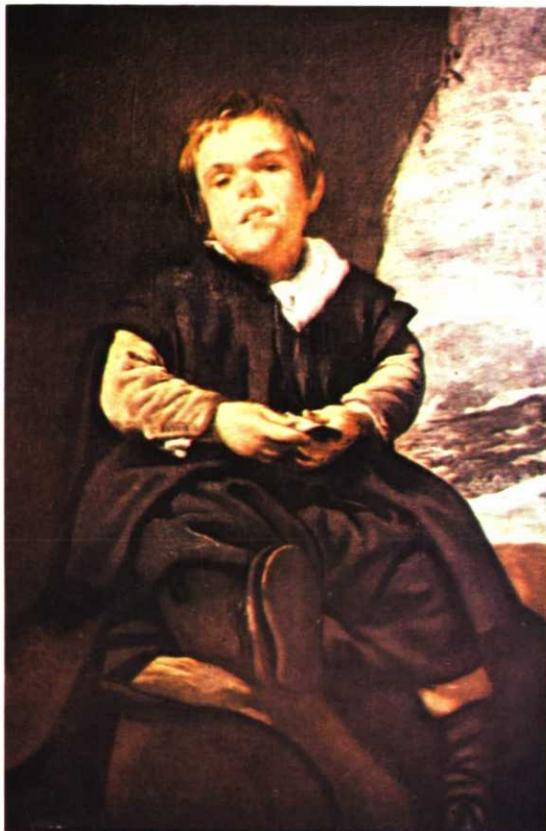
La clemencia de Velázquez al interpretar a estos monstruos es evidente, a todas luces. Juan José Martín González, en un atinado estudio sobre los bufones de Velázquez, aporta una experiencia personal que consideramos muy valiosa. Dice haber visto en la colección particular a don Basilio Alexiades Thymanakis, de Madrid, un lienzo que representa el retrato de un enano que le hizo pensar, desde el principio, en Morra. Los rasgos fisonómicos

son muy semejantes y Martín González realiza una descripción comparativa, lo que le hace llegar a la conclusión que la única diferencia se halla en el arte de los dos pintores. «El retrato de la colección Alexiades nos ofrece a un enano visto en toda su repelente crudeza. No hay nada en él que nos despierte simpatía. El retratista no le captó con la compasiva aptitud de Velázquez; así, vemos que sobre el hombro apoya el colete como una burda mantita. Fue directamente al parecido, como hoy podría hacerlo una cámara fotográfica, dejándonos al enano desangelado. Velázquez actuó sobre el mismo modelo, ya de más edad, respetó el parecido, los rasgos fisonómicos dominantes, pero dio al semblante una vibración humana que nos hace atractivo el lienzo. He aquí una prueba más de la grandeza del pintor».

El colorido de esta obra se considera como uno de los más ricos que han salido de la paleta de Velázquez. Fue pintado hacia 1643-1644, muy pocos años antes de la muerte de Morra, ocurrida en octubre de 1649. Algunos tratadistas afirman que estaba enfermo de algún cuidado cuando posó para Velázquez.

Figura en los inventarios del viejo Alcázar de 1666, 1668 y 1700. Se salvó del incendio de 1734, habiendo tenido que ser restaurado de los desperfectos que sufrió entonces. Se cree que inicialmente tuvo forma ovalada.

Después de largo peregrinaje por varios aposentos de las personas reales a quienes perteneció, fue enviado al Museo del Prado, en cuyo primer Catálogo (1819) figura como «Enano sentado en el suelo». La identificación como don Sebastián de Morra se debe a Pedro de Madrazo, en el Catálogo de 1872.



el niño de vallecas

VELAZQUEZ

No ha sido posible saber la procedencia o motivación del sobrenombre «El niño de Vallecas», llamado Francisco Lezcano. En la Corte se le conocía por «Lezcanillo» y, de igual manera, por «El vizcaíno». Parece que era natural de Vizcaya, por lo cual la denominación de «El niño de Vallecas» se escapa a toda interpretación de los historiadores.

Era Francisco Lezcano bufón de Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV y de Isabel de Borbón, muerto a los diecisiete años. Velázquez lo pinta por primera vez, precisamente junto al malogrado príncipe, cuando éste era niño. Lo mejor de la obra es la interpretación que hace del bufón, situado en un plano más bajo.

Impresiona el rostro de este cretino, del que Justi afirma que «había venido al mundo con dientes y una cabeza de tamaño extraordinario».

Este primer lienzo salió de España en fecha que se desconoce; a mediados del siglo XVIII fue comprado en Italia por un aristócrata inglés, y desde 1901 se conserva en el Museo de Boston.

No parece que Francisco Lezcano permanezca al lado del príncipe hasta el momento de su muerte (1646), pues doce años antes había entrado en Palacio, donde se le concede ración extraordinaria. De esta fecha es un asiento en el que se registran un par de zapatos que se le

han dado «para el enano vizcaíno que tiene Encinillas, a quien S. M. hace merced». Este Encinillas no es otro que Marcos de Encinillas, ayuda de oficio de guardajoyas por aquel tiempo, que algunos años después mata a su mujer por celos de otro enano, don Diego de Acedo, llamado «El Primo».

En un legajo de Palacio, en el que están anotadas las cuentas de guardarropa, hay en 1641 un apunte que se refiere a este enano: «Un gabán de albornoz forrado en bayeta con bebedores de tafetán, del cual S. M. hizo merced con una montera a Francisco Lezcano, enano vizcaíno». En otro legajo de cuentas, fechado en 1634, aparece la donación de la ropa con que pinta Velázquez a Lezcano junto al príncipe Baltasar Carlos: «Tres varas de doble verde de Valencia para ropilla y mangas de rueda a un enano vizcaíno, que el vestido era guarnecido con pasamanos de oro falso».

El nombre de este enano desaparece de las cuentas de Palacio durante los años 1645 y 1648. No se sabe a dónde fue. Moreno Villa supone que quizá estuviera en su tierra. Lo cierto es que, a su regreso, en el expediente de personal figura una nota muy concreta en la que se expresa que el Rey ordena que vuelva a concedérsele «la ración que gozaba por mi casa antes de que hiciera ausencia». Parece que los motivos de su permanencia fuera de Madrid se debieron a enfermedad, por lo cual a su regreso le ponen un criado a su servicio. Muere un año después, en octubre de 1649.

Pintó Velázquez a Francisco Lezcano por segunda vez hacia 1636, sentado al abrigo de una peña. Viste tabardo y calzón verde. A la derecha del lienzo, un paisaje serrano. Tiene «El niño de Vallecas» algo entre las manos que en el catálogo del Prado se dice que son naipes, aunque resultaría difícil su demostración. Algunos críticos afirman que se trata de un trozo de madera o de teja y Camón Aznar de «un pincel de mango y brocha cortos y planos».

Velázquez, que tanta simpatía ha sentido por aquellas desgraciadas criaturas, no las idealiza, sin embargo. Las pinta con trazo fir-

me, aunque fluido, para sintetizar sin esfuerzo todos los rasgos que denuncian su anormalidad. «El niño de Vallecas» posa en actitud de pasividad, la cabeza inestable y los párpados entreabiertos, como aletargado. La abultada nariz, la boca abierta, las manos toscas, declaran, contemplado en conjunto, un caso de hipotiroidismo.

No resulta fácil saber la edad de Francisco Lezcano cuando fue pintado por segunda vez por Velázquez. Algunas autoridades aventuran que entre los doce y catorce años y otros suponen que dieciocho. Madrazo, en su catálogo (1872), indica que el retratado aparenta tener «apenas doce abriles» y que sería pintado como los de «El Primo» y «Morra», en la época intermedia del primero al segundo viaje de Velázquez a Italia.

Este lienzo, de 1,07 x 0,83, estuvo en la Torre de la Parada, en El Pardo, y en el Palacio Nuevo antes de ser llevado al Museo del Prado.

Lo grabaron al aguafuerte, Goya (1778) y Bartolomé Vázquez (1792). En el siglo XIX, Laguillermie, Maura, Pineda y Lemoine.

El cuadro fue tasado en 1834 en 20.000 reales.



las meninas

VELAZQUEZ

Durante los siglos XVI y XVII, el censo de enanos y bufones de la Corte fue muy cuantioso. Figuraban al servicio de las personas reales y de alguno de sus validos. Por ello recibían vestido, gajes y prebendas; algunos carruajes, acémilas y hasta ayo, como don Antonio el Inglés; otros llegaron a ostentar títulos de nobleza; los más arrastraron una

vida miserable. En algún documento administrativo de Palacio se les denomina «las sabandijas de la Corte». José Moreno Villa—Méjico 1939— publicó un libro admirable sobre el tema, titulado «Locos, enanos, negros y niños palaciegos».

Velázquez, Carreño de Miranda, Antonio Moro y otros grandes maestros de la pintura,

pintaron enanos y bufones muchas veces por deseo de las personas reales a quienes servían y también por moda de la época. Hasta tal punto que en «Las meninas», la obra culminante del genio velazqueño, aparecen dos casos patológicos: Mari-Bárbola y Nicolasillo Portosato.

LUGAR Y ESCENARIO.—Aunque pueda parecer el taller de Velázquez, este lienzo, que fue conocido en su tiempo por «La familia de Felipe IV», tiene como escenario el «obrador de los pintores de cámara», en el Palacio Real de Madrid, anterior al incendio que sufrió el primitivo Alcázar en 1734. Parece que se trata de la pieza principal del «Cuarto bajo del Príncipe, que cae a la Plazuela de Palacio».

LA LUZ.—La luz que reciben las figuras del lienzo es lateral; el hueco por donde entra está eludido en la composición de la obra. Pero hay también otra luz, la que destaca al fondo; entra por una puerta y deja entrever un pasillo.

LOS PERSONAJES.—Once son los personajes que aparecen en «Las Meninas»; los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, reflejados en el espejo del fondo; en el centro, la infanta Margarita; a su derecha, la joven menina María Agustina Sarmiento; a su izquierda, otra menina, Isabel de Velasco; a continuación de ésta, dos enanos pertenecientes a la servidumbre palatina: Mari-Bárbola y Nicolás de Portosato. En la penumbra, en segundo término, un guardadamas —tal vez Diego Ruiñ de Azcona— y doña Marcela de Ulloa, «guarda mujer de las damas de la Reina». En esta obra se autorretrata el pintor y aparece, dormitando, un perro.

MARI-BARBOLA.—Los críticos de arte y los historiadores se han referido a esta enana de muy diversas maneras. Justí: «demonio femenino, con cuerpo de tonel, cara ancha, aplastada, brutal»; Palomino la califica de «enana de aspecto formidable»; Camón Aznar dice que «es el personaje que se impone con más violencia en el primer plano del cuadro, y afirma que es una de las figuras "prodigiosas" de este lienzo.

Se ha observado que el pintor utiliza a la enana Mari-Bárbola como contraste de fealdad al lado de las figuras delicadas de la infanta y de sus meninas.

Respecto a la personalidad de Mari-Bárbola, los autores apartan datos de aproximación, aunque no exactos. Bernardino de Pantorba coincide con otras autoridades en creer que se trata de Bárbara Hasquin, alemana, que llegó a España en 1690 en el cortejo de la segunda mujer de Carlos II. Por el contrario, Moreno Villa aporta otras pruebas como consecuencia de los documentos que revisó en Palacio y en los que aparece el nombre de «Barbarica». Alemana, también antes de entrar en Palacio estuvo al servicio de la condesa de Villerbal y Walter. En 1651 aparece en documentos administrativos por disfrutar ya de ración.

El doctor Rico-Avello describe a Mari-Bárbola como «marco y braquicéfala, con claros estigmas hipotiroideos y otros hipofisarios».

Cualquier profano puede observar el gran abultamiento de los senos frontales de esta enana velazqueña.

Juan Bautista del Mazo la pinta en el fondo del retrato de la infanta Margarita, aunque no se aprecian detalles.





NICOLAS DE PORTOSATO O PERTUSATO.—Milanés, nacido en Alessandria de la Palla, murió a los sesenta y cinco años. Algunos autores calculan que cuando fue pintado por Velázquez, Portosato frisaba los treinta años. En los documentos de Palacio aparece adscrito al servicio de la reina como ayuda de cámara. Ello hizo que se le llamara «don Nicolás». Como puede advertirse, no se trata de un enano deforme, sino proporcionalmente pequeño, por lo que puede describirse como enanismo con infantilismo. Bausá Arroyo observa «una falta de desarrollo piloso que hace pensar en un hiposexualismo».

Se sabe que testó en 1703, dejando sus bienes a doña Paula de Esquivias, «moza y mayor de veinticinco años».

LAS MENINAS.—«Menino-a». Parece que es palabra de origen portugués. María Moliner, en su admirable «Diccionario de uso del español» da esta acepción: «Joven de uno u otro sexo, de la familia noble, que, criado desde niño en palacio, servía a la reina o a los infantes o infantas, respectivamente». En Murcia se usa este vocabulario como hombre pequeño y melindroso».

La estimación e importancia artística de esta obra de Velázquez, sobre todas las demás debidas a su genio, es moderna. Todavía en los comienzos del siglo XIX se consideraba que «La rendición de Breda» era el fruto supremo del genio velazqueño.

Los contemporáneos lo llamaron «cuadro de la familia» y luego «La familia de Felipe IV»; pero hasta 1843, en que don Pedro de Madrazo redactó el catálogo del Museo del Prado, no se utiliza el título de «Las Meninas», el cual, verdaderamente, no define frontalmente el asunto que representa.

el bufón calabacillas

VELAZQUEZ

No ha resultado empeño hacedero el de hallar datos biográficos de los enanos o «gente de placer» que tuvieron los Austrias en la Corte Española. Moreno Villa, que catalogó 123, entre los años 1563 y 1700, dice: «He tenido que perseguirlos en los rincones más pequeños de la Administración, en las Cuentas Particulares de los zapateros, sastres, gorreros, cordoneros y otros oficios; en las Nóminas, en los gajes de empleados, en las Cuentas del Maestro de la Cámara, en las Mercedes, Medias-Anatas, Espectáculos, Gratificaciones, Empleados, etc. En los pliegos más pequeños de la vida palatina».

Don Juan Calabazas —como se le nombra en los documentos— debió ser importante en la Corta por el hecho de que después de haber servido al Cardenal Infante pasase a la servidumbre de Felipe V. Percibía 96.894 maravedís anuales, más 193.565 de ración, además de carruaje, mula y acémila. En la noche de Navidad percibía una libra de confitura.

En las Cuentas del Zapatero, revisadas por Moreno Villa, aparece una nota en la que se consigna: «A Don Juan Calabazas se le dieron en los diez meses del año 1639, hasta que murió, doce pares de zapatos de cordobán de tres suelas». También se consigna que para recibir al Rey que volvía de Barcelona el año 1632, le regalaron calzas para un vestido. Esto fue el 26 de mayo y, en 9 de noviembre, le dan un vestido de terciopelo labrado y otro más.



Pero fuera de estos datos materiales, consignados en los asientos administrativos de Palacio, no es posible hallar otros que pudieran haber testimoniado los cronistas de la época. El bufón Calabazas o Calabacillas vivió nueve años en la Corte y es presumible que su biografía ofreciera algún interés, no sólo por su condición bufonesca, sino por los personajes con que hubo de convivir dentro y fuera de Palacio.

Velázquez pintó a Don Juan Calabazas, llamado «el bobo de Coria», dos veces. El primer retrato se halla en la colección H. Cook, en Richmond, Inglaterra, y aparece de pie, con una miniatura en una mano y un molinillo de juguete en la otra.

Posterior es el que se conserva en el Museo del Prado. En esta segunda interpretación, Velázquez pinta al fubón arrodillado, con dos calabazas a ambos lados, alusivas a su mote. Los expertos advierten correcciones en la calabaza de la derecha, que antes había sido una jarra con asa; también borra y corrige Velázquez las manos, que algunos consideran inacabadas y que Bernardino de Pantorba, estima como «una gran lección de pintura simplificada».

Es unánime la consideración de que se trata de uno de los cuadros más vitales de Velázquez. «El bufón aparece —son palabras de Camón Aznar— en un instante en que su pobre alma está a flor de sonrisa. Está contemplando algún espectáculo que suspende su atención e ilumina su rostro de contento. Y esa mezcla de bobería y de inteligencia, de bruma mental y de comprensión, la ha reflejado Velázquez con emocionada acuidad. Quizá no se haya pintado nunca un rostro más complejo, con tantos matices de insania y de atisbos mentales, con un juego tan inestable de sentimientos, que han podido ser reflejados gracias a esa técnica también inestable y parpadeante, recogiendo en cada toque un 'ic emotivo».

Se creyó pintado, erróneamente, hacia 1646-1648, pero ha tenido que ser mucho antes, puesto que don Juan Calabazas murió en Madrid en 1639.

Los críticos de arte y algunos médicos estudiosos de la iconografía patológica del Museo del Prado, coinciden en que el retrato de este bufón es una de las más excelsas muestras del genio de Velázquez.

El cráneo abollado, la sonrisa del deficiente mental, del oligofrénico, su estrabismo, los anchos pómulos, la luz que cae sobre su rostro atenuando los rasgos de su idiotéz, son

datos que el doctor Rico-Avello recoge para afirmar que se trata de un ser de muy limitada inteligencia, «con taras neurológicas y de aparato locomotor y, quizá, afecto de ceguera congénita».

El lienzo, de 1,06 × 0,83, se inventariaría en 1700 en la «pieza primera de la Torre de la Parada», con tres retratos más de bufones, aunque sin darle nombre propio. Dos años después está en el Palacio Nuevo, decorando el «cuarto del Infante don Xavier» y como retrato de «un bufón con un cuellecito a la flamenca». En 1774, en el mismo Palacio, en la «pieza de comer», se le denomina ya «El bobo de Coria».

En el primer catálogo del Museo (1819) está reseñado así. Madrazo no sabe de dónde le vino al retratado el sobrenombre de «Bobo de Coria». Angulo cree que Velázquez se inspiró para pintar este retrato en el aguafuerte de Durero conocido con el título de «El Desesperado».

Esta obra salió del Museo el 7 de diciembre de 1936, pero no figuró en la exposición de Ginebra.

las tres gracias

RUBENS



La composición que Rubens plantea en «Las tres Gracias» no es original. Los tres desnudos, en pie, abrazados, aparecen con anterioridad en un fresco de Pompeya; en una obra de pequeño formato de Rafael; en «La primavera», de Botticelli; en Tintoretto. Y,

con anterioridad a todas ellas, en una escultura helenística que se conserva actualmente en la Biblioteca Piccolomini de Siena.

Rubens, del mismo modo que los anteriores artistas, se basa en las Carites de la mitología griega: Eglae, Eufrosina y Talía, diosas de la Gracia, hijas de Zeus. A las tres se les atribuyen dones relacionados con la armonía física, el atractivo, la alegría del alma.

La primera figura de la izquierda es un retrato de la segunda mujer del pintor, Elena Fourment, que le sirvió de modelo.

Rico-Avello, al referirse a los desnudos de Rubens y a sus marcadas obesidades, considera que deben interpretarse como lipodistrofias. En efecto, la distribución de la grasa se acumula en la mitad inferior del cuerpo de manera muy pronunciada, aunque en algunos casos —como en el de «Las tres Gracias»— la atrofia de la mitad superior sea ligera y hasta dudosa. Resultaría interesante, sin duda, un estudio en el que se reflejase la observación de esta anomalía, en los casos concretos en que el síndrome lipodistrófico como tal se produce rigurosamente.

Es esta una obra realizada en la última época de Rubens. Rooses la tiene como pintada en 1639, un año después de la muerte del pintor.

Rubens viene a Madrid, en misión diplomática, dos veces. La primera en 1603, enviado por el duque Vicente de Gonzaga para custodiar los regalos que envía éste al Rey de España. En Valladolid, donde entonces se ha-

llaba la Corte, Rubens pinta el gran retrato ecuestre del Duque de Lerma, el cual le encarga el apostolado que se conserva en el Prado, incompleto.

En 1628 realiza Rubens el segundo viaje a Madrid. Felipe IV le colma de atenciones y honores; inicia su amistad con Velázquez e influye para que éste realice una gira por Italia; pinta cinco retratos al Rey; copia varias obras de Tiziano.

Ocho años después recibe Rubens el encargo de pintar ciento doce cuadros para la decoración de la Torre de la Parada, pabellón de caza de Felipe IV en el Pardo. El tema es «La Metamorfosis», de Ovidio, principalmente. Rubens está en Amberes, donde comienza a realizar los bocetos de esta importante obra que habría de cumplir trabajosamente, con ayuda de los pintores de su taller. A los cincuenta y nueve años su estado de salud es precario. Aniquilado por el reumatismo, apenas puede mover los pinceles. El infante don Fernando, hermano del Rey de España, visita al pintor para darle ánimos. No resultaba empresa fácil la decoración de veinticinco salas en las que habría que cubrir con obras de Rubens, paredes, sobrepuestras, corredores, descansillos y otros lugares. Por ello, y de acuerdo con la autorización del Rey, hubo de recurrir a la colaboración del grupo de pintores que integraban su taller: Jacob Pedro Gouwi, Erasmo Quellin, Jordaens y otros.

Cumplió Rubens el encargo en la primavera de 1638 y aquella obra asombrosa fue instalada en el pabellón de caza del rey Felipe IV, donde permanecería hasta 1710, en que la Torre de la Parada sufrió el saqueo de las tropas austríacas. No obstante, algunas obras fueron salvadas y se conservan en el Museo del Prado, en colecciones particulares y en Bruselas. Carlos II donó algunos bocetos al duque de Benavente.

En el Catálogo del Prado se reseñan 72 obras de Rubens. Bernardino de Pantorba pone bajo el nombre del maestro 67, «aún advirtiendo todavía que en varios son visibles las ayudas ajenas». Concretamente, en «Las

tres Gracias» están de acuerdo los críticos en que las flores de la parte superior del lienzo pertenecen a algún discípulo de Jan Brueghel.

Algunos lienzos que integran la colección del Prado, excluyendo los que Rubens pintó para la Torre de la Parada, fueron adquiridos en la testamentaría del pintor, por orden de Felipe IV. El de «Las tres Gracias» lo conservaba Elena Fourment en su dormitorio —ella aparece retratada en él— y posteriormente se decidió reunir todas las obras de desnudo en inventarió en el Palacio de Madrid. Cuando se decidió reunir todas las obras de desnudo en la Academia figuró allí este lienzo, siendo enviado luego el Museo del Prado.

Un boceto de «Las tres Gracias» se conserva en el Museo de Estocolmo.

la mujer barbuda

JOSE RIBERA «EL ESPAÑOLETO»

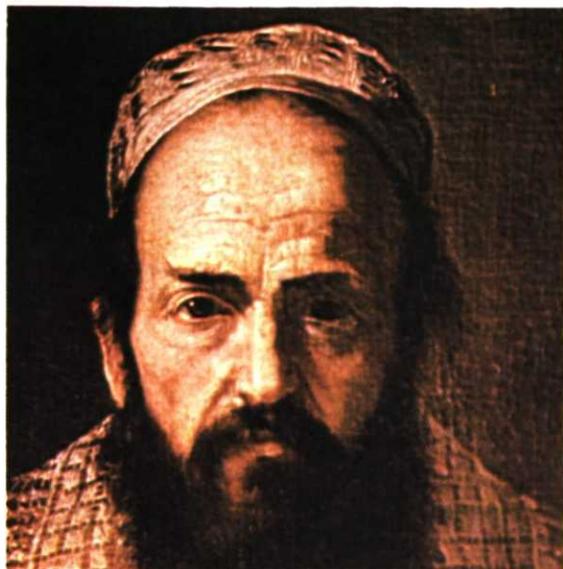
Esta obra de José Ribera, ignorada en las monografías sobre el gran pintor valenciano, es poco conocida, incluso por aficionados a la pintura. En algunos textos científicos, especialmente dedicados a endocrinología, aparece citada.

El lienzo se conservaba en el Hospital de Tavera, Toledo. Aurora Domínguez, directora del museo, cree que el doctor Marañón dejó entre sus papeles inéditos unas cuartillas en las que estudiaba la patogenia de «La mujer barbuda», a quien llamaba simpáticamente «mi amiga», cuando se detenía allí para observar el lienzo de Ribera.

Pintó Ribera a Magdalena Ventura, que así se llamaba «La mujer barbuda», en 1631, por encargo del tercer duque de Alcalá, virrey de Nápoles. Magdalena había nacido en los Abruzzos y era madre de tres hijos cuando el episodio virilizante pobló su rostro de negra y espesa barba. No obstante, alumbró cuatro hijos más; el último, a la edad de cincuenta y dos años.

El encargo de este retrato, que habría de ser ofrecido a Felipe III, se basaba en la moda existente en el siglo XVIII de perpetuar la anomalía por medio del arte de la pintura. Ribera representa a Magdalena Ventura en po-





sición oblicua anterior derecha para mostrar la mama y el pezón, demostrativos de su femineidad. De otro modo no podría explicarse el que un ser de rasgos viriloides y lengua barba pudiera tener en sus brazos, maternalmente, la criatura que aparece en el lienzo.

El doctor Vicente Pozuelo Escudero, endocrinólogo eminente, establece el diagnóstico diferencial de los hirsutismos de barba poblada: síndrome Morgani; síndrome de Achard-Thiers o de la diabetes de las mujeres barbudas; síndrome adrenogenital, el producido por los tumores de corteza suprarrenal o hiperplasia; el de los tumores virilizantes de ovario; el del ovario poliquístico y de los teratomas funcionantes. La edad, el aspecto clínico, la consideración de un niño en los brazos —en el caso a que nos referimos—, que es hijo suyo, así como los rasgos femeninos de megalomastía, sugieren que se trata de un hirsutismo en un cuadro adrenogenital.

En principio, es el primer documento iconográfico con historia clínica sucinta de un síndrome adrenogenital.

Parece claro que Felipe III no recibió esta obra de Ribera con especial agrado, sin duda por el asunto que representaba, y que el Museo de Tavera la conservó por haber pertenecido al duque de Lerma.

José Ribera, a quien los italianos llamaron

el Spagnoletto, nació en Játiva en 1588. Su padre, zapatero de oficio, le envió a Valencia a estudiar latín para que siguiese la carrera de Letras. Su inclinación por las bellas artes desvió el propósito paterno, porque abandonó la universidad para entrar en el taller de Francisco Ribalta. Allí trabajó con aprovechamiento notorio, lo cual no impidió su partida a Italia, de donde no había de volver.

Su vida fue novelesca. Vagó pobre y hambriento por Lombardía, Parma y Roma, al tiempo que copiaba a los grandes maestros, y fue protegido por un cardenal, que compadecido de su lamentable situación lo albergó en su palacio. Allí vivió Ribera por corto tiempo, pues aunque el prelado ejercía con largueza su mecenazgo, aquella holgura de medios produjo en el artista una laxitud de ánimo, de la que reaccionó huyendo de la casa del cardenal. El estado de pobreza al que volvió Ribera por propia voluntad estimuló nuevamente el progreso de su obra.

Después de trabajar por cuenta de otros pintores con taller establecido, se trasladó a Nápoles en 1616, donde residiría hasta su muerte, con fama y fortuna crecientes. Su prestigio se extendió por Europa y sus mayores valedores fueron los virreyes, que le adoptaron como pintor de cámara oficioso. Pintó Ribera para Felipe IV y para la élite española

residente en Nápoles, así como para los jesuitas. Dice Cean Bermúdez que «le llenaron de riquezas y de fausto, pues siempre salía en carroza y su mujer con escudero». Era aquella, hija del pintor G. B. Azzolino, hombre acaudalado e influyente en Nápoles, quien tomó a su cargo el divulgar por la ciudad la habilidad de su yerno. Vivía Azzolino cerca del palacio del virrey, y para reclamar la atención de éste expuso a la curiosidad pública, en el balcón de su casa, un lienzo de Ribera que representaba a San Bartolomé. No fue indiferente el virrey al señuelo de Azzolino y quiso conocer el lienzo con detalle, e inmediatamente a su autor. Le satisfizo saber que era español, y desde entonces inició una protección que ha permitido que la patria de Ribera conserve hoy algunas de sus obras.

La Academia de San Lucas recibió a Ribera como miembro de la misma en 1630, año en que se encuentra con Velázquez, a su paso por Nápoles, a quien acompaña para ver las cosas dignas de aquella ciudad.

En 1644 el Papa le distingue con el hábito de Cristo.

Fue José de Ribera hombre de corta estatura, fuerte, sensible y valiente para desafiar a la adversidad. En su mirada penetrante había una sensualidad mediterránea insoslayable. En su autorretrato, pintado cuando tenía veintiocho años, aparece con perilla y mostacho a la borgoñona, así como larga cabellera negra, que destaca sobre la gorguera.

Los historiadores del arte —Cean Bermúdez disiente de todos ellos— dan por cierto que Ribera vivió muchos años triste y maltrecho moralmente, pues don Juan de Austria sedujo a una de sus hijas.

Dominador del dibujo, introduce Ribera en el panorama de la pintura la interpretación anatómica. Pinta temas religiosos y cultiva asimismo la mitología, que Velázquez le había inspirado, aunque su deleite mayor lo manifestó en la captación de los tipos populares y callejeros.

Actualmente «La mujer barbuda» se encuentra en el Prado.



el músico enrique liberti

VAN DYCK

He aquí uno de los muchos casos en que un pintor proporciona al personaje retratado una posteridad que éste no hubiera alcanzado por el mérito de la obra propia. Es posible que cuando Van Dyck pinta a Enrique Liberti gozase éste de una cierta notoriedad, puesto que era organista de la catedral de Amberes, y en 1621, cuando contaba veintiún años, publicó un libro de música sacra. No obstante, ni como organista ni como compositor figura Liberti entre los maestros que han trascendido a la historia de la música. Se le recordará quizá en Groninga, donde nació, y en Amberes, donde desempeñó su magisterio.

Van Dyck pinta el retrato de Liberti, cuando éste tenía entre veintisiete y treinta y dos años, de más de medio cuerpo, con el brazo derecho apoyado en una columna y un papel de música en la mano izquierda. Viste de negro, con una larga cadena que le cruza el cuerpo, como una banda.

Presenta Enrique Liberti un aspecto típico de hipogonadismo masculino de traza femi-

noide, como si se tratase de un síndrome adipo-genital: la piel blanca, satinada; escaso desarrollo muscular; barbilampiño y ovalado el rostro; suave y dulce el semblante; gorduzuelas y femeninas las manos. No se advierte de masculino más que el traje.

El organista de Amberes fue para Van Dyck un modelo idóneo. Su configuración morfológica estaba plenamente dentro de su modo de hacer delicado, sensible, matizado.

Cuando Van Dyck realiza esta obra, su edad oscila entre los veintiocho y los treinta años. Aventaja en algunos meses al modelo, nacido en 1600. Pero como Van Dyck muere a los cuarenta y dos años, puede incluirse este retrato entre los comprendidos dentro de la madurez artística del gran discípulo de Rubens.

La precocidad de Van Dyck es realmente admirable, como lo demuestra su «Anciano», pintado a los catorce años. Trabaja en el taller de Van Balen, y luego, al lado de los maestros Jordaens y Rubens: pero, no obstante, a los dieciséis años cuenta ya con varios discípulos.

Hijo de un comerciante de Amberes, Van Dyck fue tempranamente favorecido por nobles y reyes, de manera que no halló dificultades en su carrera, y así, por el contrario, halagos y triunfos deslumbrantes.

A los veintitrés años residía en Italia, primero en Roma —huésped del cardenal Bentivoglio, jefe de la Inquisición durante el proceso de Galileo —y luego en Génova, donde su maestría artística y la elegancia con que se presentaba en sociedad le valió el sobrenombre de «Il Pittore Cavalieresco». Vivió también en París y en Holanda, mas cuando contaba treinta y tres años fue llamado por Carlos I a Londres para ofrecerle el primer puesto entre los pintores de la corte inglesa. Por designio del rey, Van Dyck fue muy pronto «Sir», y su vida estuvo colmada de honores y de áureos caudales. No disimulaba su fortuna el artista, porque vivía lujosamente en Blackfriars y en su casa de campo de Eltham, al mismo tiempo que pintaba a lo más granado de la aristocracia de Inglaterra.

La juventud artística de Van Dyck aparece claramente influida por Rubens, aunque no logre alcanzar el brío y aliento creadores del maestro. Menos temperamental, es, sin embargo, más sensible y quizá capaz de una mayor sensibilidad pictórica, por lo que la pincelada es suave y penetrante.

El modo de hacer de Van Dyck fundó la escuela de retratistas ingleses y, en cierto modo, también en Francia. «Cierto que sus retratos —afirma Karl Woermann— no pueden compararse en espontánea naturalidad y verdad interior con los de Velázquez y Frans Hals, por ejemplo; pero quien sólo solicite de este tipo de pintura que refleje una parte del alma del artista, reconocerá la aspiración artística que supone el esfuerzo de Van Dyck por infundir su propia personalidad al modelo retratado».

El retrato del músico Enrique Libeti figura en el inventario de Palacio de 1818 y fue adquirido por Carlos IV siendo príncipe. Una réplica, cuyo original está en el Prado, se halla en el Museo de Munich.



la monstrua

JUAN CARREÑO DE MIRANDA

La iconografía patológica en el Museo del Prado, así como en otros museos españoles y extranjeros, es muy copiosa. Porque, independientemente de que los pintores de cámara de Su Majestad recibieran el encargo de retratar a los bufones de la corte, aquéllos se complacían en dar testimonio de sus contemporáneos tarados y deformes. El doctor Rico-Avello afirma que lo hacían «por un deseo de informar, un ansia de perpetuar aquello que les impresionara tan profundamente».

El tema ha sido motivo de gran número de estudios. De todos ellos el más importante es el ya citado de José Moreno Villa.

Carreño de Miranda, pintor nacido en la

villa de Avilés, del Principado de Asturias, en 1614, no obstante haber retratado al duque de Pastrana y a otras destacadas personalidades de su tiempo, dedicó gran parte de su actividad a la pintura religiosa y, al igual que su maestro Diego Velázquez, no desdeñó en su temática los tipos patológicos.

En inventarios de Carlos II, de 1674 y 1686, se citan «un lienzo de Antonio el enano y Alvarado con un perro, en mancha, de dos varas y media en cuadro». Moreno Villa cree que se trata del loco italiano Antonio Mecarelli y el también loco y despabilador de Palacio José Alvarado.

También ha sido atribuido a Carreño de Mi-

randa, el bufón don Antonio «El Inglés», posteriormente incorporado al catálogo de Velázquez. En el Museo del Prado se conserva como obra del pintor asturiano un retrato del bufón Francisco de Bazán, que vivió entre 1679 y 1689. En Nueva York está el lienzo que representa el enano Michol, del cual se dice en un inventario de Carlos II: «Un retrato de Misso Henado con dos pájaros blancos y dos periquillos y unas frutas de vara y medio de alto sin marco original de Carreño».

Pero el objeto de nuestro comentario se centra en dos lienzos que figuran en el Museo del Prado, catalogados con los números 646 y 2.800, con el título común de «La Monstrua». El primer lienzo, de 1,65 × 1,07, es el retrato de la niña Eugenia Martínez Vallejo, de cuerpo entero, de pie, con vestido rojo profusamente adornado.

Se sabe que Eugenia Martínez Vallejo era natural de Bárcenas, arzobispo de Burgos, y que a la edad de cinco años, cuando la pintó Carreño de Miranda, su peso era de 57 kilos.

En su libro «Gordos y flacos», el doctor Marañón establece que los seres humanos pueden dividirse según muchos criterios. Uno de ellos es en gordos y flacos. «Hombres de raza diversa —escribe—, de distintas religiones, de edades diferentes, pueden ser casi idénticos en su moral, en su psicología y en sus hábitos. Pero un gordo y un flaco, coetáneos y feligreses de una misma parroquia, se diferenciarán por caracteres esenciales inconfundibles».

¿A qué familia pertenecía la niña Eugenia Martínez Vallejo? ¿Por qué la pintó Carreño de Miranda? Los historiadores y críticos de arte no han tenido la curiosidad de desvelar estos pormenores, seguramente interesantes, por lo que nuestras preguntas quedan sin respuesta.

Pintó Carreño de Miranda a Eugenia Martínez Vallejo un retrato, como una alegoría de Baco, desnuda, coronada de hojas de viña y racimos que también sostiene en su mano izquierda.

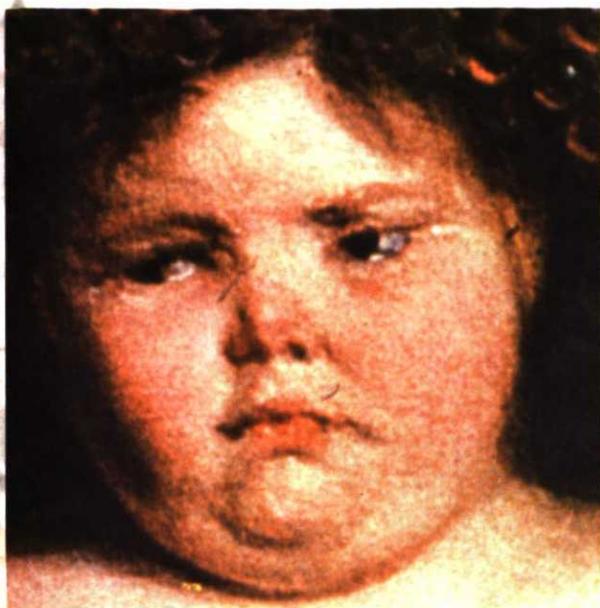
En uno de los estudios realizados por el



doctor Rico-Avello se emite diagnóstico de Eugenia Martínez Vallejo: adiposidad generalizada, aunque más ostensible y marcada en región abdominal y miembros inferiores.

«Parece responder —dice— a una distrofia neuro-hipofisaria tipo Froelich, con electividad en la localización grasa, pies blandos pequeños y unos dedos afilados, puntiagudos que tampoco pasan inadvertidos al artista. Es un síndrome adiposo-genital».

El lienzo de «La Monstrua» vestida estaba en 1694 en el Alcázar y en 1701, en la Zarzuela, con él de la desnuda. Fernando VII regaló al pintor Juan Gálvez éste último, y en 1871, al fallecimiento de don Sebastián Gabriel de Borbón, figura entre los cuadros que éste poseía en Pau, habiendo sido heredado posteriormente por su primogénito el duque de Marchena. Pertenece este lienzo al Museo del Prado desde 1939, por donación de don José González de la Peña, barón de



Forna, pintor y mecenas residente en Anglet (Francia), fallecido en 1961.

Algunos autores ponen en duda que estas obras puedan considerarse como dos versiones del retrato de la niña Eugenia Martínez Vallejo, que al ser observadas con detenimiento presentan diferenciación en la fisonomía, respectivamente.

El doctor Rico-Avello defiende la tesis de que «La Monstrua» vestida puede ser una copia de Velázquez, que Carreño de Miranda realizó y cuyo original ha podido desaparecer, entre otros, en uno de los incendios del Palacio Real.

Juan Carreño de Miranda, de noble linaje —su familia gozaba del privilegio de recibir el vestido que el Rey se pusiese el día de Jueves Santo, por gracia concedida a García Fernández Carreño por Sancho IV de Castilla en 1326—, fue un hombre apacible en el que trascendió su comportamiento de mesura en todos los actos de su vida, que consagró ardorosamente a la pintura. Así, cuando retrataba a Carlos II, en su menor edad, en presencia de su madre, fue interrogado por el monarca acerca del hábito a que pertenecía, y Carreño le respondió: «Señor, no tengo otro

hábito que el honor de ser su criado». Como el Rey le invitase a usarlo, le fue ofrecida una rica ventera de Santiago por un cortesano; pero el pintor se excusó de admitirla, respondiendo que «la pintura no necesitaba honores; ella puede darlos a todo el mundo».

Este gesto, que en un asturiano puede interpretarse como altanería, era en Carreño de Miranda signo sincerísimo de modestia, de la cual ha dejado sobradas pruebas. Refiere Cea Bermúdez que habiéndole encargado a Gregorio Utande, pintor de Alcalá de Henares, una obra sobre el martirio de San Andrés, y como éste hubiese pedido por ella 100 ducados después de concluido, con cuya cantidad no estaba conforme el cliente, se convino en que se sometiese a tasación en Madrid. Utande recurrió a la bondad de su colega Carreño con la súplica de algún retoque que consideraba necesario y le regaló como muestra de gratitud una cantarilla de miel. Carreño pintó prácticamente el lienzo de nuevo, y cuando fue designado tasador, con don Sebastián de Herrera, se excusó con el pretexto de ser amigo del autor, aduciendo que estaría de acuerdo con lo que tasase el segundo. Herrera conoció el estilo y mano, por lo que tasó

el cuadro en 200 ducados, que cobró Utande. La cantarilla de miel que recibió Carreño dio nombre al lienzo, y así se le conoce hoy.

No obstante, la modestia del pintor asturiano, por su ascendencia y méritos fue elegido por la villa y concejo de Avilés, Alcalde de hijosdalgo, juez por el estado noble, con dispensa de residencia, aunque parece probable que no aceptase el cargo. En 1658 Madrid le nombra Fiel de la villa por el estado noble, cargo que en esta ocasión hubo de aceptar y del cual le liberaría Velázquez, por considerar que menguaba su actividad como maestro de la pintura.

Por deseo de Diego Velázquez, pintó Carreño, en el salón de espejos del Palacio Real, un fresco, en el que se representa la fábula de Vulcano y los desposorios de Pandora con Epimeteo, que hubo de dejar inconclusos, por haber contraído una grave enfermedad. Concluyó la obra Francisco Rizi, aunque Carreño volviese a trabajar en ella para su restauración.

El rey Felipe IV, muy complacido del arte de Carreño de Miranda, le nombró pintor de Cámara en 1669, y posteriormente, por fallecimiento de don Sebastián de Herrera, Carlos II le elegiría para desempeñar el mismo cargo.

Falleció Carreño en Madrid, a los setenta y dos años de edad, y fue sepultado en la bóveda del convento de San Gil. Un cronista refiere que «todos los profesores sintieron su muerte, porque era el protector de todos en la dirección de sus solicitudes, porque a todos enseñaba con dulzura y porque a todos proporcionaba trabajo y les corregía sus obras». Carlos II, a quien Carreño pintó repetidas veces desde niño, le distinguía muy especialmente y le admiraba, tanto por su arte como por su honradez y candor, asignándole de su bolsillo secreto gratificaciones de continuo.

Carreño de Miranda pertenece a la escuela de Madrid, en la que suelen encuadrarse Velázquez, Mazo, Claudio Coello, Francisco Rizi, Lucas Jordán, Francisco Herrera el Mozo...

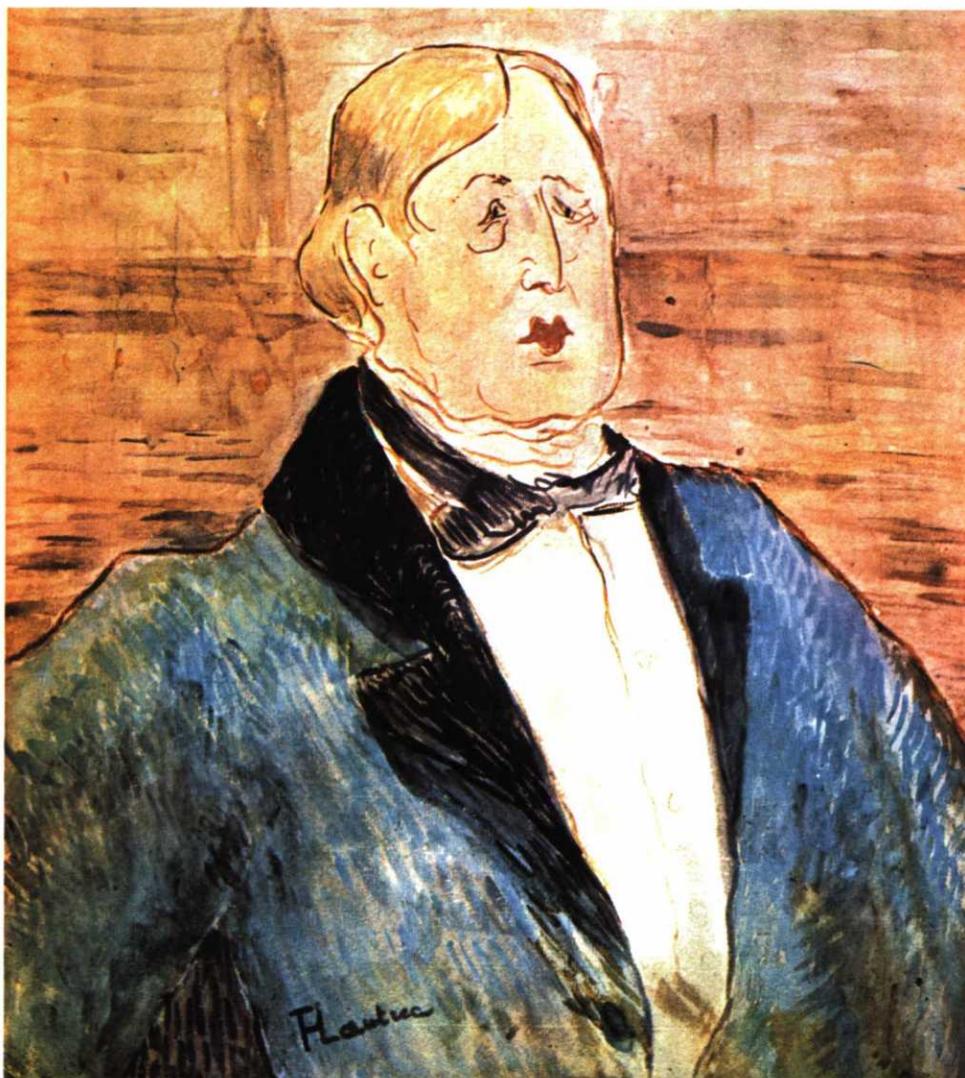
retrato de oscar wilde

TOULOUSE-LAUTREC

Los errores lamentables de Oscar Wilde distaban mucho de aquellos que perturbaron la vida de Toulouse-Lautrec, pero es la actitud contestataria frente a la sociedad lo que hace que el pintor mantenga una cierta curiosidad por conocer personalmente a Wilde y hasta se proponga pintar su retrato.

El encuentro de ambas personalidades se

produjo en París, con poca fortuna para Toulouse-Lautrec, puesto que Wilde se negó a posar para aquél. No guardaría rencor el pintor por la actitud del entonces deslumbrante hombre de letras, que atravesaba el período más favorable de su vida. Así cuando algún tiempo después, en 1895, estalla el gran escándalo que tiene por triste protagonista a



Wilde, aviva Toulouse-Lautrec su gran memoria plástica y pinta el retrato del desgraciado escritor.

El momento es sumamente interesante y por ello el retrato, que Toulouse-Lautrec realiza a la acuarela sobre cartón, adquiere la importancia de documento psicológicamente fundamental.

Oscar Wilde tiene entonces 40 años. Su cinismo y la mala fama que empezaban a deslucir su nombre, lograron incomodar al marqués de Quesberry, padre del joven Douglas, amigo inseparable de Wilde. Primero intentaría el escándalo público durante la representación de una de las obras teatrales; después hasta la agresión personal. Habiendo fracasado, el marqués envió una tarjeta que dejó al portero del Albermarie Club, en la cual acusaba a Wilde de homosexualidad. Este se apresura a presentar una querrela contra el marqués, que será arrestado, aunque pronto queda en libertad bajo fianza. Poco tiempo después quedará absuelto y Wilde detenido. Comienzan los procesos y con ellos el desprestigio y la ruina del escritor que es condenado a trabajos forzados, posteriormente encarcelado en la prisión de Pontoville, luego en la de Wandsworth y finalmente en la de Reading.

Desde el principio, Wilde se da cuenta que toda su vida está siendo arruinada por Quesberry y sus falsos testigos; pero no cede en su acerado cinismo. «Los errores funestos de la vida —escribirá a Douglas— no deben atribuirse nunca a una ausencia de la razón, pues un instante de irracionalidad puede ser algunas veces nuestro instante más bello». También dirá: «Todo he de transformarlo en experiencia para el espíritu. He de probar todas las degradaciones de la materia con el fin de purificar mi alma».

El retrato que Toulouse-Lautrec realiza de memoria es, más que una de sus famosas y geniales caricaturas, un estudio psicológico de considerable penetración.

El doctor Vicente Pozuelo Escudero ha examinado este retrato al que considera exponen-

te claro de un síndrome de Frólich, por su obesidad «fofa», de piel pálida y lampiña; amplía sotabarba que tapa el pañuelo anudado al cuello; boca carnosa de piñón; pelo pobre y fino, todo lo cual le da al modelo un aspecto hipogonadal.

Al fondo del retrato se advierte una vaga alusión al Támasis y a la Torre de Londres.

Con el mismo tema realizó Toulouse-Lautrec un dibujo a pluma, que se publicó en la «Revue Blanche» (mayo, 1895) y en un programa de teatro de 1896.

El retrato que hemos comentado pertenece a la colección Lester de Beverly Hills (California). El cartón mide 58,5 × 48.

También alude Toulouse-Lautrec a Oscar Wilde en el lienzo titulado «La danza mora», donde realiza retratos un tanto caricaturescos de gente conocida, entre los que se hallan Paul Sescou, Maurice Guibert, Félix Fénoen, el doctor Tapié de Céleyrán y, en un ángulo del lienzo, la nuca y la espalda de Oscar Wilde.

ENFERMEDADES CONGENITAS

pejerón, bufón del conde de benavente

ANTONIO MORO

Este gran artista, del cual se conservan en el Museo del Prado quince retratos, no era español, sino neerlandés. Nació en Utrecht, en 1519, y murió en Amberes, en 1576. Se llamaba Anthonis van Dashorst Mor, aunque en España se castellanizase su nombre.

Coinciden sus contemporáneos en que más parecía un noble que un artista, por sus ademanes y vestidos cortesanos. Discípulo de Jan Van Scorel, en Utrecht, fue protegido de Antonio Perrenot de Granvela, el joven, aquel obispo de Arras que intervino en los conflictos religiosos del imperio y en la política internacional.

Granvela, presenta a Moro al Emperador Carlos V, y en 1549, al príncipe Felipe. Este, según parece, no disimuló su admiración ante el penetrante parecido de sus retratos, sobre todo aquellos de enanos y bufones. Moro hubiese venido a Madrid entonces si Felipe II lo hubiese deseado; pero abandonó Bruselas para trasladarse a Roma y luego a Portugal, donde había de pintar varios retratos, encargo de personas reales.

A Madrid fue llamado en 1554 para retratar a María Tudor, segunda esposa del príncipe Felipe. Se instaló en la Casa del Tesoro y muchas veces el Rey pasaba a verle pintar, lo que no impidió que fuese «amonestado secretamente» y a punto de ser encarcelado por la



Inquisición española, probablemente por sospechas de protestantismo.

Del Duque de Alba, protector suyo o de quien recibió señalados favores, realizó Moro dos retratos, uno de los cuales se conserva en la Hispanic Society of América, de Nueva York.

Al servicio de la corona española realizó una gran obra, principalmente retratos, durante su estancia en Madrid y posteriormente en los Países Bajos, donde continuó como pintor de cámara de Felipe II. La influencia de Moro es muy notoria en la evolución del retrato cortesano español. Baste decir que Sánchez Coello fue su discípulo y que Pantoja de la Cruz pintó también bajo su influencia, aunque su más excelso representante sea Velázquez.

Del centenar y medio de retratos que se conocen de Antonio Moro, quince se conservan en el Museo del Prado, y uno de los más importantes es el de Pejerón, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba. Se trata de una obra realizada sobre tabla. Este «hombre de placer» o bufón, está pintado en pie, con una baraja francesa en la diestra, que presenta una marcada deformidad, posiblemente por un episodio hemipléjico. El brazo colgante y la mano en actitud de contractura así parece indicarlo. También puede observarse en este retrato una ligera atrofia de la pierna derecha y como un esbozo de parálisis facial.

Narciso Santenach, en su obra «Los grandes retratistas en España», dice: «Es el de Pejerón (o Perezón) retrato admirable; su cabeza, prodigio de expresión y vida, nos da la semblanza de un ingenioso individuo más que de un idiota. Su personalidad histórica queda bastante oscura, si no es que se trata —según sospecha don Juan Menéndez Pidal— de «aquel Pedro de Saterbás, bufón del conde de Benavente, del que existen memorias de su ingenio, como prototipo de aquellos tiempos en que el talento tenía que someterse, a veces, al papel de bufón para ser apreciado».

Es evidente que se trata de una de las obras más sobresalientes de Moro, en la que consigue una sencillez magistral en el traje y ciertas deformidades que requieren la interpretación del dibujo.

Algunos críticos afirman que en el retrato de Pejerón se nos ofrece Antonio Moro como un precursor de Velázquez.

En el catálogo del Museo del Prado aparece registrado con el número 2.107. La identificación la de el inventario de 1600, Alcázar de Madrid, «Pieza segunda de la Casa del Tesoro; Pejerón, loco del conde de Benavente». Según Allende-Salazar, podría ser el mismo Perico de Saterbás, «hombre gracioso y apacible sin ofender a nadie», del que habla Prudencio de Sandoval.

Carlos V, en carta escrita en Bruselas, el 17 de febrero de 1545, habla «de lo que pasó en Cigales en casa de Pejerón (sic)».

El cuadro aparece inventariado en el Retiro.

Retrató Moro más de una vez a Felipe II. En el Prado puede verse una tabla pequeña, un busto, en que representa al Rey vestido de negro, con cuello blanco, gorra, botones de diamante y cadenilla de la que colgaría el Toisón. Se trata de un retrato juvenil que debió servir a Moro para los cuadros de El Escorial y de Viena; el primero, vestido como un San Quintín.

Retrató también al llamado «enano de Granvela», con un perro a su lado casi de su misma estatura. Esta obra figura en el Museo del Louvre y es conocida también por «El enano de Carlos V».

También realizó Antonio Moro, obras de tema religioso, una de las cuales, «Calvario», está en el Museo de Santa Cruz, de Toledo.

Los expertos definen el estilo pictórico de Antonio Moro como una síntesis muy personal entre el renacimiento italiano y la tradición neerlandesa, «concertando los modos de presentación de la nueva retratística veneciana (Tiziano) con una objetividad descriptiva de extraordinaria precisión y lucidez analítica».

el patizambo

RIBERA

Este lienzo, que se encuentra en el Museo de Louvre, pertenece a la última época de Ribera. Probablemente fue comprado por Velázquez, en una de sus visitas a Nápoles, con destino a la colección del rey Felipe IV. Se advierte la gran afinidad que esta obra tiene con algunas de Velázquez y mucho más que en la manera de hacer, en la penetración psicológica.

Ribera, que aunque nacido en el Levante español vivió la mayor parte de su vida en Nápoles, no logra desasirse de la influencia española, aunque esa temática de mendigos, enanos y pobres gentes no sea exclusiva iniciativa de Velázquez, sino de Caravaggio, de quien el Españolito fue admirador fervoroso.

Parece probable que «El patizambo» era un mendigo, mudo por añadidura, como así lo



declara la leyenda del papel que sostiene en la mano izquierda: «DA MIHI ELIMO/SINAM PROPTER/AMOREM DEI», que significa: «Dame limosna por amor de Dios».

Desproporcionada nos parece la muleta que el niño mendigo se echa al hombro como una lanza o como una escopeta. Desconocemos la utilidad que podría proporcionarle en el camino este palo en el que no le sería posible apoyarse.

El niño es un deficiente mental; su sonrisa lo delata. Presenta además, un síndrome de conjunción de malformaciones congénitas con enanismo; pie varo derecho y mano contracturada. La asimetría de la cara en la que las dos cejas están a distinta altura, como los pliegues nasolabiales, parecen indicar que pudo haberse producido una hemiplejía postpartum, parcialmente corregida, además de sus malformaciones.

Germain Bazin, Conservador-jefe de Pinturas y Dibujos del Museo del Louvre, ha observado agudamente, cómo Ribera contempló de abajo arriba al modelo, que domina «como un gigante al espectador, al que se supone a ras del suelo». De esta suerte la silueta del lisiado se recorta, magnífica, sobre el cielo. Y es igualmente certera la puntualización de Bazin cuando dice que en este cielo y en el escaso terreno que se ve detrás del personaje, «Ribera se revela como maestro en calidades de paisajista, que no tuvo ocasiones de explicar sino muy raramente, por ejemplo, en las escenas de la «Historia de Jacob» del Museo del Ermitage de Leningrado».

Como puede advertirse, la alusión a Velázquez está plenamente justificada, hasta en los grises y los pardos empleados por Ribera, sin entrar ya en lo que aún sería más convincente, es decir, en el tema, posterior a todos los bufones, enanos y hombres de placer salidos del taller velazqueño.

El amor a España de este gran pintor avicinado en Nápoles la mayor parte de su vida, donde habría de morir en 1652, le llevó a firmar, complacidamente, «José de Ribera, español de Játiva». Y este recuerdo perenne de

su patria no le impidió juzgarla con dureza, aunque acaso también con verdad, cuando Ju-sepe Martínez le instó para que regresara a España: «Amigo carísimo, —respondióle Ribera— de mi voluntad es la instancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento, que es, ser el primer año recibido por gran pintor; el segundo año, no hacerse caso de mí, porque viendo presente la persona se le pierde el respeto; y lo confirma ésto el contarme haber visto algunas obras de excelentes maestros de esos reinos de España, ser muy poco estimadas y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales».

Resultaría interesante saber la trayectoria que esta obra de Ribera ha seguido y cómo dejó de pertenecer a la colección de pinturas del Rey, Felipe IV, pues figura en el Museo del Louvre por un legado de La Caze.

triste herencia

SOROLLA

En la carrera artística de Joaquín Sorolla, este lienzo «Triste herencia», (2,10 × 2,85) marca una época decisiva. Está pintado en la playa del Cabañal, en 1899, cuando Joaquín Sorolla tenía treinta y seis años. Ya había regresado de Roma, becado por la Diputación Provincial de Valencia; ya era un pintor premiado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid y en el Salón de París, así como en Berlín, Munich y Viena.

Después de la Primera Medalla obtenida con «¡Aún dicen que el pescado es caro!», fue «Triste herencia» la obra que adquiriría un reconocimiento de ámbito más considerable,



al merecer, en 1900, el Gran Prix de la Exposición Universal de París y, en 1901, la Medalla de Honor en la Nacional de Madrid. «Triste herencia» fue adquirido en 1902,

en cuarenta mil pesetas, por don Jesús Vidal, de Nueva York. Pasó luego a poder de Mister John E. Berwind, quien lo donaría al Colegio Dominical de la Iglesia de la Ascensión de Nueva York. Cedido por dicho templo figuró en la Exposición celebrada por Sorolla, en 1909, en la Hispanic Society.

El año 1900 fue para Sorolla, venturoso. El 11 de junio se le ofrece un banquete, en Madrid, para celebrar su reciente triunfo en París con el conjunto de obras presentadas, de las cuales «Triste herencia» era la principal; el 9 de julio recibe el nombramiento de «Hijo predilecto y meritísimo de la ciudad de Valencia»; el 28 de julio se descubre la placa que da el nombre de «Calle del Pintor Sorolla» a la de las Barcas, donde había nacido; el 1 de agosto, se celebra en Valencia un banquete en su honor.

«Triste herencia» está en la misma línea de «¡Aún dicen que el pescado es caro!» en cuanto al tema contestario de naturaleza social. La situación española, después de la pérdida de las colonias, predispuso a los intelectuales y artistas a una reacción que iba a engendrar movimientos de gran trascendencia en la primera década del siglo XX. Sorolla se incorporaba a esa inquietud social, como artista que vivía ese momento; pero sin desligarse del medio que le era predilecto: la playa. En «Triste herencia» hay niños desnudos que se bañan al sol, como en otros cuadros que caracterizan de una manera muy concreta la obra de Sorolla.

Sobre el tema de «Triste herencia» dice Bernardino de Pantorba, biógrafo de Sorolla, que la obra ha sido pintada del natural con las variantes de composición que diferencian siempre al gran artista del simple fotógrafo. «Había presenciado Sorolla algunas veces el baño de los pobres niños enfermos y tarados que en el Asilo valenciano de San Juan de Dios son recogidos piadosamente. Nada más emocionante —y, como es natural, su presencia hirió en lo hondo la sensibilidad del artista— que el espectáculo de aquéllos aislados frente a la majestad del mar, en la hora

del baño cotidiano. Para dar a la escena el dramatismo intenso que había sacudido su espíritu, Sorolla se apartó de la hora matinal y buscó, para envolver la miseria de aquellos cuerpos, la luz dorada ya un tanto crepuscular de la tarde. Sobre la franja marina, de un azul acerado, ordenó el grupo en torno al hábito negro del fraile que, con ademán protector, cuida del triste rebaño infantil. El patético asunto está expresado de manera re-frenada».

La recia vitalidad del fraile contrasta en esta obra con la precaria salud de esos niños deformes, raquíticos, ciegos, tullidos en general, como consecuencia de una herencia desgraciada.

Parece que Sorolla halló inconvenientes en la ejecución de esta obra, que estuvo a punto de abandonar; pero sus amigos Blasco Ibáñez, Rodrigo Soriano y Roberto Castrovido —tres contestarios— le animaron decisivamente. De uno de ellos, o de la colaboración de este grupo que acudía con frecuencia al estudio de Sorolla, es el título del cuadro: «Triste herencia».

FORMACION MEDICA

una investigación

SOROLLA



En esta obra Sorolla actualiza una temática recreada por otros pintores, Teniers entre ellos, que habían prestado ya atención a la ciencia y a sus cultivadores. No trata, sin embargo, de realizar un ensayo artístico; más bien, de rendir homenaje a la amistad. El doctor Simarro, protagonista de esta obra de Sorolla, fue uno de los amigos más íntimos del pintor. Ambos consideraban sobremanera su condición de valencianos; Simarro lo era por oriundez, pues había nacido en Roma, donde su padre disfrutaba de una beca del

Estado para completar su formación artística como pintor.

Este lienzo está pintado en 1897, cuando Sorolla tiene 34 años y el doctor Simarro, 46.

La composición de las seis figuras es admirable, por la valentía y la destreza con que las aborda. Bernardino de Pantorba, advierte el acierto de la ordenación. «Ha sabido graduar —escribe— el interés «pictórico» que le ofrecían los distintos personajes congregados en la escena y, colocando preconcebidamente todas las cabezas de perfil, para hacer más difícil el movimiento armónico de la composición, ha infundido en ésta cuanta originalidad y maestría puede desearse. Toda la parte destinada al instrumento del trabajo científico reunido bajo la luz rojiza de la lámpara, revela insuperable facilidad de ejecución, pincelada tan suelta como jugosa. Las manos del sabio y la cabeza a contraluz del discípulo calvo que a su lado observa la operación, pertenecen a lo más logrado de este lienzo tan noble y bello».

En la actualidad resultaría sobremanera difícil el intento de identificación de los cinco alumnos o discípulos que observan la investigación realizada por el doctor Simarro. Desaparecido recientemente el doctor Lafora, es muy probable que no sea posible saber sus

nombres, salvo algún documento que pueda guardarse entre los papeles del pintor.

Esta obra debió ser pintada para su presentación en el certamen Nacional de 1897. Seis miembros del jurado votaron a Sorolla para la Medalla de Honor, que aquel año quedaría desierta. Posteriormente, figuró en la Exposición de Munich (1907) y en exposiciones personales de Berlín (1907) y Londres (1908), así como en la Exposición Internacional de Roma de 1911. Actualmente, el lienzo se conserva en el Museo Sorolla de Madrid.

La personalidad del doctor Simarro fue preeminente en la España científica de principios de siglo. La suerte adversa había marcado su vida desde la niñez. Su padre enferma de tuberculosis en Roma y ha de regresar precipitadamente a Játiva, donde muere; momentos después su madre, con el sentido turbado por el dolor, se arroja desde una ventana con el hijo en brazos y muere, salvando el niño con vida, aunque con una cojera incurable.

Recogido Simarro en una institución benéfica, estudió la carrera de Medicina a expensas de una persona caritativa.

Con pleno conocimiento de causa ha dicho Ramón Gómez de la Serna: «Los Simarro eran unos tipos magníficos y románticos, sobre los que había revoloteado el gran ángel del arte, del amor y de la desgracia».

Inició Simarro estudios histológicos cuando esta era una ciencia auroral en España. Fue catedrático de Psicología Experimental en la Universidad de Madrid y lector de Psicología en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo.

Con don Juan Madinaveitia fundó Simarro en 1902, un laboratorio en la calle del General Oraa, 3, al que acudieron Achúcarro y Lafora, entre otros jóvenes médicos de aquel tiempo. Allí se practicaban análisis clínicos y se estudiaban anatomo-patológicamente las piezas de autopsia de los enfermos que morían en las salas hospitalarias del Profesor Madinaveitia. Algunas veces, Simarro hablaba de Charcot, a cuyas lecciones había asistido en la Salpêtrière, en sus años juveniles.

Amigo de don Francisco Giner, fue Simarro uno de los componentes de la Institución Libre de Enseñanza y figuró en el cuadro de profesores de Ciencias Fisiológicas. Donó fondos para establecer los laboratorios de Física y Química y fue asiduo colaborador del «Boletín» de la Institución.

Hombre politizado, desde muy joven, había sido tesorero de la Junta Revolucionaria de Valencia en 1873 y participó de manera activa en la defensa de Francisco Ferrer, condenado a muerte y ejecutado cuando los sucesos de la «Semana Trágica» de Barcelona en 1909.

Dos grandes amigos tuvo Simarro en su vida: Sorolla y Juan Ramón Jiménez. A éste le albergó primero en el Sanatorio del Rosario y luego en su propia casa, por espacio de un año. «Don Luis Simarro —diría J. R. J.— me trataba como a un hijo».

Falleció en junio de 1921, dejando para una fundación científica que lleva su nombre, una gran colección de obras de Sorolla.

un examen en la facultad de medicina

TOULOUSE-LAUTREC

La predisposición de Toulouse-Lautrec para tratar temas relacionados con la Medicina estuvo condicionada, principalmente, por sus taras físicas. Siendo niño, tuvo la mala fortuna de sufrir una caída por la escalera de su casa familiar de Albi, fracturándose una pierna. Enyesado aún, volvió a caerse y la lesión fue en la pierna hasta entonces sana, en que se apoyaba. No consolidaron las fracturas y en-

tonces comenzó en la azarosa vida de Toulouse-Lautrec un peregrinaje por las consultas de los médicos franceses, que se prolongaría año tras año y que motivó su familiaridad con ellos hasta despertar en él cierta inquietud vocacional que le llevaría a afirmar: «Si no fuera pintor, me gustaría haber sido médico».

Avivó esta curiosidad la circunstancia de



que su primo Tapié de Céleyran estudiase la carrera de Medicina en el hospital de Saint-Louis, bajo la dirección de Péan, un cirujano de gran notoriedad y bastante pintoresco, que operaba siempre vestido de frac y con una servilleta anudada al cuello. Toulouse-Lautrec tiene acceso a los quirófanos del hospital de Saint-Louis y, posteriormente, cuando Péan se jubila, al hospital Internacional de la rue de la Santé. Provisto de una bata blanca y de su cuaderno de dibujo, Toulouse-Lautrec realizó al pie de las mesas de operaciones, centenares de dibujos rápidos, como un cronista cuyos testimonios gráficos bastarían para dejar expresado, en sus más mínimos detalles, el acto quirúrgico. Al igual que Rembrandt universalizó el nombre del profesor Tulp, puede afirmarse que Péan debe una gran parte de su posteridad a la iconografía realizada por Toulouse-Lautrec.

En las publicaciones monográficas que se han publicado sobre Toulouse-Lautrec se reseñan varias obras protagonizadas por este cirujano: «El doctor Péan realiza una traqueotomía» (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute); «Una operación del doctor Péan» (Francia. Propiedad privada).

Luchó denodadamente Toulouse-Lautrec con sus complejos físicos, con su fealdad, con el enanismo degenerativo cuya causa habían sido las fracturas no consolidadas en la época del crecimiento. Más de una vez llegó a decir que hubiera dado todo su talento por ser apuesto oficial y pasear a caballo por el Bois. Todas estas circunstancias y frustraciones le llevaron al alcoholismo. Sus parientes le internaron en un sanatorio de enfermos mentales en Saint-James, cerca de Neuilly, donde iniciaría su amistad con los doctores Seme-laigne, Ernest Dupré y Séglos. Pinta allí retratos de vigilantes y escenas del manicomio. La pintura, una vez más, ayudaría a Toulouse-Lautrec a llevar el peso de su desgracia.

Más aún que los espectáculos que le ofrecían en Montmartre el «Moulin Rouge» y otros lugares de diversión, Toulouse-Lautrec prefirió el ambiente médico, aunque su pro-

ducción sea menos conocida. Ello le llevaría a trabajar con ahínco en obras que no iban a alcanzar la publicidad, tales como el boceto de una portada para el «Chronique Medicale» que el consejo de redacción rechaza por considerar desagradable para los lectores el hecho de que figurase en primer término una calavera.

Pocos meses antes de su muerte, Toulouse-Lautrec comienza a pintar una obra que deja inconclusa. Se titula «Un examen en la Facultad de Medicina», actualmente en el Museo de Albi que lleva su nombre.

Tres son las figuras que integran la composición de esta obra: Gabriel Tapié de Céleyran, a la izquierda y en escorzo; el profesor Würtz famoso higienista y el no menos notable dermatólogo profesor Fournier, ambos de cara al espectador. Gabriel Tapié, el primo del pintor, defiende su tesis de Licenciatura de Medicina que versó sobre un caso de erisipela. Aunque Toulouse-Lautrec firma su obra en 1901, el mismo año en que ocurre su muerte, parece que la tesis de Gabriel Tapié fue presentada en 1899. Se trata, pues, de una reconstrucción. El pintor no asistió al acto de la Facultad de Medicina en el que formaron tribunal los profesores Tillaux, Landouzy, Legueu y Würtz. Algunos tratadistas afirman que el lienzo fue pintado para regalárselo al profesor Würtz. Probablemente se apoyan en el hecho de que en el Museo Toulouse-Lautrec, de Albi, figure un estudio para la figura de Würtz, óleo sobre cartón (71,4 × 52,5) que fue donado por el hijo del retratado.

LA MUERTE



el torero muerto

MANET

Primero fueron los relatos que de la España romántica habían publicado los viajeros franceses; después, la boda de Napoleón III con Eugenia de Montijo. Estos hechos motivaron que lo español estuviera de moda en París durante algunos docenios.

Manet intuyó el genio excelso de Velázquez, al mismo tiempo que la atmósfera mágica, diabólica de Goya, y al inspirarse en ellos sería objeto de acusaciones de plagio por los críticos de arte franceses.

El «Torero muerto» no es en la obra de Manet una circunstancia aislada, fruto de la inspiración que se ha posado caprichosamente en el caballete del pintor. Por el contrario, se trata de una experiencia que pertenece a un tema que Manet ha de abordar de una manera seriada. Ciertamente que en 1864, fecha en que realiza el «Torero muerto», aún no ha presenciado una corrida de toros, ni conoce

España, ni ha tenido oportunidad de influenciarse por la obra de Goya.

Más antes de ordenar el proceso de la curiosidad que Manet muestra por los temas españoles, será preciso dejar constancia de una observación que resulta peregrina en el conjunto de una obra de naturaleza amable, como realizada por un hombre de mundo. Nos referimos al tema de la muerte, abordado sólo en tres ocasiones: «Torero muerto» (1864); «La ejecución de Maximiliano de Méjico» (1867); «El suicida» (1881). Lo cual no quiere significar que estas obras sean consecuencia de la preocupación que Manet pudiera haber sentido por la muerte —su condición de hombre mundano, y por tanto superficial, no se lo hubiera permitido— sino que se trata de reseñar algo que ha ocurrido, como un simple cronista. Y aún cabe advertir algo más: la influencia de Goya en «La ejecución de Maximiliano».

liano de Méjico», que recuerda «Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808, en Madrid».

La temática española comienza en Manet con un lienzo que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, titulado «Guitarrista español», para el cual posó Jerónimo Bosch, solista perteneciente a una compañía teatral que actuaba en el «Hippodrome». Esta obra fue presentada al Salón de 1861, con la que obtendría «Mención de Honor» y los más cálidos elogios de Teófilo Gautier, que regresaba de un viaje por España.

Manet incurre nuevamente en lo que a juicio de la crítica puede considerarse como influencia rayana en el plagio. Ahora se trata de la tela titulada «Viejo músico y curiosos», composición inspirada en «Los Borrachos» de Velázquez, que Manet conocía por el grabado realizado por Goya.

Una compañía española, integrada al parecer, por primeras figuras del Teatro Real de Madrid, se presenta en el «Hippodrome» de París. Inmediatamente Manet establece relación amistosa con Lola de Valencia, Anita Montez y Mariano Camprubí, que encabezaban el elenco. Estos y otros elementos de la compañía posarían para el cuadro «Ballet español» que Manet pinta en el estudio de Alfred Stevens.

Sucesivamente, pinta un retrato de Lola de Valencia, con su traje típico de Levante; el del bailarín Mariano Camprubí, vestido de torero y con el capote de brega al brazo; un majo, para el que posa su hermano Gustave; a Victorine Meuret, con traje de «espada»; otro retrato de mujer con traje de torero; otro de mujer joven tendida, con vestido español, que recuerda en su composición a las majas de Goya; un lienzo que representa a un grupo de toreros descansando en una posada...

El «Torero muerto» está pintado el año anterior al viaje que Manet realizó a España. Integrado en su obra la «Corrida», fue presentado al Salón de 1864, con el lienzo «Cristo muerto y dos ángeles». La crítica se ensañó con Manet en esta ocasión por sus errores de perspectiva. Concretamente del «Torero

muerto» se dijo: «Un torero de bois tué par un rat».

Estos y otros juicios llevarían al pintor a dividir la «Corrida» en dos partes, la de mayor extensión (75 × 154) corresponde al «Torero muerto», del cual se dijo que la composición estaba inspirada en el «Orlando muerto», atribuido a Velázquez primero y luego a Lucas, que se hallaba entonces en la Galería Pourtalés de París.

Baudelaire, gran amigo y admirador Manet, sale al paso de los juicios emitidos por Thore-Bürger. La réplica es entensa y de ella espigamos solamente dos párrafos: Manet —dice Baudelaire— no ha visto nada de Goya; nunca ha visto nada del Greco; Manet nunca ha visto la Galería Pourtalés. Esto le parecerá increíble, pero es verdad. También yo he considerado con asombro estas misteriosas coincidencias». Y añade: «Es verdad que ha visto obras de Velázquez, pero ignoro dónde. ¿Duda usted de lo que digo? ¿Duda de que en la naturaleza puedan darse paralelismos geométricos tan asombrosos? Bueno, pues le diré que a mí se me acusa de imitar a Edgar Poe. ¿Y sabe por qué he estudiado a Poe con tanta paciencia? «Porque se me parecía». La primera vez que abrí un libro suyo vi en él, asuntado y entusiasta, no sólo temas soñados por mí, sino frases pensadas por mí y escritas por él veinte años antes. «Et nunc erudimini, vos qui judicatis?».

Manet decide realizar su viaje a España a finales de mayo d 1865. Primero se detiene en Burgos y en Valladolid. En Madrid parece que conoció a Lucas —a quien también había sido atribuido el lienzo «Orlando muerto» de la Galería Pourtales—.

Se instala Manet en el Hotel de París y desde allí sale por la Carretera de San Jerónimo, al Salón de Prado y al Museo. En sus paseos ve a hermosas mujeres con mantilla, lo cual le parece «un espectáculo originalísimo». En las calles, aún muchos trajes típicos de aguadores, arrieros, menestrales. Y los toreros que también llevan «un curioso vestido para la ciudad».

A su amigo Fantin-Latour le dice que Velázquez es «el pintor de los pintores». Manet se pasa las horas en el Museo del Prado: «¡Y las «Hilanderas» y el bello retrato de Alonso Cano; y las «Meninas», otro cuadro extraordinario! ¡Qué piezas estupendas las de los filósofos! Y todos los enanos: sobre todo uno, sentado de frente, con los puños en la cintura: pintura selecta para un verdadero entendido. Magníficos los retratos; habría que enumerarlo todo; no hay sino obras maestras».

Goya, sin llegar a defraudarle, no le entusiasma tanto como Velázquez. El duque de Osuna muestra a Manet su colección de goyas del Palacio de la Alameda de Osuna.

Realiza Manet una excursión a Toledo para ver obras del Greco y Goya. Es probable que visitara también Andalucía.

A su regreso a París insiste, ya con más precisión, en el tema taurino y pinta algunos cuadros con las impresiones de su viaje a España.

El «Torero muerto» se conserva en la National Gallery de Washington.



el 3 de mayo en madrid: los fusilamientos de la montaña del príncipe pío

GOYA

El espectador, situado ante esta obra monumental de Goya, participa en el trance estremecedor de un puñado de patriotas que se encaran con la muerte. Acentúan el patetismo de la escena los cadáveres que yacen en el suelo, traumatizados, como masa informe; de manera particular, ese cuerpo que en primer término permanece de bruces, con los brazos extendidos y las manos abiertas sobre la tierra, en medio de un inmenso charco de san-

gre; los ajusticiados que esperan turno y que a la derecha del piquete extreven la horrorosa escena.

También presenció los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío, en la noche del 3 de mayo. Lo refiere el escritor don Antonio Trueba, aquel vasco que influyó en los «Cantares Gallegos» de Rosalía de Castro. El libro se titula «Madrid por fuera», porque se relatan los paseos del autor por los alrededores de

la ciudad, en 1836. En uno de sus capítulos, don Antonio Trueba refiere que llegó a la Quinta del Sordo, custodiada por Isidro, el viejo jardinero de Goya. Era un 1 de mayo, domingo, al anochecer. Al día siguiente se conmemoró en Madrid el comienzo de la Guerra de la Independencia. Isidro, el jardinero, le dijo al escritor: «¿Han visto ustedes aquellos horrores de la guerra que tan admirablemente pintó mi pobre amo? Pues esa campana que clamorea en la Florida, me recuerda que tal día y tal noche como las de mañana concibió mi amo, loco de indignación, la idea de pintar aquellos horrores. Desde esa ventana vio los fusilamientos de la Montaña del Príncipe Pío, con un catalejo en la mano derecha y un trabuco naranjero cargado con un puñado de balas en la izquierda. Si llegan a venir los franceses por aquí, mi amo y yo somos como Daoíz y Velarde. Al acercarse la medianoche, me dijo mi amo: «Isidro: toma tu trabuco y ven conmigo». Le obedecí, ¿y adónde creerán ustedes que fuimos? Pues fuimos a la Montaña, donde aún estaban insepultos los pobres fusilados. Me acuerdo de todo como si me hubiera pasado ayer. Era noche de luna, pero como el cielo estaba lleno de negros nubarrones, tan pronto hacía claro como oscuro. Los pelos se me pusieron de punta cuando vi que mi amo, con el trabuco en una mano y la cartera en la otra, guiaba hacia los muertos. Como mi amo notase que yo no las tenía todas conmigo, me preguntó:

«—Tiemblas, Oteló?

»Yo, en lugar de contestarle: Temblaré un jinojo, casi me eché a llorar creyendo que el pobre de mi amo se había vuelto loco, pues me llamaba Oteló en lugar de Isidro.

»Sentámonos en un ribazo a cuyo pie estaban los muertos, y mi amo abrió la cartera, la colocó sobre sus rodillas y esperó a que la luna atravesase un nubarrón que la ocultaba.

Bajo el ribazo revoloteaba, gruñía y jadeaba algo. Yo... se lo confieso a ustedes, temblaba como un azogado; pero mi amo seguía tan sereno preparando medio a tuntas su lápiz y su cartera. Al fin la luna alumbró como si fuera de día. ¡En medio de charcos de sangre vimos una porción de cadáveres, unos boca abajo, otros boca arriba, éste en la postura del que estando arrodillado besa la tierra, aquel con las manos levantadas al cielo pidiendo venganza o misericordia, y algunos perros hambrientos se cebaban en los muertos, jadeando de ansia y gruñendo a las aves de rapiña que revoloteaban sobre ellos, queriendo disputarles la presa!

»Mientras yo contemplaba el horrible cuadro, lleno de espanto, mi amo lo copiaba. Volvimos a casa y a la mañana siguiente me enseñó mi amo su primera estampa de «La Guerra», que examiné horrorizado.

»—Señor —le pregunté—, ¿para qué pinta usted esas barbaridades de los hombres?

»—Para tener el gusto —me contestó— de decir eternamente a los hombres que no sean bárbaros».

GOYA Y LA GUERRA

En los años siguientes a este de 1808, Goya insiste en el tema relacionado con la guerra. Los dibujos que con el título «Desastres de la guerra» se conservan en el Museo del Prado, pertenecen a 1810; pero es en 1811 cuando trabaja más intensamente en obras que de una u otra manera tienen alguna relación con la guerra: «La fabricación de balas» (Casita del Príncipe, El Escorial); «La fabricación de pólvora» (ibíd., ibíd.); «Escenas de asesinato» (Col. Marqués de la Romana); «Lucha entre mujeres y soldados» (Col. Van Horne, Montreal); «Horrores de la guerra» (Col. Acevedo, Buenos Aires); «Horrores de la guerra» (Museo Zuloaga, Zumaya); «Episodio de la

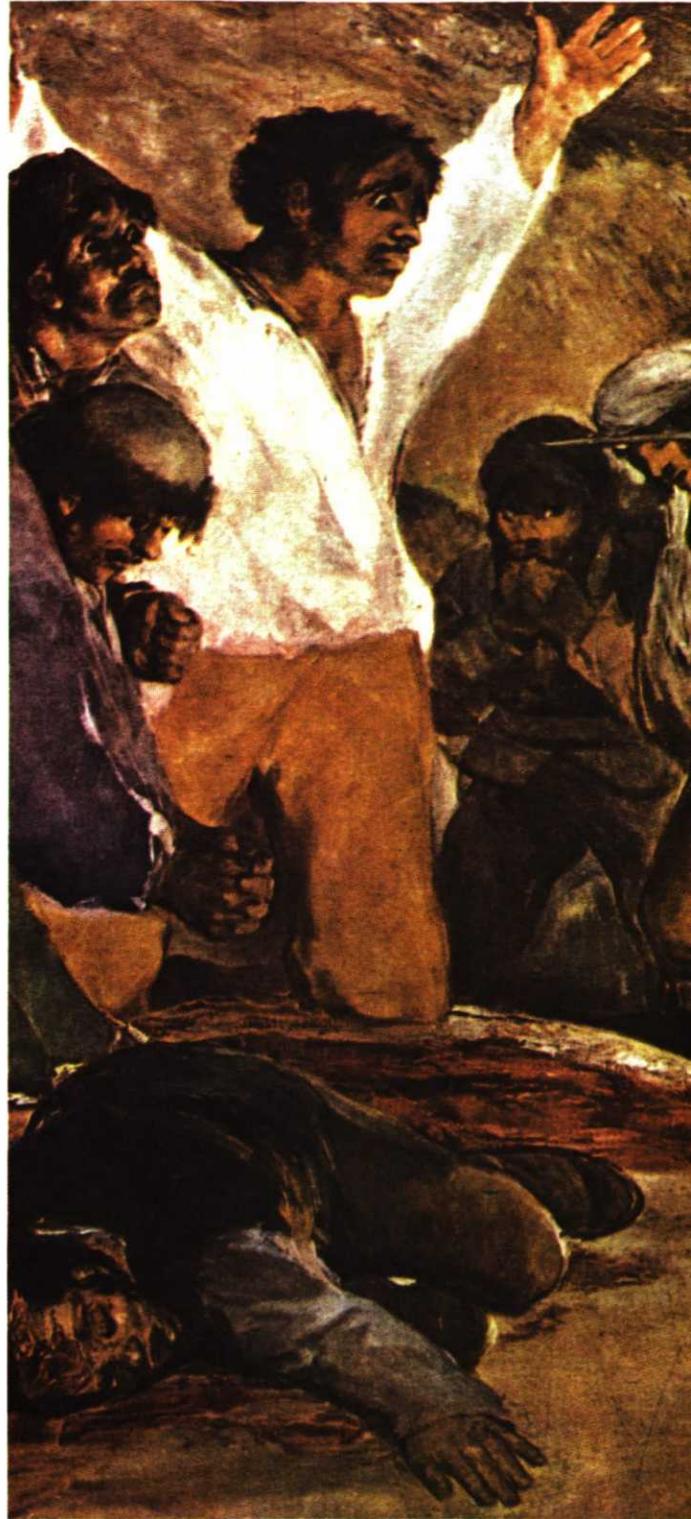
Guerra de la Independencia» (Col. X. de Salas).

Hasta 1814 no realizará los dos grandes lienzos, «El Dos de Mayo» y «Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío». Es decir, que mediaron seis años desde que Goya realizó los apuntes del natural hasta que aborda la ejecución definitiva de ambas obras.

PIDE AYUDA OFICIAL

¿Fueron estas obras realizadas como consecuencia de una reacción espontánea o, por el contrario, formaron parte de un encargo oficial? Los investigadores demuestran documentalmente que se trata de un encargo promovido por el mismo Goya. Un documento hallado en la Biblioteca de Palacio por Pedro Beroqui no ofrece lugar a dudas sobre este punto. Dirigido a la Regencia, está fechado el 24 de febrero de 1814 y lleva la firma de Francisco de Goya. En él se manifiesta «sus ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa». Alegando penuria económica, Goya solicitaba ayuda para la realización de estas obras.

Lafuente Ferrari, autoridad máxima en la materia y autor de un magistral estudio sobre «El Dos de Mayo» y «Los fusilamientos» (Barcelona, 1949), reflexiona ante este documento descubierto en la Biblioteca de Palacio: «Ignoramos realmente si la situación de Goya en el momento de terminar la guerra era tan mala como para no poder comprar o tomar a crédito lienzos y colores para acometer de nuevo su trabajo; me inclino a pensar en una intencionada exageración por parte de Goya y en que su instancia borta más bien de su deseo, no exento de inquietud, de tomar contacto con el Poder y con los medios oficiales y de prepararse una transición favorable para el



porvenir inmediato, puesto que podía ya entonces pensar que por su permanencia en Madrid, las modestas funciones desempeñadas bajo José I y sus amistades, podrían crearle una atmósfera difícil en la etapa de las depuraciones».

Goya recibirá la ayuda solicitada e inicia la realización de las obras sobre la guerra de la Independencia.

Al margen de la instancia escrita y firmada por Goya, fue redactada la siguiente nota administrativa: «En su vista, teniendo en cuenta la importancia de la empresa y la notoria capacidad de dicho profesor, he tenido a bien admitir su propuesta y mandar que mientras el mencionado don Francisco de Goya esté empleado en este trabajo se le satisfaga por la Tesorería Mayor, además de lo que por sus cuentas resulte invertido en lienzos, aparejos y colores, la cantidad de 1.500 reales de vellón mensuales por vía de compensación.

Otra aportación erudita, debida ahora a Cristóbal Ferriz, nos pone sobre aviso de que Goya, además de los dos lienzos a que ya nos hemos referido, debió pintar otros dos, en los cuales se representaba al alzamiento popular del 2 de mayo en el Palacio Real y la defensa del Parque de Artillería, con lo cual quedaría completa la gesta del pueblo madrileño en aquel día memorable.

De estos dos supuestos lienzos no se tiene noticia y es tan probable el que efectivamente fuesen pintados por Goya, como su desaparición.

El «Dos de Mayo» y «Los Fusilamientos» entraron en el Museo del Prado hacia 1867. Durante la guerra civil, al ser trasladados de Valencia a Barcelona, sufrieron daños —más el primero que el segundo de los lienzos— debido a un accidente del camión en que eran transportados. En Barcelona fueron forrados. «Los fusilamientos» presentaba varios cortes en el lienzo. En el «Dos de Mayo» se aprecian, después de la restauración, algunas pequeñas lagunas que dejan al descubierto la imprimación como huella.

muerto de hospital

SOLANA



El mismo solía definirse, con razón, «pintor de la muerte y de los muertos». La describió con sus pinceles; dialogó con ella en los caminos de la España Negra; en las capeas de los pueblos castellanos; en los hospitales; con los que sufrieron garrote vil...

La muerte fue para Solana «lo más serio que se puede pintar». La pintó en un callejón sin salida, descarnada y cruel, apocalíptica, sin esperanza. Por eso afirmaba que «la gente se daría con la cabeza en las paredes si supiera lo que es la muerte». Obsesionado con ella, Solana le dedicó su vida; multitudes de esqueletos, a medio descarnar o envueltos en sábanas, golpean a los pecadores con tibias y

peronés, como en «El fin del mundo». Una y otra vez recrea el tema, sin agotarlo nunca: «El espejo de la muerte», «Bodegón del juicio final», «Hoy a mí, y mañana a ti», «Garrote vil», «La procesión de la muerte», «El moribundo», «El triunfo de la muerte», «Osario», «El anatómico»...

En sus viajes por España visitaba los comedores de los pobres, las casas de dormir, las chozas; se detenía en la plaza de los pueblos ante el ciego que cantaba en coplas la vida del «Tempranillo»; seguía al carro de la carne, los de los pellejeros; visitaba hospitales, presidios, casas de locos, mercados...

De la Medicina tenía una idea basada en las

supersticiones populares y, por tanto, nada científica. Su escepticismo le llevó a realizar obras en las que se advierte esa falta de rigor, como en «La máscara y los doctores» y hasta un cierto sarcasmo en «El moribundo».

Solana había realizado ejercicios de dibujo, sin la honda preocupación anatómica de Leonardo da Vinci, Miguel Angel o Rafael, sino que se complacía en el estudio minucioso de los huesos. No era el secreto de la vida lo que le importaba hallar; buscaba directamente la manera de expresar, que «de todos los tragos de este mundo, el único importante es la muerte». Así, cuando dibuja el «Muerto de Hospital» con su escapulario al cuello, logra con maestría el que se trasluzca la calavera.

Pinta Solana de memoria, con los datos que le quedan remansados en su sensibilidad, que es como un tubo de ensayo. A veces escribe lo que va a pintar o pinta lo que algún tiempo después convertirá en una narración corta. Este «Muerto de hospital» debió estar inspirado en «Florencio Cornejo», de quien el pintor se declaró pariente. Solana acude junto a la cama del enfermo en el momento que éste expira y aún con la impresión de lo que sus ojos acaban de ver, escribe el pintor: «Su esternón subía y bajaba como un fuelle de fragua, y dando un tristísimo gemido, su cabeza se desplomó pesadamente en la almohada: se fue al otro mundo, mascullando unas palabras, al parecer en latín, y de las que nadie entendió una palabra, quedándose con la boca muy abierta y negra.

»Momentos después se notó mayor demacración en su cara. El gorro de dormir parecía pegado a sus sienes. Se le afiló la nariz. Alrededor de sus párpados se le marcaron profundas ojeras y las orejas parecían desprenderse, quedándose muy lívidas y transparentes.

»Yo me acordé entonces de esta farse latina: "Sic transit gloria mundi"».

Este dibujo (Col. Valdor) figura reproducido en la cubierta de «Florencio Cornejo», novela corta que escribe y publica Solana en 1926, editada por su cuenta, puesto que en

aquel tiempo aún no había adquirido la cotización y el prestigio esplendoroso y triunfal que ahora tiene.

A modo de colofón incluye Solana otro dibujo, que se repite en la contraportada. Se trata de un esqueleto, de medio cuerpo. La calavera aparece tocada con una boina, tiene la boca abierta y de la cavidad desdentada sale una culebra. Al fondo, un barril de vino, a la izquierda una jarra y a la derecha tres botellas de peleón. Una leyenda expresa la siguiente sentencia: «Hoy a mí y mañana a ti».

Gómez de la Serna, amigo y primer biógrafo de Solana, ha dicho que se le han buscado al pintor las vueltas por todos los lados y que se ha repetido lo que Murillo dijo ante los cuadros de Valdés Leal: «¡Compadre! Esto es preciso verlo con las manos en las narices».

la muerte del torero

VAZQUEZ DIAZ

No se propuso Vázquez Díaz interpretar la muerte con su sintomatología típica, sino que el torero que yace a muy poca altura del suelo, es pretexto para recrearse pintando el capote de paseo con que aparece cubierto su cuerpo. (Goya, en su «Cristo crucificado», no tiene en cuenta las flagelaciones anteriores a la Crucifixión, ni considera las descripciones de las Sagradas Escrituras, pues lo que le importa primordialmente es demostrar a los miembros de la Academia de San Fernando que han de admitirle «por uno de sus individuos», que domina el tratamiento del desnudo, así como el de los paños que cubren la figura por debajo de la cintura).

IDENTIFICACION DEL CAPOTE.—No se trata de una suposición nuestra, sino que es el propio Vázquez Díaz quien nos ha dejado testimonio de su empeño de pintar el capote de paseo, en torno al cual está construida la composición del cuadro:

«Corre el año 1912 —escribe— y en el ambiente torero de mi pueblo andaluz podría disponer de modelos y la misma placita de toros me sería ofrecida como taller, ya que necesitaba gran local para las dimensiones y la composición monumental del cuadro. «Bombita» me había prestado un capote, verde, bordado en oro. Y el capote fue un talismán en el pueblo. Todos querían tocarlo. Luego que el cuadro fue terminado, todos los jóvenes del pueblo se retrataron en actitudes toreras y el dinero entró a manos llenas en el taller del humilde fotógrafo. Sí, la fortuna vino a llamar

a casa del fotógrafo, vestida de torero, con capotillo verde. Todavía se cuenta en Nerva la historia del capote de «Bombita», que hizo soñar a tantos jóvenes vestidos del manto áureo que cubriera la estatua viva del más famoso de los toreros de entonces, Ricardo Torres».

LA COMPOSICION.—En torno al supuesto cadáver permanecen en pie trece figuras masculinas —recias, severamente vestidas— y una femenina de rodillas que enjuga sus lágrimas con un pañuelo y que hace suponer que se trata de la viuda del diestro.

El joven pintor —Vázquez Díaz pinta este cuadro cuando está próximo a cumplir trein-



ta años— intenta en la composición una monumentalidad que consigue sin las proclividades anecdóticas de la época. En 1912, fecha de esta obra, los pintores de cuadros de historia aún tenían autoridad en los medios artísticos españoles.

Existen, además, dos notas que cabe destacar en este lienzo; la solemnidad del momento—un sacerdote con el brazo extendido y el breviario abierto administra al torero los Santos Sacramentos—; la actitud de la mujer que llora a los pies del muerto, que no está colocada aquí con una intención sentimental a la manera de Romero de Torres, sino que desempeña una función puramente plástica. Se trata de contrastar el rojo del vestido con los tonos del capote de paseo y el fondo oscuro de los trajes de esos hombres andaluces que contemplan al torero yacente.

EL TEMA.—Manet había pintado su «Torero muerto» (1864) y José Villegas, «La muerte del torero», posteriormente. El tema había sido, pues, desarrollado ya; pero Vázquez Díaz prescindía de la intención dramática para concentrar su interés en unos determinados logros plásticos. Además, resulta difícil imaginar a un andaluz interesado en el tratamiento del tema de la muerte. Generalmente supersticiosos, los andaluces que son también un poco toreros, eluden el tema.

LOS ANTECENTES.—Nació en Nerva (Huelva) Daniel Vázquez Díaz. En aquel pueblecito todos los chicos querían ser toreros y él también. Eran los tiempos de Reverte y del Espartero. En la plaza del pueblo toreó el viejo Litri, que tenía la cabeza de estatua romana. «La hazaña que hizo aquella tarde, derribando de un volapié un toro de Miura, me hizo desistir de mi deseo de ser torero, porque comprendí que aquello yo nunca podría hacerlo», nos dijo Vázquez Díaz. «Como no podía comprar el valor para torear —añadió—, pensé que sería capaz de pintar aquellos ídolos, con sus oros deslumbrantes. Desde aquel día estaba definido, ya para siempre, el rumbo de mi vida».

En su misma calle vivía una familia que te-

nía un sobrino en Sevilla. Este se llamaba Carmelo. Los parientes hablaban de él como de un torero capaz de realizar aquella faena del viejo Litri al toro de Miura. Nerva quería conocer a Carmelo, para lo cual se organizó una corrida de novillos toros, en la que éste saldría de segundo espada.

«El domingo de su corrida brilló el sol. En el balcón de su casa habían puesto el traje de torear, corinto y oro. Este fue para mí lo más bello, lo que más me impresionó. ¡El traje de torero puesto en el balcón! ¡Esto ya era un espectáculo!», nos refirió Vázquez Díaz.

Fue el traje de luces de Carmelo el primero que pintó. Luego realizaría del natural dos dibujos, al «Litri» viejo y a «El Espartero». Más tarde, al óleo, ejecutó los retratos de Reverte, de Antonio Fuentes, Mazzantini, así como de otros muchos. A Belmonte le pintó en tres ocasiones; a Rafael el Gallo, a Domingo Ortega, a Antonio Bienvenida y a Manolete.

En la obra de Vázquez Díaz hay una extensa relación de obras taurinas: «Toreros saludando», «Pepete y su banderillero Bazán», «Los ídolos», «Busto de torero», «Ignacio Sánchez Mejías», «Torero del 98», «La cuadrilla de Juan Centeno», «Torero de la capa roja», «Los banderilleros», «Torero de grana y oro», «Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini», y otros que ahora no nos vienen a los puntos de la pluma.

El lienzo «La muerte del torero» (220 × 275) fue donado por la nieta del pintor, Laura Vázquez Díaz, al Museo de Arte Contemporáneo.

OFTALMOLOGIA

parábola de los ciegos

BRUEGHEL



Nuestra novela picaresca y la historia universal del arte abundan en el tratamiento de asuntos relacionados con la extensa patología oftálmica. Resulta sobrecogedor el acervo de casos de ceguera o anomalías de la vista que se halla en los museos de pintura.

A nuestro entender, la obra magna se debe a Brueghel el Viejo, que se conserva en las Galerías Nacionales de Campodimonte, en Nápoles. Nos referimos a «La parábola de los ciegos», obra inspirada en el Evangelio: «¿Puede un ciego conducir a otro ciego? ¿No caerán ambos en el foso?» (Lucas VI, 39) y, también, cuando al referirse a los fariseos, se dice: «Dejadlos, son guías ciegos de ciegos, pero cuando

un ciego conduce a otros ambos caen en el foso» (Mateo XV, 14).

La fila o cuerda de ciegos pintada por Brueghel tiene un fondo de paisaje flamenco que puede considerarse como una obra maestra, independientemente de los seis protagonistas de la parábola. Estos pierden pie en un declive del camino; el primero ha caído en un arroyo y su báculo, enredándose en los pies del segundo ciego, hace que éste se precipite sobre él. Aquí la parábola se interpreta fielmente, de un modo literal: «Cuando un ciego conduce a otros ambos caen en el foso».

La composición es de tal manera armónica, tiene tal dinamismo, que no basta pensar lo mucho que el pintor habrá ensayado todos sus recursos de técnica, sino que debemos conceder un amplio margen al genio de este coloso de la pintura flamenca. Grossmann advierte que no es preciso fijarse en el vacío de las órbitas de estos ciegos, ya que el «sentido ineluctable y espasmódicamente tenso de la caída» nos advierte la tragedia de estos pobres seres.

Hasta la sobriedad y entonación de la materia en apagados tonos grises, verdes, violetas y azules prestan a la composición un mayor dramatismo y sobrecogedora humanidad.

En la serie «Proverbios flamencos» había ensayado ya Brueghel este tema, con menos figuras e intención tragicómica.

Aborda Rembrandt el tema de la ceguera de una manera reiterada en varias de sus obras pintadas y en algunas grabadas. Su «Homero» no es obra afortunada. Holländer lo reconoce al decir que «no pintó al gran épico con su potente vida interior sino a un viejo rabí temblón y afligido». Sin embargo, son admirables otros intentos, tales como la operación de cataratas que, en presencia de un ángel, realizan a Tobías, y algunos de los grabados que se conservan en la Biblioteca Nacional de París: «Tobías ciego», «El violinista ciego», etc.

Pinta Rafael el retrato de Tommaso Inghirami (Palazzo Pitti de Florencia) con un es-

trabismo divergente muy acusado, aunque la posición de la cabeza contribuya a disimularlo. Era Inghirami un humanista, canónigo lateranense y vaticano, secretario del Sacro Colegio, bibliotecario y autor de trabajos filosóficos, discursos fúnebres y dramas en latín clásico. Escribió un panegírico de Fernando el Católico y el emperador, Maximiliano I, le coronó poeta, otorgándole el título de «Comes palatinus».

Dietrich, Lucas van Leiden Herlin Schidone, el Bosco y otros pintores, abordaron temas relacionados con la oftalmología, los cuales no vamos a comentar con detalle para referirnos a los españoles.

Se ha dicho y polemizado mucho acerca de si el Greco padecía de un defecto ocular, concretamente de un astigmatismo que le ha-



cía ver las figuras alargadas. Tampoco de esta cuestión nos ocuparemos ahora, sino de registrar dos de sus obras relacionadas con la oftalmología: «Curación del ciego por Nuestro Señor» (Pinacoteca de Parma) y «El Cardenal Niño de Guevara» (Museo Metropolitano de Nueva York), a quien Theotocópuli pinta con ojos de mirada inquisidora a través de sus gafas.

Velázquez deja algunos testimonios de esta patología en los retratos de sus bufones, principalmente en el de Juan Calabazas, el «Bobo de Coria». Zuloaga, que vivió obsesionado con Velázquez, aunque afirmara que era demasiado perfecto y «no me produce inquietudes», pintó enanos velazqueños, aunque muy distantes de esa perfección del maestro sevi-

llano, entre los que podemos recordar a «Gregorio el Botero», enano y bizco.

También Goya trató el tema de la ceguera en dos lienzos, «El garrotillo», mal titulado así, puesto que se trata —como ya hemos demostrado— de una escena del «Lazarillo de Tormes» y en «El ciego de la guitarra» (Museo del Prado).

Finalmente, queremos recordar a Solana, en el «Ciego de los romances» (Colección Luerco. Buenos Aires), en el que canta las andanzas del «Tempranillo», un ciego que lleva atada al cuello la rudimentaria zanfonía y sostiene en la mano izquierda el papel de los romances. De este tema realizó Solana otra versión, con siete figuras en torno a un ciego que toca la guitarra, que se conserva en el Museo de Brooklyn.





retrato de tommaso inghirami

RAFAEL

No preocupó a Rafael, en la ejecución de sus retratos, la fealdad de algunos modelos si hallaba en ellos una cierta personalidad. Tal es el caso del gran retrato de Tommaso Inghirami, ante el cual Rafael no elude el defecto óptico que éste presenta, si bien lo atenúa habilidosamente mediante la actitud que le impone.

Parece que se trata de un caso de estrabismo divergente del ojo derecho, ya que resulta difícil precisarlo con seguridad, al no poder realizarse las pruebas de reconocimiento que nos darían el dato exacto.

El estrabismo se presta a encubrir el defecto físico mediante la realización de un esfuerzo suficiente para dominar los músculos

que intervienen en los movimientos oculares. También puede disimularse al mantener los ojos en dirección convencional. Este último es el caso de Tommaso Inghirami.

En el siglo XV el tratamiento del estrabismo es probable que se realizase con gafas correctoras, puesto que el procedimiento quirúrgico no se inicia hasta el siglo XIX. Parece que el primer intento se debió a Johann Friedrich Dieffenbach, cirujano alemán, en 1839, aunque los franceses sostienen que esta primacía se debe a Joseph Gensoul, de Lyon.

En cuatro períodos podría ser establecida la historia del tratamiento del estrabismo. De 1839 a 1863, fue únicamente quirúrgico; de 1863 a 1920 se investiga la curación total

con recuperación de la visión binocular, es decir, de ambos ojos al mismo tiempo; durante el tercer período es abandonada esta reeducación hasta los años treinta y cinco o cuarenta y cinco, según los diferentes países; en la cuarta etapa se vuelve a los tratamientos binoculares.

Resultaría sin duda interesante el estudio de un centenar de casos de estrabismo para poder deducir en que medida produce alteraciones en la personalidad; y otro aspecto de investigación podría referirse a los hombres importantes a través de la historia, que han padecido este defecto y las modificaciones de conducta que ello les ha producido. Jean-Paul Sastre podría ser uno de ellos.

De Tommaso Inghirami sabemos que fue un humanista de fuerte personalidad y en el cual debió influir muy escasamente su defecto estético. Rafael debió pintar este retrato cuando el modelo tenía cuarenta y cuatro años, pues murió dos más tarde, en 1516.

En el estudio de este personaje cabe asimismo una interpretación de carácter endocrinológico, pues se trata de un hombre obeso y constitucionalmente implicado en los problemas relacionados con las secreciones internas.

Pero nuestra atención se centra en las actividades desarrolladas por Tommaso Inghirami, también conocido por «Fedra», por haber interpretado este papel en una tragedia de Séneca, que el cardenal de San Jorge hizo representar en su palacio de Roma.

Fue Inghirami amigo personal de Erasmo, que le dispensó gran admiración, hasta el punto de haber propuesto que se denominase a Tommaso el «Cicerón moderno».

Llegó Inghirami a la Corte del emperador Maximiliano acompañando al cardenal Carvajal. Ante aquél pronunció un brillante discurso que iba a valerle el título de conde palatino y la corona poética.

El Papa Julio II, le nombró director de la Biblioteca Vaticana y profesor de elocuencia. Escribió Inghirami profusamente, aunque sus obras se conservan en número escaso y algu-

nas sin paternidad clara. Quedan algunos discursos dedicados a Fernando V, rey de España, al padre Vicezia, obispo de Ceseña, así como las oraciones fúnebres del Papa Julio II y del cardenal Luis de Podocataro.

Dos son los retratos de Tommaso Inghirami que se conservan pintados por Rafael, uno en Boston (Isabella Stewart Gardner Museum) y Florencia (Pitti).

Acerca del primero se sabe que estuvo hasta comienzos del siglo XX en Volterra, en casa de Inghirami. No obstante, las autoridades de la crítica disintieron: unos lo creyeron copia no autógrafa del ejemplar de Pitti; otros, original de manos de Rafael; algunos dieron por originales a los dos retratos conocidos; no faltaron los que han dado por copias de un original perdido a ambos.

El retrato de Inghirami que se conserva en Florencia perteneció a la colección del cardenal Leopoldo de Médici. Hay quien lo considera autógrafa y, por tanto, ignora la versión que se conserva en Bostón; Gamba, afirma que es copia realizada por Daniel de Volterra. Otros autores consideran autógrafa el retrato, a excepción de la cabeza que se supone ejecutada por Sanzio y parece general la idea de que se trata de una versión posterior a la de Boston.

En definitiva que se trata de una obra cuya interpretación continúa siendo motivo de polémica, no obstante, el datar de cinco siglos atrás y de atribuirse a un pintor como Rafael de Urbino.

el ciego músico

RAMON BAYEU



Este lienzo (0,93 × 1,45) está en el Museo del Prado y fue pintado para la Real Fábrica de Tapices. Un ciego tañe la zanfonia; a su son baila un perro y el lazarillo le acompaña con las castañuelas.

El motivo de éste cartón para tapiz, realizado por Ramón Bayeu, tiene alguna analogía con otro pintado por su hermano Francisco, «El ciego de la zanfonia», ya que el músico tomado como modelo parece el mismo. En la composición realizada por Francisco, el ciego aparece en pie, rodeado de majas y majos y acompañado por un mozalbeta que toca el triángulo.

Ramón Bayeu fue un pintor correcto; pero sin fogosidad y carente de genio. Discípulo de su hermano Francisco, no pasó de ser en el aspecto artístico, un segundón al lado de

quien tuvo gran influencia en la Corte, y ejerció como jefe de una familia artística de la que formaba parte también Fray Manuel Bayeu y en cierto modo Goya, «que pudo pasar por discípulo de Francisco Bayeu en la primera época madrileña, aunque tanto le superase después».

Parece probado que Francisco Bayeu fue hombre de carácter autoritario y con disposición para ejercer como jefe de clan dentro de su familia. Doce años mayor que Goya, su cuñado, al que tratara de imponer siempre a su hermano Ramón, sin considerar los mayores méritos del de Fuentedetodos, fue motivo de desavenencias. Lafuente Ferrari matiza éste aspecto: «De este caciquismo —escribe— se favoreció Goya al principio de su carrera, pero por él padeció también sus rabieta y

disgustos cuando creyó que sus merecimientos eran postergados en beneficio de Ramón Bayeu».

Ramón fue para Goya, en cierto momento, un competidor enojoso. Nacidos ambos en 1746, recorren por algún tiempo caminos paralelos en los cuales Goya advierte las consecuencias, para él desfavorables, de la influencia que Francisco emplea en el apoyo de su hermano.

En 1766 Ramón Bayeu y Goya concurren al concurso trienal organizado por la Academia de San Fernando, para realizar un cuadro «de pensado», cuyo asunto habían tomado los académicos de la Historia de España del Padre Mariana (lib. XIII, cap. XVI): «Marta Emperatriz de Constantinopla, se presenta en Burgos al Rey don Alfonso el Sabio a pedirle la tercera parte de la suma en que tenía ajustado con el Sultán de Egipto el rescate del emperador Valduino, su marido; y el Monarca español manda darle toda la suma». El tema para la prueba «de repente» fue tan poco apropiado del temperamento de Goya, como el anterior: «Juan de Urbina y Diego de Paredes, en Italia, a vista del ejército español, disputan sobre a cuál de los se había de dar las armas del Marqués de Pescara».

Aparte de Goya y su cuñado eran seis los participantes en el concurso. El primer premio, con medalla de oro de tres onzas fue adjudicado a Ramón Bayeu; el segundo, a Luis Fernández; Gregorio Ferro obtuvo tres votos y Goya no consiguió ni una simple mención.

Todavía habrían de coincidir Ramón y Goya como «cartonistas» en la Real Fábrica de Tapices, dirigida entonces por Francisco Bayeu; juntos reciben el nombramiento de pintores de Cámara, en 1789. Es a partir de éste momento cuando la genialidad de Goya supera ampliamente ésta situación de aparente inferioridad con respecto a su cuñado. Lafuente Ferrari dice que «los crecientes éxitos de Goya debieron hacer amargos para Ramón Bayeu, éstos últimos años de su vida, que fue corta, ya que murió en Aranjuez, en 1793».

Era Ramón Bayeu hijo de Ramón y Felicia-

na Subías, de familias oriundas de Bielsa y de Boltaña, que se establecieron en Zaragoza. Murió joven el padre de los Bayeu, dejando tres hijos varones, los tres pintores, y dos hijas, una de las cuales, Josefa, casó con Goya y otra, Feliciano, que profesó en un convento.

Algunos autores afirman que los Bayeu pertenecían a distinguida familia. No se dispone de datos suficientes para el estudio de ésta dinastía de pintores aragoneses, en la cual Fray Manuel, que profesó cartujo en el Monasterio de las Fuentes, no tuvo menos mérito como pintor, y del cual sabemos algo a través de algunas cartas que le dirigiera su amigo Jovellanos.

De Ramón existen datos de que fue llamado a la Corte, por su hermano Francisco, en el segundo viaje que éste realizó para trabajar al lado de Mengs; que estudió en la Academia de San Fernando; que ayudó a su hermano Francisco a pintar los frescos de la catedral del Pilar y que grabó trece estampas por pensamientos suyos, por frescos y lienzos de su hermano Francisco y por cuadros de Guercino y de Ribera. Para la capilla del Palacio Real, pintó un cuadro que está en el altar mayor y que representa a San Miguel triunfando de los ángeles malos, copiado de Jordán.

Dejó otras obras en el convento de San Gil y en la Escuela Pía de Avapiés, de Madrid; catedral del Pilar y parroquia de la Cruz, de Zaragoza; en las parroquias de Puebla de Híjar, Binacey, Urrea de Jaén y Valdemoro.

Siendo pintor del Rey murió Ramón Bayeu, a los cuarenta y siete años, en Aranjuez, el día 1 de marzo de 1793 y está enterrado en el convento de San Francisco, de Ocaña.

el ciego de la guitarra

GOYA



Al perder el Imperio español los estados de Flandes, debido a la paz de Utrecht, Felipe V decidió fundar la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Su propósito era realizar en Madrid los tapices que hasta entonces se habían encargado a los Países Bajos para decorar el Alcázar y otros palacios de la Corona. Sabía muy bien el nieto de Luis XIV donde podría hallar el artífice idóneo para organizar una fábrica, que a su vez fuese escuela en la

que coincidieran estrechamente unidos artesanos y artistas. Para un experto, la elección no ofrecía duda y Felipe V mandó llamar a Jacobo Van der Gotten, el Viejo, maestro tapicero establecido en Amberes, que llegó a Madrid en 1720.

Para la Real Fábrica de Tapices trabajaron artistas de gran notoriedad, tales como Houasse, Giaquinto, Amiconni, Mengs y los españoles Ramón y Francisco Bayeu, José del Cas-

tillo y Goya. Pero fue Mengs quien inició en su etapa de director un notable giro que consistía en fomentar la pintura costumbrista, al margen de los motivos mitológicos, con lo cual los hermanos Bayeu esbozaron las escenas, juegos y fiestas populares del Madrid dieciochesco que Goya iba a desarrollar con más amplio genio.

Llamado por Mengs, por sugerencia de Francisco Bayeu, llega a Madrid Goya, después de abandonar Zaragoza, donde pintaba con libertad y entusiasmo. De esta suerte, se comprende que su iniciación como pintor de cartones para tapices, no le resultase fácil. La complacencia, el halago y todas las demás limitaciones que condicionarían el proceso creador de Goya, le resultaron incómodas aunque su genio lograra superar pronto los conceptos tradicionales que el Rey y sus consejeros artísticos habían intentado sugerirle y hasta imponerle.

«El ciego de la guitarra» es un ejemplo muy claro de la falta de libertad con que Goya comenzó a trabajar para la Real Fábrica de Tapices. Inició el encargo con destino al dormitorio de los Príncipes de Asturias, en el Palacio de El Pardo. Desarrollado el tema en un lienzo de 17 pies y 11 dedos de ancho, que le fue devuelto por orden de don Francisco Sabatini, arquitecto mayor de Palacios, Goya hubo de «sacar igual tapiz que ha de adornar la pieza inmediata a donde duermen los Sermos. Señores Infantes en el Real Palacio de El Pardo». El motivo de la repetición de la obra, en la que Goya introdujo modificaciones, fue el haber entendido que se trataba de un lienzo para el dormitorio, cuando era para la pieza anterior a éste. Así, las medidas habían de reproducirse a 6 pies y 8 dedos.

El motivo inicial desarrollado por Goya para este tapiz representa una vista de la plaza de la Cebada. En primer término, un ciego canta acompañándose con la guitarra. Le rodean, además de su lazarillo, varias figuras, una de ellas a caballo. Delante del grupo, dos muchachos sentados y un negro aguador. A la derecha y en segundo término, bajo el toldo

de un puesto de melones, bullen gentes populares; en el lado opuesto, aparece una carreta con dos bueyes conducidos por un gañán. Hay bloques de piedra y andamios que expresan la realización de obras, a través de los cuales se ve el horizonte y el cielo poblado de nubes.

Este estudio inicial fue utilizado por Goya para un aguafuerte (0,395 × 0,570) que se halla en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid. Para el tapiz destinado a la pieza anterior al dormitorio de los Príncipes de Asturias, en el Palacio de El Pardo, Goya utilizó el mismo cartón en el que introdujo algunas modificaciones en la composición. Así donde figuraban la carreta de bueyes y el gañán, pintó un árbol con lo que realizaba el efecto decorativo.

El lienzo (2,60 × 3,10) se conserva en el Museo del Prado. Lo entregó Goya a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, el 27 de abril de 1778, valorándose en 10.000 reales de vellón.

El tema de los ciegos en la pintura interesa a Brueghel, a Rembrandt y a un largo censo de pintores de todos los tiempos. Si hemos de recordar ahora, improvisadamente, los españoles que lo trataron también, nos saltan a la memoria los nombres de Ramón Bayeu, Goya, Solana, Picasso, Vázquez Díaz, Paulino Vicente...

Una amplia escala de matices, desde lo dramático y lo patético, eslabonan sutilmente estas obras dedicadas a la falta del sentido de la vista que suponen una de las más lamentables tragedias de la vida del hombre sobre la tierra.

la comida del ciego

PICASSO

Los años de mocedad fueron en la vida de Pablo Picasso una época de profunda sensibilización hacia el infortunio de los seres humanos. A su exaltación ofreció entonces la nitidez de su arte joven, puro y contestario. Su alma era un cristal vibrante hasta el infinito.

Vivió entonces identificado con los débiles, aterido de frío y mal nutrido como ellos, que es históricamente la situación ideal en que el genio percibe ese magnetismo que le impulsa a realizar la obra maestra.

Entre 1901 y 1904, en que desarrolla la Epoca Azul, vivió Picasso en Barcelona y en París, mantenido más por la fuerza de su es-

píritu y por una voluntad inflexible, que por los menguados medios materiales que le llevarían a arrojar al fuego sus propias obras para calentarse.

Desde aquel estudio de la barcelonesa Riera de San Juan, que compartía con su amigo Angel Fernández de Soto, el joven Pablo Picasso salía en busca de las almas dolientes, provisto de su cuaderno de dibujo, eligiendo sus modelos entre mendigos, alcohólicos, ciegos, trabajadores extenuados, maternidades...

En esa hondura de sentimiento, los ciegos atraen la atención de Pablo Picasso, en contraste con su propia vitalidad visual. Rafael



Alberti ha escrito un agudo y preciso poema a los ojos de Picasso: «Siempre es todo ojos./ No te quita ojos./ Se come las palabras con los ojos./ Es el siete ojos./ Es el cien mil ojos en dos ojos./ El gran mirón./ como un botón marrón./ y otro botón./ El ojo de la cerradura/ por el que se ve la pintura./ El que te abre bien los ojos/ cuando te muerde con los ojos./ El ojo de la aguja/ que sólo ensarta cuando dibuja./ El que te clava los ojos/ en un abrir y cerrar de ojos...».

Picasso, en plena exaltación óptica, con el alma a flor de piel, llega a pensar que «se debería sacar los ojos a los pintores, como se hace con los canarios, para que canten mejor». Su idea, como puede advertirse, no va en favor de la plástica, sino en la sublimación del sentimiento, en el amor. Ello se le advierte de un modo negativo, por parte de sus colega, sin que a Picasso le afecte. A Max Jacob le escribe desde Barcelona: «Los artistas de aquí encuentran que en mis cuadros hay demasiada alma y poca forma; es muy gracioso». Sabartés, que conoce muy bien a Picasso, afirma que éste cree que el arte es hijo de la Tristeza y del Dolor. «Cree que la tristeza se presta a la meditación y que el dolor es el fondo de la vida».

En esta época pinta Picasso varias obras en las que toma como modelo a invidentes que observa en las calles de Barcelona, las cuales están catalogadas con los títulos de «La ciega», «Mendigo ciego», «El ciego», «La comida del ciego», «Celestina», «El guitarrista ciego», «El viejo judío», «La comida frugal», etc.

Roland Penrose, señala agudamente: «La alegoría del ciego ha perseguido a Picasso como una sombra durante toda su vida, como si le reprochase que su único don fuera el de la vista. Es una paradoja que un hombre que vive tan predominantemente gracias a sus ojos considere, incluso por un momento, las ventajas de la ceguera; pero también es verdad que el propio amor es ciego, sobre todo en el acto de la creación, con todas sus imprevisibles consecuencias».

En «La comida del ciego», el lenguaje plástico empleado por Picasso expresa una simbología claramente perceptible. La delgadez del modelo y su inclinación de cabeza tienen un significado conformista, de vida ascética; las manos de largos y afilados dedos, con las que el ciego toca el pan y la jarra, son vehículos de comunicación con el mundo de cuyo color y formas le mantiene aislado la falta del sentido de la vista. Las cuencas cavernosas de los ojos infunden al modelo un patetismo sobrecogedor, al mismo tiempo que dejan traslucir su intensa vida interior.

Perteneció este lienzo a Vollard, el famoso marchante francés; después, a Thannhauser, de Munich; los señores Haupt lo donaron al Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Parece cierto que en una primera versión de esta obra, Picasso había incluido en la composición la figura de un perro, que miraba al ciego de una manera penetrante, sin duda, para contrastar la pasividad visual de éste.

los ciegos

FRANCISCO MATEOS



Cuando el creador no se somete obediente-mente a seguir el racionalismo por donde discurre el arte oficial, ha de medir sus propias fuerzas por que su actitud le marginará de esa parcela en la que se distribuyen el prestigio y las convencionales recompensas.

Francisco Mateos (Sevilla, 1894) pudo haber sido un pintor notable y próspero, tempranamente, de haberse enfilado en el escalafón; pero sus indomables condiciones creativas no resultaban compatibles con el concepto de aquel arte sevillano de rejas con macetas como fondo de un almibarado costumbrismo.

Declarada su desavenencia con el arte caduco, Mateos estudia por libre en Madrid y vive como pensionado por el Estado Español en Alemania, Francia y Bélgica. Son estas estancias las que contribuirán a modificar; —no en lo que de genuinamente español tiene la personalidad de Mateos— su lenguaje plástico

Lo advierte José Hierro cuando dice que «Mateos es ilustrador de sus propios textos no escritos».

En su expresionismo no cabe el pintar por pintar o, lo que sería lo mismo, el hablar por hablar. Porque por encima de la mano dominadora de la técnica y del color, está el cerebro de Francisco Mateos que trabaja, incesantemente, a altas temperaturas. De su caldera infernal se desbordan sobre el lienzo esas mascaradas, tan distantes del patetismo español de Solana y Evaristo Valle. Centenares de personajes simbolizan en profundidad la compleja filosofía mateana, irisada de socarronería, de burla, de escepticismo, de crítica y de poesía.

No cabe buscar en la creatividad de este sevillano rebelde, influencias que expliquen alguna de sus trayectorias, porque se trata de un artista original, difícil de definir por la tabla usual de valores, puesto que muchas zonas de su mentalidad se presentan veladas por el misterio y otras resultan de difícil acceso. En este estado de cosas, Mateos mantiene en vilo al espectador de su obra, aunque sin proponérselo, porque en sus trances creadores no le había tenido en cuenta. Entre otras razones porque sus planteamientos surgen por sí mismos, de manera independiente, sin esa consecuencia posterior que es el público.

Ahora bien, en el caso de «Los ciegos», nuestra sorpresa se ha particularizado en cierta semejanza con la «Parábola de los ciegos» de Brueghel el Viejo, que se conserva en las Galerías Nacionales de Campodimonte, en Nápoles. ¿Se trata de una obra que Mateos ha realizado con intencionada idea de réplica o, «d'apres»?

La fila o cuerda de ciegos consta en el lienzo de Brueghel de seis elementos, cuatro de ellos enlazados por medio de las manos al hombro o asidos a los largos palos de que se auxilian; uno, en la caída, se desgaja de la fila y otro yace en el suelo.

Los ciegos de Francisco Mateos son tres, dos hombres y una mujer. Esta va en cabeza, aspirando el aroma de una de esas flores ca-

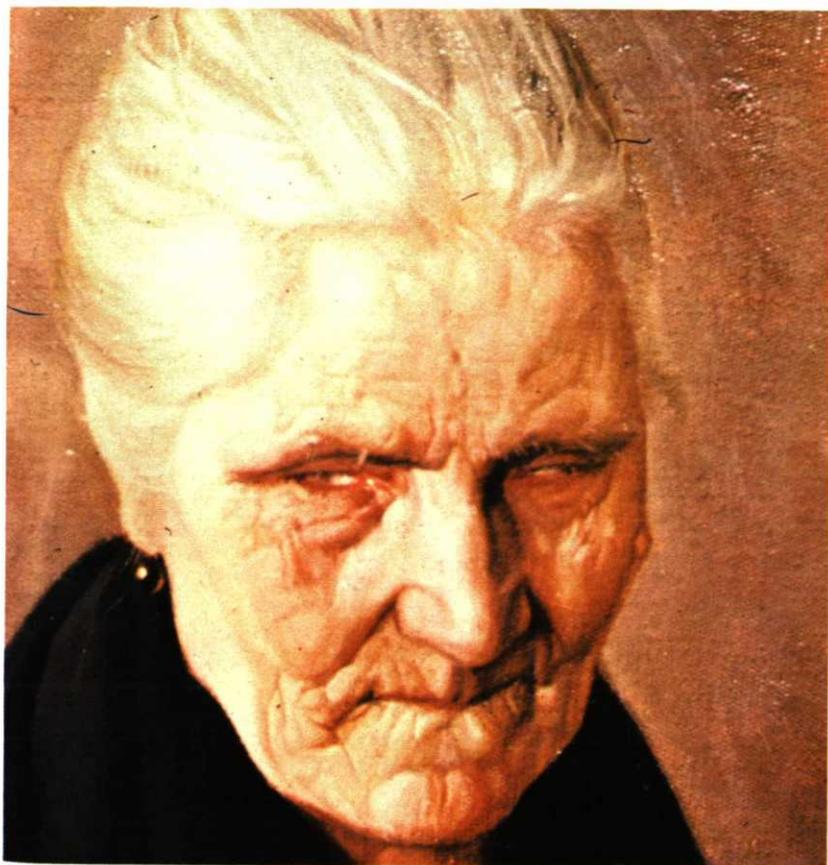
el autor. Pero, sea lo que fuere, lo cierto es que partiendo de esa coincidencia de planteamiento, la personalidad de Francisco Mateos no sufre menoscabo al medirse con el genio de Brueghel, sino que se afirma una vez más como el creador del expresionismo en la pintura española.

«Los ciegos» de Francisco Mateos, es obra realizada en 1969, al óleo sobre lienzo (81 ×



racterísticas en la obra mateana y ellos marchan detrás, comunicados del mismo modo que los ciegos de Brueghel, por medio de las manos sobre los hombros del que va delante. Idéntica es la composición y, en cierto modo, el aspecto de los ciegos con sus gorras y zurrones en bandolera. La semejanza parece evidente, pero sólo de primer intento, puesto que Mateos introduce en el grupo la participación de esa mujer de larga melena, cuya actitud deja suelta nuestra fantasía para echarla a volar por los cuatro puntos cardinales del ingenio de cada cual. El color es soberbio en el lienzo de Mateos y esa especie de personalísimo puntillismo con que trata la figura femenina, prende la atención del espectador de una manera poderosa. Este, ante el lienzo, se planteará, probablemente, varios interrogantes: ¿Se propuso Mateos el mismo propósito de Brueghel, en cuanto a la interpretación de la frase evangélica? ¿Le atrajo, seguramente, el dinamismo de la composición? Estas y otras preguntas posibles tienen difícil respuesta, como no sea la que pudiera darnos, personalmente,

× 100) y pertenece a un coleccionista de Madrid.



la ciega

PAULINO VICENTE

Larga es la nómina de grandes pintores que han abordado en todas las épocas, ciertamente que con criterios muy diferenciados, el tema de la ceguera: Brueghel, Rembrandt, Goya, Picasso, Solana, Vázquez Díaz, entre otros muchos.

Utiliza Brueghel el tema para desarrollar la parábola inspirada en Evangelio (Lucas VI, 39), protagonizada por una cuerda de ciegos, a cuyo tema ya nos hemos referido.

Rembrandt acentúa el patetismo al tratar la

ceguera en modelos de avanzada ancianidad: «Homero, El Violinista ciego» y esa admirable obra que representa una operación de cataratas que en presencia de un ángel realizan a Tobías.

Goya interpreta un pasaje del «Lazarillo de Tornes», en el que el ciego presenta una cabeza vigorosa, de hombre endurecido por la desconfianza en el prójimo que aprovecha para sacar partido de su vida en tinieblas.

Es admirable la sensibilidad vibrante, la

compasión y la ternura del Picasso de la época azul, en la observación de los ciegos que encontraba a su paso en el barrio viejo de Barcelona, donde vivía entonces pobremente: «La ciega», «Mendigo ciego», «El ciego», «La comida del ciego», «El guitarrista ciego», etc.

Solana aborda el tema de la ceguera, como el de la muerte, con ironía mordaz, con sarcasmo y pone como telón de fondo el paisaje de la España negra.

Vázquez Díaz se compadece de los niños ciegos que se reúnen para ejecutar música, o que tañen individualmente un instrumento de cuerda. Son los acogidos a una institución benéfica, con sus delantales grises y esa inexpresividad que da al rostro las órbitas vacías.

En «La ciega» de Paulino Vicente, sobre el recio armazón de ese cuerpo cubierto con humildes paños negros —vestido, toquilla y delantal—, se levanta una de las más emotivas cabezas que ha realizado el pintor. El pelo níveo, suave, ennoblece un rostro con las cuencas de los ojos dramáticamente cegadas. Inunda el semblante, marcado por el paso del tiempo y el sufrimiento, una infinita resignación. Las manos anchas, nobles, trabajadoras, posan para el pintor, una sobre otra, sosteniendo un rosario.

Este cuadro figuró en la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929, y fue muy celebrado por la crítica nacional y por los amigos de Paulino Vicente, todos ellos personalidades eminentes, con autoridad en los medios artísticos e intelectuales de Madrid, entre los que cabe mencionar a Pérez de Ayala, que profesó a su paisano el pintor una admiración sin reservas.

Paulino Vicente ha sido, por su parte, un caso de muy particular excepción en cuanto a su asturianía. Becado por la Diputación Provincial de Oviedo, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y luego en Roma. A su regreso, todavía muy joven, vuelve a su ciudad natal y sus cuadros de composición se reproducen en «La Esfera» y en las principales publicaciones madrileñas; pero su temperamento astur hasta la médula, tiene



condicionantes ineludibles que antepone, complacidamente, a la oportunidad de participar en los medios artísticos de Madrid con muy ventajosas posibilidades de éxito.

Sin proponerse salir de su ciudad, Paulino Vicente ha cultivado el paisaje astur, participando en el triunvirato magistral con Evaristo Valle y Piñole. Con no menor fortuna aborda el paisaje urbano, aunque su dedicación mayor sea el retrato a nivel nacional e internacional. En los últimos años ha sido solicitado para pintar los de Pablo Casals, en Puerto Rico; Luis Buñuel, en Méjico; Jorge Guillén, en Boston; Salvador de Madariaga, en Oxford, así como el de Henry Moore, pintado a petición de la «Sculpture International».

«La ciega», de Paulino Vicente, pertenece actualmente a un coleccionista particular de Oviedo.

OTORRINOLARINGOLOGIA

el doctor pean realiza una traqueotomía

TOULOUSE-LAUTREC



De Toulouse-Lautrec se han publicado monografías con los apuntes, carteles y pinturas del «Moulin Rouge» y del Circo, así como otras en las que se reúnen sus retratos. No tenemos noticia, sin embargo, de que se haya dedicado atención especial a sus admirables estudios relacionados con la medicina.

En el proceso artístico de Toulouse-Lautrec esta etapa estuvo motivada por diversas circunstancias: sus taras físicas que le mantenían en relación con los médicos durante toda su vida y el que su primo, Gabriel Tapié de Céleyran, estudiase medicina. A estos factores desencadenantes del interés de Toulouse-Lautrec por los temas médicos, se suma otro de gran importancia, como es el atractivo que el pintor halla en la personalidad, realmente peregrina, del cirujano Jules Emile Péan, del Hospital Saint-Louis.

Pero, entendámonos: Toulouse-Lautrec se deja llevar con preferencia por el atractivo plástico que ofrece Péan, su interesante cabeza y la recia arquitectura de un corpachón en permanente movimiento.

Cuando Toulouse-Lautrec inicia su amistad con Péan, éste tiene 61 años. Había alcanzado la cúspide de su fama como pionero en la práctica y divulgación de la laparatomía en Francia, donde introdujo también la ovariectomía. Sus trabajos más importantes sobre clínica y técnica quirúrgica los había publicado ya y su nombre estaba estrechamente relacionado con un modelo de pinzas hemostáticas de su intervención —«pinzas de Péan»— y con distintas técnicas operatorias originales.

De todas las condiciones profesionales y humanas que distinguían al Profesor Péan, la que estimuló el interés de Toulouse-Lautrec fue la actividad quirúrgica de aquél gran personaje de quien Léon Daudet nos dice «que amputa sucesivamente tres piernas y dos brazos, separa los hombros, trepana cinco cráneos, estirpa media docena de matrices y efectúa varias castraciones; de esta manera trabaja durante dos horas y termina bañado en sangre y sudor».

La amistad con el doctor Péan permitió a Toulouse-Lautrec introducirse libremente en los quirófanos, para pintar del natural, mientras el cirujano actuaba.

Este estudio, titulado «El doctor Péan realiza una traqueotomía» es, de todos los realizados por Toulouse-Lautrec el de mayor fuerza expresiva, así como un documento testimonial de muy alto valor.

La cabeza granítica del doctor Péan destaca sobre la blanca servilleta que el cirujano tiene anudada al cuello. Sus ojos, casi ocultos bajo los párpados, permanecen atentos al quehacer quirúrgico; su nariz prominente y su boca cerrada están trazados con rasgos enérgicos, terminantes; las anchas patillas, encubren el rostro mofletudo del cirujano.

Destaca en primer plano el cogote del ayudante, que de espalda al espectador, colabora en la intervención quirúrgica, la cual más parece una resección de maxilar que una traqueotomía, como se expresa en el título que esta obra tiene en algunas monografías y en la cual Péan utiliza sus pinzas hemostáticas.

El enfermo aparece bajo la mascarilla, con la boca abierta, de modo que puede verse el campo operatorio estrictamente y el mentón, ya que la sabanilla le cubre el cuello.

Este estudio, realizado sobre cartón, pertenece al Instituto de Arte «Sterling y Francine Clark», de Williamstown (Massachusetts).

el mudo

SOLANA

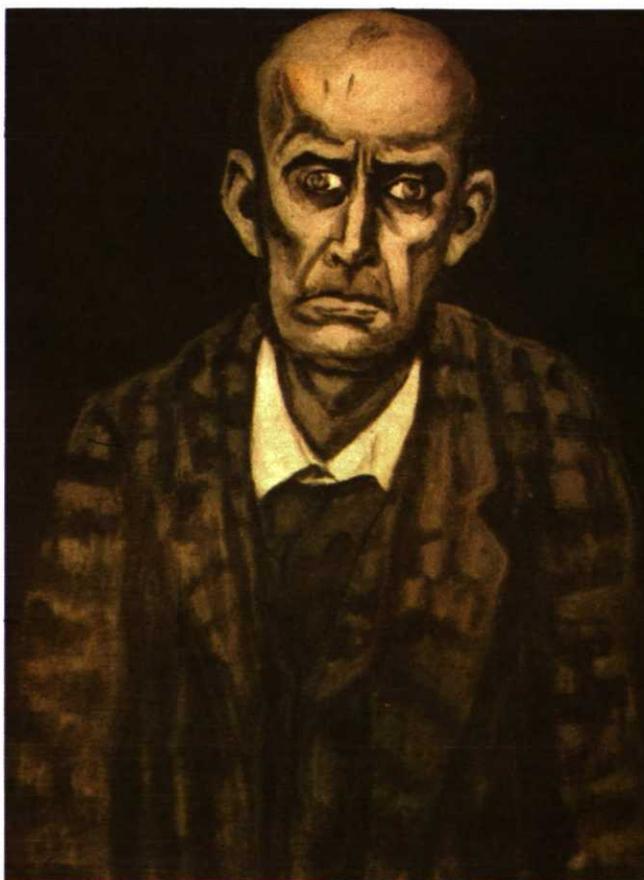
No era en Solana actitud deliberada, sí su-
perpuesta, para impresionar a los demás, su
preferencia por los temas patológicos o ma-
cabros. Los que han juzgado esta proclividad
sin detenerse a investigar las posibles causas,
no han hecho más que coger el rábano por las
hojas.

Solana fue rigurosamente sincero, tanto en
su obra como en su vida. Obedecía su conduc-
ta a una desgraciada herencia que había hecho
verdaderos estragos en la familia Solana, aho-
gando en la locura a su madre, y a varios
de sus parientes más próximos.

«Ya hay siete locos en mi familia», le dijo
Solana, en cierta ocasión, a Ramón Gómez de
la Serna.

Su vida y la de sus hermanos fue un es-
pectáculo demencial, hasta que la muerte —
la que tanto habían festejado— se los iba
llevando de una manera que luego dio en
llamarse «solanesca».

Porque la locura es tema predilecto y, por
tanto, amplio y de profunda significación en
la obra pictórica y literaria de Solana. En
sus libros y en sus lienzos pueden hallarse
testimonios de gran interés, tocados de genia-
lidad equiparable a la goyesca. En su libro
«La España Negra», Solana se refiere a los
locos que vio en el Penal de Santoña y sus
impresiones recuerdan el cuadro de Goya que
se conserva en el Museo de la Escuela de Be-
llas Artes de San Fernando de Madrid. «Tras
una reja —escribe Solana— vimos unos cuan-
tos locos que estaban desnudos, a pesar del
frío que hacía. Uno de ellos tenía en la cabeza
una corona de rey, hecha con alambres y
cachos de cartón. Otro loco se había hecho
una tiara, y decía que él era el despapa y hacía



a otros locos que le chupasen y le besasen
los piés. Había uno pintando un reloj con car-
bón en el yeso de la pared, y se pasaba todo
el día moviendo aquellas agujas fantásticas;
aquel hombre no dormía, preocupado por
aquel reloj. Unos locos andaban en camisa
con las piernas desnudas, y corrían como ar-
gadillos; parecía que no pesában; daban saltos
inverosímiles y no se les sentía andar. Algu-
no se meaba y sus piés mojados se marcaban
como las pisadas de los caminantes por la

nieve, primero muy fuerte, hasta que van perdiéndose lejos; en las baldosas de este presidio eran los dedos separados, deformados por la edad, piés como esqueletos. El farol al moverse proyectaba sus sombras gigantes en las paredes».

Gómez de la Serna, amigo y primer valedor de Solana, nos ha dejado un amplio muestreo de las locuras del pintor y de su familia, lo cual hace meditar al escritor de esta suerte: «Si resultase que los grandes artistas son casos patológicos, resultaría que los casos patológicos en ese extremo merecerían la admiración suma, pues son los que amenizan el tesoro de la humanidad y elevan al ser humano, haciéndolo interesante sobre el cerdo sano que come y procrea».

«El Mudo» pintado por Solana es su tío Florencio, de quien se dijo siempre en familia que había nacido tarado, como consecuencia de un susto que su madre sufrió durante el embarazo. Una vez más puede advertirse que Solana obedece consecuentemente a los condicionamientos de la herencia.

El tío Florencio había nacido en Arredondo, municipio de la provincia de Santander, situado entre montañas y muy próximo al Asón. Allí vivía, hasta que sus hermanas Manuela y Segunda se casaron —con dispensa eclesiástica— con sus primos José Tereso y Miguel Gutiérrez-Solana. Así cuando trasladaron éstos su residencia a Madrid se trajeron a Florencio. El pobre tío, que además de mudo era deficiente mental, impresionó hondamente a Solana, desde que abrió los ojos a la vida. Ocupaba la familia Gutiérrez-Solana dos pisos en la calle Conde de Aranda, donde «el Mudo» fue un personaje popular, porque se pasaba las horas del día ocioso en el portal, que era su sitio predilecto. «Vestía en todo tiempo —nos dice Sánchez Camargo— traje a grandes cuadros blancos y negros, y tocaba su cabeza con un bombín de corte antiguo, que cubría su cráneo pelado. Semejaba un espan-tapájaros cumpliendo una misión secreta. Era alto, feo y delgado».

Solana, en su dualidad expresiva, se inspi-

raría en «el Mudo» para escribir un pequeño relato titulado «Florencio Cornejo», que dio a la estampa en Madrid, en 1926 y que lleva este pié de imprenta: «Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera. Calle del Príncipe, 16».

Solana presenta a Florencio Cornejo, en las primeras páginas de su novela, como un personaje normal; después, se refiere a él en el momento de su muerte. «Entonces comprendí —nos dice— que la enfermedad le había vuelto loco y que se moría, al verle macilento, flaco, como un triste esqueleto y los ojos hundidos y abrasados por la fiebre. Un mes antes de esta triste escena me dijeron que Florencio había cambiado de personalidad: se pasaba las horas echado en el suelo, haciéndose cruces en el pecho, dándose golpes en la cabeza, y algunas veces se ponía de rodillas, cogía un pequeño crucifijo y con un zurriago se martirizaba la espalda y las piernas, creyendo todos los que le veían hacerlo que se trataba de un santo».

El pintor observó mucho a su tío, de quien realizaría varios dibujos que se han perdido y de los cuales se conoce sólo uno, magnífico, que figura en la colección Ibarra. Posteriormente, Solana utilizó aquellos dibujos para pintar un retrato al óleo sobre lienzo (0,61 X 0,46) que pertenece actualmente a la Colección José Luis Rodríguez de Colmenares, el cual figuró recientemente en la gran exposición de la obra de Solana realizada por el Banco de Bilbao en Madrid.

PARASITOLOGIA

santa isabel de húngria curando a los tiñosos

MURILLO



Si en el análisis de toda obra artística es indispensable el conocimiento de la personalidad de su autor, en el caso de Murillo se da la particularidad de que el carácter apacible y la profunda religiosidad pueden considerarse datos suficientes para definir su obra. En la paleta de Bartolomé aparecen fundidas las

virtudes con los colores. No pesan en su proceso de creatividad las influencias de otros pintores; sí, el espíritu sevillano, sensible y luminoso.

Nace Murillo en Sevilla bajo el reinado de Felipe III. Su padre, un cirujano modesto, vive agobiado por el sacrificio que supone el

sustento de catorce hijos, de los cuales Bartolomé es el último.

La adolescencia difícil —se queda huérfano Murillo a los catorce años— no ensombrecerá su interpretación amable de la vida, ni tampoco altera otras posiciones artísticas consideradas dentro del conformismo.

Acogido por un tío suyo, Bartolomé trabaja como aprendiz en el taller del pintor Juan del Castillo, donde coincide con Alonso Cano. Más tarde, al establecerse su maestro en Cádiz, Murillo comienza a vivir de su trabajo pintando cuadros por encargo de los mercaderes de la Feria sevillana. Este ejercicio va a proporcionarle una gran soltura que con el tiempo amañaría su estilo.

Refiere Cea Bermúdez que cuando Murillo tenía veinticuatro años, llegó a Sevilla Pedro de Moya, que volvía de Londres a Granada «con el gusto y hermoso colorido que había aprendido de Van Dyck»: Cautivó al joven pintor sevillano el estilo dulce y suave, hasta el punto de que se propuso seguir aquella manera de hacer. Pero Pedro de Moya no demoró su paso por Sevilla y Murillo cayó entonces en notoria confusión, acerca del procedimiento que habría de seguir para alcanzar la maestría a que aspiraba.

Era tarde para trasladarse a Londres, pues Van Dyck acababa de morir en Blanckfriars. Italia le atraía igualmente y al carecer de medios económicos para realizar el viaje, trató de proporcionárselos pintando pequeños cuadros que vendió «a uno de los muchos cargadores a Indias que había en aquella ciudad», aunque luego decidiese ir a Madrid en vez de a Italia.

Se pone en duda que Murillo fuese favorecido por su paisano Diego Velázquez y que por mediación de éste recibiese encargos con destino a los palacios de Buen Retiro, del Alcázar y El Escorial. De ello no existen pruebas documentales y algunos críticos coinciden en afirmar que Murillo no salió nunca de su tierra andaluza.

A partir de 1645, en que los franciscanos encargan a Murillo varios cuadros para su

convento, su reputación artística adquiere notoriedad y tres años después se casa con Beatriz Cabrera y Sotomayor, «persona de conveniencias en la villa de Pilas» o, lo que es lo mismo, dueña de abundante hacienda.

De los nueve hijos nacidos de este matrimonio, seis varones y tres hembras, murieron tempranamente varios de ellos. Se sabe que uno llegó a ser canónigo y otro, eclesiástico, pasó a Indias, así como que varias de sus hijas profesaron en órdenes religiosas.

La vida de Murillo, tanto artística como familiar, transcurrió colmada de felicidad y de holgura económica. Su gran pasión fue la pintura, a la que dedicó lo mejor de su vida. Así, en cuarenta años, se calcula que llegó a pintar unos cuatrocientos cuadros, de los cuales un centenar, de grandes dimensiones.

Entre sus grandes amigos, Valdés Leal y Miguel de Mañara son citados por todos los tratadistas. El primero, atormentado por la envidia que le causaba la prosperidad y solidez artística de Murillo, causó desavenencias que empañarían aquella amistad. Una anécdota ha quedado, como muestra del donaire sevillano de Murillo, que interpretamos elogiosamente. Contemplaba éste el cuadro de Valdés Leal, titulado «La muerte rodeada de sus atributos», cuando exclamó: «¡Compadre, este cuadro no se puede mirar si no con las manos en la nariz!».

La amistad con el donjuanesco Miguel de Mañara se explica por el hecho de que, al final de su vida, abjuró de su historia orgiástica para dedicarse a menesteres piadosos. Una de sus grandes obras fue la fundación del Hospital de la Caridad, para el cual pintaría Murillo varios cuadros. Uno de ellos, «Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos», es el de los más alabados del artista. Se trata de un lienzo de grandes dimensiones (325 × 254).

La santa, que lava la cabeza de un niño inclinado sobre la jofaina, tiene los ojos puestos en una anciana que aparece sentada en el ángulo inferior del cuadro. Dos damitas jóvenes asisten a Santa Isabel en el ejercicio de la caridad. Una, sostiene sobre una bandeja un

vaso de porcelana que puede contener la medicina. Otra, una jarra con agua que verterá sobre la cabeza parasitada de estos pobres.

El espectador fijará su atención preferentemente en la actitud del niño que emplea ambas manos en rascarse desesperadamente la cabeza y el pecho, por debajo de la camisa. También reparará en el anciano que, sentado en primer término, procede a desasirse las vendas que dejan al descubierto sus llagas.

Es admirable el tratamiento que Murillo ha dado a la ejecución del rostro de Santa Isabel, en el que se transparenta la serenidad y dulzura de su alma cristiana.

(Cuando se produjo la invasión napoleónica, el mariscal Soult se llevó a Francia gran parte de los lienzos de Murillo que estaban en el Hospital de la Caridad, siendo devueltos posteriormente.)

Era tan auténtica la condición modesta y apacible de Murillo, así como su complacencia en vivir en Sevilla, que al ser llamado por Carlos II para ofrecerle el puesto de Pintor de Cámara, renunció por no trasladarse a la Corte. Así puede advertirse que en su obra no ha dejado Murillo retratos de personajes áulicos, sino de seres de mediana condición, destacando la ternura con que pintó a los niños.

Tenía Murillo 63 años cuando fue a Cádiz para pintar «Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría» que le habían en-

cargado los capuchinos. El lienzo es de grandes dimensiones y para pintar en las zonas altas del mismo hubo de subirse Murillo a un andamio, del que tuvo la mala suerte de caerse cuando ya estaba a punto de terminar la obra. Dicen algunos autores que de resultas de la caída se le apreció una hernia, por lo cual se trasladó a Sevilla, donde vivió achacoso por espacio de un año.

Cea Bermúdez refiere que vivía el pintor cerca de la parroquia de Santa Cruz, en cuya iglesia estaba Murillo muchos ratos en oración, ante el famoso Descendimiento, de Pedro Campaña, y que «como un día el sacristán desease cerrar las puertas más temprano de lo que acostumbraba, le hubo de preguntar por qué se detenía tanto tiempo en aquella capilla, a lo que respondió: «Estoy esperando que estos santos barones acaben de bajar al Señor de la Cruz.»

Expiró, Murillo, el 3 de abril de 1682, en los brazos de su amigo y discípulo don Pedro Núñez de Villavicencio y fue enterrado en la citada capilla del Descendimiento.



PATOLOGIA EGREGIA

carlos II

CLAUDIO COELLO

Tres han sido los principales retratistas de Carlos II: Carreño de Miranda, Claudio Coello y Lucas Jordán. En cualquiera de las interpretaciones que del joven monarca han realizado estos artistas, puede advertirse con facilidad su aspecto enfermizo. Quizás donde más acusadamente se manifiesten sus taras hereditarias sea en el retrato que Claudio

Coello le pintó (Museo del Prado, número 2.504, lienzo de 0,66 × 0,56) de busto, armado y dentro de un óvalo.

Nació Carlos II, en el viejo Alcázar de Madrid, el 6 de noviembre de 1661, devolviendo a los españoles la esperanza de que Felipe IV asegurase al fin su sucesión, malograda en los siete hijos del matrimonio con Isabel de Bor-



bón y en cuatro que habían precedido a Carlos II, fruto del segundo matrimonio del Rey con Mariana de Austria.

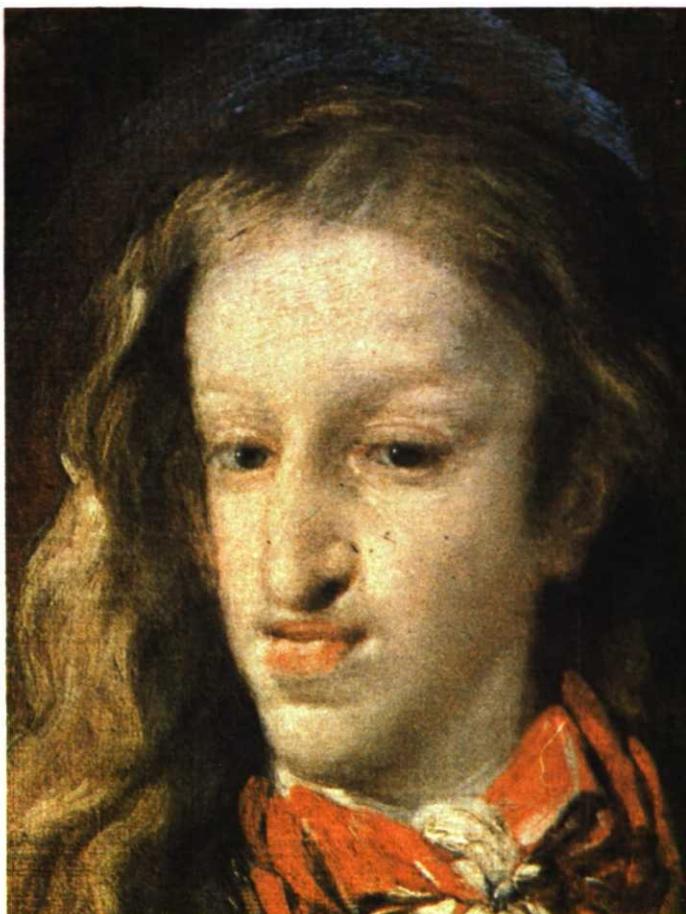
Poco tiempo iba a tardar en disiparse la esperanza de los españoles al advertir que la Medicina no conseguiría que la naturaleza de Carlos II superara las lacras físicas, porque su padre, «débil y extenuado ya, no lo engendró sino por milagro, corrompido como estaba por la viruela y cincuenta enfermedades más, hasta el punto de decir frecuentemente que se había logrado este hijo en la última cópula matrimonial que pudo conseguir...»

El optimismo palaciego describe al Príncipe «hermosísimo de facciones, cabeza grande, pelo negro y algo abultado de carnes»; pero su primerísima infancia no pudo ser más desdichada. Catorce nodrizas colaboraron en su lactancia durante cuatro años menos catorce días. Maura Gamazo dice que el destete no fue determinado por su cabal robustecimiento, sino por su precoz ascensión al trono.

El raquitismo le impedía mantenerse en pié; y cumplidos los tres años aún «no se le han cerrado los huesos del cráneo...» De esta suerte el niño-rey ha de recibir audiencias con la ayuda secreta de su menina, Doña Micaela de Tejada, que le sujetaba por medio de unos cordones, en evitación de un mal paso. No obstante, Embrum y Bernardino de Grigault ven tomar a Carlos II la mano de su Aya «para apoyarse en ella cuando se retiraba».

A los nueve años aún no sabía leer ni escribir; pero doña Mariana de Austria prefería más la vida de su hijo que su alfabetización, la cual no podía fiar al tiempo, ya que los astrólogos habían señalado, entre abril y mayo de 1670, el término de la vida de Carlos II.

Después de la inquietud producida por las viruelas, Carlos II comenzó a sufrir frecuentes desarreglos gástricos, combatidos con purgas y sangrías, así como convulsiones que



precedían de manera pertinaz a sus «tercias».

No podía soportar los excesos de temperatura, ni el esfuerzo físico. En la primavera de 1693, después de haber asistido a una cacería, con un «viento recio y frío», hubo de guardar el Rey dieciocho días de cama durante los cuales se le administraron cuatro purgas, «dos facultativas, muy drásticas, y otras dos, muy suaves o caseras», tres sangrías, varias tomas de «jarabe de los Berberos con agua de chicorias» y repetidos enemas de jugo de ciruela y hojas de sen». Resultó eficaz el tratamiento, aunque no sin consecuencias, pues Lobkowitz escribe al Emperador: «El Rey ha perdido mucho pelo después de su enfermedad y dice que para tapar la calva se pondrá una peluca pero sin rizos ni polvos, por no parecerse al francés...» Tenía Carlos II treinta y dos años

cuando ya podía advertirse que iniciaba su precocísima senectud.

Las indigestiones, los vómitos, los desmayos, los procesos febriles, eran cada vez más frecuentes y la dificultad para restituir la salud del Rey produjo divergencias de opinión entre el doctor Cristian Geleen, médico flamenco, traído por María Ana de Neoburgo a la Corte de Madrid, y los facultativos españoles. «El pueblo —afirmará Gellen— parece haber tibiado en el afecto que profesaba al Rey, porque no sabe si debe rezar por su vida o por su muerte.

La cura de la quina fue tema polémico entre Geleen y los médicos españoles, pues aquél era contrario a su administración, que consideraba precipitada y que producía efectos residuales. A fin de combatir éstos recetó Geleen extracto de tintura de múrice.

En una de las epístolas escritas desde la Corte se da una triste impresión del estado del Rey: «Valetudinario ahora, descolorido y flaco, húmedos siempre los ojos, permanentemente melancólico, paseaba, cuando más, dentro de un coche cerrado, en tardes apacibles, o se recluía en sus habitaciones, escuchando aburrido a sus músicos de Cámara, acompañado siempre de día por la Reina; pero no de noche, pues los médicos prohibieron la cohabitación conyugal desde que, el 23 de enero de 1697, al cabo de cincuenta días sin fiebre reapareció la terciana».

Los médicos recomiendan al Rey la cura ferruginosa, que consiste en tomar cuatro partes de agua con una de vino, contra la melancolía hipocondriaca. La cura de acero dura los treinta y cinco días prescritos para iniciar luego la toma de polvo de víboras que han de vigorizar y restaurar su naturaleza. También se le aplican cantáridas y se incluyen en su dieta pollos alimentados con víboras pulverizadas. Geleen protesta de que los médicos españoles le hayan recetado, contra su dictamen, dos fontanelas (exutorios), pues, a su juicio, el mal «consiste en que no se asimila lo que come, según lo comprueba el hecho de que los excrementos exceden con

mucho, en volumen, a lo que ingiere». Trata de convercer de su error a los médicos españoles, proponiéndoles que el caso se someta a una Universidad, pues es un «verdadero crimen purgar y sangrar a cuerpo tan débil e hidrópico y negarle los elementos necesarios para robustecerse».

Entretanto Carlos II y María Ana de Neoburgo habían recurrido, como presunto remedio de su esterilidad, a famosos especialistas del conjuro antidiabólico, lo que dio lugar a un largo y curioso proceso sobre los hechizos de Carlos II.

Los últimos días de octubre de 1700, el Rey respira con dificultad, perdido el oído, febril y delirante. Después de una consulta de médicos se acordó ponerle «cantáridas en los piés y pichones recién muertos en la cabeza, para evitar los vahidos». Desde cuatro días atrás se sacrificaban carneros para aplicarle las entrañas, humeantes aún, sobre el estómago y a flor de piel, a fin de devolverle el color natural. El 1 de noviembre, expiraba el monarca; el 4, Ariberti escribía al Elector: «...la víspera por la mañana se practicó la autopsia. No tenía el cadáver ni una gota de sangre. El corazón apareció del tamaño de un grano de pimienta, los pulmones corroidos, los intestinos putrefactos y gangrenados, un sólo testículo negro como un carbón y la cabeza llena de agua...»

Carlos Rico-Avello, en un admirable y completo estudio («Carlos II. Sus tercianas, hechizos y dolencias» Madrid, 1948) realiza un diagnóstico minucioso que concluye con este juicio: «Creemos, por tanto, que Carlos II fue un tarado genotípicamente, raquíptico y tercianario, y que estas etiologías coincidieron en un organismo tuberculoso, tuberculosis que, generalizada, adoptó las características de una forma predominante intestinal de tipo íleo-cecal, causa fundamental de su muerte».

felipe III

PANTOJA DE LA CRUZ

El acusado prognatismo de Felipe III en este retrato de Juan Pantoja de la Cruz es tan evidente, que no resulta preciso el detenerse en pormenores sobre el particular.

El lienzo (2,04 × 1,22) representa al Rey en pie, con gorguera y media armadura, sosteniendo en la mano derecha la bengala. La obra se conserva en el Museo del Prado, desde 1934, por legado del Duque de Tarifa.

Poco se sabe acerca de la vida de Pantoja de la Cruz, madrileño, nacido en 1533 y desde muy temprana edad, alumno de Sánchez Coello, a quien sucedería como pintor de Cámara de Su Majestad.

Aunque ha cultivado también el género religioso, Pantoja debe su notoriedad a la manera de ejecutar el retrato en la misma línea de su maestro, con la particularidad de que presta una mayor atención al aspecto decorativo del traje. Con precisión y agudeza lo advierte Diego Angulo: «Como en los iconos bizantinos —escribe—, el vestido, más que parte integrante del retrato, como expresión del cuerpo que cubre, se convierte en simple marco y soporte del rostro».

La reseña de ricas telas, encajes, bordados, joyas y otros suntuosos adornos, hacen suponer la preferencia del pintor por el lujo en el



vestir, con menosprecio de profundizar en la personalidad humana de sus modelos.

Llevó Pantoja la corrección del dibujo con extremado rigor, lo cual ilustra Francisco Vélez de Arciniega con una anécdota que viene muy oportunamente: «Habiendo cazado Cristóbal Custodio en las dehesas, que se llamaban de Valcarnicero, cerca del Pardo, una hermosa águila barbada, se traxo viva a la corte, y el rey mandó a Pantoja que la retratase. La pintó con tanta maestría, le dio tan lindo aire, tan propio colorido, y la sacó tan semejante al natural, que engañada la misma águila, saltó contra la pintada para herirla y pelear como lo tienen por costumbre, con tanto ímpetu y corage, que sin poderlo remediar la hizo pedazos; de manera que fue preciso pintase otra».

Respecto a la personalidad del modelo pintado por Pantoja de la Cruz, el rey Felipe III, cabe recordar la sentencia de Felipe II, su padre, cuando aquél subió al trono a la edad de veinte años: «Dios, que me ha dado tantos reinos, me ha negado un hijo capaz de regirlos». No era esa, exactamente, la cuestión sino que Felipe III, aún siendo capaz, mostraba desinterés por los asuntos públicos. Más razón le asistía a Felipe II cuando, amargamente, decía a su ministro, don Cristóbal de Moura: «¡Ay, Don Cristóbal, que me temo que le han de gobernar!» La falta de voluntad del joven monarca, dedicado casi por entero al juego y a la caza, fue la causa de que no destacaran su inteligencia y los sentimientos piadosos que le impulsaron a mandar construir en Madrid, entre 1602 y 1617, un convento por año.

El haber caído bajo la influencia de Francisco de Sandoval y Rojas, luego Duque de Lerma, fue error capital de Felipe III y causa de todas las venalidades que se cometieron, así como de las decisiones desastrosas para su reinado. Una de ellas fue el traslado de la Corte a Valladolid y otra la expulsión de los moriscos.

Con Lerma se inauguró el régimen de validos de los Austrias, de triste memoria, que

aprovecharon para satisfacer su vanidad ilimitada, y para acumular honores en una carrera desenfrenada, en la que dieron rienda suelta a la corrupción y al nepotismo.

De Felipe III se conocen varios retratos. Este de Pantoja, que está en el Prado, y otro en el Museo de Viena; Sánchez Coello lo pintó, niño, junto a su hermano Diego (Descalzas Reales, de Madrid); en el Prado también se conservan obras de Velázquez, una que representa a Felipe III, a caballo y otra con su esposa la Reina Margarita de Austria. El retrato pintado por Pedro Antonio Vidal, también en el Prado, representa al Rey en pie, armado. A su derecha, una esfera; a su izquierda, piezas de armadura sobre un cojín.



el emperador carlos v a caballo en muhlberg

TIZIANO

Salió Tiziano de Venecia, en el mes de enero de 1548, acompañado de su hijo Horacio, de Césare Vecellio, su sobrino, y de Alberto Sustri. Iba a realizar una campaña de trabajo en Augsburgo, citado por el Emperador, en ocasión de celebrarse allí la Dieta o asamblea del Sacro Imperio. En torno a Carlos I, halló el pintor a la reina María de Hun-

gría; al rey Fernando I y sus hijos, a Manuel Filiberto de Saboya, al Duque de Alba, así como a los prisioneros del Emperador, Juan Francisco de Sajonia y Felipe de Hesse, todos los cuales solicitaron del gran artista el ser retratados en aquella ocasión.

Hacía un año que las tropas españolas de Carlos I habían derrotado a los príncipes lu-

teranos de la Liga Esmalcada en Mühlberg, Sajonia, y Tiziano iba a pintar el retrato conmemorativo de la victoria: el Emperador a caballo, armado —con armadura que se conserva en la Armería de Palacio—, embraza la lanza; fondo de paisaje arbolado con el río Elba.

Mal momento elegía, pues Carlos I, hallábase convaleciente aún de «fiebres acompañadas de ictericia» que le habían tenido, largo tiempo, en gravísimo estado.

A los cuarenta y ocho años —momento en que Tiziano le pinta por segunda vez— Carlos I acusa el cansancio de su ajetreada vida y los vestigios de una salud quebrantada ya desde muy temprana edad. Marillac, embajador del Rey de Francia, traza entonces esta triste imagen del Emperador: «...es de vista cansada, boca pálida, rostro más muerto que vivo, cuello extenuado, palabra débil, aliento corto, espalda y piernas muy encorvadas».

¡Qué penosa impresión le produciría a Tiziano la decadencia física de Carlos I! Quince años antes le había pintado en Bolonia, de cuerpo entero, con el traje que fue coronado rey de Lombardía y a su lado el perro. Tenía el Emperador treinta y dos años; disfrutaba del período de salud más floreciente de su vida, aunque había superado momentáneamente algunos episodios, tales como las «cuartanas» que a los veinticuatro años le llevaron a la Cartuja de Aniago y a Tordesillas, para «mudar de aires».

Rico Avello, al estudiar «El paludismo del Emperador Carlos I», con la precisión y el juicio de gran historiador de temas científicos, señala que el Emperador no tuvo en sus primeros años una constitución robusta. «A los ocho —escribe— decía su chambelán y gobernador Carlos de Croy, Príncipe de Chimay, que era «tierno y delicado» hasta el punto de necesitar un reposo, no inferior a cuarenta y ocho horas, después de un paseo de dos o tres leguas».

Su desarrollo físico fue tardío, del mismo modo que su agostamiento prematuro. A los treinta y seis años comenzaba a encanecer y

a los cuarenta, hubo de renunciar a la práctica de la caza mayor, por hallar fatigosas las jornadas, «contentándose con la caza de aves a tiro de arcabuz».

La gota se había manifestado cuando el Emperador tenía treinta años, lo cual indica que llevaba ya largo tiempo practicando sin recato los pecados de la gula, a los que nunca quiso renunciar.

La copiosidad con que Carlos I tenía de ordinario abastecida la mesa fue, sin duda, una de las causas más decisivas de su decadencia física. Rico Avello («Carlos Emperador, en Yuste: Evocación y vigencia») se refiere, con detalle, a la glotonería del monarca, que a la luz de la edad moderna, resulta ciertamente disparatada:

«Carlos de Austria, antes de su retiro en Yuste, tenía por costumbre levantarse poco después del alba para tomar una extraña menestra con carne de capón cocida con leche, acompañada de una crema grasienta espolvoreada con azúcar y especias, sin faltar un excelente vino viejo. Después dormía un poco más y al mediodía almorzaba con una minuta de 25 platos; por la tarde merendaba carne asada o pasteles de pollo o perdiz para dar lugar a la comida común de la corte que solía hacerse a medianoche, siempre con viandas fuertes que según Falconetto —un italiano que desempeñaba el cometido de jefe de cocina— el Emperador solía reprochar el poco picante que echaba a los manjares. Según Prescott, inmediatamente, se acostaba, pero temeroso y previsor que durante la noche el estómago le llamase la atención, en una mesa y junto al lecho se le preparaba un «tentempié» que solía ser un caldo, pollo asado, dulce de piña y una jarra de buen vino de Málaga».

Largo es el censo de los médicos que atendieron al Emperador a lo largo de sus cincuenta y ocho años de vida, siempre quebrantada por la mala salud. Algunos, trataron de disuadirle de sus excesos gastronómicos, como el doctor italiano Juan Andrea Mola, cuando fue a Yuste para tratarle de las almorranas. Pero el Emperador escuchó a Mola, como tiempo

atrás lo había hecho a su confesor el Cardenal Loaysa, sin recatarse en afirmar que nunca renunciaría a sus pasiones culinarias.

No obstante, el deseo de verse liberado de sus males, que en tantas ocasiones le impidieron atender a los asuntos políticos o militares, parece cierto que el Emperador mostraba una marcada animosidad contra los médicos y la Medicina. De la «Crónica de D. Francésillo de Zúñiga» tomamos estas palabras: de Carlos I, cuando en cierta ocasión mandó llamar a los médicos que le atendían: «...amigos míos y criados míos, malditas sean vuestras medicinas, vuestros Galenos, vuestros Averroices, porque la cuartana ha tenido y tiene en mí novenas, y vos Maestre Liberal, gesto de vizcaíno con espíritu de perra parida debajo de la cama ¿en qué está mi mal?».

La poca fe que el Emperador tenía en la ciencia médica le llevaba a guardar, con cierta superstición, piedras y sustancias a las que el vulgo atribuía determinadas virtudes curativas. M. Gachard («Retraite et mort de Charles Quint au Monastère de Yuste», Bruxelles, 1854), dice: «Los estuches más preciosos del Emperador eran, sin duda, los que contenían sustancias a las cuales la credulidad de entonces concedía virtudes curativas. Carlos I poseía una gran cantidad de estos talismanes médicos, sortija de oro con piedra de restañar sangre, otra de la misma virtud engastada en oro, dos pulseras y dos sortijas de oro y hueso contra las hemorroides, una piedra azul engastada en oro para preservación de la gota, nueve sortijas de Inglaterra contra los calambres, una piedra filosofal que le había dado cierto doctor Beltrán y varias piedras de benzoar venidas de Oriente y destinadas a combatir ciertas enfermedades».

La enfermedad mortal del Emperador fue el paludismo, que le tuvo postrado veintitrés días, durante los cuales se le administró «agua de cebada e infusiones de horteade y azúcar rosado».

En este lienzo de Tiziano —pintado diez años antes de su muerte— se advierten las

huellas de los procesos febriles y el color de la ictericia en el rostro del Emperador.

Refieren los cronistas que cuando el lienzo estaba al aire libre, secándose, una ráfaga de viento «lo arrojó contra un palo, rompiéndose en la grupa del caballo». Lo restauró el propio Tiziano, aunque todavía se advierte el deterioro.

El lienzo (3,32 × 2,79) vino a España entre las pinturas que trajo María de Hungría. En 1600, estaba en la Casa del Tesoro, y en 1614, en El Pardo. Sufrió algo en el incendio del Alcázar de 1734.

Actualmente está en el Museo del Prado.



el príncipe don carlos

SANCHEZ COELLO



Fue el príncipe don Carlos de Austria, hijo de Felipe II y de su primera esposa, María de Portugal, un ser enfermizo e irritable. Sus contemporáneos dicen que tenía una cabeza enorme y era jorobado; que con frecuencia permanecía en cama con fiebres cuartanas y tercianas; que era vanidoso y gustaba de los trajes profusamente adornados con sedas y

pieles; que se recargaba de joyas y usaba perfumes.

Willian Thomas Walsh, biógrafo puntual y minucioso de Felipe II, lo retrata como «un ser de cara amarillenta y fofa, de ojos irritables, de mandíbula y labios inferiores recios, como los del Emperador; de espalda encorvada y cuerpo deforme sobre unas piernas delgadas».

A los doce años, cuando iba a casarse con Isabel de Valois, su padre —que doblaba la edad a la prometida del príncipe— entró en competencia por conveniencias políticas, a fin de afianzar su influencia en los asuntos relacionados con Francia. La opinión pública consideró que desde aquel momento las relaciones entre Felipe y el príncipe fueron muy conflictivas.

EL ACCIDENTE DE ALCALA.—La rivalidad con don Juan de Austria primordialmente, que estudiaba en Alcalá de Henares al mismo tiempo que el príncipe Carlos, hizo que, al no poder secundarle en ejercicios de destreza física, intentara aventajarle en lances de amor: trató de enamorar a la hija del portero. Una noche, cuando escapaba por las escaleras del colegio para salir a su encuentro, sufrió una caída que le produjo una grave herida en el cráneo. Finalizaba el mes de Abril de 1562.

Los médicos que reconocieron al príncipe, Chacón y Olivares, no consideraron grave su



estado. Se limitaron a sangrarle dos veces, extrayendo dieciséis onzas de sangre en las dos intervenciones. La fiebre fue pertinaz desde la misma noche de la caída, y diez días después, el 1 de mayo, la situación del enfermo podía calificarse de muy grave.

LA TREPANACION DE VESALIO.—El rey Felipe llegó a Alcalá acompañado del eminente doctor Andrés Vesalio. Se celebró una consulta con nueve médicos y sucesivamente otras muchas, hasta alcanzar el número de cincuenta. Vesalio practicó al príncipe una trepanación; pero no se advirtió mejoría alguna. Por el contrario, se le apreció al enfermo una erisipela en la cara que le invadiría las orejas, el cuello, el pecho y los brazos. La pierna se le paralizó.

La ciencia se consideraba fracasada. El rey Felipe, con la esperanza en la salvación de su hijo muy menguada, escribió de su mano cartas a los clérigos de Montserrat, Guadalupe y Zaragoza e incluso al Padre Santo, en solicitud de oraciones. En todas las ciudades del reino se celebraron procesiones; pero la salud del príncipe declinaba hacia la muerte, sin reaccionar ante los esfuerzos de la ciencia, ni a los ruegos celestiales que elevaban los penitentes.

EL UNGUENTO DEL CURANDERO.—De esta guisa se hallaba el enfermo cuando llegó a Alcalá, un curandero morisco, de Valencia, a quien se conocía por el sobrenombre de Pinterete. Este aplicó al príncipe dos unguentos cuyo secreto dijo poseer, utilizados por él generalmente para curar heridas. Don Carlos comenzó a recobrar la salud progresivamente, y parece, según dicen los historiadores, que los médicos dieron fe de la evolución del enfermo.

No obstante, los cronistas se contradicen, y algunos atribuyen la mejoría del príncipe a la trepanación de Vesalio, mientras otros se obstinan en que fue el unguento del morisco lo que devolvió la salud a don Carlos.

Pero en lo que sí parecen estar de acuerdo es que después del accidente, la voluntad del

príncipe quedó «menos sujeta a la razón y menos compatible con la de su padre».

El 17 de julio la herida estaba ya cicatrizada y el príncipe pudo trasladarse a Madrid.

ENCARCELADO EN LA TORRE DEL ALCAZAR.—Aspiraba don Carlos a quedarse en Flandes como gobernador al producirse la insurrección de Países Bajos. De esta manera conseguiría vivir distanciado de su padre. No se realizó el viaje oficial proyectado, en el que iría también el rey Felipe. Entonces el príncipe decidió huir de España para unirse a la corte del Emperador. No pudo llevar a cabo su intento, porque informado el rey, mandó encarcelar a su hijo en una torre del Alcázar de Madrid. Antonio Pérez contribuyó a difundir versiones fantásticas y siempre malintencionadas, tales como que el príncipe había mantenido contactos cordiales con los rebeldes de Países Bajos; que había abandonado la práctica de la religión católica para abrazar el protestantismo; que la rivalidad amorosa con su padre había impulsado al rey a encarcelar al príncipe.

Lo cierto es que don Carlos murió al cabo de siete meses de prisión, cuando contaba veintitrés años y dieciséis días.

ALONSO SANCHEZ COELLO.—Por varias veces pintó Sánchez Coello al príncipe don Carlos de Austria. No vamos a referirnos al retrato que está en el Museo de Viena ni a otros, sino concretamente al que se conserva en el Museo del Prado, considerado como el más antiguo, y no obstante, de mayor madurez artística del pintor.

Este retrato del Prado debió ser pintado de cuerpo entero, aunque en la actualidad se conserve de rodillas arriba. Está el príncipe en pié; viste de color anaranjado, con capa forrada de armiño, gorra negra con pluma y calzas verdosas.

El profesor Diego Angulo, gran historiador del arte y antiguo director del Museo del Prado, dice al referirse a este retrato algo tan atinado y justo que nos parece conveniente copiar literalmente: «Su rostro tiene ese tono de realidad que suele distinguir a los retratos

españoles, y, sin embargo, no parece que el pintor haya sido en él, ni en la interpretación del cuerpo del personaje, absolutamente sincero. Su mirada es normal; sería inútil tratar de advertir en él rasgo alguno de su desequilibrio mental. Guarda, es cierto, el parecido que sabemos tenía con su padre, y nos deja ver algo de esa frialdad en sus ojos garzos, de que nos hablan sus contemporáneos; pero su mirada llena de descontento, lánguida y suspicaz, el pecho bombeado y sus hombros de desigual altura, que también nos describen, han sido perdonados por el pintor».

Sánchez Coello (1531-1588), no obstante, el haber sido tenido por un pintor portugués, nació en Benifayó, provincia de Valencia. A los diez años se trasladó a Lisboa con sus padres, pues allí residía su abuelo. En 1552, Antonio Moro fue a Portugal de orden de Carlos V, para pintar los retratos de aquella familia real. Enterado Juan III de las facultades artísticas de Alonso Sánchez Coello, recomendó a Moro que se lo llevase a Flandes para que completase sus estudios. En 1555 está ya Alonso Sánchez Coello de regreso. Acompaña a la corte en Valladolid, en Toledo, y por último, en Madrid. Es pintor de Cámara. Vive en la Torre del Tesoro del viejo Alcázar, donde le visita frecuentemente Felipe II, que gustaba de verle pintar.

Es muy importante la influencia de Antonio Moro en la pintura de Sánchez Coello y también el influjo del Tiziano. No obstante, su personalidad creó un nuevo tipo de retrato. «Con justicia se ha dicho —escribe el profesor Angulo— que es el primer eslabón de esa cadena que, pasando por Pantoja, se continúa en Velázquez.»

PEDIATRIA



madre con niño enfermo

PICASSO

Este pastel sobre papel (47,50 × 41) firmado y fechado en la parte superior derecha, fue realizado por Picasso en Barcelona, en 1903. Compartía entonces con Fernando Soto el estudio de la Riera de Sant Joan, 17, el mismo que tres años antes había pertenecido al malogrado Carlos Casagemas. En pleno «período azul», Picasso escoge modelos cuya miseria sea equiparable a la suya. Alberto Moravia, refiriéndose precisamente a esta época barcelonesa, observa con certera precisión:

«Picasso describe con piedad, solidaridad y congoja (o al menos cree hacerlo) la pobreza, el hambre y la caída en un momento en que él mismo era pobre, hambriento y caído».

En compañía de Fernández Soto recorre el Barrio Chino de Barcelona, donde halla criaturas vencidas, desesperadas, oprimidas, enfermas. En su cuaderno de dibujo traza el apunte urgente, recordatorio, que luego desarrollará en el estudio. Así, esta madre con niño enfermo, cuya actitud atraen la atención,

emotiva, vibrante del pintor. En este papel, Picasso depura su expresionismo hasta alcanzar un realismo dramático. La madre tiene la cara y los labios apoyados con inmensa ternura en la cabeza del niño enfermo, de tez pálida y traslúcida. Resulta impresionante observar los ojos tristes de esta pobre mujer, así como los del niño, y la posición de la mano materna, suavemente apoyada sobre el pecho del hijo enfermo.

Esta obra, que se halla actualmente en el Museo Picasso de Barcelona, figuró en la exposición «Art Francés d'avanguardia» celebrada en 1920, en la Galerías Dalmau de Barcelona; en la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona, en 1955, con el título de «Precursores y maestros del arte español contemporáneo».

No se adentra Picasso en el área patológica del arte de una manera esporádica, sino que puede advertirse desde sus comienzos, como una propensión a reflejar sensiblemente la circunstancia de la criatura humana, angustiada por la enfermedad y la miseria.

En esta misma época Picasso realiza diversos estudios de ciegos y mendigos. Desde Barcelona envía a un amigo de París un postal fechada el 30 de noviembre de 1903, con un dibujo a pluma (15 x 10 cm.) que titula «El mendigo ciego» y que actualmente pertenece a la colección Knoedler. De la misma época es el óleo sobre tabla (121 x 28), «El viejo guitarrista ciego».

Estas obras y algunas más en las que está implicada la temática patológica, pertenecen a la época en que Picasso tiene veintidós años; pero se hace preciso volver atrás, a los catorce años del pintor. En 1895 don José Ruiz, su padre, permuta su cátedra de dibujo en La Coruña por la de la Escuela de Bellas Artes de La Lonja, en Barcelona. Al año siguiente, habiendo advertido don José Ruiz la precocidad artística de su hijo y el carácter independiente de éste, le alquila para que le sirva de estudio, una habitación en la calle de la Plata, 4. Allí realizará Picasso, entre otras obras, como «Primera Comuni6n» y «Ataque a la ba-

yoneta», un óleo titulado «Ciencia y caridad». Se trata de la visita del médico a la cabecera de una enferma. Completa la composici6n la figura de una monja, con un niño en brazos, que ofrece a la paciente una taza de alg6n reconfortante. El médico, sentado al pie del lecho, que toma el pulso al tiempo que consulta el reloj, es el padre de Picasso, que pos6 como modelo para este lienzo de tan gran tama1o como consistencia en su realizaci6n.

La crítica inteligente fij6 su atenci6n prof6ticamente en la fina y alargada mano de la mujer enferma que pende de un costado de la cama y donde se apunta ya la atenci6n primorosa de Picasso en el tratamiento de las manos. Por el contrario, un crítico con tanta ligereza como ingenio malévolo, se refiri6 a la mano pintada por Picasso en este cuadro en los siguientes versos:

«Siento ante tanto dolor
reirme como un bergante,
pero el caso es superior;
¿pues no está el Señor Doctor
tomándole el pulso a un guante?».

PODOLOGIA

el pedicuro

DEGAS

Si la temática de la danza ha dado a Degás la mayor notoriedad y ningún otro artista de su tiempo llegó a superarle en estos dominios, su inquieta vivacidad le llevaría mucho más lejos. Observador de gestos y movimientos, dedicó su vida al estudio exhaustivo de los cuerpos en sus cambios de posición física o anímica. Su amigo Van Gogh definiría con certeza la actitud de Degás en una carta a Bernard: «Vive como un humilde notario».

No fue Degás un pintor conformista, ni en la vida ni en el arte. Así cuando el grupo impresionista le incluye en sus filas, disiente de sus doctrinas hasta acabar separándose de ellos. Juan Cassou y otros autores le juzgan como un «Solterón gruñón», aunque su independencia no corresponda a su etapa senil, ni tampoco a la supuesta misoginia que se le atribuye.

Era Edgar Degás una consecuencia lógica del medio burgués en que había nacido. Su padre, Pierre-Auguste-Hyacinte De Gas, era un noble de origen bretón. Durante la revolución francesa su familia había emigrado a Nápoles, y él tuvo ocasión de regresar a Francia para dirigir una casa de banca que le pertenecía por herencia.

Todas las facilidades y circunstancias de naturaleza social que habrían podido conducir a Degás a un conformismo apacible y cómodo, no bastaron para limitar sus aspiraciones, que estuvieron siempre independientemente separadas de los vientos favorables. Consistió en los deseos paternos de que estudiara con Barrias, pintor «de historia», así como con Lamothe, que también se dedicaba a los temas históricos y a los retratos.

Pero en cuanto consideró que había cumplido respetuosamente con lo que su padre consideraba muy conveniente para su formación, se fue a Nápoles para estudiar directamente y por su cuenta, las grandes colecciones de Florencia y Roma.

De su amistad con Ingres afianzó Degás la idea que era más importante dibujar del natural y de memoria. No olvidó nunca el consejo.



En 1860 pasa una temporada en casa de Paul Valpiçon, en Mesnil Hubert, y allí descubre una posibilidad en la que iba a encontrar amplísimos recursos: los caballos de carreras y los hipódromos.

Dispuesto siempre a la evolución, con los ojos muy abiertos ante el mundo en que vive, Degás realiza una serie de paisajes marinos durante una estancia en Boulogne, invitado por Manet.

Estos cambios de temática son como idiosyncráticos renovados en su trayectoria de pintor, porque su mentalidad es aún joven y no puede soportar el inmovilismo que ya se acusa en algunos de sus compañeros de generación.

Todavía en 1872, cuando frecuenta el «foyer» de baile de la Opera en la rue Le Pelletier, se abren nuevas posibilidades a sus experiencias en las que hallará una nueva dimensión de su arte.

Todo ello le llevará a interesarse por el tema del trabajo y así pinta planchadoras y sombrereras; pero la etapa más cautivadora para el artista es aquella en la que se entrega a pintar la figura femenina durante los momentos del aseo y cuidados corporales.

Fénéon («Aux vitrines des marchands de tableaux». "Revue indépendante", febrero de 1888) describe con minuciosidad magistral estos estudios dedicados al aseo: «Ciertas mujeres ocupan el interior de las tinas con su modo de acurrucarse como calabazas: una con la barbilla apoyada en el pecho, se restriega la nuca; otra, en una torsión que la obliga a volverse, con el brazo pegado a la espalda, se frota la región del coxis con una esponja jabonosa. Una angulosa columna vertebral se estira; antebrazos desvinculados de unos senos colgantes como peras, descienden en vertical entre las piernas para chapotear en el agua de la tina donde se hunden los pies. Una cabellera cae sobre la espalda, un busto sobre las caderas, un vientre sobre los muslos, varias extremidades sobre sus articulaciones; esta otra «maritornes», vista desde arriba, en pie sobre su cama, con las manos en las caderas, parece una serie de cilindros un poco



hinchados y empotrados entre sí. Enfrente, arrodillada, con los muslos abiertos, la cabeza inclinada sobre la flacidez del pecho, una joven se seca».

«El pedicuro» pertenece a la serie de obras realizadas por Degás en las que estudia el cuidado corporal de la mujer: «Mujer desnuda secándose el cuello después del baño», «La toilette», «La bañera»... Se trata aquél de un óleo sobre lienzo (61 × 46), firmado y fechado en 1873. No se sabe si ha sido pintado en Nueva Orleans —donde había estado Degás para visitar a la familia de su madre Célestine Musson, de origen criollo— o en París, a su regreso. Algunos autores afirman que la figura del pedicuro es el retrato de José Bolfour.

El cuadro se halla en el Museo del Louvre.

PSIQUIATRIA

autorretrato de la oreja cortada

VAN GOHG

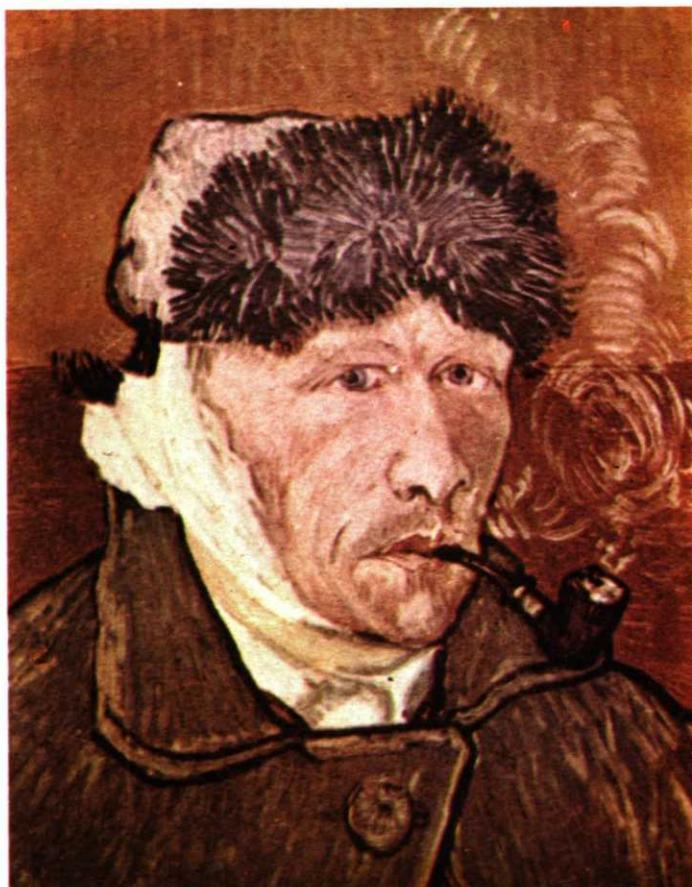
La vida apasionante de Van Gogh, que ha hecho correr ríos de tinta en biografías y ensayos durante más de tres cuartos de siglo, está tan estrechamente ligada a la competencia de la Medicina que resultaría imposible explicarla por otros cauces.

Tres son las fuentes fundamentales que llevan al investigador a un esclarecimiento inicial de los hechos: el proceso de sus autorretratos, la autobiografía reflejada en el amplio epistolario del pintor a su hermano Théo, a Pablo Gauguin y a Emilio Bernard, así como la contemplación panorámica de su obra refe-

rida a temas que fueron para Vicente preocupaciones constantes.

Está claro que la mentalidad psicopática de Van Gogh aborda la vida con una excitación impulsiva que le lleva a continuas frustraciones.

En su etapa escolar no alcanzó el rendimiento medio; como empleado de la galería de arte Goupil & Cía. de París, trabaja sin entusiasmo en la sucursal de La Haya, por lo que es trasladado, sucesivamente, a las de Bruselas y Londres; sus fracasos amorosos contribuyen, asimismo, a una depresión que le perturbará



considerablemente; se refugia en la lectura de una manera apasionada, sobre todo de libros religiosos; preocupa su salud y se le facilita el traslado a las sucursales de Goupil, en París y luego en Londres.

Van Gogh descuida en París su trabajo y se entrega al comentario de la Biblia, con su amigo Harry Gladwell. Abandona definitivamente el empleo y se va a vivir a Ramsgate, donde trabaja como maestro de escuela, por muy poco tiempo. Pasa una temporada en un suburbio obrero de Londres y luego comienza a practicar como predicador bajo la tutela de un pastor metodista.

Su interés por la pintura permanece en segundo término, aunque visita museos y realiza dibujos de gran interés. Pero la vocación religiosa llena su vida y la mayor parte de su actividad. Traduce pasajes de la Biblia a varios idiomas y su familia, deseosa de que Vincent halle al fin un estímulo que sirva de cauce a sus inquietudes, le envía a la Escuela de Teología de Amsterdam, donde a pesar de haber realizado un gran esfuerzo intelectual, no logra pasar las pruebas de suficiencia. Tampoco conseguirá resultados positivos en la Escuela de Laeken, donde inicia los estudios de noviciado, esta vez debido a su carácter difícil, que le indispone con el profesorado.

Marcha errante de un lado para otro y en el sur de Bélgica se entrega a la enseñanza de la Biblia a los mineros y a la visita de los enfermos. Su apostolado llega hasta el fanatismo y por tratar de restituirla a una vida moral, se amanceba con Clasina María Hoornik, prostituta alcoholizada, encinta y con un hijo.

Fracasado en lo que creía su vocación más apasionante, se refugia en el arte, y convencido de las relaciones que éste tiene con la música, se inicia en el estudio de solfeo y piano.

Esta búsqueda constante y angustiada de Van Gogh deteriora aún más su precaria salud. Es ya un pintor con obra cuantiosa, de considerable interés, cuando comienza su nueva etapa —la más importante— en Arles, donde realiza gran número de sus obras más conocidas. Pero no puede soportar la soledad y pro-

yecta la organización de un taller para que acudan a trabajar a su lado algunos amigos. Su hermano Théo, que trabaja en una galería de arte, compra a Gauguin varios cuadros para que con su producto pueda instalarse en Arles, junto Vincent.

El carácter insociable de Van Gogh perturbará una vez más el ritmo de su vida; Gauguin huye de Arles porque Vincent le amenaza furiosamente con una navaja de afeitar. Mas el incidente tiene consecuencias graves, porque Van Gogh sufre un ataque de demencia y se corta una oreja, que envía, envuelta en un papel de periódico, a una prostituta amiga.

En los dos años de vida que aún le quedan, vive bajo el cuidado de tres médicos, Félix Rey, Peyron y Gachet, primero en el Hospital de Arles y luego en el Psiquiátrico de Saint-Paul-de-Mausole.

Las crisis, que se producen de un modo intermitente, atormentan su vida. Desde Saint-Remy (septiembre de 1889) escribe a su hermano Théo: «Trabajo como un verdadero poseo, experimento más que nunca un sordo furor de trabajo, y creo que esto contribuirá a curarme. Quizá me ocurra algo parecido a lo que refiere Delacroix: "He encontrado la pintura cuando no tengo ya dientes ni aliento", en el sentido de que mi triste enfermedad me hace trabajar con un furor sordo, muy lentamente, pero de la mañana a la noche sin parar».

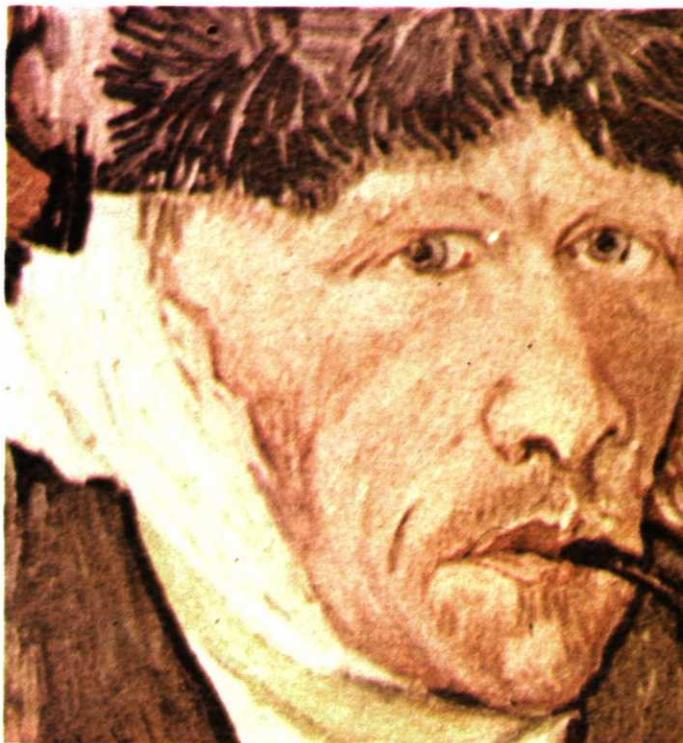
En otra ocasión, en una de sus crisis, intenta tragarse los colores. En mayo de 1890 su hermano Théo le envía a la localidad de Auvers-Sur-Oise, donde vive el doctor Paul Ferdinand Gachet, médico, pintor y amigo de los impresionistas, que se había ofrecido para tratar a Van Gogh en su enfermedad. Dos meses después sale éste a pintar el campo y se dispara un tiro de revólver, pero todavía puede regresar a casa. El doctor Gachet le asiste ya sin esperanzas. Van Gogh pasa la noche sentado en el lecho, fumando en pipa y, al fin, muere. En un bolso de su chaqueta se halló una última carta: «Por mi trabajo arriesgo mi vida, y mi razón ha naufragado casi en

la empresa...»

Van Gogh pinta una veintena abundante de autorretratos, quince de los cuales fueron realizados en tres años, entre 1886 y 1889. Si el estudio de estas obras merece una investigación detallada, nuestro propósito se concreta ahora a señalar la particularidad de que Van Gogh no ha dejado, como podría creerse, el testimonio de su evolución física y psíquica al correr del tiempo. Creyéndose siempre al borde del abismo, que su fin estaba próximo, pintó una y otra vez su retrato, en momentos de exaltación, y así, al comparar los autorretratos por riguroso orden cronológico de su realización, hallaremos un confusionismo evidente.

De los dos autorretratos de la «oreja cortada», realizados en enero y febrero de 1889, el segundo, en el que Van Gogh aparece fumando en pipa, es una prueba de que en aquel momento el pintor disfrutaba de una etapa de bonanza, en el que aparece considerablemente más joven y lúcido que en el autorretrato pintado para su amigo Guaguin un año antes.

Esta segunda versión de la «oreja cortada», pintada en Arles, pertenece a colección Mr. y Mrs. Leigh B. Block, de Chicago.



el coloso o el pánico

GOYA

La realidad política de la vida española en el momento en que Goya concibe esta obra era a todas luces desastrosa. Carlos IV abandonado a la privanza de Godoy, pasa por trances que precipitarán el fin de su reinado: el proceso del Escorial, el tratado de Fontainebleau y el motín de Aranjuez.

Goya, aislado por su sordera, no permanece impasible ante la amenaza de que Napoleón invada España. En ese estado de ánimo, el anciano pintor es dominado por el miedo y su imaginación exaltada por la enfermedad psíquica que le aqueja, le llevaría a concebir monstruos.

En «El coloso», o «El pánico», también citado como «El gigante», Goya tiene indudablemente una intención alegórica. Un pueblo huye aterrado ante la aparición de un enorme gigante, cuyo dorso desnudo sobresale por encima de los montes y de las nubes. En medio del pánico que produce el éxodo, sólo un asno permanece impasible.

Sánchez Cantón se pregunta si Goya quiso simbolizar la guerra, el hambre o a Napoleón; Von Loga, ve en este gigante la representación de Prometeo, y Beruete afirma que puede ser la representación de la grandeza. Algún autor ha apuntado la posibilidad de que represente la tempestad. Gudiol, dice muy concretamente: «El gigante», de rasgos corpulentos y bestiales, que asoma en el fondo entre nubes y nieblas aterrorizando a la muchedumbre acampada, es ciertamente, una alegoría de la gran catástrofe de la guerra». Juan Bautista



Arriaza, en su poema «Profecía del Pirineo», alude a un gigante que personifica el genio de España contra las armas napoleónicas. Lo citan M. Nigel Glendinning y Gudiol; ambos piensan que el tema desarrollado por Goya pueda haber sido inspirado en este poema.

El dato de que sea una alegoría de la guerra ha hecho pensar a los historiadores que el cuadro fue realizado hacia 1808, fecha en que ésta comienza. Entre las obras pertenecientes a Goya, que figuran en el inventario de 1812, se hallaba ésta.

Antes o inmediatamente después de esta obra, Goya abordó el mismo tema con ligeras variantes en grabados y dibujos. En una estampa grabada «al humo», titulada «El Coloso», la gran figura desnuda aparece sentado en el mar, en la línea del horizonte. Sánchez Cantón la describe con precisión suma: «Su columna vertebral están curvada; su cabeza entre los hombros; si la irguiese tocaría a la luna en menguante; en medio del mar, una isla; todo cabría entre las costillas del «Coloso».

Se conoce también un dibujo con el título del «Gigante acostado» que Goya realizó para un «Disparate», sin llegar a ser grabado. También otro, el «Gran coloso dormido», a cuya gran cabeza ascienden por escaleras las multitudes. Pertenecía en 1907 a la colección de A. de Beruete y se supone que el dibujo está inspirado en los Viajes de Gulliver. Malraux lo reproduce en 1950.

Algunos estudiosos han tratado de identificar, sin resultado cierto, el paisaje pintado por Goya en este cuadro, probablemente imaginario como la gran figura protagonista. En él queda muy claro que las nubes separan en el lienzo la realidad de la fantasía y que la técnica de pincelada rápida y sabiamente insinuante de formas y volúmenes, denota que Goya pintaba obsesionado por el tema en momentos en que su padecimiento psíquico convertía su cabeza en caldera infernal.

El cuadro, óleo sobre lienzo (1,16 × 1,05) fue legado al Museo del Prado, en 1930, por la familia Fernández-Durán.

la casa de los locos

GOYA



A partir de 1792, año en que Goya enferma gravemente durante su estancia en Cádiz, el proceso patológico actuará en su mente como una tempestad y su obra ha de surgir de resultas de este traumatismo psíquico. La agudeza de las grandes autoridades médicas que han tratado de estudiar la enfermedad de Goya no aporta hasta el momento un diagnóstico convincente, por carecer de datos clínicos lo suficientemente precisos.

Chambrun confecciona su informe a modo

de «collage» con los testimonios que recoge de unos y otros, el cual es, por el momento, la interpretación más admitida: «Parece haber estado, durante varias semanas —afirma— atacado de una parálisis que le impedía el uso de las palabras, del oído y de la vista, y no salió del marasmo durante un largo período de largos meses, en que tuvo que sufrir una interminable sucesión de atroces delirios. Delirios auditivos y visuales. Oía los ruidos de una fragua, a los cuales se mezclaban estriden-

cias insoportables. Vivía un mundo hormiguante de monstruos que le cercaban y asaltaban desde todas partes».

Aquellas pesadillas se transformarían en obra gráfica de un artista genial, que a los cuarenta y seis años se hallaba completamente sordo.

La convelección debió ser lenta y Goya reanudó penosamente su actividad artística, en plena libertad, sin los condicionamientos que requiere la obra de encargo. El 4 de enero de 1793 escribe a su amigo don Bernardo de Iriarte una carta que puede considerarse materia de análisis: «Para ocupar la imaginación mortificada —le dice— en la consideración de mis males y para resarcir, en parte, los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanche. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines que V.S.I. conoce».

Los críticos están de acuerdo en que estos cuadros de gabinete fueron once, con temática común de «varias diversiones populares». Deben existir documentos en los que consta que, en efecto, esta serie de obras fue enviada por don Bernardo de Iriarte a la Academia de San Fernando —«para todos los fines que V.S.I. conoce», así como que «se agradó cumplidamente la Junta de verlos, celebrando su mérito y el de Goya».

Tres días después recibiría Iriarte nueva carta de su amigo Goya en la que éste se mostraba muy complacido por la acogida favorable de sus obras en el seno de la Academia, al tiempo que le anuncia el envío de otro cuadro «que tengo empezado; que representa un corral de locos y dos que están luchando desnudos, con el que los cuida, cascándoles, y otros con los sacos (es asunto que he presenciado en Zaragoza)».

Algunos autores han incluido «La casa de los locos» en la serie de tablas pintadas por Goya

durante su convelección, bajo el título común de «Diversiones populares», al tiempo que las identifican con el legado de don Manuel García de la Prada, en 1839, a la Academia de San Fernando. Pero Sánchez Cantón no cree que estas tablas admirables —«La procesión de disciplinantes», «La corrida de toros en un pueblo», «El entierro de la sardina», «Escena inquisitorial»— correspondan a aquellas que Goya pintó inmediatamente después de su enfermedad, sino con posterioridad a 1808. Sus argumentos se basan en «lo arriesgado de tratar temas escabrosos, cual el inquisitorial cuando subsistía el Santo Oficio, no suprimido hasta el decreto de Napoleón, dado en Charmartin el 4 de diciembre de 1808; o como las procesiones de disciplinantes que, si bien se prohibieron ya en 1777, no desaparecieron hasta después de las reiteradas órdenes de 20 de marzo de 1799 y de 5 de abril de 1802». Además, Sánchez Cantón añade otras razones, entre éstas que la pincelada corta y densa es propia de obras posteriores a 1808.

Gudiol también participa de estos argumentos.

«La casa de los locos», óleo sobre tabla (45 × 72), es una obra de marcado concepto impresionista. Un sótano con grandes arcos y techos abovedados —semejante al «Hospital de apestados», de la colección de la Marquesa de la Romana—, recibe la luz por una ventana enrejada. Sobre las amplias losas, los enfermos mentales aparecen semidesnudos en un momento de su agitación demencial. Unos y otros exteriorizan sus delirantes obsesiones. Este ostenta una corona real, fabricada con cartón, sobre la cabeza; aquél, se ciñe un tricorno; éstotro, un tocado de plumas...

La impresión primera que tiene el espectador es de aquellarre —en el lado izquierdo de la composición se advierte una masa en la que se insinúa los rostros de viejas locas o brujas cubiertas con mantos negros— de panorama infernal, todo lo cual puede aproximarnos a la idea de lo que han sido los manicomios en el comienzo del siglo XIX y aún muy entrado el XX.



pablo de valladolid

VELAZQUEZ

El vivir rodeados de bufones, enanos, bobos y locos no fue, en modo alguno, privativo de la Corte de Felipe IV. La costumbre había sido adoptada de algunas cortes extranjeras, donde ya de antiguo las personas reales, y aún los nobles, se complacían en acompañarse de ellos, del mismo modo que las damas llevaban perros de compañía. Con bufones o perros pintan Van Dyck, Rubens y otros artistas a reinas, príncipes y caballeros.

Mas no todas las llamadas «salandijas de palacio» eran cretinos, bufones, y enfermos mentales. Vivían bajo el mismo techo que los reyes, de quienes recibían ración y vestido; pero algunos fueron respetados en su digni-

dad, anteponiendo el «don» a su nombre, como a don Cristóbal de Castañeda y Pernia, a don Diego de Acedo y a otros a quienes, además se les proveía de criados y carruajes propios.

Pablo de Valladolid, de quien los tratadistas opinan que «su aire de truhán es innegable» y otros han conceptuado como alcoholizado, grosero y procaz, parece que era más bien, como opina Rico Avello, un psicópata.

La identificación del retrato pintado por Velázquez ha sido muy contradictoria, lo que confirma que sobre la personalidad de Pablo de Valladolid se ha sabido muy poco. Así ocurrió que fuese inventariado en el Palacio de

Retiro como «retrato de un bufón con golilla que se llamó Pablillos el de Valladolid»; en el Palacio Nuevo, como «retrato de un bufón»; en la Academia de San Fernando, como «retrato de un alcalde», y en el catálogo del Prado, de 1828, «Retrato desconocido».

Moreno Villa recoge, en su libro «Locos, enanos, negros y niños palaciegos», algunas noticias de Pablo de Valladolid obtenidas de las cuentas de Palacio. Se sabe que este individuo entró al servicio de Felipe IV en 1632 y que murió el 2 de diciembre de 1648. Gozaba de dos raciones, que dispuso fuesen trasladadas a sus hijos Isabel y Pablo, que en 1669 seguían recibiendo. Dejó como albacea a Juan Carreño de Miranda, que vivía en su misma casa.

La creencia general es que Pablo de Valladolid fue un actor y que Felipe IV le llamó a su Corte como director de espectáculos, lo cual pudiera ser posible, a juzgar por la actitud declamatoria que presenta en el retrato pintado por Velázquez. Algunos críticos, como José Camón Aznar, plantean interpretaciones que consideramos de gran valor, por superspicacia. Se refieren a la intención de Velázquez al pintar el retrato de Pablo de Valladolid: «¿Qué oscuro fondo satírico habría en Velázquez para encarnar en locos y deformes las personalidades más reverenciadas de nuestro Siglo de Oro?» —se pregunta Camón Aznar, quien ve en Pablillos de Valladolid la contrafigura de Felipe IV o la del Infante don Carlos. «El vestido —dice— es el mismo. El labrado terciopelo es análogo al de este Infante. La gola, la capa, todo el atuendo, las medias y hasta el florón de la rodilla, análogos a los del monarca. Sólo falta el toisón».

Otros críticos han querido ver en Pablo de Valladolid al mismo personaje que le sirviera de modelo a Velázquez para pintar «El Geógrafo», del Museo de Rouen. Pero sea esto o no probable, lo cierto es que el retrato de Pablo de Valladolid se tiene por una de las obras maestras de Velázquez, por la sobriedad con que está pintado y por esa valentía de presentar la figura prescindiendo de toda referencia,

no sólo en el fondo, sino en el suelo mismo, insinuado levemente por la sombra que proyectan las piernas abiertas del modelo. No obstante, la figura aparece con perfecta estabilidad de todo su peso, lo que se dice bien «plantado».

Cuando Manet vio en Madrid este retrato, su elogio fue tan entusiasta que no dudó en afirmar: «El trozo más asombroso de esta magnífica obra de Velázquez, y quizá el trozo de pintura más asombroso que se haya realizado jamás, es el cuadro que se titula «Retrato de un actor célebre en tiempos de Felipe IV». El fondo desaparece. Es aire lo que rodea al personaje, vestido todo él de negro y lleno de vida». De tal manera impresionó a Edouard Manet esta obra de Velázquez, que cuando pinta «El pífano», tomando como modelo a un muchacho voluntario en el cuartel de la Pepinière, se inspira en la técnica velazqueña de la supresión de los planos de suelo y fondo para destacar la silueta con mayor fuerza.

Un inventario de 1615 hace constar que el marqués de Leganés poseía una réplica de este bufón pintada por Velázquez.



el bufón llamado "don juan de austria"

VELAZQUEZ

Ningún tratadista ha logrado descubrir el nombre verdadero de este hombre de placer conocido por «Don Juan de Austria», aunque algunos tampoco admitan que se trata de un mote. Moreno Villa, que ha tenido en sus manos la documentación de Palacio, afirma: «Ese fue su nombre auténtico y su apellido, seguramente por haberlo apadrinado el Rey o un familiar suyo. Los reyes de las casas de Austria y de Borbón tuvieron la costumbre de dar sus nombres de pila y de familia a seres modestos que criaron en Palacio o apadrinaron en la hora del bautismo».

Mas no parece verosímil, aunque lo afirme

Moreno Villa, considerado como autoridad en la materia. En primer lugar, porque ninguna persona real cometería la ligereza de dar el nombre del vencedor de Lepanto a otra persona de su estirpe y menos a una criatura de su servidumbre. Nada impediría, además, que se le impusiera al neófito el nombre de Juan; pero, en manera alguna, el patronímico. Lo más probable es que este individuo, a quien en un inventario de Palacio se le llama Don Juan de Austria, «el Artillero» —Rico Avello lo considera un psicópata maniaco melancólico— blasonara de héroe y hasta simulara gestos o gestas de don Juan de Austria.

Velázquez lo pinta en pie, vestido de negro y carmesí; la mano izquierda en la empuñadura de la espada; una llave de fierro al pecho. En la composición de este retrato figuran piezas de armaduras, un arcabúz, balas y, al fondo, una batalla naval.

El nombre de este bufón no figura en nóminas ni registros de Palacio, por lo que cabe pensar que no recibía ración, ni sueldo fijo. Moreno Villa habló de apuntes administrativos que ponen de manifiesto el haber recibido trajes y zapatos. En la lista detallada de telas y adornos, el historiador identifica los que sirvieron para confeccionar el traje con que Velázquez pinta a «Don Juan de Austria», por lo cual se supone que el lienzo fue pintado hacia 1636.

El retrato está pintado de una manera admirable; los críticos consideran que se trata de una de las mejores obras de Velázquez. En la ejecución se advierte la levedad de la mancha, acquarelada, salvo en la cabeza y en las manos en que la materia es más densa. El abocetamiento es considerado por algunos como muestra de la evolución velazqueña. Camón Aznar no lo cree así, calificándolo de «audacias de taller» y añade con probable verosimilitud: «Este fenómeno del cansancio ante la terminación de una obra, este quedarse en el impacto primero de la sensibilidad, es una de las características de Velázquez, que debía de ser un hombre de ráfagas impetuosas, seguidas de cansancios, que suponemos fueron fecundos lapsos de meditaciones».

La primera vez que aparece inventariado este retrato es en 1700, en el Palacio del Retiro, con el apodo de «Don Juan de Austria». Posteriormente, al pasar al Palacio Nuevo, se reseña como «Retrato de un artillero» y algún tiempo después, «Retrato de un general español».

Cuando es cedido por Real orden a la Academia de San Fernando no se le reconoce ninguno de los títulos anteriores, sino que se considera como retrato del marqués de Pescara. Así pasa el 1827 al Museo del Prado.

Lo grabaron Goya, Lingée, Allais, Lamglu-

me, Maura, Rajón, Fosseyeux y Cos. Algunos de estos grabadores lo consideran, y así lo titulan, retrato de Hernán Cortés.

Bernardino de Pantorba afirma que por lo magistral de la ejecución y lo fino del colorido, está entre los mejores retratos de Velázquez. «En el Museo —refiere el gran especialista en la pintura velazqueña— tiene, a un lado, «La rendición de Breda»; al otro, el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar; como vemos, dos grandes y ricas "notas de color" de la paleta velazqueña».

Este lienzo figuró en la Exposición de Ginebra. Salió del Prado el 3 de diciembre de 1936.



el bufón "barbarroja"

VELAZQUEZ

El tema de la locura ha sido tratado por pintores de todas las épocas y aunque el aspecto quirúrgico sea el más conocido, por las diversas interpretaciones realizadas sobre la «Extracción de la piedra de la locura» —El Bosco, Brueghel el Viejo, J. Steen, Brower, Heemessen, F. Hals el Joven—, no resulta menos numerosa la iconografía demencial en la varia complejidad de estados y sus clasificaciones.

El enajenado como modelo pictórico supone para el artista afrontar una prueba en la que ha de poner en juego todos sus recursos de penetración psicológica, unidos a las más

sutiles técnicas del oficio. El Greco busca algunos de los modelos de sus santos entre los dementes acogidos a la caridad de la Casa de los Locos, el llamado Nuncio Viejo, de Toledo. Velázquez estudia una y otra vez, a los enanos, locos y bufones de la Corte. Así, a «Calabacillas», cuyo retrato retoca y corrige para profundizar en el modelado del rostro, ante el cual se puede impartir una lección de psiquiatría.

Otros pupilos del Alcázar han merecido la atención velazqueña, entre ellos don Cristóbal de Castañeda y Pernía, más conocido por el apodo de «Barbarroja». Era Castañeda bufón

que figuraba «como hombre de placer» en el Archivo Administrativo de Palacio, desde el 24 de mayo de 1633, habiendo servido con anterioridad como emisario del Cardenal Infiante.

Se jactaba Castañeda de ser guerrero valeroso y de matar toros, lo cual no pasarían de ser imágenes de su cerebro enloquecido. Como tal lo pinta Velázquez: la mirada fija, inquisidora, es la de un perturbado; la extravagancia del atuendo, así como la actitud, vienen a complementar en la obra velazqueña el testimonio de alteración mental que quiso dar el pintor.

Que Castañeda no fue hombre mentalmente equilibrado, lo prueba el mote de «Barbarroja»; pero aún hay un hecho más claramente demostrativo. Preguntóle el Rey, en cierta ocasión, si en Valsain había olivas, a lo que respondió don Cristóbal: «Señor, ni olivas ni olivares», alusión imprudente al Conde-Duque de Olivares, que motivó el que el monarca desterrase a Castañeda a Sevilla.

Esta obra de Velázquez fue inventariada en 1701 en el Palacio del Retiro como «Retrato de un bufón con hábito turquesco, llamado Pernía, y está por acabar, por Diego Velázquez». En 1898, Beruete disiente de los autores anteriores poniendo en duda la paternidad velazqueña de esta tela, que atribuye a algún imitador del maestro. Beroqui, en 1915, dice que no hay fundamento alguno para dudar de su autenticidad, puesto que se trata de una de las pinturas más características de Velázquez. Advierte que está sin concluir y que «una mano aleve trató, sin duda, de terminar la figura»; pero, afortunadamente, no pasó del capellar».

Camón Aznar no está de acuerdo en lo del capellar y afirma, por el contrario, que el manto y la mano derecha son análogos a los del «Geógrafo» del Museo de Rouen. «Siempre nos había sorprendido —escribe— la afirmación de quienes, habiéndose ocupado de este retrato, creen que el manto del personaje que representa es obra de autor distinto al del resto del cuadro, suponiendo que Velázquez

dejó inacabada esta imagen. A ello se opone la realidad estilística de este fragmento, pues cuando este bufón fue pintado no había ningún artista —ni siquiera Zurbarán— que pintara con esa técnica dura y plástica con que aparece tratado este paño. La manera de los que lógicamente habrían completado una obra de Velázquez —Mazo o Carreño— era aún más fluida que la del maestro».

No obstante, las rectificaciones admitidas como muy claras son varias, entre otras, la distinta posición de la espada, del contorno del manto y de los pies.

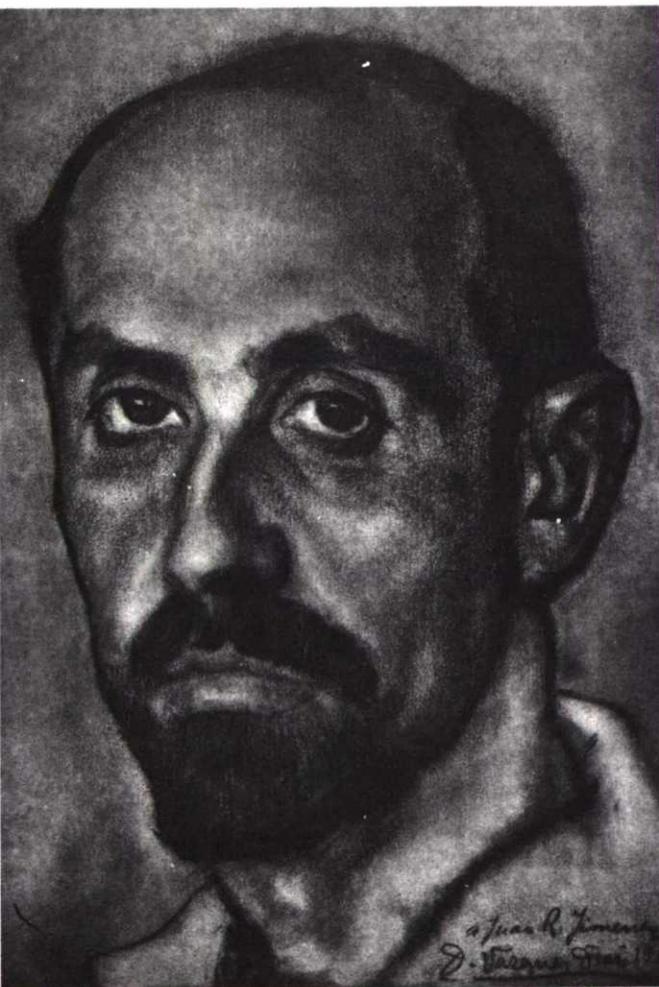
Sin referirnos más que a la pintura española, resultaría sobremanera prolijo el intento de abarcar el tema de la iconografía de la locura. La obra de Goya merece un estudio detenido en este sentido, sin olvidar la «Casa de locos», que se conserva en el Museo de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Esta tabla viene a ser un gran documento sobre la asistencia de los enfermos mentales en el siglo XVIII, puesto que Goya refiere «que es asunto que he presenciado en Zaragoza...».

Muchos serían los pintores con obra implicada dentro de esta temática de la demencia. Nos viene ahora a los puntos de la pluma el nombre de Francisco Pradilla con que el lienzo «Juana la Loca velando el cadáver de Felipe el Hermoso», obtuvo Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Madrid de 1878, así como otras recompensas en la Exposición Universal de París y en la de Viena.

En nuestros días hay pintores como Villaseñor, Alvaro Delgado, Orellana, Grandío, por citar sólo algunos, que pueden aportar obras de gran interés para el estudio de la locura en el arte.

retrato de juan ramón jiménez

VAZQUEZ DIAZ



Fue J.R.J. un atormentado, lo cual se refleja en la obra del poeta. A las variantes de su enfermedad, a los momentos de crisis, a las diferentes etapas más o menos sensibilizadas por el fantasma de la muerte se deben seguramente sus mejores páginas.

Muy tempranamente comenzó a preocuparle el ritmo de su corazón; se autoauscultaba, obsesivo, una y otra vez; la respiración se le antojaba dificultosa; sentía ahogos y, al fin, acaba cayéndose al suelo sin sentido.

Desde entonces quiso estar siempre con un médico al lado suyo y se hizo amigo de varios en el largo curso de su vida. Del mismo modo, cuando se trasladó a Madrid se cambió muchas veces de piso, siempre con la idea de vivir más próximo a una Casa de Socorro.

Graciela Palau de Nemes, autora de la «Vida y obra de Juan Ramón Jiménez», refiere: «Una mañana, estando él en la finca Fuentepiña, le amaneció en el umbral de la casa del doctor Almonte, que vivía casi al lado, impelido por esa necesidad de estar constantemente con un médico que le socorriera cuando sentía que se ahogaba, cuando se le comprimía el pecho, cuando no podía respirar. Empezaron a circular historias fantásticas sobre él; cómo le bajaba la temperatura y sentía frío y se encerraba en su cuarto, la gente empezó a decir que

se encerraba para no dejar entrar a la muerte, después se corrió la voz de que tabicaba las ventanas».

Era muy joven el poeta cuando fue enviado a un sanatorio próximo a Burdeos, la «Maison de Santé du Castel d'Andorte», donde el doctor Lalanne acogió a Juan Ramón en su ámbito familiar. Y aquí no podemos soslayar el recuerdo de Van Gogh cuando y al final de su vida se establece en Auvers-sur-Oise, cerca de Pontoise, donde le había enviado su hermano Theo, porque allí tenía una casa el doctor Gachet, que aceptó atender a Vincent.

Posteriormente J.R.J., que tuvo verdadero magnetismo para la amistad con médicos eminentes, entró en el círculo del doctor Simarro, el cual dispuso que el poeta se instalase en el Sanatorio del Rosario de Madrid, como en un hotel.

«Don Luis Simarro —escribe Juan Ramón— me trataba como a un hijo». Y a renglón seguido: «¡No sé las veces que alejé de mi alrededor, dándome voluntad y alegría, la muerte imaginaria!»

Juan Ramón nació en Moguer (Huelva), en 1881; Daniel Vázquez Díaz, en Nerva, pueblecito próximo al del poeta, un año después. Debieron conocerse en Sevilla, en un encuentro fugaz que iba a adquirir naturaleza de amistad, en 1916, cuando el pintor regresa de París y busca a J.R.J. en la Residencia de Estudiantes.

En aquel año Vázquez Díaz realiza el primer retrato del poeta, que tiene 31 años; el bigote y la barba de azabache y una enorme tristeza en sus ojos.

El propio Vázquez Díaz le ha contado a su biógrafo Francisco Garfias, al referirse a este dibujo primero que tanto se ha reproducido: «Para no estropearlo, fue con el dibujo en la mano, sin quererlo doblar ni enrollar, como la Verónica, hasta la Residencia.

Aquella cabeza del poeta —una de las obras más afortunadas de Vázquez Díaz —le serviría al pintor para recrear el recuerdo de su amigo a través de los años. En 1931 pintó

el retrato en el que J.R.J. aparece sentado, y un año después, el que está en el Museo de Caracas.

Para una tercera réplica posó el poeta Francisco Garfias, según él mismo refiere en su libro, con el fin de que Vázquez Díaz pintase únicamente la ropa, pues para la cabeza seguía utilizando sus dibujos.

Guardó Vázquez Díaz, a lo largo de su vida, gratitud inmensa a J. R. J., porque no olvidaba que en los años difíciles en que se combatía su pintura, Juan Ramón había estado al lado suyo y hasta se ofreció para escribir la presentación del catálogo a una exposición en el Museo de Arte Moderno, gesto que fue entonces de suma importancia para apadrinar al pintor como artista moderno frente a los Romero de Torres, Benedito, Sotomayor, López Mezquita y otros que en aquel momento representaban la ortodoxia del arte.

Murió Vázquez Díaz con el proyecto de pintar un nuevo retrato al Premio Nóbel. «Si cuando venga a España —nos dijo una tarde— aún tengo fuerzas para coger los pinceles, realizaré el retrato del Juan Ramón indiscutible, del maestro, del «andaluz universal», que ya en 1916 entreví en nuestro encuentro en la Residencia, donde ya le reconocían como tal Moreno Villa, Federico García Lorca, Alberti...».

La muerte del poeta no permitió que Vázquez Díaz realizase aquel deseo.

saturno devorando a su hijo

GOYA

Modernos estudios realizados sobre esta obra de Goya, la clasifican dentro del grupo de aquéllas que produjo el aragonés cuando ya sus facultades mentales sufrían perturbaciones. En «Saturno devorando a un hijo» se detectan signos inequívocamente freudianos, relacionados con la melancolía y la obsesión de la muerte.

Aunque Goya pudo haber visto el tema tratado por Rubens en un lienzo que estuvo en el Alcázar de Madrid, y actualmente se halla en el Museo del Prado, su genialidad patológica sobrepasa el planteamiento que el pintor flamenco le había dado.

Representa Goya a Saturno, como un monstruo desmelenado, que en un rapto de





locura en que aparece con los ojos desorbitados, devora a su hijo. Simboliza el tiempo, que consume las horas con implacable voracidad, lo cual constituyó una de las mayores preocupaciones de Goya en la etapa final de su vida.

«Saturno devorando a su hijo» pertenece a la colección de pinturas al óleo, pintadas sobre los muros de la llamada «Quinta del Sordo», que estuvo situada a orillas del Manzanares y muy próxima al puente de Segovia. Adquirida por Goya en 1819 se la cedería a su nieto Mariano en 1823, cuando Fernando VII consigue restablecer el régimen absolutista.

Esta y las trece obras realizadas por Goya para su casa de campo, son conocidas por «Pinturas negras de la Quinta del Sordo», denominación que Sánchez Cantón no encuentra correcta por no estar ejecutadas las obras al claroscuro, sino que las más de ellas tienen colorido de varias tintas.

Sin embargo, negro era el horizonte que Goya veía en el aspecto político y más negro aún en el patológico. Respecto al pri-

mero, Gaspar Gómez de la Serna opina muy certeramente que «Las Pinturas negras resultan el último peldaño en el proceso de su desilusión española; la afirmación amarga de la negra desesperanza sobre el destino de su pueblo».

El espíritu de Goya se entenebrece a partir de 1792 en que estando en Andalucía, enferma gravemente. Varias secuelas de gran consideración alterarían la mentalidad del pintor. «El aislamiento forzado por la sordera —dice Sánchez Cantón— le condujo a la concentración y al ejercicio de la fantasía como medio para evadirse de la realidad tristísima».

A partir de ese momento, la patología predominaría en la pintura goyesca. En 1793 realiza once obras de pequeño formato para la Academia de San Fernando, en las cuales está incluida «La casa de los locos»; en 1897, anuncia los «Caprichos»; en 1810, emprende las escenas de los «Desastres de la guerra» y posteriormente las «Pinturas negras». En este proceso creador cabría incluir la colección de seis «asuntos de Brujas»,

pintados para la Alameda de los Duques de Osuna. Lo demoníaco y hechiceril absorberán por completo la mente genial de Goya hasta el fin de sus días.

«Saturno devorando a su hijo» fue pintado para el salón de la planta baja de la «Quinta del Sordo» y su biógrafo Ramón Gómez de la Serna, al enjuiciar esta obra, escribe: «—¡Esos son los hombres! —decía señalando a Saturno comiéndose a sus hijos, que había pintado en el comedor por lo que de antropofágico tiene el hambre y quizá porque le había sugerido ese tema la estatua de ese mismo Saturno que se levanta sobre una columna en la Alameda de Osuna, y que él vio tantas veces en sus visitas».

Las facultades interpretativas de Ramón Gómez de la Serna son tan fértiles como ingeniosas: «Como sordo, no dialogaba más que con las paredes, y por eso las convierte en auditorio fantástico y procura que estén llenas de vagos convidados de piedras y otros entes de lo espeso de los muros de todo tiempo».

La Quinta del Sordo fue vendida por sus herederos; sufrió varias obras que modificaron su estructura inicial y posteriormente hubo de ser derribada para construir un ferrocarril. Afortunadamente, un gran admirador de la pintura de Goya, había comprado con anterioridad la finca para rescatar las «Pinturas negras». Este era el banquero francés Barón Emile d'Erlanger, que una vez adquirida la Quinta a su anterior propietario, H. Caumont, encargó que las pinturas fueran arrancadas de los muros. Fue D. Salvador Martínez Cubells, quien realizó la delicada e importante tarea de pasar a lienzo las «Pinturas negras», en 1873. Cinco años después serían presentadas a la Exposición Universal de París, donde pasaron inadvertidas en un momento en que la atención de los amantes del arte estaba puesta en el Impresionismo.

El Barón Emile d'Erlanger las donó entonces al Museo del Prado y las «Pinturas negras» fueron aceptadas por Real Orden de 20 de diciembre de 1882.

RETRATOS MEDICOS

el médico

EL GRECO



La relación amistosa de médicos y pintores se ha dado en todas las épocas. Evidencia esta afinidad la historia de la pintura universal, en la que abundan retratos de doctores eminentes que han tomado parte activa en un momento determinado de la vida del pintor y, a veces, como protagonista en los destinos de su país.

El médico halla en el refugio del arte la permanencia que el manejo de la enfermedad no puede darle. «Todo pasa menos la verdad y la belleza; pero la verdad no es de este mundo. La belleza, sí».

El Greco, con haber sido un hombre concentrado, cultivó la amistad de un puñado escogido de grandes espíritus que habitaron en Toledo, algunos de los cuales pasaron como modelos, para el gran pintor. Ni Cossío, ni Marañón creen que Theotocópuli realizara los retratos por remunerado encargo, sino «por entusiasta y generosa labor de amigos». Y sí es cierto que infundía un carácter a sus retratados, como gran pintor que era, no de-

be serlo menos el que elegía los modelos entre los caballeros de mayor distinción. Por eso puede explicarse la particularidad de que fuesen flacos y aún enjutos. «Sólo una vez pintó a un gordo —observa Marañón—, a un fraile trinitario, y esta excepción está tal vez justificada por la amistad ferviente del modelo, porque yo creo que se trata de su admirado Fray Hortensio de Paravicino, ya maduro y ajamonado».

Pintó Theotocópuli el retrato de un médico con singular maestría. De más de medio cuerpo, con la mano izquierda apoyada sobre un infolio y una sortija en el pulgar. Ropa verde oscura, casi negra; cuello y puños de lienzo blanco.

Este retrato está firmado en el fondo, por encima del libro. Cossío cree que fue pintado entre 1577 y 1584.

La identificación está basada en un retrato que se guarda en la Biblioteca Nacional y que, al parecer, fue descubierto por Rodríguez Marín. En él figura el nombre de Rodrigo de la

Fuente, y aunque se trata de un hombre más joven, la fisonomía conserva fuerte parecido con el personaje pintado por El Greco.

El doctor Rodrigo de la Fuente, era médico muy famoso en Toledo. Cervantes lo cita en «La ilustre fregona»: «Preguntáronme cuál era el médico de más fama de esta ciudad. Díjeles que el doctor De la Fuente». Posiblemente se refiera a él Quevedo cuando al describir el aspecto de un médico toledano pormenoriza que «llevaba sortijón en el pulgar con piedra tan grande que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa».

Algunos investigadores, entre ellos Zapatero Ballester y N. Mariscal, suponen que se trata de un retrato del doctor Luis Mercado, famoso epidemiólogo, protomédico de Felipe II, que aunque no residió en Toledo pudo acompañar a la corte en algunos de sus viajes.

El doctor Mariscal, desde 1932 secretario de la Real Academia de Medicina, hizo copiar al óleo el cuadro de El Greco, con la creencia de que se trataba de un retrato de Luis Mercado, para colocarlo en el salón de actos, frente al de Ramón y Cajal.

De lo que no cabe duda —en ello todos los críticos están de acuerdo— es de que se trata de uno de los más importantes retratos pintados por Theotocópuli. El doctor es un hombre de edad proveya y de apariencia un tanto sedentario. Tiene el cabello gris y la barba plateada; acusa la fatiga en sus ojos de mirada bondadosa, comprensiva, del hombre que ha visto muchos dolores ajenos. La tez, amarillenta, enfermiza, hace suponer que su mal progresaba irremediablemente, pues murió en la segunda mitad de 1589.

Como siempre, Marañón da en su comentario una nota de generosidad que emana de su corazón y de su infinita experiencia: «Los médicos —dice— tenemos tan alta idea de la frecuencia con que los grandes pintores agradecen, egregiamente, un poco de salud que quisiéramos darles, con efigies inmortales, que sin querer se piensa que también este doctor toledano era el que asistía en sus achaques y los de su familia, cuando se le acababan

los recursos empíricos y los que husmeaba en sus libros».

Opina, además, Marañón, que al decir que es «un médico», se dice de él todo lo que hace falta. «Es —añade— un prototipo de médico generoso, un tanto escéptico, filósofo y algo poeta, como se debe ser; y se comprende que El Greco hiciera con él muy buenas migas».

Este retrato, que en 1686 estaba en la galería del Cierzo del Alcázar de Madrid, pasó en 1734 al Retiro y actualmente se encuentra en el Museo del Prado.

Se conserva también en el Prado otro retrato, «Pietro María, médico de Cremona», pintado por Lucía Anguisciofa. Se trata de una obra de escuela italiana. Su autora nació en Cremona hacia 1538, hermana de Sofonisba y de otras cuatro pintoras. El retrato de este médico de Cremona es de más de medio cuerpo; aparece sentado. Viste toga con cuello de martas; en la diestra, sostiene un libro; la mano izquierda, la apoya en un bastón con la sierpe enroscada.

Estos son los retratos de médicos considerados como más importantes de los que se encuentran en el Museo del Prado. Es sabido que existen algunos más de gran interés en otras colecciones. El pintado por Goya de su médico, don Eugenio García Arrieta, pongamos por caso, merece comentario aparte.

lección del profesor jiménez díaz



EUGENIO HERMOSO

En 1947, fecha en que se comenzaron los primeros bocetos para la realización de esta obra, el Profesor Jiménez Díaz acababa de cumplir cuarenta y nueve años. Resulta innecesario que nos detengamos en consideraciones acerca de la madurez de su personalidad, que en él se había manifestado ya muy tempranamente.

La idea de esta obra se debe a Conchita Rábago de Jiménez Díaz y surgió durante un viaje por Europa en el que acompañaba a su marido. Entonces tuvo ocasión de contemplar la «Lección de Anatomía del Dr. Tulp», o quizá otro de los muchos cuadros de grupo en que se representa a un maestro que explica una lección de Medicina.

Partiendo de esta idea, Conchita Rábago decidió encargar a un pintor español una composición en la que apareciese el profesor Ji-

ménez Díaz rodeado de sus colaboradores más principales. Fue elegido Eugenio Hermoso para confeccionar el boceto que don Carlos recibiría, como regalo de su esposa, el día de su santo.

La idea complació al Maestro. (No olvidemos que por aquel tiempo Jiménez Díaz había concurrido a una Exposición de Pintores Médicos, celebrada en Madrid, donde obtuvo una Medalla). Así es que comenzó a estudiar las posibilidades de realización en frecuentes diálogos con el pintor, no siempre coincidentes y en ocasiones hasta amistosamente polémicos.

Eugenio Hermoso había realizado la composición del boceto con menos figuras; únicamente con las que aparecen en primer término. Pero don Carlos le hizo ver la imposibilidad de omitir a colaboradores que

pertenecían a generaciones muy próximas, igualmente estimados por él, con lo cual hubo de incrementarse el número, de un modo arracimado que, a nuestro parecer, menoscaba el interés plástico de la obra.

En el cuadro figuran los colaboradores de la época fundacional, tres retratos de estudiantes de Medicina —en representación de las promociones universitarias a las que el Profesor Jiénez Díaz impartía su magisterio— así como la cabeza del pintor que, al igual que Velázquez en «Las Meninas», deseó participar en el grupo.

Únicamente el doctor Alférez no era colaborador; pero don Carlos quiso incluirle por tratarse de un amigo fraternal, desde los años en que ambos cursaban los estudios de Medicina. Ejercía a la sazón el doctor Alférez como urólogo en Almería y, en sus frecuentes viajes a Madrid, había continuado el contacto con el profesor Jiménez Díaz y sus colaboradores.

También la elección de Eugenio Hermoso

para realizar esta obra había partido de la amistad personal con el pintor, coincidiendo además la posibilidad de que éste podía dar a la obra el carácter y la reciedumbre que don Carlos pensaba que el cuadro debería tener.

Hermoso propuso la posibilidad de que algún médico compareciera sin bata, facilitando así la ejecución del conjunto de figuras vestidas de lienzo blanco; pero don Carlos no accedió a la posibilidad de que ni uno solo de sus colaboradores apareciese de esa guisa en una sesión clínica.

Acerca de la enferma que figura en el lienzo, el pintor y el Maestro tuvieron puntos de vista antagónicos. Eugenio Hermoso deseaba pintar un desnudo académico; don Carlos consideró incompatible ese empeño estético con la veracidad de lo que en el lienzo se intentaba representar: una sesión clínica en torno a una enferma. Y una bella muchacha, de aspecto saludable y optimista, era lo menos a propósito para figurar en el cuadro como paciente.



Hermoso, por su parte, se resistía a utilizar como modelo una enferma, al mismo tiempo que don Carlos valoraba una serie de principios y matices de ética profesional que le aconsejaban no recurrir a una paciente para lo que en realidad iba a ser una exhibición pública.

Se llegó a la conclusión de que lo idóneo era pintar con una modelo profesional de las que acudían al estudio de Eugenio Hedmoso para la realización de otras obras. Así se hizo. Más los problemas continuaron surgiendo en relación con la supuesta enferma a quien Eugenio Hermoso pintó con una carnosidad tersa, rosada, admirable como obra artística, pero poco convincente con lo que realmente ha de representar en el lienzo. Entonces don Carlos sugirió la conveniencia de dar al desnudo una tonalidad amarillo-verdosa de ictericia.

El desnudo total que el artista había realizado tampoco correspondía, puesto que a los enfermos no se les presentaba así en las sesiones. Nuevamente surgía la controversia entre las conveniencias del arte plástico y la realidad médica. Eugenio Hermoso optó, al fin, por incorporar un velo sobre el abdomen de la enferma.

Fue idea de Eugenio Hermoso introducir en la composición del cuadro además, tres figuras de mujer, no sólo por conveniencia armónica, sino con intención de obtener una nota de femineidad que animase la gravedad con que comparecen los hombres de ciencia en la sesión clínica.

Asistió Eugenio Hermoso a varias lecciones del Profesor Jiménez Díaz, que entonces se desarrollaban en su cátedra de San Carlos y en su servicio del Hospital Provincial. Así pudo realizar varios bocetos para el estudio de la composición y, posteriormente, los doctores posaron, uno por uno, en el taller del pintor.

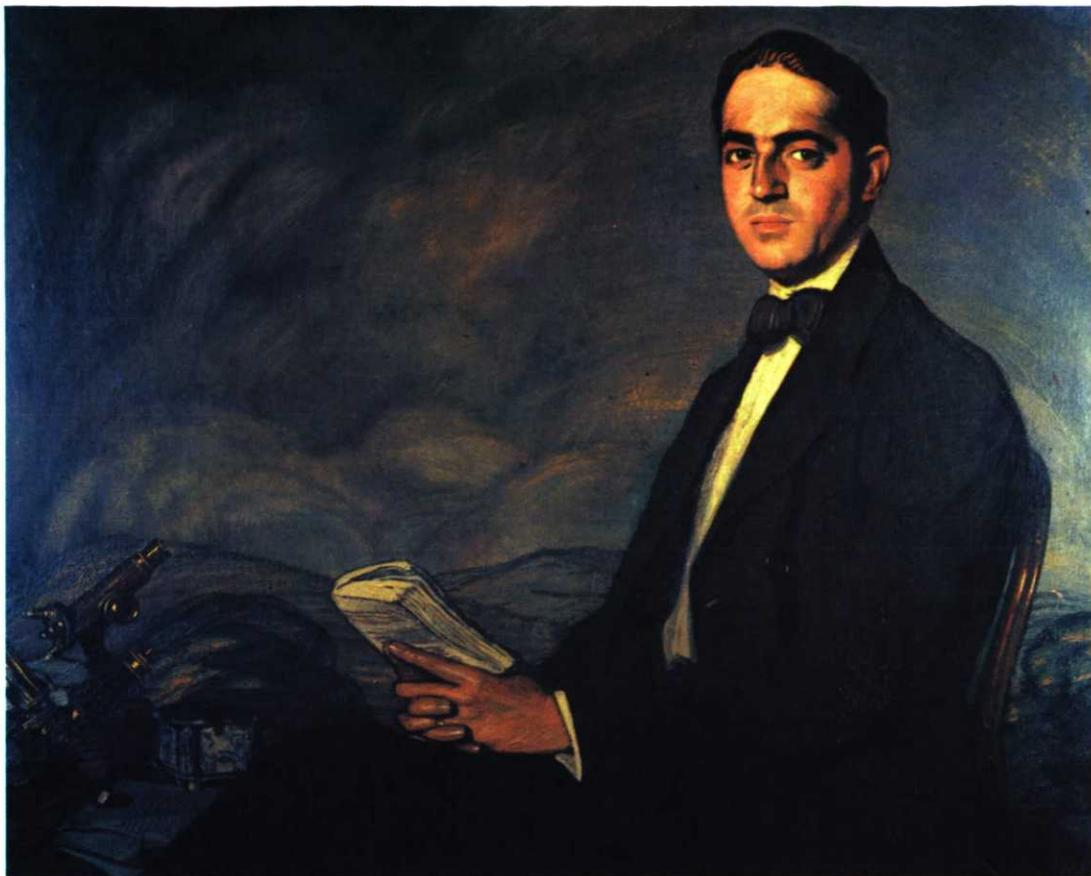
Don Carlos, de mutuo acuerdo con Eugenio Hermoso, facilitaría a éste varios estudios de sus manos realizados por él mismo.

En el cuadro fueron incluidos, en total, cua-

renta y una figuras, de las cuales han desaparecido además de Conchita Rábago de Jiménez Díaz y del Maestro, los doctores Paz Montalvo, Lara, López Brenes, Morales Pleguezuelos, Albert, Lorente, Arjona, Alférez y Leal Puig.

Esta obra estuvo en el domicilio del Profesor Jiménez Díaz, en la madrileña calle de General Mola. Allí se llevó de una manera provisional en un tiempo en que el matrimonio tenía la intención de irse a vivir a la Clínica. A su muerte, la obra fue trasladada a la Sala de Juntas de la Fundación Jiménez Díaz y, actualmente, se ha instalado en la Biblioteca.

Es posible que en la iconografía científica española no exista otra obra pictórica de grupo, a excepción de la que Sorolla realizó al doctor Simarro rodeado de sus discípulos.



retrato del doctor marañón

ZULOAGA

Es muy conocido este retrato. Durante más de medio siglo viene reproduciéndose en periódicos, revistas y libros. Lo pintó Zuloaga en el verano de 1919; el doctor Marañón hacía en automóvil el recorrido desde San Sebastián a Zumaya, para posar; no disponía de tiempo en Madrid, donde su actividad le ocupaba todas las horas del día.

Tenía Marañón treinta y dos años y ya era figura nacional. Desde los veintitrés, miembro de la Real Academia de Medicina de Madrid, había dado el famoso curso de conferencias en el Ateneo; sus trabajos científicos publicados en revistas, sobrepasaban los ciento cincuenta; sus libros eran «best-seller»; el «Manual de Medicina Interna», obra dirigida

en colaboración con el doctor Hernando, había merecido recensiones en las principales revistas europeas y era conocido, popularmente, por el «Hernando y Marañón».

Su consulta del Hospital Provincial constituía en aquel momento un reducto de inquietudes nuevas; los enfermos acudían para ser reconocidos por el joven profesor, desde todos los puntos de España.

Zuloaga, diecisiete años mayor que el doctor Marañón, había alcanzado también notoriedad, no sólo en España, sino fuera de ella. Eran, pues, dos personajes señeros de la vida nacional. Se habían conocido poco tiempo antes, a través de un amigo común, Ramón Pérez de Ayala, gran animador del artista vasco.

Mostraba Zuloaga predilección por el trato de los españoles prominentes; Marañón era uno de ellos. Algún tiempo después, escribiría el doctor: «Me encantaba estar al lado de la gente inteligente. Nunca me preocupé de las ideas políticas. Fui amigo de todos los grandes pintores, escritores y hombres de ciencia de aquella época».

Zuloaga y Marañón robustecieron su amistad con la afición común a los toros —eran belmontistas—; pero, por encima de todo, les unió su condición de apasionados por las cosas de España. Porque fueron dos españoles ejemplares. Juntos, y en compañía de otros amigos —Ayala, Goyanes, Ortega y Gasset— recorrieron las regiones que consideraban, en sus afanes intelectuales, más interesantes de nuestro país. Allí donde el automóvil no podía llegar, recurrían al caballo y, muchas veces, hubieron de emprender a pie algunas leguas por caminos tortuosos, como en Gredos y en las Hurdes.

Con Zuloaga visitó Marañón en Coria el palacio que fue del Duque de Alba y más tarde, del doctor Camisón. «A Coria —recordaría el doctor— llegamos al atardecer con Ignacio Zuloaga, cuyo vasto pecho parecía que iba a estallar de emoción a cada sorpresa que ofrece por aquellos pagos, el caminar».

Una vez oímos referir a don Gregorio un viaje con Zuloaga a Barco de Avila, donde por aquel tiempo había un castillo convertido en cementerio, como el de Arévalo. Estuvieron los dos un largo rato subidos a una torre, junto a las cigüeñas, viendo abajo las sepulturas, muchas entreabiertas y con los esqueletos asomando.

A Marañón debió Zuloaga su amor a Toledo, que pintó en distintas ocasiones, ya como fondo del retrato de Barrés, o como estudios de su paisaje ungido de espiritualidad, que sólo el Greco había sabido interpretar, con dramatismo tremendo, en sus lienzos.

Por el tiempo en que Zuloaga pintaba el retrato del doctor Marañón, posaban para el pintor, Aga Lahowska y don Alfonso XIII, éste con uniforme de las Ordenes militares.

Inició también Zuloaga, aquel mismo año la ejecución de una obra de gran tamaño, con el título de «Mis amigos». En la composición inicial incluyó a algunas personalidades que realmente no pertenecían a su círculo de amigos. En la composición inicial, el doctor Marañón figura junto a Ortega y Valle Inclán; pero al no haber terminado entonces el cuadro, fue añadiendo y suprimiendo figuras en el curso de dieciséis años, incitado por los vaivenes políticos que acercaban o separaban a los que el pintor había considerado sus amigos. Desconocemos el motivo por el cual borró Zuloaga a Unamuno, dejando sobre la mesa una de las pajaritas de papel con que don Miguel solía acompañar sus monólogos.

El doctor Marañón fue amigo constante de Zuloaga; su libro «El bocio y el cretinismo», publicado en 1927, lleva impresa esta dedicatoria: «A Ignacio Zuloaga: gran español, gran amigo, gran pintor».

Desde el comienzo de su amistad, hasta la muerte del pintor, Marañón fue su médico y uno de sus más grandes admiradores, como artista y como persona.

retrato del doctor duarte

VAZQUEZ DIAZ

Pintó Vázquez Díaz tres retratos de médicos eminentes, atraído más por afinidad artística con los modelos, que por estrictas motivaciones científicas. Eran estos los doctores Marañón, Duarte y el portugués Reynaldo Dos Santos.

Fue muy riguroso Vázquez Díaz en la elección de sus modelos, al igual que Juan Ramón Jiménez, su paisano. Así, en la vida y en la obra de ambos, se advierte un renovado afán

de depuración de estilos, temas y modos. Ambos huirían del feísmo en el arte y de los falsos valores para recrearse, serenamente, en la belleza y en el talento.

La relación del doctor Duarte con Vázquez Díaz se produjo en los años cuarenta; pero el conocimiento de su obra pictórica y la valoración de ésta es muy anterior, concretamente del tiempo en que el pintor era rechazado una y otra vez en las oposiciones a la cátedra



de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. El doctor Duarte figuraba entre los jóvenes que se mostraban partidarios de la obra de Vázquez Díaz, cuando los representantes de la «pintura oficial» le ponían dificultades.

La realización de los frescos de la Rábida, la Primera Medalla y la cátedra de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, potenciaron de una manera indiscutible a Vázquez Díaz como un auténtico renovador de la pintura española.

Era ya considerado como un maestro cuando ocurrió el encuentro entre el doctor Duarte y Vázquez Díaz. El lugar fue la Embajada de Colombia en Madrid, más concretamente, el domicilio del embajador, señor Melguizo. Este solía reunir a un grupo de amigos interesados por el arte y la cultura, en unos momentos en que España atravesaba dificultades materiales y de todo orden. El doctor Duarte era amistad predilecta del embajador; no en vano había asistido a varios refugiados durante la guerra y también a algunos compatriotas del embajador. Vázquez Díaz era asiduo, con Benedito, a aquellas reuniones.

Una enfermedad de tipo congénito aquejaba a un familiar de Vázquez Díaz; el doctor Duarte le intervino desinteresadamente, considerando aquellos momentos de la posguerra que deprimían la situación de un artista y de su familia.

La amistad entre el pintor y el cirujano halló motivos para una expansión mayor; Eva Aggerholm, la gran escultora y esposa de Vázquez Díaz, inició una buena amistad con la señora Duarte. Frecuentaron ambos el estudio de la calle María de Molina, donde la obra del maestro andaluz permanecía atesorada en detrimento de una vida de mayor holgura.

En una de aquellas visitas, a la hora del crepúsculo, Vázquez Díaz, que era pintor en todo momento y que desde su prisma artístico contemplaba la vida, realizó al carbón, una cabeza del doctor Duarte. Era natural que así ocurriera en el curso de una relación amistosa, dándose la particularidad de que aquel

estudio era fruto de una paciente observación. Además, sus características coincidían con las preferencias de Vázquez Díaz: el rostro de línea angulosa; la frente, amplia; la actitud pensativa del hombre de ciencia.

Posteriormente, Vázquez Díaz debió pensar en la posibilidad de realizar un gran retrato en el que iba a tener motivo de ejecutar sus blancos zurbaranescos si pintaba al cirujano con su bata. Comenzó las sesiones que eran un pretexto de compañía, una referencia, porque la memoria visual del maestro iba más lejos que las posibilidades que le ofrecía la presencia del modelo. De modo que cuando éste se iba, Vázquez Díaz avanzaba en su obra dejando amplitud a su imaginación, por lo cual el retrato no era una simple copia del modelo.

El carbón y el óleo que Vázquez Díaz pintara al doctor Duarte pertenecen a la colección de éste.

retrato del doctor reynaldo dos santos

VAZQUEZ DIAZ

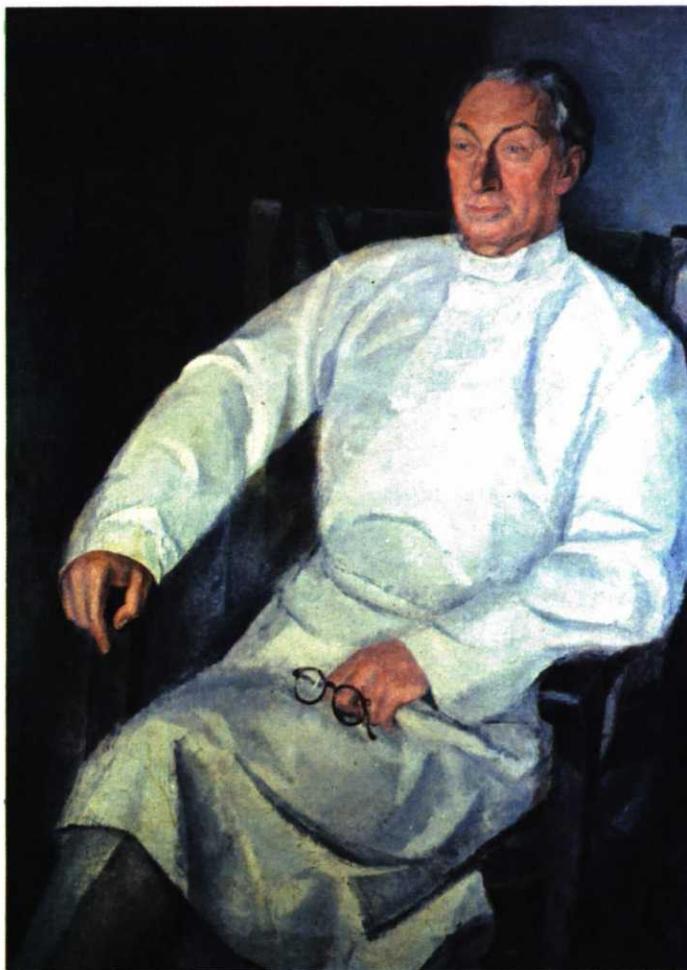
Este retrato, perteneciente a la colección Vázquez Aggerholm, representa al doctor Reynaldo dos Santos, eminente cirujano portugués. Era éste un tipo de hombre del Renacimiento, por lo que a su personalidad polidrica se refiere: cirujano, investigador, crítico de arte, consumado violinista, cultivador de la amistad y políglota.

Venía a España con frecuencia, donde contaba con amigos que se distinguían, indistintamente, por su personalidad científica o artística. Vázquez Díaz fue uno de ellos. El retrato está pintado en los años cuarenta, durante una de las estancias de Reynaldo dos Santos en Madrid. Por cierto que la bata blanca con que ha posado el cirujano portugués que más bien parece hábito de monje —Vázquez Díaz rendía permanente homenaje a Zurbarán, emulando sus blancos— pertenecía a un colega español, al doctor Plácido González Duarte, que con anterioridad había posado para Vázquez Díaz.

No se comprendía a Reynaldo dos Santos sin permanecer con las antenas de su juvenil curiosidad, extendidas en varias direcciones. Solía repetir mucho la conocida frase de Leonardo: «Pintura e cosa mentale», lo cual aplicaba Reynaldo a todo, incluso a la cirugía, porque nunca fue lo que se entiende por un operador, sino un cirujano.

Desde muy joven había dividido su vida en dos mitades: una para el arte y otra para su profesión de médico. Pasaba los veranos en Figueira da Foz, cuando un amigo puso en sus manos un libro de Hipólito Taine, que le bastó para que prendiera su amor al arte. Esto ocurría después de la guerra de 1914 y

al terminar el conflicto bélico, Reynaldo regresó a Lisboa donde las cosas no habían ido bien y su posición como primer asistente le impedía incorporarse a la Facultad. Entonces



se sintió abandonado y comenzó a trabajar como cirujano de los hospitales. Pero, además, aquella fase de desaliento le impulsó a entregarse también a otra actividad que le

era predilecta: el estudio del románico y del renacimiento portugués, así como las vicisitudes de los escultores franceses que trabajaron en aquella época.

Una personalidad tan recia como la de Reynaldo dos Santos se fortalecía más aún en la adversidad. Por eso volvió a prestar atención a lo que en su juventud había sido algo muy importante: el violín. Mañanas, tardes, días enteros, se dedicó al estudio de éste instrumento como un verdadero profesional. Había alquilado entonces una casa en Cintra y allí trabajaba de una manera casi delirante, como si quisiera ser violista. Como su hijo Joao Cid dos Santos —que luego iba a ser también cirujano— tocaba el piano, interpretaban juntos sonatas de Bethoven y de Brahms. Durante dos veranos seguidos, padre e hijo estudiaron como dos jóvenes alumnos de Conservatorio, en un momento en que su hijo aún no sabía que iba a ser médico y a él parecía que no le interesaba serlo ya.

La primera época de Reynaldo dos Santos como cirujano fue de lucha, a propósito de la cirugía gástrica y de las gastroentomías anteriores y posteriores. El defendió siempre la anterior, con tanta razón, que el principio sostenido por Reynaldo dos Santos ha quedado para siempre.

Respecto a los empiemas torácicos por infecciones de pleura, Reynaldo fue quizás de los primeros en realizar el tratamiento en cavidad cerrada, para la cual solía practicar solamente una pequeña abertura en vez de la resección costal, como se hacía clásicamente. Para el drenaje ponía un «pezzer» y realizaba el lavado de toda la cavidad pleural en los empiemas agudos.

Ha contribuido también al desarrollo del tratamiento de los empiemas crónicos.

Su primera especialidad, que mantuvo a lo largo de su vida, fue la urología, en la cual solía decir que era uno de los primeros que había utilizado el cistoscopio. También trabajó mucho en el perfeccionamiento de un aparato para el estudio funcional del riñón. Ya entonces se empezaba a hacer el cate-

terismo bilateral de los riñones, y el aparato se destinaba a marcar el ritmo con que las gotas salían de cada cateter. Como en portugués a cada gota se le denomina un pingo, el aparato fue llamado pingómetro.

Pero lo que ha llevado más lejos quizás el nombre del profesor Reynaldo dos Santos fue la arteriografía, e inmeditamente, la aortografía, después de los primeros trabajos angiográficos cerebrales de Egas Moniz. Cuando éste practicó, por primera vez, la arteriografía en el cerebro, con el fin de diagnosticar a través de los desvíos arteriales la localización de los tumores, Reynaldo dos Santos publicó el primer artículo sobre arteriografía, donde hablaba ya de la aortografía que él había hecho. Es preciso insistir en que había visto en la arteriografía cerebral de Egas Moniz un método de semiología general.

Eso le llevó después de iniciar sus trabajos con la arteriografía de los miembros, a desarrollar la arteriografía visceral abdominal, estudiando los cambios de la red arterial en cada órgano, debidos a la enfermedad. Así, principalmente en el riñón, ha estudiado las modificaciones de circulación ante infecciones, tuberculosis, tumores, etc. También estudió la circulación de los tumores benignos y malignos, siendo el primero que mostró y que hizo el diagnóstico de benignidad o malignidad a través de los aspectos de la circulación intrínseca del tumor.

En resumen: lo más importante, lo que se puede considerar descubrimiento, fue transformar lo que había sido hecho para una finalidad limitada, en un método general de semiología. Lo intuyó al principio, hacia 1929, lo cual se ha confirmado plenamente y continúa su vigencia cuarenta y seis años después.

Cuando le conocimos tenía ochenta y siete años y vivía temporadas fuera de Lisboa, trabajando en el final de su obra «Ocho siglos de arte». Su memoria se mantenía fresca y era feliz escribiendo sobre arte.

REUMATOLOGIA

don gaspar de guzmán, conde duque de olivares

VELÁZQUEZ



Pintó Velázquez el retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares con especial empeño, tanto para satisfacer la vanidad del valido de Felipe IV, como para mostrar a aquél su gratitud por haberle protegido en los comienzos de su carrera artística. Con anterioridad ha-

bía pintado otros, pues don Gaspar de Guzmán fue, después de Felipe IV, «el modelo más frecuente de Velázquez». De todos ellos, el del Museo del Prado es el más importante y el que va a ser objeto de este comentario, precisamente por la disposición en que lo presenta.

Era Olivares, según testimonios históricos, muy cargado de espaldas o quizás jorobado. En este lienzo ecuestre, Velázquez trata de magnificarle pintándole de cuerpo entero y tamaño natural, dirigiendo un combate —el de Fenterrabía— que el Conde-Duque ni siquiera había presenciado; jinete de un soberbio alazán que inicia una corveta; con coraza de labores de oro, chambergo y en la mano la bengala de caudillo digno de la victoria.

La actitud en que Velázquez pinta este retrato de Olivares ha sido muy discutida por los críticos, algunos de los cuales la calificaron de teatral y otros como inspirada en la escuela de Rubens. Sin embargo, parece que la motivación que llevó al pintor a situar a Olivares de esa manera se debió a su deseo adulator de disimular el defecto físico a que hemos aludido. Camón Aznar lo percibe: «El corpachón del Conde-Duque de Olivares —escribe— se disimula en el escorzo con que se vuelve para mirar al espectador».

Marañón, en su admirable biografía, «El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)», dedica el capítulo V al estudio de la

figura de Gaspar de Guzmán. El acopio de datos interpretados a través del prisma científico confirman el antecedente histórico, si bien el doctor Marañón trata de atenuar piadosamente en el ministro de Felipe IV sus defectos físicos del mismo modo que algunos de sus errores políticos. En su reivindicación aduce bondadosamente que, «mucho o poca, siempre hay un punto de justicia en el elogio del hombre más condenable» y que las criaturas de Dios no son jamás enteramente perversas. Así al referirse al retrato de Olivares que está en el Museo de Leningrado, el doctor Marañón habla de «la incurvación de las anchas espaldas propia de la senectud vecina».

Al tratar de reconstruir la estructura física del Conde-Duque, Marañón estudió la armadura que se conserva en el Palacio de Liria, de la duquesa de Alba. Llega a la conclusión que la estatura de Olivares era más bien alta, aunque no excesiva; la gran anchura de los diámetros transversales, con gran predominio del torácico (50 c.c.) sobre el pélvico (40 c. c.), añadiendo: «la cargazón de espaldas propia de estos biotipos, pero sin la joroba que algunos le han atribuido».

Aporta Marañón algunos testimonios como para respaldar su opinión de que Olivares no era jorobado. Uno, el de Siri, que describe a don Gaspar de Guzmán como lo bastante adiposo para pasar por gordo y «los hombros lo bastante elevados para que se le haya tomado por jorobado sin haberlo sido». Más el autor de la «Relación política» del gobierno de Olivares lo retrata como hombre de buena estatura, «no tan lleno que se pueda llamar gordo; cargado y encorvado de espaldas...»

En definitiva, parece claro que fuese Olivares más o menos alto, o grueso, o cargado de espaldas, Velázquez realizó en este retrato una obra esmerada de glorificación y lisonja, ya que Olivares no participó en la victoria de Fuenterrabía, ni nunca olió la pólvora, como aseguran sus biógrafos. Cumplió pues, el pintor el deseo del Valido a que se refiere el Marqués Virgilio Malvezzi: «Que le vieses General para que por tal le confesasen todos».

El retrato perteneció al Conde-Duque y estuvo en su casa hasta el siglo XVII en que pasó a ser propiedad del Marqués de la Ensenada. En 1769, vendidas por mandato real las obras que poseía el Marqués, Carlos III compró treinta de ellas, entre los que figuraba el retrato del Conde-Duque, tasado por Mengs en 12.000 reales.

Esta obra de Velázquez figuró en el Palacio Nuevo hasta que en 1819 pasó al Museo del Prado.



retrato del organista don felix lopez

VICENTE LOPEZ

Dos personajes interesan al comentarista de este cuadro; ambos han sido importantes en el desarrollo de artes tan afines como la música y la pintura; ambos también, nacidos en el siglo XVIII, alcanzaron a vivir una parte de su existencia en pleno siglo XIX. A uno y a otro cabe la aplicación, honrosa, de un tér-

mino en desuso: palatino. El organista fue servidor del Rey, artista protegido y pagado por Carlos III, Carlos IV, Fernando VII y aún por José Bonaparte. El pintor alcanzó todavía a Isabel II.

Todos los intentos de identificación humana acerca de don Félix López han resultado

fallidos. Los tratados de música registran rara vez su nombre para reseñar las «Reglas generales o Escuela de Acompañar al órgano o clave», obra de la que es autor. No sabemos de este organista ilustre más de lo que expresa Vicente López en la inscripción que, a modo de dedicatoria, ha dejado en este retrato: «A don Félix Máximo López, primer organista de la Real Capilla de S. M. C. y en loor de su elevado mérito y noble profesión, el amor filial».

Es preciso leer con detenimiento las tres líneas que Vicente López ha escrito sobre el teclado del piano de mesa en el que se apoya el ilustre organista. Algunas de ellas nos moverán, inevitablemente, a confusión. López es el apellido del músico y también el del pintor. Cabe pensar en el parentesco de ambos. Más aún, si al continuar la lectura de la inscripción, hallamos las tres palabras finales: «el amor filial».

Esta dedicatoria encierra un sentido que no alcanzaremos a desentrañar mientras no dispongamos de una biografía más amplia del organista. No es posible, más que en un sentido figurado, que Vicente López se refiera al «amor filial». Como hijo, no podemos nosotros interpretar de una manera literal estas palabras. Porque Vicente López Portaña, nacido en Valencia el 19 de septiembre de 1772, fue bautizado en la parroquia de los Santos Juanes y en los libros parroquiales queda muy claramente expresado que su padre, don Cristóbal López y Sanchordi, fue «hacendado y de ejercicio pintor». Luego no cabe pensar que el retrato pueda corresponder al padre de Vicente López.

Los eruditos en materia de música, a quienes hemos consultado, no han podido sacarnos de este mar de dudas; don Félix Máximo, al parecer, perpetúa su nombre en nuestros días, no por la transcendencia de su arte musical, que debió ser notable, sino debido a los pinceles de Vicente López. Pero esta laguna de los musicólogos, lejos de haber podido desanimar nuestro interés de investigación, vino a estimularlo. Entonces pusimos nuestras

esperanzas en una fuente nueva y de gran prestigio: el Archivo de Palacio, donde debería constar el expediente de don Félix Máximo López, como primer organista que fue de la Real Capilla de S. M. C. Tampoco éste ha servido para sacarnos de dudas, ya que su laconismo se limita a consignar muy pocos datos y todos ellos de tipo administrativo, como lo son el que fue nombrado el 6 de mayo de 1805, por su antigüedad, primer Organista de la Real Capilla, con haber de 16.000 reales, sirviendo esta plaza hasta los primeros días de abril de 1821, en que debió ocurrir su fallecimiento.

No cabe más que la posibilidad de que un lector ocasional, versado en el tema, pueda arrojar alguna luz sobre la oscura biografía de don Félix Máximo López, cuyo comentario en esta sección se justifica por algunos detalles patológicos que pueden observarse en el cuadro, confirmados por el examen que del mismo ha realizado el Profesor Borrachero del Campo, por solicitud nuestra.

El ilustre reumatólogo ha precisado que la mano izquierda de don Félix Máximo López, presenta una artrosis de dedos de las llamadas de Heberden, así como unos hígromas en las interfalángicas proximales, posiblemente de tipo profesional, debido al uso de estas articulaciones en la larga práctica como organista.

También se advierte en el anciano músico un estrabismo del ojo derecho, así como asimetría facial.

Hemos dicho al principio que son dos los personajes que interesan en el comentario de este cuadro. De uno ya hemos hablado; del otro, del pintor, no es preciso, porque cualquier diccionario elemental reseña su biografía con la amplitud conveniente.

Este retrato del organista don Félix Máximo López, pintado por Vicente López, sobre lienzo de 100 x 75, se halla expuesto en el Casón con otras obras del mismo autor.

SANTOS CURADORES

san damián

YAÑEZ

Esta tabla ochavada (0,95 × 0,73) figura en el Catálogo del Prado con el número 1.399. Es réplica de la parte alta del cuadro de la Sala Capitular de la Catedral de Valencia, resto de un retablo de los Santos médicos. Lo adquirió el Patronato del Prado con una subvención del Estado, en abril de 1929.

En el mencionado Catálogo se describe esta tabla textualmente: «De más de medio

cuerpo. Viste túnica encarnada y manto azul, con cuello y forro de piel; gorra negra; en la mano izquierda, una caja de medicinas. Fondo: la parte inferior sin acabar; la superior, con montes y celajes».

Muy poco se sabe de la vida de Fernando Yáñez de la Almedina, a quien se supone nacido en la Almedina (Ciudad Real). Entre los pocos datos que han podido comprobarse



está su permanencia en Italia, donde estudió la pintura. Consta asimismo, que desde el 30 de agosto de 1505 hasta 1506 trabajaba para Valencia; en 1526, hasta 1531-6, para Cuenca.

Esta tabla fue identificada como de Fernando Yáñez de la Almedina hace relativamente poco tiempo, puesto que se ofreció en venta como retrato de descubridor de mundos. La confusión partió de que la caja de medicinas que sostiene San Damián en la mano izquierda se había interpretado equivocadamente con una brújula.

La iconografía de San Damián es muy imprecisa; a menudo se confunde con la de San Cosme y viceversa, si es que no se representa juntos a ambos santos médicos, lo cual suele ser frecuente. No obstante, podemos citar de memoria, puesto que escribimos nómada, una pintura de Bartolomé o Vivarini, del siglo XVI, propiedad particular, que se halla en Amsterdam y que representa a San Damián en traje de médico con un pomo de unguento y una espátula; un grabado en madera de Urs Graf, el Viejo, del siglo XVI, perteneciente al Gabinete de Estampas de Basilea, en el cual San Damián aparece junto al lecho de un enfermo, examinando su orina en un frasco de cristal; otro grabado en madera de San Cosme y San Damián, debido a Hans van Wechtlin (Estrasburgo, 1517) que sirvió de portada a la obra «Feldbuch der Wundtartzney» de Hans von Gersdorf; un fresco del siglo VIII, en la iglesia de Santa María Antiqua en Roma; un relieve de Donatello en la sacristía de San Lorenzo en Florencia; un cuadro del Tiziano en la iglesia de Santa María de la Salute de Venecia...

Desde muy antiguo el hombre enfermo ha buscado el amparo y protección de santos mediadores, patronos y abogados cerca de Dios. A San Roque se le relacionó con la peste —aunque no se le considera Santo médico—, sobre todo en el siglo XIX, cuando se produjeron epidemias de cólera morbo que asolaron pueblos y ciudades. Sánchez Cantón dice al referirse a este santo que «su misión santa, curando y atendiendo pestíferos, es paralela

de la de otros bienaventurados, que no profesionalmente, sino por virtud heróica y espíritu de sacrificio, frecuentaron hospitales y caminos en auxilio de enfermos, mendigos y peregrinos y haciendo uso, más que de medicinas, del bálsamo de la caridad cristiana».

Veneró la cristiandad a San Lucas, autor del tercer Evangelio y de la Historia de los apóstoles, de quien se sabe que fue médico, por constar en la Epístola de San Pablo a los Colosenses. En el Prado hay una tabla del siglo XV en la que se le representa en un acto quirúrgico, concretamente cuando aplica el bisturí en el cráneo de un paciente. En torno suyo hay otros que aguardan el momento de ser intervenidos o curados: un niño con la frente vendada; un joven con un apósito; otro que muestra cortada la muñeca...

De todos, los más importantes patronos titulares de los médicos han sido San Cosme y San Damián, hijos de padres cristianos, nacidos en Arabia y estudiantes de Medicina en Siria. Allí ejercieron la profesión «por pura devoción y gratuitamente».

Asia Menor, Roma y Arabia, a principios de la Edad Media, entraron en pleito por querer atraerse la cuna de los Santos médicos, que habían adquirido ya notoriedad por su abnegación.

Sobre el martirio de San Cosme y San Damián se han dado diferentes versiones, algunas de las cuales de apariencia mitológica, como aquella en la que un camello ordena con voz humana que se coloque el cadáver de San Cosme junto al de sus hermanos.



milagros de los santos médicos cosme y damián

RINCON

Cinco siglos después de haber sido pintado por Fernando del Rincón de Figueroa este lienzo, «Milagro de los Santos Médicos Cosme y Damián», el trasplante de miembros superiores e inferiores continúa siendo impracticable, aunque el desarrollo de la ortopedia, auxiliada por la electrónica, haya resuelto problemas que parecían insolubles.

El lienzo de Rincón, que se conserva en el Museo del Prado, presenta una particularidad sorprendente: los Santos trasplantan a un paciente —que por la tonsura hace pensar que se trata de un religioso— la pierna de un donante negro, cuyo cadáver aparece amortajado en la parte inferior del cuadro. Una sábana cubre el cuerpo inerte y deja al descubierto la pierna de piel blanca, amputada al supuesto religioso. En ambos casos los miembros no están ligados, ni su aspecto obedece a técnica quirúrgica alguna. Rincón, es cierto, ha que-

rido interpretar el milagro de los Santos médicos y ni remotamente se propuso dar testimonio de la traumatología de su época.

A la derecha del lienzo aparece un hombre que expulsa la serpiente que había tragado cuando dormía.

Como es sabido, Cosme y Damián, santos y mártires, vivieron en la época de Diocleciano. Eran hermanos y de origen árabe; ejercían la medicina y su desinterés material les valió el sobrenombre de «anárgiros», lo que quiere significar enemigos del dinero. Ambos fueron decapitados ante el procónsul Lisias.

Fernando del Rincón de Figueroa era hijo y discípulo del maestro Antonio. Se sabe que residía en Guadalajara a fines del siglo XV, y en Toledo a principios del XVI. Fue veedor y examinador de pintores y pinturas bajo el reinado de Fernando el Católico. En los años 1503 y 1504 trabajó con Juan de Borgoña en

el encarnado y estofado del retablo mayor de la catedral toledana. En el Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares figuran unas cuentas que datan de 1518: «Di a Rincón, pintor, 500 maravedís de cierta pintura, dando lustre a la medalla del cardenal (Cisneros)».

Dice Ceán Bermúdez que «ocuparse en aquellos tiempos de estofar y encarnar las estatuas y medallas era propio de profesores de mérito en las partes sublimes de la pintura, y así se debe suponer a Fernando del Rincón por haber sido discípulo de su padre».

De 1503 a 1507 pintó el retablo de Santa María de Medinaceli, que Angulo supone que debió ser muy importante.

Este lienzo, «Milagro de los Santos Médicos Cosme y Damián», procede de San Francisco, llamado «el Fuerte», de Guadalajara, y está depositado en el Museo del Prado desde 1933.

Hay en el Prado y en retablos castellanos una extensa iconografía de estos santos médicos. Yáñez de la Almedina pintó a San Damián con túnica y gorra negra, sosteniendo en la mano izquierda una caja de medicinas; también recordamos una tabla anónima del siglo XV, en la cual los santos hermanos aparecen asomados a una ventana, desde la cual curan a los enfermos con la intervención divina. En la calle, bajo la ventana, aparece un tullido apoyado en sus muletas, dos mujeres con niños en los brazos y dos más en actitud implorante.

El tema de esta obra de Rincón no es único en el Museo del Prado. Existe una tabla anónima española en la que un santo aplica a un hombre, en presencia de la Virgen y de cuatro ángeles que le rodean, una pierna amputada por el tercio superior. Bausá Arroyo advierte que el método empleado fue el circular, que el corte es correcto y que en la parte amputada no se aprecian lesiones ni atrofia alguna.

Santos relacionados con la cirugía hay varios, y entre otros, San Lucas. Es muy conocida una tabla española del siglo XV en la que

este evangelista opera a un paciente, en presencia de otros con la cabeza vendada.

El «Milagro de Santa Margarita», de Manetti, es otra pintura que está en la misma línea del tema de San Cosme y San Damián, según Rincón. La joven santa cura a una niña enferma y su actitud es la de tomarle el pulso.

Estas y otras obras, en lienzo y en tabla, que se conservan en nuestros museos y retablos, podrían ser tema para una amplia monografía sobre la intervención de los santos en la Medicina y, muy concretamente, en la Cirugía.

TISIOLOGIA

retrato de antonio rafael mengs

ANA MARIA MENGs



Desde la primera vez que contemplamos este retrato de Mengs, realizado al pastel por su hija Ana María, no hemos olvidado la palidez cérea del pintor; la tristeza de sus ojos, enmarcados en unos párpados de carnosidad sanguínea; la frente modelada, en cuyas sienas se destacan las venas azules; las profundas ojeras.

En el original se advierte muy bien la transparencia de la oreja que asoma bajo una larga cabellera, de pelambre débil y se presiente una sudoración fría y perlada que baja desde la

frente, a través de las mejillas, para empaparse en ese pañuelo que el pintor se anuda al cuello.

No recordamos otro caso de tuberculosis tan sensiblemente expresado en el amplio panorama de la pintura de todas las épocas.

NOTICIA DE SU ESTIRPE Y DE SU ARTE.— Su padre, Ismael Mengs, fue pintor especializado en la miniatura y en el esmalte. De raza y religión judaicas, nació en Copenhague en 1690 y trabajó para el Rey de Polonia. Esta-

blecido en la ciudad de Aussig, en Bohemia, tuvo un hijo el 12 de marzo de 1728, a quien llamó Antonio, por su admiración por Correggio, y Rafael en recuerdo del de Urbino.

Su niñez estuvo severamente dominada por el deseo de su padre de que aprendiera con perfección el arte del dibujo; no tuvo por ello otros juguetes que el lápiz y el papel, lo que, según su biógrafo, José Nicolás de Azara, motivaría «su gran ignorancia del mundo», que le hizo «muy defectuoso en la conducta social».

Cuando tenía trece años su padre lo llevó a Roma para que aprendiera lo que no es posible alcanzar fuera de Italia. Día tras día, conducía al Vaticano y después de indicarle la tarea que debía emprender en cada jornada, le dejaba solo «con un frasco de agua y un pan» hasta la hora de las oraciones, en que volvía «para conducirlo a casa y hacerle dar razón de su estudio». Dice Azara que: «hombre tan duro para sus hijos no se ha conocido».

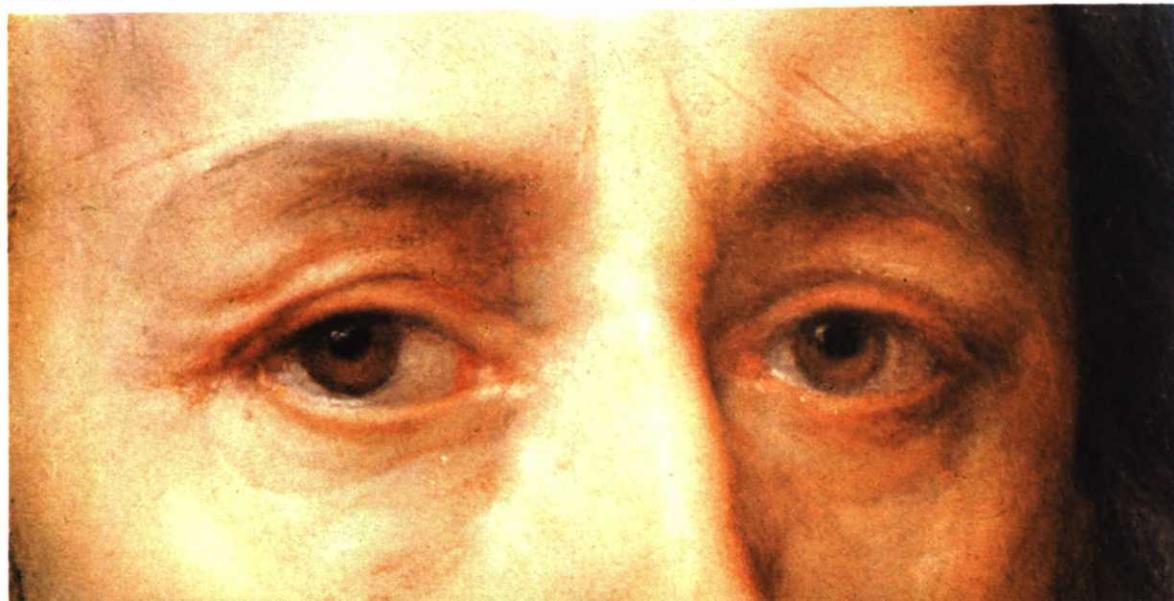
Cuando cumplió veinte años, Mengs se convirtió al catolicismo y tres días después casó con Margarita Guazzi, a quien había conocido cuando buscaba modelo para pintar una virgen.

CONOCIMIENTO CON CARLOS III.—A los veinticuatro años recibió del Rey de Sajonia el encargo de pintar el retrato de su hija María Josefa Amalia, casada recientemente con Car-

los de Borbón, que a la muerte de Fernando VI iba a reinar en España como Carlos III. Dos encargos hizo el Rey a Mengs antes de partir: un lienzo para la capilla de Caserta y el retrato de su hijo, que ya por aquel tiempo reinaba en Nápoles.

Carlos III encuentra el Palacio de Madrid ya habitable; pero sin decorar. Era Primer Pintor de Cámara, Corrado Giaquinto, el cual iniciaría la tarea, sin poder abarcarla en su inmensidad. Entonces el Rey pensó en los dos grandes pintores que en aquel momento gozaban de mayor prestigio: Antonio Rafael Mengs y Juan Bautista Tiépolo. A Mengs le ofreció dos mil doblones de sueldo, casa, coche y todos los gastos de pintura. En caso de aceptar «le proporcionaba la ocasión de dos navíos de guerra», en los que embarcó el pintor bohemio con su familia, desembarcando en Alicante el 7 de septiembre de 1761.

LOS DISPENDIOS DE MENGS.—Los biógrafos han solido tener por dispendiosa a Margarita Gauzzi más que a su marido, ocupado sobremanera en la tarea de pintar. Pero de una u otra manera, lo cierto es que a su llegada a Madrid, la familia del pintor bohemio se instala de modo que se calificó entonces ostentoso, en una casa de la plazuela de San Ildefonso, cuyo alquiler se elevaba a diez mil reales, gastándose además 56.600 en el mobiliario. Algunos meses después, el creciente trabajo que Mengs debería desarrollar, le deci-



de a alquilar un amplio estudio junto a los Caños del Peral, por el que pagaba trimestralmente 2.500 reales.

Estos y otros desembolsos cuantiosos para la economía del pintor —que era por demás espléndida— desembocaron pronto en estrecheces y agobios económicos, lo que le hace solicitar anticipos por más de una vez. El Rey le complace, «pero quiere que Mengs reflexione que si se multiplican los descuentos llegará el caso de que no le quede para comer».

LAS RIVALIDADES.—Cuando Carlos III pensó en Mengs, Corrado Giaquinto y Tiépolo como los tres hombres que iban a enriquecer la decoración del Palacio de Madrid con obras de grandeza imperecedera, no pudo imaginar que desencadenaría rivalidades entre ellos. Mengs ha escrito: «Tengo por competidores al señor Corrado y Tiépolo, ambos valientes en el fresco; mas no lo saben hacer que parezca cálido».

Giaquinto no desea entrar en competencia y dos años después de la llegada del pintor bohemio a Madrid parte para Italia. Quedará la cuestión entre Mengs y Tiépolo, mucho más tensa, como duelo permanente, porque aquél se imponía de manera avasalladora e inmodesta. Dícese que el bohemio llevó su odio a Tiépolo al extremo de disponer que dos individuos lo acechasen cuando Juan Bautista se trasladaba desde El Escorial a la Granja para apalearle. A Sánchez Cantón la anécdota le parece absurda, sobre todo en su final, cuando se asegura que el propio Mengs observaba la escena subido a un árbol y que al romperse una rama y dar con su cuerpo en tierra fue socorrido por el propio Tiépolo, que le ofreció su cabalgadura.

Era Mengs de muy fácil destemplanza. Con la Academia de San Fernando, en la que fue acogido como Director Honorario de la Pintura, con voz y voto, libró verdaderas batallas por discrepancias en las normas que deberían regir la Escuela. Renunció a su nombramiento académico, pero la Junta, «en atención solamente a que el Rey ha traído a este profesor

y le tiene empleado en su servicio, se abstiene de tomar providencia alguna». Luego, su soberbia vuelve a impulsarle a presentar su dimisión cuando no es nombrado Director, como era su deseo.

El incidente con el Caballero Casanova, que se refugió en casa de Mengs en el invierno de 1767, cuando era buscado por la justicia, viene a confirmar que el carácter de Mengs era poco apacible. El relato sería largo; pero la indignación del Caballero Casanova es motivada por una carta de Mengs, destemplada, en la que le indica que cambie de domicilio.

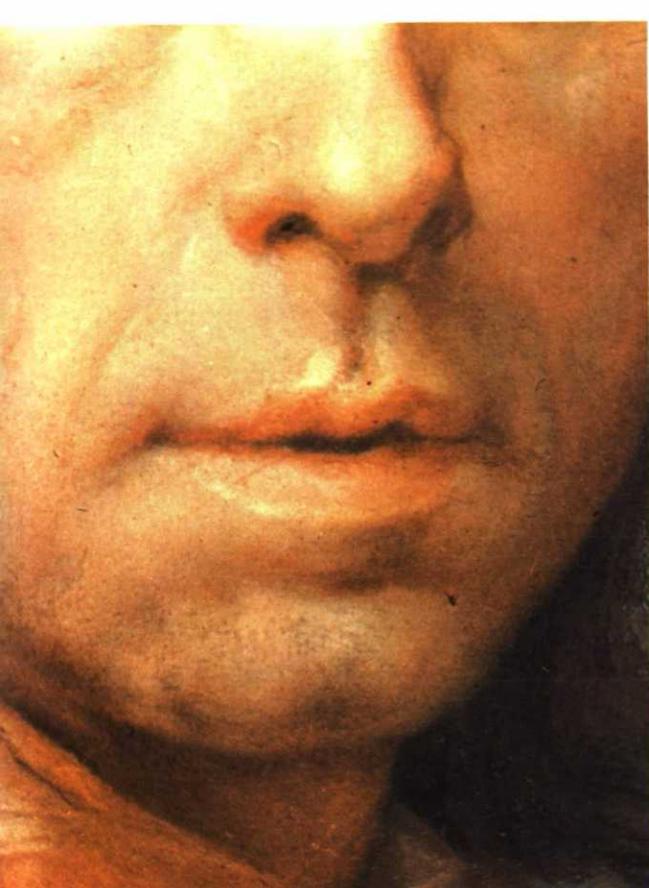
Al ser nombrado por el Rey Primer Pintor de Cámara, la susceptibilidad de Mengs nubla su alegría al jurar el cargo, por el hecho de que en el mismo acto lo haría Pedro de Rovillard, Peluquero de Corps.

LAS ENFERMEDADES DE MENGs.—No hemos podido precisar la fecha exacta en que Ana María Mengs pinta el retrato de su padre, porque no está firmado; pero puede calcularse que si Antonio Rafael se casó a los veinte años, su hija pudo pintarle dos décadas después, aproximadamente. Ello hace suponer que Mengs tendría unos cuarenta o cuarenta y uno y que estaba, por tanto, a diez años de la muerte.

El retrato refleja que en 1769 Mengs ya se sentía enfermo; pero es que con anterioridad, en 1764, el pintor solicita permiso para ausentarse de España, ya que «el clima madrileño le agrava en su dolencia». En el año en que suponemos en que fue pintado por su hija «su cuerpo no resistía tantos dispendios de actividad, perdido el estómago y con una consumición tal, que nadie creyó que pudiese evitar la muerte». Ciertamente que su actividad era agotadora, pues pintaba ininterrumpidamente «desde antes del alba hasta la noche» y apenas comía.

Con 36.000 reales que había obtenido para marchar a Roma se detiene en Mónaco, donde «el mar y el médico le mejoran».

Tres años antes se había dirigido el pintor al Rey en estos términos conmovedores: «Afli-



gido de verme muy cercano a la sepultura en edad que otro pudiera prometerse muchos años (no había cumplido los 48) de servir a V.M. con tanta gloria y no hacer las tristes cuentas que hace su numerosa y amada familia».

Parece que los trabajos, la enfermedad y los agobios económicos «acabaron de postrar su salud y movieron el ánimo del Rey a condescender con sus deseos de retirarse a Roma, centro de su anhelo. S. M. le trató con la generosidad que es propia suya, dejándole plena libertad y 3.000 escudos de paga».

Al poco tiempo de su llegada a Roma envió Mengs. Su amigo Azara ha dejado este testimonio en su epistolario: «sus males antiguos cobraron fuerzas, y se descubrieron otros nuevos. La impresión del frío, que siempre le fue contrario, y que en aquel invierno fue (en Roma) excesivo, le hizo dar aún más en el extremo de vivir y pintar en cuartos cerrados, con chimenea fuerte y estufa a que se añadía un brasero. Este calor enrarecía y se caba el aire más allá de lo que convenía para

la respiración. Sus pulmones perdieron la elasticidad y recibían las emanaciones de una infinidad de colores que el calor había disuelto en el ambiente. Muchas veces me sucedió privarme de su compañía no pudiendo mi cabeza soportar aquella atmósfera apesada de su cuarto... Sus músculos y vasos perdieron elasticidad; perdió también casi la voz: le atormentaba una tos hueca y seca; y su semblante parecía un verdadero cadáver. Los médicos, ignorantes, le declararon tísico.

El año 79 Meng advertía que su gravedad le precipitaba hacia el final. A Carmona, su hijo político, le escribe: «Yo prosigo con mi extrema debilidad... cada quince días experimento notablemente mucho menoscabo en mi salud... la debilitación de fuerzas prosigue siempre». En una postdata a su hija no oculta su mal y le da cuenta de que le falta «totalmente la voce ad ogni genero di forze e non mi resta qui solo sperare in Dio... e parmi che poco piú potto durare fra viventi».

Azara le escribe a Roda: «Estaba muy malo; pero, aún hubiera tirado adelante, si no hubiera creído a un impostor, su paisano, que le ha hecho tomar a escondidas ciertos jazmines, que distribuye una monja santa, mezclados con oraciones y con una buena dosis de antimonio, que les pone el boticario del convento. El hecho es que a pocas horas ha hecho el remedio el efecto que debía hacer, llevándole al otro mundo».

Murió en la tarde del 29 de junio de 1779. Tenía cincuenta y un años y tres meses de edad.

NOTICIA DE ANA MARIA MENGES.—La autora de este retrato, Ana María Mengs, nació en Dresde, en 1752, y murió en Madrid, en la calle del Príncipe, en 1792, contando por tanto cuarenta años. A los veintiséis casó con el grabador Manuel Salvador Carmona, que la sobreviviría veintiocho años, dejando cuatro hijos del matrimonio.

Ana María Mengs fue pintora y dibujaba con admirable primor. Este retrato de su padre, al pastel, se expone en el Casón.

gustavo adolfo bécquer en su lecho de muerte

PALMAROLI



En el Museo Romántico de Madrid se conserva un óleo de Vicente Palmaroli, pintado sobre tabla, que representa a Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte. Se trata de un apunte del natural, realizado con premura y, por tanto, sin virtuosismo en la pincelada. Únicamente importa al pintor la finalidad testimonial en una circunstancia tan triste y especialmente emotiva, pues era amigo personal de Bécquer, y en cierto modo, colega.

En el momento en que Palmaroli pinta el retrato de Gustavo Adolfo Bécquer en su le-

cho de muerte, tiene treinta y seis años, uno más que el poeta. Había trabajado en el taller de su padre, el gran pintor y litógrafo italiano Cayetano Palmaroli, y también en el de Federico de Madrazo. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, amplió estudios en Italia en 1858. Pensionado por Isabel II al mismo tiempo que Eduardo Rosales, vivió en Roma hasta 1865. En el momento en que pinta a Bécquer goza Palmaroli de gran renombre, que dos años después le supondría el ser nombrado académico de San Fernando;

director de la Academia Española en Roma, en 1882, y director del Museo del Prado en 1895.

Este Gustavo Adolfo, amortajado y con la barba recortada, prematuramente envejecido —le faltaban menos de dos meses para cumplir treinta y cinco años— no había logrado superar las adversidades afectivas y materiales que atormentaron el corto camino de su vida.

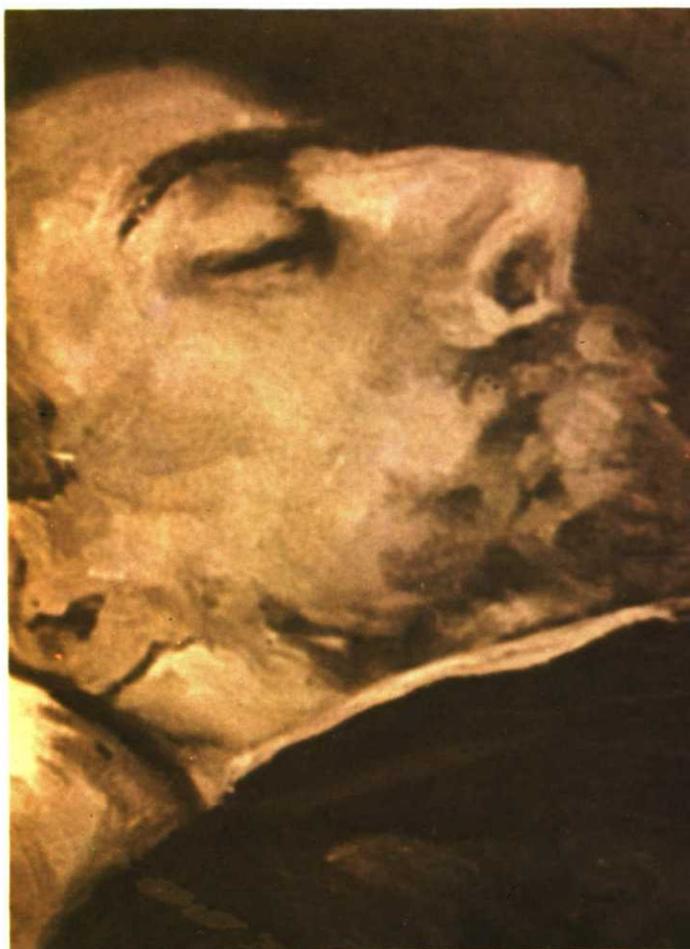
En Madrid, su muerte pasa casi inadvertida. «La Correspondencia de España» ni siquiera publica la noticia; los restos del poeta son conducidos al cementerio de San Lorenzo por un reducido grupo de amigos.

La enfermedad de Bécquer se manifestó a los veinte años, después de una larga temporada de privaciones, mientras trataba de vivir en Madrid, más que como poeta, como periodista y autor teatral. Su constitución era débil, seguramente por herencia, porque su padre muere a los treinta y seis años; muere también su hermano Valeriano, a la misma edad del padre; morirá Gustavo Adolfo próximo a los treinta y cinco años.

El diagnóstico de la enfermedad de Bécquer, según su historia y los signos testimoniales de sus amigos Nombela y Rodríguez Correa, hacen pensar en la tuberculosis. El primero, al referirse a la precaria salud del poeta, dice «gravísima enfermedad»; el segundo, «horrible enfermedad».

Durante esta primera crisis, el ánimo del poeta sufre una hipersensibilidad fácilmente perceptible. Durante la convalecencia comienza a escribir sus «Rimas», para Julia Espín, a quien vio una tarde cuando paseaba con su amigo Nombela. El conocimiento inmediato de Elisa Guillén dejaría en Gustavo Adolfo «huella muy profunda».

Vive temporadas en Toledo, en Soria y en el Monasterio de Veruela, a donde va en busca de la soledad y de la paz que no halla en la Corte. Aún ha de pasar el trance más amargo de su vida. Se casa con Casta Esteban Navarro, a quien conoce en el pueblo soriano de Noviercas; su vida matrimonial no es fe-



liz. Un mes después de la revolución de 1868, su mujer da a luz el tercer hijo, que motiva la ruptura matrimonial. Casta ha sido infiel a Gustavo Adolfo y éste parte de Noviercas, acompañado de su hermano y de los hijos de ambos —Valeriano también estaba separado de su mujer— para refugiarse en Toledo.

La enfermedad, latente, se manifiesta cada vez con mayor agudeza. Existen pruebas muy concretas, porque el ministro González Bravo le ha proporcionado el cargo de censor de novelas y en dos ocasiones (13. IX. 1866 y 29. VIII. 1867) se le conceden a Bécquer cuarenta y cinco días de permiso «para el restablecimiento de su salud».

La muerte de su hermano Valeriano en el mes de septiembre, rompe y descompensa el ritmo vital de Gustavo Adolfo. La compene-

tración filial, el complemento de sus colaboraciones literarias y gráficas, se interrumpen súbitamente; pero Gustavo Adolfo está ya gravemente herido. El mismo «veía cerca su propia muerte». Por eso se reconcilia con Casta.

Los amigos del poeta, que le visitan en su hotelito del Barrio de la Concepción, en las Ventas del Espíritu Santo, le animan a «trasladarse a Madrid», a una casa propiedad del marqués de Salamanca. Se decide. Apenas tiene tiempo, y mucho menos humor, para instalarse en la calle de Claudio Coello número 7, porque siente que la vida se le escapa por momentos. Su amigo Campillo le recuerda «melancólico, altivo y descuidadísimo hasta en el aseo de su persona». Muy pocos días antes de su muerte, se había presentado en casa de éste, con sus versos liados en un pañuelo, recomendándole que los corrigiera; que acabase lo que no estaba concluido; que si antes se moría, publicase lo que creyera mejor. «Estoy haciendo la maleta para el viaje —le dijo a Campillo—. Dentro de poco me muero...»

En el mes de diciembre, a la salida de su tertulia del café Suizo, se encuentra con Julio Nombela, que vive en la calle de Serrano. Este le propone ir a pie hasta casa; pero Bécquer no se siente con fuerzas. Toman el ómnibus que pasa por el barrio de Salamanca, con tan mala fortuna, que va con todas las plazas del interior ocupadas y han de subir a la imperial. «El frío era tan intenso que nos obligaba a cerrar la boca y a defendernos escondiendo la mayor parte de la cabeza en el cuello de los gabanes».

Nombela supera el enfriamiento; Bécquer, guarda cama. La fiebre no le impide recomendar a su amigo Ferrán, que le acompaña en los últimos días, que arroje al fuego un paquete de cartas.

A las diez de la mañana del 22 de diciembre de 1870, Gustavo Adolfo Bécquer dejaba de existir. Sus últimas palabras fueron: «Todo mortal...».

Contaba treinta y cuatro años.

la convaleciente

MARIA BLANCHARD



Aunque no es un autorretrato, porque sus rasgos físicos en nada coinciden con los de la pintora, se advierte que María Blanchard realiza ésta obra en una de las etapas de su vida en que se halla más sensibilizada. Así resulta que «La convaleciente» es sólo pretexto para expresar su dolorosa autobiografía, purificada por el consuelo de una profunda religiosidad.

Si la pintura es para María Blanchard una forma de reacción ante su desgracia física

—había nacido jorobada— no cabe duda que logró recrear por medio de su arte algunas frustraciones mortificantes para su alma de mujer, como la maternidad, la belleza y lozanía femeninas, el mundo infantil... Únicamente en «La convaleciente» condensa y simboliza todo lo que había caracterizado su paso por la vida: dolor, pobreza, resignación, bondad y una precaria salud.

No puede interpretarse aisladamente esta obra. Es preciso desentrañar cada pincelada con la escueta biografía de María Blanchard en la mano. La más delicada y psicológicamente exacta, se debe a la pluma de la Condesa de Campo Alange; en sus páginas palpita el corazón de María Blanchard como el de un jilguero; resulta estremecedor el seguir la senda espinosa de ésta criatura, predestinada a vivir como convaleciente durante medio siglo.

María Blanchard nace en Santander, el día 6 de marzo de 1881. Su padre pertenece a una antigua familia montañesa; su madre es hija de francés y polaca. María, fea y marcadamente deforme, sufre mucho en la niñez; sólo la pintura libera a la muchacha del dolor inmenso que supone el sentirse marginada por la sociedad. En 1902 se traslada a Madrid para trabajar en el estudio de Manuel Benedito, y posteriormente en los de Emilio Sala y Sotomayor. Acude con sus obras a las Exposiciones Nacionales; en 1908 y 1910 obtiene Tercera y Segunda Medalla. La Diputación de Santander le concede una beca de mil pesetas anuales para que amplíe estudios en París.

Es muy penosa la vida de María, en París; con ochenta y tres pesetas mensuales, ni aún en 1908 se podía vivir en el estudio más pobre. María da clases; estudia para preparar

por libre sus exámenes en la Escuela Normal de Madrid; asiste al estudio de Anglada Camarasa y al de Vas Dongen.

Algunos de los pintores creadores del cubismo —Juan Gris, Lipchitz, Lhote— acogen a María Blanchard con sincera admiración hacia su obra y con ternura hacia su persona.

En 1913 está de nuevo en España. En su estudio de la calle de Goya pinta un cuadro que será decisivo para su carrera artística, titulado «Communiante». Inmediatamente después, obtiene una plaza de Profesora de Dibujo en la Escuela Normal de Salamanca, a donde se traslada sin ilusión. Vive allí de una manera puramente vegetativa durante algún tiempo, lo cual le impedirá ahondar en el alma de la ciudad del Tormes. Hasta que decide abandonar la plaza para volver a París.

Juan Gris y el grupo de sus amigos pintores, reciben a María en un momento en que están un poco de vuelta del cubismo. Esta tiene ocasión de vender sus telas pertenecientes a su etapa cubista, lo cual le permitirá instalarse en un estudio de la rue du Maine, donde trabaja aterida de frío, mientras su enfermedad avanza implacablemente.

En medio de esa agonía, a la que María Blanchard no quiere rendirse aún, presenta su «Communiante» al Salón de Otoño de 1920. Los críticos de París se detienen, maravillados, ante esta obra de una pobre enferma, desconocida del gran mundo, que vive trabajosamente en lucha con el mal que trata de aniquilarla. Leonce Rosenberg, prestigioso «marchands», se interesa por la obra de María. Pero, no obstante, su éxito, los fantasmas de la enfermedad y de la miseria la persiguen sin tregua; sus amigos tienen que intervenir para que pueda ocupar un pabellón en la rue Boulard, donde vivirá hasta su muerte.

En 1923 se presenta por primera vez al público belga. La crítica de Bruselas recibe con unánime elogio su envío que consta de 23 obras. Pero María, que había permanecido un tanto alejada de toda preocupación religiosa, parece no advertir el éxito, que en otro momento de su vida le habría estimulado para

luchar. Ahora su pensamiento está puesto en la vida espiritual a la que entrega la mayor parte de su tiempo, para abordar después la pintura con una intencionalidad religiosa que se advierte en sus obras de esta época.

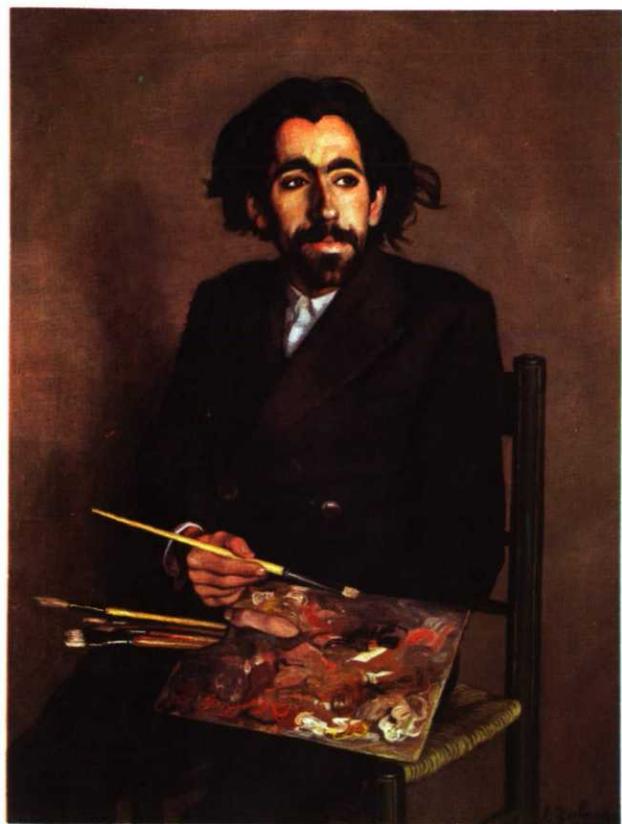
En «La convaleciente», María Blanchard ha puesto toda su ternura en esa muchacha que apenas pertenece a la vida, a quien la debilidad física ya no le permite mantener los ojos abiertos. Sentada junto a la ventana, ha vuelto la cabeza, indiferente, desconectándose del mundo en el que sabe que no podrá participar. Esas manos pálidas, de dedos afilados y piel marfileña, cruzadas sobre el regazo, son típicas de una tuberculosa.

La jarra y el cacharro que aparecen sobre la mesa, más próximos a la ventana, quieren ser símbolo de la vida modesta de esta paciente que fue durante medio siglo la misma María Blanchard.

El día 6 de abril de 1932, moría la infortunada pintora española. Fue enterrada en el cementerio de Bagneaux y la prensa francesa dedicó comentarios elogiosos a su obra y a su vida sencilla, dedicada apasionadamente al arte.

retrato del pintor balenciaga

ZULOAGA



Todos los actos y las obras del ser humano tienen una explicación más o menos perceptibles. De ahí que muchas veces, cuando conceptuamos unos y otros como improvisaciones caprichosas, erremos en la clasificación. Nada se da espontáneamente, ni de manera aislada, sino que obedece a un proceso evolutivo. Así la «inspiración es una larga paciencia» y, al margen de ese encantamiento, en que cavila el poeta, nos explicaremos siempre la

llegada de la primavera sin compartir el «nadie sabe cómo ha sido».

¿Qué animó a Zuloaga, pintor de retratos áulicos, a tomar como modelo a este pobre tullido? La respuesta requiere ser abordada de un modo analítico. En primer lugar, recordemos que Zuloaga nace en un medio más artesanal que artístico; su familia vive de la habilidad y artificio de sus manos. El tesón le llevará a manejar los pinceles con destreza surra y del mismo modo el color. La creatividad es un caudal que surge de una fontana de tres chorros, bajo el influjo intelectual que viene de su amistad con Ortega y Gasset, Ayala y Marañón. Estos tres españoles de categoría magistral, están empeñados en conseguir una nueva imagen de España. Lo primero que hacen es tratar de descubrirla, llegando hasta su entraña y por eso realizan viajes, en los que participa el pintor. Siguen los tres intelectuales el rastro de la historia y se detiene ante los vestigios que hallan en los caminos. Departen ante las ruinas de los castillos, caminan por las calzadas romanas, se enfrentan con el rostro seco de Castilla y dialogan con las gentes sencillas que están en la plaza, en los porches, en la taberna o en la posada.

De esta suerte, Zuloaga va formándose como un reporter gráfico. Sus tres amigos son, como él, taurófilos. En alguna ocasión les sale al paso la plaza de carros de un pueblo en fiesta y los excursionistas no desdeñan la oportunidad de participar en el festejo como espectadores de la capea, que previamente han dialogado en la fonda con los torerillos

bisoños o casi ancianos y con el cuerpo recosido.

Marañón es partidario del Greco; Ortega y Ayala, de Velázquez y Goya. Zuloaga recibe en su espíritu como una lluvia primaveral, la simiente que resulta de las cavilaciones intelectuales de sus amigos en materia de arte.

El proceso creador de Zuloaga viene a ser, en gran parte, la consecuencia de haber vivido al lado de éstos y otros amigos que le transmiten su saber y que le facilitan el saber hacer.

«El enano Gregorio el Botero» y «La enana Doña Mercedes» ¿No son remedo de los enanos velazqueños? Del mismo modo toda la tipología y, en definitiva, la temática de Zuloaga, está impregnada de una matización literaria, por haber vivido en compañía de literatos puros, de hombres de letras que han sido clave de una época.

Y así, de esta suerte, llegamos a explicarnos la elección de este modelo que mueve a la compasión. Ligeramente contrahecho —como «El Chepa de Quismondo»— el pintor Balenciaga es un tuberculoso congénito, en un estado, posiblemente, terminal de su proceso. Es admirable la ejecución de la cabeza, donde la barba y el bigote, hirsutos, parecen estar desprendidos de esta piel empobrecida y enferma y solamente superpuestos como la cosmética de los cómicos.

Zuloaga busco sus temas con una intención literaria muy de su tiempo. Participamos plenamente de la opinión de Moreno Galván cuando dice: «Como todo, las que fueron experiencias en vida tenían que remansarse y diluirse más plásticamente en el recuerdo, de donde surgirían de nuevo convertidas en «pintura» o en «literatura», o tal vez en «literatura pictórica».

Balenciaga es uno de esos tipos seleccionados por el tamiz literario de Zuloaga. No sabemos quién fue. Ni qué alcance tuvo su arte. El apellido nos hace suponer que debió ser vasco y quién sabe si hasta pariente del famoso modisto. Los críticos no suelen reparar casi nunca en el aspecto humano del modelo;

les basta con describir el grosor de la pincelada y en establecer las influencias que unos pintores puedan tener de otros. A los que no somos críticos de arte, la contemplación de un retrato suele suscitar nos el doble interés de penetrar, tanto en el pliegue humano de la persona retratada, como del artista. Si algún día llegaran a publicarse las biografías de los enanos que sirvieron a Felipe IV podríamos contemplar los retratos de Velázquez con una profundidad psicológica que ahora no es posible.

Este retrato del pintor Balenciaga (1,11 × 87 cm) debió pintarse por los años 1930 a 1934. Pertenece al Museo de Arte Moderno y fue expuesto en Venecia; Madrid, 1941; Barcelona, 1942.

Es uno de los más importantes retratos pintados por Zuloaga.

TOCOLOGIA



la visitación

RAFAEL

Las representaciones de la Visitación en la pintura, sobre todo en el siglo XVI, han sido tratadas por diversidad de artistas. Rafael de Urbino fue el gran inspirador. En España, además de la obra que vamos a comentar, se conservan otras del mismo motivo, pintadas en lienzo o tabla por Yáñez, Juan de Juanes, el Maestro de Astorga, Villegas Marmolejo, Luis Morales, Juan de Borgoña...

En la Visitación, de Rafael, aparecen, en primer término, las figuras de Santa Isabel y María, que destacan sobre un fondo de paisaje; a la izquierda, el bautismo de Jesús en el Jordán y rompimiento de gloria por el Padre Eterno acompañado por ángeles.

A la izquierda del lienzo se lee «Raphael Urbinas F», y en el centro: «Marinv. Brancovivus, F.F.», este nombre del comitente.

J. B. Branconio era camarlengo —título de dignidad entre los cardenales de la Santa Iglesia de la sede vacante—, así como proto-notario y encargó esta obra para la iglesia de San Silvestre de Aquila, en los Abruzzos, hacia 1519.

La crítica moderna advierte la intervención de discípulos en este cuadro comprado por Felipe IV en 1655 para El Escorial; fue llevado a París en 1813 con el botín napoleónico y restituido en 1822. Se halla en el Museo del Prado desde 1837.

Anunció el ángel Gabriel a María su gestación e inmediatamente fue ésta a saludar a su prima, que se hallaba embarazada de seis meses. No obstante los artistas no han considerado estos datos iniciales al emprender su obra. Rafael, concretamente, acentúa los rasgos de la gestación de María y no sólo atenúa, sino que parece disimular los de Isabel, en el sexto mes de gestación. El doctor Sanz Barrio, en un estudio publicado en 1907, refiere que Isabel presenta «una hipertrofia marcadísima del tiroides, que casi pudiera tomarse por bocio» y que, efectivamente, puede observarse con claridad en la reproducción del cuadro de Rafael. Ciertamente la postura que adopta Isabel, inclinada hacia adelante —en «actitud reverencial», que diría el profesor Casas en una de sus admirables y bellísimas historias clínicas— disimula el volumen del vientre.

Dierick Bouts (escuela flamenca) trata el mismo tema en uno de los cuatro compartimientos de un retablo que se conserva en el Museo del Prado. Isabel y María, que es la versión de Rafael, aparecen estrechándose la mano, y ésta con la izquierda apoyada en el vientre, son representadas por el pintor flamenco realizando la palpación mutua.

Volvemos a referirnos a Rafael, a quien se atribuye unánimemente el retrato de «La grávida», en el Museo Pitti, de Florencia. Se representa en este lienzo a una mujer en estado de gravidez avanzado, con la mano izquierda apoyada, típicamente, sobre el abdomen muy dilatado.

Sanz Barrio puntualiza algo que debe tener-

se muy en cuenta, y es que no todas las mujeres representadas en la pintura con los vientres ampliamente desarrollados pueden considerarse en estado de gravidez. «En las evoluciones por que ha pasado el vestido femenino —escribe— hubo alguno que se caracterizó por la prominencia que el traje hacía en la región abdominal; recurso empleado por damas elevadas para disimular sus gestaciones, influía sobre las gentes que las rodeaban, y lo que se inventaba para enmascarar un estado se convertía en moda seguida fielmente.»

También fue motivo de inspiración este de la gravidez al pintar temas mitológicos. Por ejemplo, el cuadro de Rubens titulado «Diana y Calisto». Bajo un árbol, del que cuelga un corzo muerto, Diana llevada al baño por una negra, advierte la resistencia de la ninta Calisto a desnudarse, temerosa de que se descubra su embarazo.

Este tema de tocología en la historia del arte es muy amplio y pudiera ser tratado en profundidad desde varios ángulos con un empeño monográfico más amplio.

TRAUMATOLOGIA



los mendigos

PIETER BRUEGHEL

Fue Pieter Bruegel un costumbrista que juzgó despiadadamente a su pueblo en juegos, fiestas campesinas, comilonas, carnavales. Su ojo devorador enfoca las escenas indiscretas; denuncia con sarcasmo; ríe a carcajadas; deja correr libremente el pensamiento por delante de su pintura; denuncia el vicio, la grosera voracidad, el alboroto, el beso «con hocicos porcinos», la calamidad humana física y moral.

Nace Bruegel el arte de un costado del Bosco. Como éste, tiene visiones fantásticas y las canta, simbólicamente, por medio de sus pinceles. Para ello se inspira en el folklore, en los proverbios flamencos y en la vida campesina. Pero es más amplia su andadura,

que abarca el paisaje con grandiosidad; los relatos evangélicos —«La Adoración de los Magos», «La subida al Calvario», «El empadronamiento de Belén», «Cristo con la Cruz a cuestas», «La matanza de los inocentes»— son algo más que retablos. Integradas las figuras en el paisaje de Brabante, manejando muchas veces multitudes con un sentido del ritmo verdaderamente impar, Bruegel dramatiza «La subida al Calvario» de manera sobrecogedora.

A los que han querido ver en el gran maestro sólo al burlón, al satírico costumbrista a la manera de Teniers, es preciso recordarles «El suicidio de Saúl» (Viena, Kunsthistorisches Museum) donde el movimiento multitu-

dinario de guerreros en un paisaje apocalíptico bastaría para revelar a Brueghel como precursor del Renacimiento italiano.

En «Los mendigos», como en «La parábola de los ciegos», el sentimiento de lo trágico impresiona profundamente al espectador haciéndole meditar, no solamente sobre lo que el pintor ha expresado de una manera gráfica, sino en lo mucho que sugiere en nuestro ánimo, simbólicamente.

«Los mendigos» (tabla. 0,180 × 0,215) es la única obra de Brueghel que posee el Museo del Louvre. La donó el crítico de arte Paul Mantz, a finales del siglo XIX. Algunos comentaristas se han referido a esta obra con denominaciones distintas y así, en vez de juzgar a sus protagonistas como mendigos, los han estudiado como lisiados y leprosos. Pero en lo que sí están de acuerdo es que Brueghel ha querido realizar una obra con clave.

De las seis figuras que componen el lienzo, sólo dos muestran el rostro completo; cuatro, apoyan sus muñones y los cuerpos tullidos en toscos artificios de madera. Sobre el vestido, estos infelices llevan colas de tejón o zorro que podrían aludir al «partido de los Mendigos, formado por calvinistas». Algunos críticos interpretan la actitud y disposición de estos cinco lisiados gesticulantes como símbolos, tocados con atributos de Carnaval: uno, con corona de cartón, representaría al rey; otro, con la mitra, al obispo; el tercero, con el chacó de papel, al soldado; los dos restantes, con boina y gorro, al campesino y al burgués. Jedlicka se limita a ver en ellos la vanidad de los lisiados y Gudlaugsson a un grupo de leprosos, mientras que Stridbeck, el símbolo de la degradación y de los pecados de la humanidad.

La simbiología de las pieles de marta o de tejón, que Tolnay como Germain Bazin atribuyen a una manera de ridicularizar al gobierno de Felipe II y Granvela, es desautorizada por otros críticos que han observado este adorno a manera de distintivo en algunos personajes pintados por Brueghel, a quienes se identificaba como leprosos. («Combate en-

tre el Carnaval y la Cuaresma» Viena, Kunsthistorisches Museum.)

Dos inscripciones, atribuidas al siglo XVI, pueden leerse en el reverso de esta pequeña tabla. Una, en flamenco, dice: «Oh lisiados, que vuestros negocios prosperen», lo que se interpreta como frase rutinaria de gratitud que estos desgraciados empleaban para dirigirse a quienes les daban limosna.

Aunque Giovanni Arpino afirma que «Una crítica sería acerca de Brueghel el Viejo no comenzó hasta la última década del siglo XIX», la inscripción latina que figura en la tablilla parece demostrar que ya en su tiempo fue reconocido el talento del gran maestro flamenco:

«La naturaleza no posee nada de lo que está ausente de nuestro arte: Tan grande es el favor que le fue otorgado al pintor; aquí al natural se ha traducido en imágenes pintadas y visto en sus lisiados. Es asombroso comprobar que Brueghel la iguala.»

Parece que esta tabla fue robada por los suecos en Praga durante el saqueo de 1648 y que en 1652 figuraba en el inventario de la reina Cristina, redactado por el marqués de Fresne, como un cuadrito «representant des gens estropiez».



el albañil herido

GOYA

Viene Goya a Madrid, en 1774, llamado por su cuñado Francisco Bayeu, para incorporarse como cartonista a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, que dirige Antonio Rafael Mengs. Desde tres años antes se hallaba establecido en Zaragoza como pintor independiente, habiendo realizado ya su primer encargo importante: la decoración de la bóveda del coreto de la capilla de la Virgen, en la basílica del Pilar. Asimismo había dado fin a las once composiciones murales para la cartuja de Aula Dei, además de otras obras de diversa naturaleza e importancia, con las que no había logrado notoriedad.

Es entonces, al alcanzar el rango de pintor palatino, cuando tiene oportunidad de desarrollar en un ambiente más propicio sus facultades, que iban a tener en la aristocracia y en los intelectuales sus mayores valedores.

Aborda Goya la ejecución de los cartones, en la primera etapa, con menguada fortuna artística debido a su pérdida de libertad creadora. De un lado se hace notar la dictadura de Mengs; de otro las conveniencias de la

realización artesanal. Quejaronse los tejedores de las dificultades que entrañaban la manufactura de los cartones goyescos, matizados en exceso, con demasiados «majas y majos, adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias...». Amargaba a Goya, al decir de Cruzada Villamil, el ver sus obras «destrozadas en las reproducciones, marchitos los colores, despiadadamente alterado el dibujo, perdidas la expresión y la vida, y para colmo de penas, por tener que tolerar el injusto y humillante desdén con que se trataban sus obras, desclavándolas de los bastidores, arrollándolas de cualquier modo y arrinconándolas en los desvanes de la fábrica, mientras que los malos trasuntos de ellas ocupaban los sitios más vistosos y principales en los palacios, resultando de aquí que se juzgase al pintor por las reproducciones de sus obras y se diese el absurdo caso de apreciar más la mala copia que el propio original».

El genio y la firmeza del aragonés logró superar estos y otros problemas. Dominador



de la técnica, entregó en cuatro etapas, entre 1775 y 1792, hasta cuarenta y cinco cartones, que componen esta serie destinada a la ejecución de tapices. En ella aborda Goya temas de inspiración popular: diversiones, juegos, faenas rústicas, oficios, escenas de galantería y otros que pudieran interpretarse como crítica social.

Se ha hablado del popularísimo de Goya y de su gusto por lo castizo como consecuencia de una interpretación probadamente falsa: la temática de los tapices, en los que recrea costumbres del pueblo. Ortega se pronuncia lúcidamente en contra de este error, que considera garrafal. Pone sobre aviso a críticos y eruditos, los cuales se aplicarán a una revisión de fondo. En efecto, Houasse, Lorenzo Tiépolo, Part, habían tratado temas populares; sus obras estaban en los reales sitios con una anticipación de medio siglo; Goya se complace en seguir esa línea. Además, Ortega justifica el hecho al afirmar que «durante el siglo XVIII se produce en España un fenómeno que no aparece en ningún otro país. El entusiasmo por lo popular no ya en la pintura, sino en las formas de la vida cotidiana, arrebatada a las clases superiores».

Gaspar Gómez de la Serna («Goya y su España») justifica el hecho como un empeño de la Ilustración en fomentar la política de espectáculos y diversiones públicas, cuyo dictamen recabó de la Real Academia de la Historia y del cual es consecuencia la «Memoria» redactada por Jovellanos. «Los tapices de Goya —afirma Gómez de la Serna— obedecían exactamente a este criterio pedagógico político y no a la simple frivolidad suntuaria de charme dieciochesco».

«El albañil herido» fue realizado por Goya en 1786. Existe una descripción textual del artista: «Representa dos hombres que llevan a otro embrazos, que demuestra haverse caído de algún andamio que se bé amás distzia...».

De hecho, el tema plantea una cuestión social. El espectador no avisado, aquél que ignore la trama mental de Goya y la atmósfera

que condicionó su vida, interpretará esta obra como una protesta. Ortega disiente de esta impresión superficial; considera a Goya como un artífice, como un artesano dominador de todas las técnicas. «Los objetos que interpreta —cosas o personas— no le interesan con ningún interés directo, inmediato, que revele el menor calor humano irradiado hacia ellos. Se los ha puesto delante y se limita a interpretarlos según su manera; unos con cuidado, otros con atroz descuido», afirma paladinamente, aún sin conocer algunos documentos que posteriormente confirmarán su juicio.

El proceso de esta obra consta de dos fases claramente diferenciadas. Goya pinta un primer boceto antes de realizar el carbón definitivo para tapiz, en el cual representa las tres figuras en idéntica actitud con el andamiaje como fondo. En ese estudio primigenio, la intención de la obra es diametralmente opuesta, ya que Goya pinta un albañil borracho, asistido por dos camaradas de andamio y de taberna. Ambos tienen el rostro bermejo y la expresión típica de los intoxicados por alcohol. Más antes de realizar la versión definitiva, Goya ha de someter el boceto al criterio del Monarca, que lo rechazará «por considerar su asunto impropio para decorar las estancias de los palacios reales». (De un documento de Archivo General de Palacio.)

Coincide esta incidencia con un edicto de Carlos III sobre «Modos de formar los andamios en las obras públicas y privadas de la corte para evitar las desgracias y muertes de operarios y orden de proceder los jueces en estos casos». Asimismo, Goya es nombrado en esa época pintor del Rey. Ambas circunstancias le condicionan e impulsan a mostrarse como un pintor complaciente, de manera que halla fácil y a la mano el trueque de la expresión idiotizada del borracho por la quejumbrosa del herido. Se trata, pues, de una concesión cortesana.

Carlos III acepta la segunda versión y Goya realiza el cartón para el tapiz que fue instalado en la «pieza donde come S. A. el Infante don Francisco», posteriormente «entre

los paños que decoraban la cuarta pieza del cuarto del Serenísimo Señor Príncipe de Parma» y luego en el palacio de El Pardo.

Goya no destruyó el primer boceto, sino que fue incluido entre las obras para la Alameda de Osuna.

Ambos originales, «El albañil borracho» (0,35 × 0,15) y «El albañil herido» (2,68 × 1,10), se hallan en el Museo del Prado por legado de Fernández-Durán.

¡ aún dicen que el pescado es caro !

SOROLLA



He aquí cómo el título de un cuadro, adoptado por su autor sin intencionalidad de inmediato ni largo alcance, depara a la obra artística un porvenir fulgurante que no puede decirse que se deba primordialmente a la inspiración o maestría con que el pintor la ha realizado.

En «¡Aún dicen que el pescado es caro!» Sorolla estuvo muy lejos de proponerse el tema socializante que la demagogia del momento no dudó en proclamar. Y es que la realidad, como ocurre tantas veces, suele ser más sencilla que la fantasía, o la imagen verdadera menos atormentada que como se refleja en el espejo cóncavo en el que algunas veces se contempla el paso de la vida. Sorolla pintó este cuadro con el mismo impulso vital que

otros que pertenecen a la misma época, tales como «La vuelta de la pesca», «Pescadores recogiendo las redes» o «Cosiendo la vela», lo que ocurre es que la obra de que nos ocupamos se dio a la publicidad con un título que el pintor halló al azar, considerándolo adecuado, y que correspondía a la frase con que Blasco Ibáñez termina su novela «Flor de Mayo».

Fueron los correligionarios del novelista valenciano quienes impulsaron en gran parte esta obra de Sorolla hacia la popularidad, haciendo de ella bandera. No ocultamos que en aquel tiempo estaba de moda el socialismo en el arte, aunque puede suponerse que las facultades singulares de este pintor no precisaran de apoyaturas políticas para manifestarse.

Sánchez Camargo, en su libro «La muerte en la pintura española», se ensaña con lo que él cree que fue intención promordial en Sorolla al pintar este cuadro: «hacer política», «caer en la vulgaridad de interpretar plásticamente el telegrama de un diario», «aprovechar el intento para hacer sentido homenaje obrerista y regional»...

Los hechos parecen algo más sencillos. En el estío de 1894, Sorolla abandonó Madrid para trasladarse a su tierra natal en busca del mar, de la luz levantina y de temas marinos. En ese ambiente esponjaría de modo placentero su arte lumínico, con facilidad de dicción que llegaba al prodigio cuando se proponía interpretar escenas de su tierra. Por eso, cuando después de una jornada larga de trabajo le preguntaron a Sorolla que si tenía cansada la cabeza, respondió: «¿La cabeza? ¿Para qué? Sólo se me fatigan los ojos».

No perseguía el pintor el mitin político, sino el desafío de su paleta con los que consideraba grandes temas del mar. Aquel verano abordaría dos: «La vuelta de la pesca» (2,70 × 3,25) y «¡Aún dicen que el pescado es caro!» (1,53 × 2,04).

El tema de la obra que nos ocupa ofrece, verdaderamente, una cierta confusión al espectador. En la bodega de un barco dos viejos marineros parecen intentar auxiliar a uno joven que aparece con el torso desnudo, no sabemos si traumatizado en las faenas de la pesca o ahogado. Manuel Abril escribe certamente en su libro «De la Naturaleza al Espíritu»: «Aquel hombre que yace en la barca, lo mismo puede haber sido víctima de un accidente de trabajo que de una angina de pecho o de cualquier otra enfermedad tan propia de burgueses como de marineros...» La verdad es que con solo mirar el cuadro no averiguamos de qué se trata con exactitud, no obstante la espectacularidad del título.

Si el marinero sufre un traumatismo, Sorolla no ha intentado pintar a un traumatizado con la sintomatología que le caracterizaría; ni tampoco a un ahogado. Se limita a tratar el

torso, en su estructura anatómica, con una dicción correcta y nada más.

Un experto en el arte de Sorolla, Bernardino de Pantorba, elogia con justicia la obra diciendo que «el pintor se separa de la luz rutilante y vibradora, tan cara en su arte, y se fija en un efecto luminoso tentador para realizar un estudio de claroscuro. En el fondo de una barca, tres figuras aparecen iluminadas verticalmente. La claridad que desciende por la escotilla cae sobre el grupo, marcando un juego de contrastes —masas fuertemente iluminadas, junto a otras en densa penumbra— que el artista ha resuelto con singular agudeza. No recordamos en la producción de Sorolla ninguna otra escena pintada con luz similar, lo que acentúa el valor de esta obra tan conocida y celebrada».

«¡Aún dicen que el pescado es caro!» está firmado por J. Sorolla en 1894 y obtuvo Primera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1895. Lo adquirió el Estado por 4.000 pesetas y actualmente se halla en el Museo del Prado en la Sección de Pintura del Siglo XIX.

el caballero de la mano al pecho

EL GRECO

Nada más lejos de la realidad que pensar que sobre las grandes obras de arte se ha escrito ya todo cuanto puedan contener de interés en sus aspectos más diversos. Se ha estudiado, sin embargo, con rigor científico, con agudeza de juicio, con abundancia de información histórica, sin que hasta el momento pueda asegurarse que no sea posible añadir observaciones estimables.

El espectador que mira atentamente una obra de arte considerada como uno de los

frutos preciados de un pintor de primera magnitud, no podrá evitar el deslumbramiento que, a la larga, le incapacitará para ahondar por sí mismo y libremente en ese mundo contenido dentro de un marco. Por el contrario, el estudioso, el especialista, se acerca al cuadro con otra disposición de ánimo más independiente y analítica que le permitirá detectar aquello que el no iniciado en materia de arte ha tenido delante de sus ojos sin apercibirse de ello.



La observación de cuadros como «Las Meninas», «La familia de Carlos IV», «El entierro del Conde de Orgáz», pongamos por caso, proporciona de continuo estudios con aportaciones estimables. Y entramos de lleno a ocuparnos de «El caballero de la mano al pecho», uno de los lienzos más comentados del Greco.

LAS DESCRIPCIONES.—El semblante de este caballero ha suspendido la atención de poetas y escritores que luego se ocuparían de describirlo. No resulta fácil la tarea de elegir, entre las páginas dedicadas al toledano, la más afortunada, ya que casi todas contienen alguna observación peregrina. Pío Baroja la ha visto así:

«No está pintado, vive; se asoma a la ventana del marco desde el fondo del lienzo, como la evolución de un mundo de dolor, de tortura y de tristeza. Es un caballero joven, de bello rostro pálido, con grandes ojeras negras. Su mano derecha, lívida y pizarrosa, se apoya delicadamente en su pecho; el dedo índice señala una cadena de oro que cruza la negra ropilla. Los ojos del caballero son grandes, tristes, llenos de resignación; miran de frente a un punto del vacío; son ojos de alucinado o de sonámbulo, que miran y no ven, absortos en la contemplación del mundo interior. Sus pupilas parecen buscar con anhelo doloroso algo que calme la angustia de su espíritu y deletrean en las sombras los grandes y extraños misterios que nadie ha descifrado, que nadie descifrará, en los dominios del Espacio y del Tiempo...»

LA IDENTIFICACION.—El marqués de Hermsilla y Moreno Guerra indican que podría identificarse con el santiaguista Juan de Silva, marqués de Montemayor y Notario mayor de Toledo. Muy original, y por ello no dejaría de ser posible, resulta la hipótesis de Ricardo Baroja al afirmar que podría tratarse de un autorretrato del Greco.

Marañón piensa que el caballero figura en el «Entierro», porque era Notario mayor de Toledo y, en efecto, «parece que da fe, solemnemente y devotamente, del milagro».

LA FECHA Y LA FIRMA.—No se ha precisa-



do aún la fecha exacta en que El Greco pintó este lienzo. Cossío cree que entre 1577 y 1584; Willumsen, en 1577; Mayer, no más allá de 1580; Camón Aznar, ni anterior a 1580, ni posterior a 1583.

La firma, en el fondo, a la derecha, en mayúsculas: «Domenikos Theotokopoulos Epoeie».

SIGNIFICADO DE LA MANO.—Las interpre-

taciones que sobre la mano del caballero se conocen, son muy diversas. Algunos piensan que su colocación sobre el pecho es el símbolo de la fe notarial; otros ven en ella el arrepentimiento del pecado; Gómez de la Serna cree que puede significar una letra del alfabeto hebreo que se representaba con la mano en el momento de recitar el Amidah; Diego Angulo, observando la mano sobre el corazón y la importancia concedida a la espada, se pregunta «si no será el retrato algún descendiente de aquél conquistador de Granada, Vázquez de Rengifo, cuyo lema era «El (corazón) manda» e hizo esculpir sobre la puerta de su casa —la Casa de los Tiros— un corazón y una espada para recordarnos cómo ésta se encontraba siempre al servicio de aquél». No faltan los creen que el caballero que se halla tras esa mano es el propio Theotocópuli, tales como Willumsen quien piensa que la actitud es «una afirmación del yo y parece decir: «Soy yo el que ha pintado este retrato».

Marañón dedica un espacio de su libro «El Greco y Toledo» a lo que denomina «Las manos que hablan» por pensar que los seres humanos pintados por Theotocópuli tienen un soberano gesto para contar «lo que les pasa por la cabeza y por el corazón». Y no dejan de resultar interesantes las frases que recoge de otros escritores acerca del tema:

Gómez de la Serna: «El Greco encontró que la palabra del cuadro está en las manos pintadas, y por eso dio tanta unción a sus manos».

Unamuno: «Manos aladas» del Greco «uno de los raros artistas que nos enseñan que las manos dicen más que las palabras».

Alma Everts: «Los retratos del Greco, más que pintados están contados».

Vivanco: «Manos empapadas de alma».

Lope de Vega, en «Santiago el Verde», al referirse a los retratos que por aquel tiempo solían pintarse en actitud semejante, refiere con burlona intención: «Los pintores dan eso/por que por lo menos digan/que es de buena mano el lienzo».

UNA SUPUESTA LESION.—En 1956, Diego Angulo es el primero en lanzar una afirmación: el «Caballero de la Mano al Pecho» es probablemente manco. «Gracias a la oscuridad del fondo —declara en la revista «Goya» número 11, marzo-abril— los perfiles del traje negro se esfuman en tal grado que resulta difícil precisarlo si no se insiste mucho en seguirlos. Pero si los perseguimos, esos perfiles pueden fijarse con cierta precisión, y entonces vemos surgir de la noche en que el pintor quiso sumirlo bajo esa cabeza enhiesta y tras esa mano, un cuerpo que no imaginaríamos, y que, al pronto, nos resistiremos a admitir. Como me confirma el jefe del taller de restauración del Museo, señor Seisdedos, no faltan pequeñas restauraciones pero esas restauraciones no atañen en nada a las líneas generales de este cuerpo. Y esas líneas generales nos dicen claramente que su hombro izquierdo, comparado con el derecho, desciende en forma inadmisiblemente en un cuerpo normal. Y que el hombro se encuentra tremendamente caído lo confirma lo bajo de la costura alta de la manga. Pero si seguimos los perfiles de ésta hacia abajo veremos que a la altura del codo parece vaciarse, o, al menos, que el antebrazo se consume hasta el punto de no sentirse tras la tela».

Recoge Marañón las observaciones de Angulo y nos da su veredicto médico: «Da la impresión de una atrofia grave, tal vez traumática, por accidente guerrero, quizá, o de una malformación congénita o adquirida. No hay motivos más que para hipótesis sin fundamento sobre el diagnóstico de esa mutilación. Lo cierto es que la lesión existe y que, tal vez, pueda, algún día, ayudar a la identificación del modelo».

Wethey no está de acuerdo y ofrece como prueba que en una vieja fotografía de Anderson «el brazo es todavía claramente visible».

La discusión continúa, por tanto, abierta a nuevas aportaciones.

Este cuadro figuraba en 1794 en la Quinta del Duque del Arco.

I N D I C E

	Página
ALCOHOLISMO	13
Los borrachos. Velázquez	14
El ajenjo. Degás	16
ANATOMIA	19
La Crucifixión. Goya - Velázquez	20
El paraíso terrenal. El Bosco	23
El anatómico. Solana	25
Lección de anatomía del Dr. Tulp. Rembrandt	27
ASISTENCIA MEDICA	31
Goya y su médico Arrieta. Goya	32
Ciencia y caridad. Picasso	34
La visita al hospital. Luis Jiménez	36
CARDIOLOGIA	39
Historia de las doctrinas cardiológicas. Diego Rivera	40
CIRUGIA	45
Extracción de la piedra de la locura. El Bosco	46
El cirujano. Jan van Hemessen	50
Operación quirúrgica. Teniers el Joven	52
El charlatán sacamuelas. Theodor Rombouts	54
La anatomía del corazón. Simonet	56
DERMATOLOGIA	59
Ozías atacado por la lepra. Rembrandt	60
Retrato de un anciano. Holbein	62
ENDOCRINOLOGIA	65
Felipe IV y el enano «Soplillo». Villandrando	66
Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz. Escuela de Sánchez Coello ..	68
El Primo. Velázquez	71
Enano con perra. Velázquez	73
El bufón don Sebastián de morra. Velázquez	74
El niño de Vallecas. Velázquez	77
Las Meninas. Velázquez	79
El bufón Calabacillas. Velázquez	82
Las tres gracias. Rubens	84
La mujer barbuda. Ribera	86
El músico Enrique Liberti. Van Dyck	89
La monstrua. Juan Carreño de Miranda	91
Retrato de Oscar Wilde. Toulouse-Lautrec	95
ENFERMEDADES CONGENITAS	97
Pejerón, bufón del Conde de Benavente. Antonio Moro	98
El patizambo. Ribera	100
Triste herencia. Sorolla	102
FORMACION MEDICA	105
Una investigación. Sorolla	106
Un examen en la Facultad de Medicina. Toulouse-Lautrec	108
LA MUERTE	111
El torero muerto. Manet	112
El 3 de mayo en Madrid. Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío. Goya	115
Muerto de hospital. Solana	119
La muerte del torero. Vázquez Díaz	121

OFTALMOLOGIA	123
Parábola de los ciegos. Brueghel el Viejo	125
Retrato de Tommaso Inghirami. Rafael	128
El ciego músico. Ramón Bayeu	130
El ciego de la guitarra. Goya	132
La comida del ciego. Picasso	134
Los ciegos. Francisco Mateos	136
La ciega. Paulino Vicente	138
OTORRINOLARINGOLOGIA	141
El doctor Pean realiza una traqueotomía. Toulouse-Lautrec	142
El mudo. Solana	144
PARASITOLOGIA	147
Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos. Murillo	148
PATOLOGIA EGREGIA	151
Carlos II. Claudio Coello	152
Felipe III. Pantoja de la Cruz	155
El emperador Carlos V a caballo en Muhlberg. Tiziano	157
El príncipe don Carlos. Sánchez Coello	160
PEDIATRIA	163
Madre con niño enfermo. Picasso	164
PODOLOGIA	167
El pedicuro. Degas	168
PSIQUIATRIA	171
Autorretrato de la oreja cortada. Van Gogh	172
El coloso o El pánico. Goya	175
La casa de los locos. Goya	177
Pablo de Valladolid. Velázquez	179
El bufón llamado «Don Juan de Austria». Velázquez	181
El bufón «Barbarroja». Velázquez	183
Retrato de Juan Ramón Jiménez. Vázquez Díaz	185
Saturno devorando a su hijo. Goya	187
RETRATOS DE MEDICOS	191
El médico. El Greco	192
Lección del profesor Jiménez Díaz. Eugenio Hermoso	194
Retrato del doctor Marañón. Zuloaga	197
Retrato del doctor Duarte. Vázquez Díaz	199
Retrato del doctor Reynaldo Dos Santos. Vázquez Díaz	201
REUMATOLOGIA	203
Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares. Velázquez	204
Retrato del organista don Félix López. Vicente López	206
SANTOS CURADORES	209
San Damián. Yáñez	210
Milagros de los santos médicos Cosme y Damián. Rincón	212
TISIOLOGIA	215
Retrato de Antonio Rafael Mengs. Ana María Mengs	216
Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte. Palmaroli	220
La convaleciente. María Blanchard	223
Retrato del pintor Balenciaga. Zuloaga	225
TOCOLOGIA	227
La visitación. Rafael	228
TRAUMATOLOGIA	231
Los mendigos. Pieter Brueghel	232
El albañil herido. Goya	234
«¡Aún dicen que el pescado es caro!» Sorolla	237
El caballero de La Mano al Pecho. Greco	239

se interesó en fijar las circunstancias en que fue pintado. Cada obra de arte tiene su historia y no todos los artistas han vivido y trabajado en las mismas circunstancias históricas y ambientales, de lo que resulta que hasta que el cuadro llega a instalarse en un museo, ha pasado por diversidad de etapas que resultan interesantes para su conocimiento más completo. En los retratos, particularmente, importa también la personalidad del protagonista, así como algunos pormenores de su vida, que muchas veces ha tenido que ver en la historia de un país.

Marino Gómez Santos, en estos ensayos que se reúnen bajo el título de «La Medicina en la Pintura», no pretende abordar los temas en relación con la crítica de arte — estas obras que se comentan están cumplidamente estudiadas por las grandes autoridades —, sino que su interés se concreta a tratar cada una de ellas en su perspectiva humana. Hombres son los modelos y hombres también los artistas que las han realizado.

El tema queda abierto a la posibilidad de nuevos ensayos, pues aunque son todos los que están, aún cabría el estudio de algunos más que los eruditos en la materia pueden abordar en este campo inagotable y apasionante que es la pintura universal.



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA