

# Aureliano de Beruete:

---

## crítica velazqueña

---

### y velazquismo fin de siglo

por Fernando A. Marín Valdés

**F**igura primordial del pujante velazquismo del fin de siglo, el investigador de arte y paisajista Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912) consagró gran parte de su existencia al estudio y catalogación de la obra de Velázquez por un tiempo en que la admiración internacional hacia el maestro sevillano, contemplado como precursor del arte moderno y convertido en auténtico mito de españolidad, alcanzaba su cota máxima. La destacada labor crítica de Beruete en torno al pintor de Felipe IV nada tiene de esporádica: se inscribe en un extenso movimiento de revalorización velazqueña, en una corriente de simpatía de la que son partícipes tanto estudiosos de arte como artistas.

#### Velázquez y el fin de siglo: historiografía y pintura

Las dos últimas décadas del siglo XIX muestran la culminación de un *crescendo* en la estima hacia Velázquez, ya iniciada en el Romanticismo, y que tiene en Londres, París y Madrid sus puntos neurálgicos. En este proceso, los trabajos del erudito escocés sir William Stirling-Maxwell, coleccionista de pintura española y libros de emblemas, supusieron un auténtico preludeo en lo concerniente al interés historiográfico hacia el maestro español.<sup>1</sup> *Annals of the Artists of Spain* (Londres, 1848) y *Velázquez and his Work* (Londres, 1855) inauguran una densa etapa de estudios consagrados al pintor de Felipe IV. *Velázquez and his Work* constituye la monografía pionera sobre el artista y aporta un primer catálogo, desmedido con sus 266 obras. Tempranamente traducida al alemán y al francés, en la obra de Stirling, acumulativa y no exenta de pintoresquismo, tuvo la Europa culta de mediados de siglo su principal fuente de información sobre Velázquez.

Como es bien sabido, desde 1883 hasta 1899, año del Tercer Centenario del nacimiento del maestro, se constata una larga relación de destacadas publicaciones sobre el artista. La obra del norteamericano Charles Curtis *Velázquez and Murillo. A descriptive Catalogue*, reúne en un mismo libro los catálogos de los dos pintores españoles más celebrados en Gran Bretaña durante el siglo XIX. Al inventario de Curtis suceden los estudios de Gregorio Cruzada Villaamil (Madrid, 1885), Carl Justi (Bonn, 1888), Paul Lefort (París, 1888), Robert Allan M. Stevenson (Londres, 1895) Émile Michel (París, 1895) Walter Armstrong (Londres, 1897) y Aureliano de Beruete (París, 1898).<sup>2</sup>

Si bien de todo el conjunto de obras la de mayor relevancia –*Velázquez und sein Jahrhundert*– se debe al alemán Carl Justi, es conveniente destacar el vivo interés de la historiografía anglosajona hacia Velázquez. Una atención que, remontándose a los tiempos de Cumberland, va en ascenso a lo



WILLIAM MERRITT CHASE *Retrato de James A. Mc Neil Whistler*, 1885 Metropolitan Museum Nueva York

largo del siglo y se desarrolla en correlación con las variaciones del gusto artístico.

La brillante representación del pintor en Gran Bretaña supuso sin duda todo un estímulo para los tratadistas de la era victoriana. Si bien hasta fines del siglo XVIII el número de cuadros del maestro llegados a Gran Bretaña era muy escaso, a partir de la Guerra de la Independencia española los coleccionistas (Wellington, Frere, Morrit, Hertfort) fueron adquiriendo por diversos cauces obras de Velázquez. La conocida cesión de Fernando VII al duque de Wellington, las compras de cuadros en España por agentes británicos como Wallis, diplomáticos como Frere o viajeros como Bankes o Wilkie, las medidas desamortizadoras de Mendizábal –que tanto favorecieron la formación de la *Galerie espagnole* de Luis Felipe en el Louvre, luego subastada en Christie's en 1853–, las ventas Aguado (París, 1843) y Salamanca (París, 1867), determinaron la salida de España de numerosos cuadros y réplicas de Velázquez canalizados en su mayor parte hacia colecciones inglesas.<sup>3</sup> Sin duda acertaba Stirling en lo concerniente a Velázquez cuando a mediados de siglo aseguraba que las galerías privadas en Inglaterra podrían proporcionar una colección de pintura española tan sólo superada por la de la Reina de España (en el «museo isabelino»). Gran Bretaña ya albergaba por entonces el conjunto más importante de cuadros del maestro fuera de la pinacoteca madrileña.

Aparte del coleccionismo, también queda constancia de la atracción del gusto británico hacia la obra de Velázquez por la frecuente exhibición de pintura velazqueña en las exposiciones históricas de la segunda mitad de siglo, como la *Art Treasures Exhibition* de Manchester (1857) –tan reveladora para Whistler–, las exposiciones *Old Master* de la Royal Academy londinense o la muestra de arte español en la New Gallery (1895-96).<sup>4</sup>

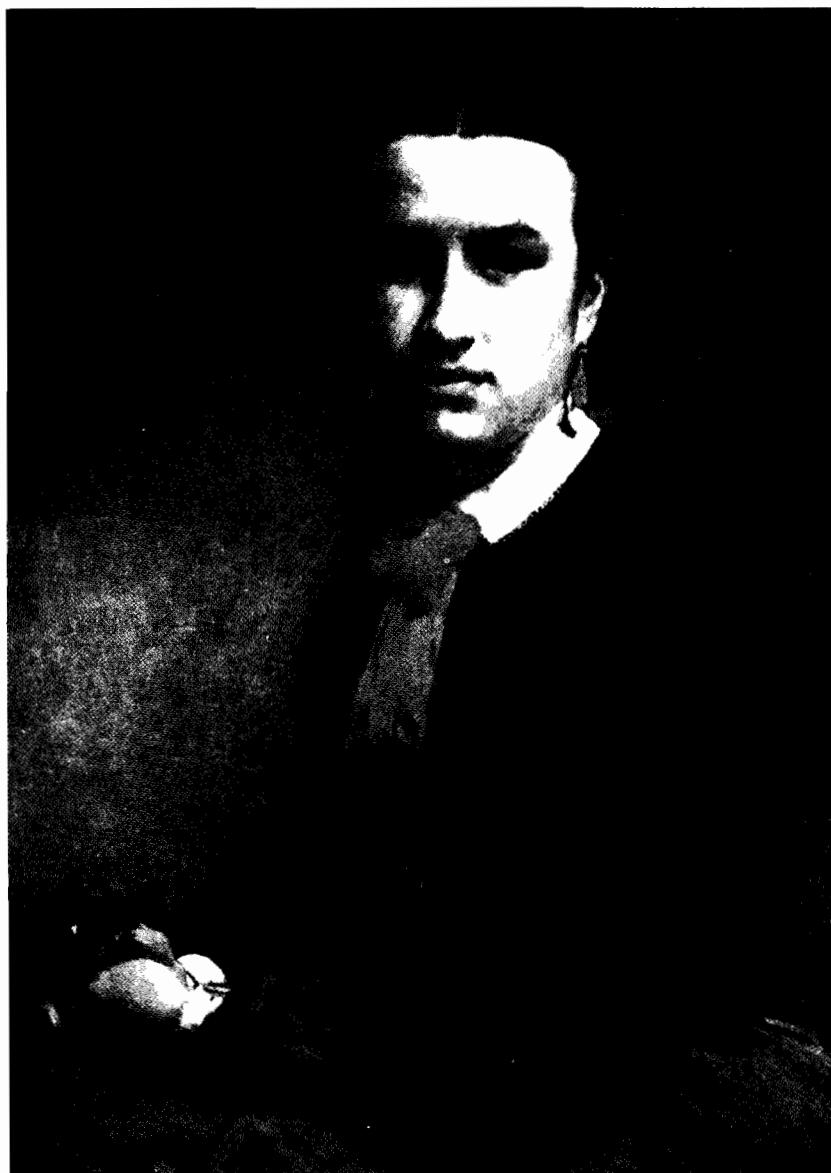
Tras una larga predilección por Murillo, las preferencias insulares del último tercio del XIX se inclinan por Velázquez: ya el viraje en los juicios de valor de Ruskin es todo un síntoma. A la reserva de los *Pre-Raphaelite Brothers*, cuyos ensueños cuatrocentistas no excluyen sin embargo un cuadro como el «Homenaje a Velázquez» de J. E. Millais (1868. Royal Academy), sucede una acrecentada atención hacia el maestro, tan explícita en la historiografía como en la impronta velazqueña que cobra el estilo de numerosos pintores del fin de siglo, con Whistler, Sargent y Lavery a la cabeza y que, con sus lazos parisinos y su proyección norteamericana<sup>5</sup> se inscriben en una tendencia internacional. Tales artistas descubren en la técnica abreviada y la elegancia de Velázquez referencias bien avenidas con un gusto prudentemente moderno que, sin rechazar las novedades, se resiste a olvidar el cuadro de museo. Son ante todo retratistas mundanos que, buscando la distinción como máxima cualidad, recurren para lograrla a la sencillez de procedimientos, cuando no a la paráfrasis, de Velázquez.

El retrato de Whistler que en 1885 ejecutó el también estadounidense William Merritt Chase (Metropolitan Museum. Nueva York), con su *flou* y sus entonaciones medias, el fondo carente de definición –en la línea de «Pablillos de Valladolid»– y la cita en la pose del «Retrato del Infante D. Fernando de cazador» (Museo del Prado. Madrid), no puede ser más significativo con respecto a esta tendencia, al igual que el «Retrato de Sarasate» de Whistler (Carnegie Institute. Pittsburgh) o «Las Hijas de Boit» de Sargent (1882), auténtica versión de «Las Meninas» en clave de instantánea casual.

Con la creciente solicitud historiográfica hacia la vida y la obra de Velázquez confluye la atención de muchos pintores contemporáneos que contemplan los lienzos del artista español como ejemplos de maestría insupe-

nable, con la luz y la síntesis de un precursor. En ellos hallan respuestas a unos deseos de renovación sin renuncia a sus estribos históricos. Entre los retratistas anglosajones, el *Velázquez* de Stevenson, un *Velázquez mettre à jour* ensayo de un crítico-pintor, cobra visos de manifiesto.

En la revalorización decimonónica de Velázquez también París desempeña un papel considerable. El romanticismo francés tuvo un conocimiento un tanto difuso y de segunda mano sobre Velázquez: Delacroix lo admiraba, aunque a través de refracciones en cuadros de aire velazqueño:<sup>6</sup> en la batalla romántica, su nombre se esgrime contra los académicos. La galería española de Luis Felipe –donde con extrema ligereza se atribuían a Velázquez nada menos que treinta lienzos, cuando su representación real era más que restringida<sup>7</sup>– y los viajes a Madrid de escritores y artistas románticos confieren actualidad a la obra del maestro en los cenáculos parisinos. A partir de 1848 puede apreciarse un influjo directo de Velázquez sobre la pintura francesa<sup>8</sup> de Alfred Dehodenq a Henri Regnault o Fantin Latour.



LÉON BONNAT. *Retrato de Madame Mélida*. Museo Bonnat. Bayona.

La revelación de un Edouard Manet mediatizado por la moda española del Segundo Imperio cuando en 1865 acompañado de Théodore Duret contempla en las salas del Prado los cuadros de Velázquez—«he encontrado en él la realización de mi ideal de pintura»<sup>9</sup>— se inserta plenamente en este proceso, así como el «velazquismo admirativo» que con distinta intensidad comparten sus compañeros del grupo impresionista.<sup>10</sup>

Pero el velazquismo tendrá en Francia su epicentro no entre los pintores de la división tonal, sino en el marco ecléctico y académico de los concurridos estudios de Léon Bonnat o Carolus Duran, donde los procedimientos del admirado maestro se interpretan banalmente, puestos al servicio de un arte prudente y de buen tono, compromiso entre Couture, Manet y el daguerrotipo. Un medio artístico que por cierto complace a Aureliano de Beruete, admirador de aquellos discretos pintores cuyos retratos de sociedad acaparan aplausos y honores en los Salones de la Tercera República y que, injustamente, el porvenir de los «ismos» habría de relegar. Con Duran estudian Sargent, Ramón Casas, el propio Stevenson. En un ambiente de culto a Velázquez se forma una legión internacional de pintores. Tarde o temprano, recalarán en las salas del Prado.

En el París fin de siglo, y aparte de los trabajos monográficos ya mencio-



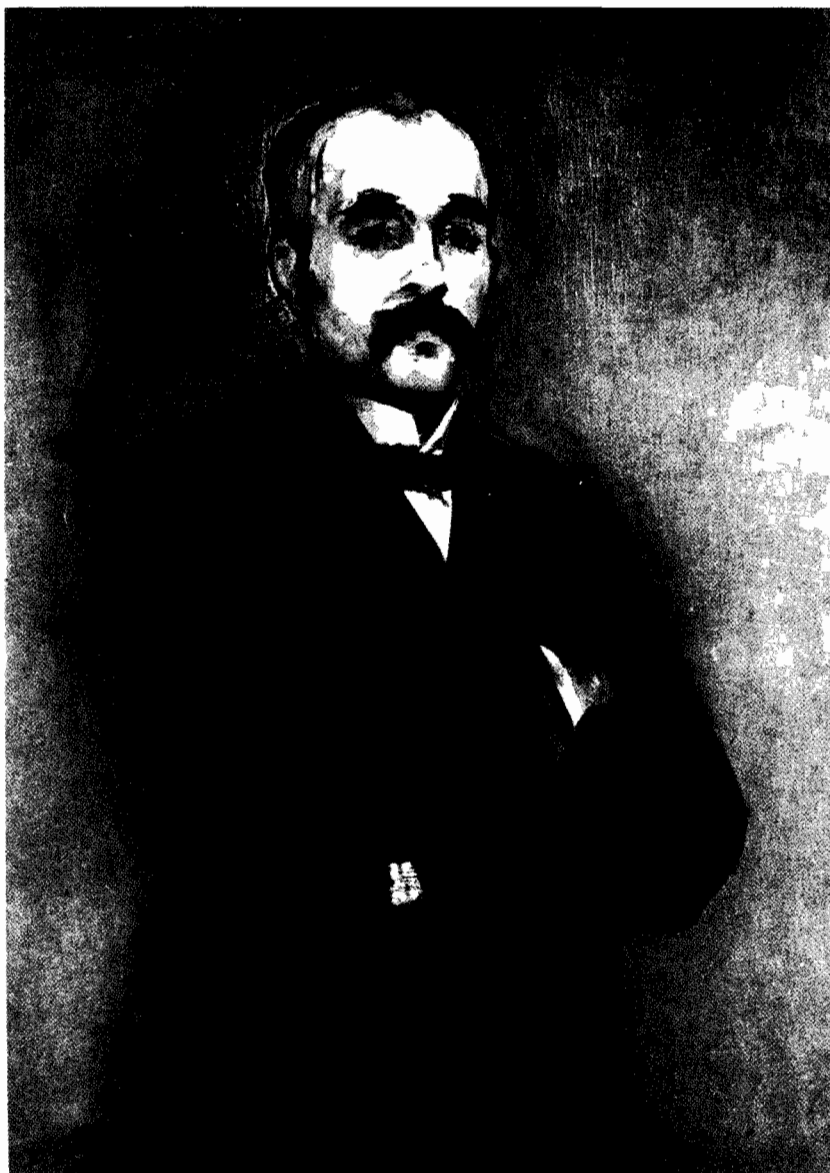
EDOUARD MANET *Velázquez pintando Homenaje a Velázquez*. 1860. Colección particular París

nados, los numerosos artículos que sobre cuestiones velazqueñas se publican en la *Gazette des Beaux Arts*, *Le Monde Moderne*, *L'Art* o la *Revue des deux mondes*<sup>11</sup> transparentan la atención historiográfica hacia el maestro español. El tono encomiástico de Bonnat en su prólogo al *Velázquez* de Beruete constituye un claro testimonio de admiración incondicional.

Por lo que concierne a España, tras la parquedad de bibliografía velazqueña durante la primera mitad del siglo XIX –etapa surcada de diásporas de pintura española, cuando salen del país un elevado número de cuadros del maestro– se intensifican la cantidad y la calidad de las publicaciones sobre el tema, comenzando por los excelentes inventarios del museo del Prado elaborados por Pedro de Madrazo. Su *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado* (Madrid, 1872) –el denominado «extenso»– es el que utiliza Beruete en las referencias a los lienzos de Velázquez en la pinacoteca madrileña. Los *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1870) de Manuel Zarco del Valle, los rigurosos *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez* (Madrid, 1885) de Gregorio Cruzada Villaamil, enriquecen la antigua información sobre el artista –de Pacheco a Ceán Bermúdez– aportando una seria labor de investigación documental y con ella abundante material biográfico de carácter inédito. Los certeros trabajos sobre el pintor publicados por Ceferino Araujo Sánchez en *El Día* entre 1887 y 1890 contribuyeron a esclarecer algunas falsas atribuciones a Velázquez en el museo del Prado. En torno a 1899 se incrementa considerablemente el número de artículos y reseñas sobre el maestro aparecidos en publicaciones periódicas.<sup>12</sup> Coincidiendo con la fecha del Tercer Centenario, un año después de editarse en París el libro de Beruete, salen en Madrid la *Vida y obra de D. Diego Velázquez* por Jacinto Octavio Picón y *Velázquez fuera del museo del Prado*, obra de Mesonero Romanos, trabajos que Beruete recogerá en la edición inglesa de su libro (1906).

Paralelamente, la pintura española denota una progresiva inclinación de gusto hacia Velázquez, intensa ya en determinadas facetas de Eugenio Lucas, explícita en la obra madura de Federico de Madrazo y en Eduardo Rosales y acrecentada con el fin de siglo a través de artistas como Raimundo de Madrazo, Ramón Casas o Joaquín Sorolla.<sup>13</sup> En los cuadros –particularmente en los retratos– enviados a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes durante las dos últimas décadas del XIX las citas y paráfrasis de Velázquez se convierten casi en lugares comunes y las reseñas de las exposiciones evidencian reiteradamente cómo el estilo del maestro –exaltado con intención nacionalista– se erige en valor referencial para la crítica de arte del período de la Restauración que, recelosa y desconcertada ante la novedad de los «ismos» europeos, se aferra a los modelos tradicionales, a los patrones históricos de la pintura española. Velázquez no era tan sólo un dechado de virtudes: representaba el máximo exponente de la pintura nacional. En España, la revalorización del maestro cobra así tintes nacionalistas: Velázquez, quintaesencia de la cultura y el carácter español. «Un pintor nacional, enteramente nacional», aseguraba Emilia Pardo Bazán el año del Tercer Centenario.<sup>14</sup>

En su libro sobre Velázquez, donde el artista aparece contemplado bajo la perspectiva de precursor, casi de impresionista *avant la lettre*,<sup>15</sup> comentaba Robert A. Stevenson que una visita al museo del Prado modifica la creencia en la novedad del arte moderno. La pinacoteca madrileña adquiere en las últimas décadas de siglo los perfiles de una auténtica academia velazqueña. Para muchos pintores, el museo se convierte en meta inexcusable donde imbuirse de Velázquez, cuyos recursos llegarán a transformar en tópicos del arte de su tiempo. Los retratos de filósofos y bufones, las efi-



ÉDOUARD MANET. *Retrato de G. B. Clemenceau*, 1879. Louvre (Jeu de Paume), París.

gies reales, los cuadros de composición del museo cobran a los ojos de los pintores la autoridad que las Estancias vaticanas tuvieron para los de antaño. Comparados con Velázquez, los Gérôme, los Bouguereau, los Tadmá se tornaban visiblemente obsoletos. El maestro español muestra una vía de renovación, de puesta al día en la visión de la luz y el natural: una salida para aquellos pintores que en el fondo recelan tanto del anquilosamiento académico como del *parti pris* de Monet. Velázquez es entonces, en palabras de Léon Bonnat, el maestro por excelencia. Como testimonian los libros de registro de copistas del Prado, a Madrid acude toda una *legión* de pintores extranjeros –particularmente ingleses y norteamericanos– que, codo con codo con sus colegas españoles –la Academia de Bellas Artes de San Fernando propone las obras de Velázquez como modelos esenciales ya en época de Federico de Madrazo–, se afanan en imitar el estilo del maestro, pretendiendo extraer quintaesencias de un adelantado. Entre los múltiples copistas figuran muchos principiantes y aficionados descono-

cidos, pero hay nombres como el danés Peder Severin Krøyer (1878), el belga Theo van Rjsselberge (1884), el ruso Iliá Repin (1883), el americano John Singer Sargent (1880) o el escocés John Lavery (1892).<sup>16</sup> Las reproducciones que ahora se constatan del «Menipo», de algunos bufones o de los retratos del príncipe Baltasar Carlos rivalizan en número con las consagradas a Murillo e incluso a «La Perla» de Rafael, hasta el fin de siglo el cuadro más admirado y probablemente el más copiado de la pinacoteca. Pintores como Sargent o Zorn reiteran sus viajes a Madrid para estudiar los lienzos del maestro sevillano, en quien admiran la técnica amplia y justa, la suprema importancia de los valores tonales, la sencillez de concepción de sus retratos, el aire ambiente «preimpresionista» que Sargent trató de transcribir en su copia de «Las Meninas».

A partir del estudio de Velázquez, surgen cuadros que, si bien temáticamente se insertan en la contemporaneidad, llevan la impronta del maestro. La intención política del lienzo de Iliá Repin «No le esperaban» (1884-88), claramente adscribible al «realismo social» de su tiempo y que registra la tensión psicológica de la vuelta al hogar de un confinado, utiliza como soporte de forma todo un glosario velazqueño aprendido en «Las Meninas»: las soluciones lumínicas y espaciales del interior, la presencia infantil, ese fondo de sala con la pared cubierta de reproducciones enmarcadas –trasunto mesocrático de los Mazo– y la puerta abierta por la figura recordada en la luz de un segundo foco, el propio nudo argumental de una inesperada irrupción (aquí rotundamente explícita) que centra vivamente la mirada de los presentes... todo parece evocar «La Familia de Felipe IV» simplificados sus recursos y reinterpretada en tono realista y melodramático por el que fue amigo de Tolstoi y activo propagador de las ideas del movimiento democrático en la Rusia prerrevolucionaria.



ILIA REPIN *No le esperaban*, 1884-1888 Galería Tretakov Moscú





JOHN SINGER SARGENT. *Interior en Venecia*, 1899. Royal Academy. Londres.

Artista particularmente accesible a la generación finisecular, la autoridad de Velázquez no se constriñe a la pintura española de la Restauración, sino que, expandiéndose de forma sorprendente, da lugar a una tendencia internacional, difusa pero de largo alcance. En ella se inscriben artistas diversos, pero afines en sus modismos velazqueños, adaptados al marco de su época. Si tanto para bien como para mal la sugestión del maestro sobre los pintores españoles del último cuarto de siglo es un supuesto abrumadoramente extendido –estímulo y rémora a un mismo tiempo–, el estilo de Velázquez también modificó el rumbo de muchos talentos europeos y americanos, artistas por lo común ponderados y eclécticos, de un naturalismo que no quiere quedarse anticuado e incorpora novedades con prudencia, y que bien podrían suscribir las palabras de Santiago Rusiñol: «En arte sentimos profunda admiración por el pasado, sentimos algún escaramiento del presente». Originariamente tan distantes, Lavery, Boldini o Serov se asemejan en sus convicciones velazqueñas y patentizan la amplitud y las múltiples ramificaciones de una corriente cosmopolita que de Glasgow a Petersburgo aparece jalonada de efigies dignificadas en retratos de sociedad. Un simple repaso a la relación de pintores que en la Exposición Universal de 1900 obtuvieron en el Grand Prix, permite constatar la aceptación de tal tendencia: entre los galardonados están Whistler, Krøyer, Zorn, Sargent, Lenbach, Serov, Sorolla. Un sustrato velazqueño, compartido en diversa intensidad, enlaza todos sus nombres.

#### **Aureliano de Beruete, crítico velazqueño**

Ya desde la época del «museo isabelino», bajo dirección de Federico de Madrazo, con sus asiduas visitas al Prado, se inicia en Beruete una inquebrantable admiración hacia la obra de Velázquez. En fecha tan temprana como 1864 su nombre figura entre los copistas del museo.<sup>17</sup> Ni la abogacía ni su breve carrera política lograrán apartarle de la dedicación al estudio del maestro. Su interés hacia Velázquez no sólo se refleja en una destacada labor de investigación y crítica de arte. La elegante propuesta de los fon-





AURELIANO DE BERUETE. *Vista del Guadarrama*, 1910. Cortesía de la Hispanic Society of America. Nueva York

dos velazqueños, los registros de las laderas grises del Pardo y las zarcas lejanías del Guadarrama, habrían de dejar una huella indeleble en su labor de paisajista. Baste con traer a la memoria las vistas de la sierra madrileña que Beruete ejecuta desde el Plantío de Infantes. Traspasentan finas resonancias de los retratos ecuestres y de cazadores, cuyos fondos recuperan y actualizan.

En Aureliano de Beruete se advierte una excepcional conjunción entre crítica velazqueña y velazquismo artístico, pues sus indagaciones sobre la obra del maestro tienen como contrapunto la labor de un paisajista afín al Impresionismo pero que asume los fondos de Velázquez como patrón estético e incluso moral.<sup>18</sup> Las amistades y relaciones del investigador (Sorolla, Bonnat, Sargent) sus gustos artísticos, particularmente decantados hacia los retratistas del «velazquismo ecléctico» de París y Londres, el inagotable seguimiento por toda Europa de cuantos lienzos se asociaban al nombre de Velázquez, el alto valor de los trabajos que le consagró, todo hace pensar en Beruete como en un intelectual imbuido de velazquismo y, sin olvidar sus connotaciones ético-nacionalistas, en una figura destacada de esta corriente internacional.

Al riguroso conocimiento de los cuadros de Madrid, hay que añadir las asiduas visitas del crítico a museos y colecciones extranjeros que albergaban obras atribuidas a Velázquez. Miembro de la alta burguesía, heredero de la desamortización, su fortuna personal le permitió emprender largos viajes por Europa con el fin prioritario de examinar pintura velazqueña. Por razones obvias, Londres constituye uno de sus destinos habituales. Ya en 1873 se constata un primer viaje a Inglaterra y con él su temprano escepticismo ante el «Retrato de Felipe IV» de la Galería Dulwich.<sup>19</sup> A partir del inicio de la década de 1890 las estancias estivales en la capital británica se tornan inexcusables; allí visita exposiciones, estudia los cuadros de Apsley House, cambia impresiones con Armstrong y Poynter, directores de la National Gallery, sobre los lienzos velazqueños del museo, cuestionando algunas atribuciones. Sobre dos cuadros primordiales de la etapa sevillana de Velázquez examinados en Inglaterra –la «Vieja friendo huevos» (National Gallery of Scotland. Edimburgo), por entonces en Richmond Hill y «El aguador de Sevilla» (Wellington Museum. Londres)– publica en 1896 en

la revista madrileña *Apuntes* su primer trabajo centrado en Velázquez.<sup>20</sup>

Algunos lienzos del maestro por entonces en colecciones inglesas de difícil acceso, tardó tiempo Beruete en poder examinarlos. Hasta agosto de 1895 no tuvo ocasión de contemplar «La Venus del Espejo» (National Gallery. Londres) que atesoraba Morritt en Rokeby Park (Yorkshire). El «Retrato del Conde-Duque de Olivares» (Hispanic Society of America. Nueva York) que albergaba Dorchester House, «La Inmaculada Concepción» y el «San Juan Evangelista en Patmos» (National Gallery. Londres) de la colección Frere o «La dama del abanico» (Wallace Collection. Londres) tan sólo pudo estudiarlos tras publicarse la primera edición de su *Velázquez* (1898).

En el transcurso de sus estancias en Inglaterra, también tuvo oportunidad de visitar importantes muestras de pintura española, como la celebrada la *saison* de 1901 en el Guildhall londinense, donde en sala aparte se exhibieron un total de 39 cuadros atribuidos a Velázquez y de los cuales Beruete, muy acertadamente, tan sólo reconoció 7 como originales del maestro. A propósito de esta exposición publicó en la *Gazette des Beaux Arts* una interesante y extensa reseña<sup>21</sup> en la que analiza con todo rigor la representación de Velázquez. En 1906 sale en Londres la versión inglesa de su *Velázquez*, traducido por Hugh E. Poynter.<sup>22</sup> El mismo año, publica Beruete en Madrid un trabajo sobre «La Venus del Espejo», por entonces de candente actualidad con motivo de su adquisición para la National Gallery.<sup>23</sup> Uno de sus últimos estudios, «El Velázquez de Parma»,<sup>24</sup> dedicado al «Retrato de Felipe IV» de la Frick Collection, discute ampliamente otro lienzo velazqueño en Inglaterra: la excelente copia del retrato de Fraga que alberga la galería Dulwich.

Cuadros velazqueños jalonan también los dilatados itinerarios continentales de Beruete: Colonia, Berlín, Dresde, Munich, Viena, Budapest. A la capital austríaca acude en tres ocasiones (la última en 1911) para examinar y recrearse en el portentoso abanico de retratos de Velázquez del antiguo Museo Imperial (Kunsthistorisches Museum), enviados a los Habsburgo de Viena por sus reales allegados de la corte madrileña. Sus indagaciones le llevan en 1903 de Berlín a San Petersburgo, atraído por los lienzos que en el Ermitage se atribuían al maestro.<sup>25</sup> La revisión de archivos, la lectura de cuanto hasta entonces se había escrito sobre Velázquez, los continuos contactos con especialistas y expertos de toda Europa y, sobre todo, el detenido estudio técnico de los cuadros, la acumulada experiencia de conocedor, fue consolidando uno de los criterios más firmes de su tiempo en la materia.

La monografía *Velázquez* supone el fruto esencial de la labor investigadora de Aureliano de Beruete. El libro se imprimió por vez primera en París (1898) en lujosa y única edición francesa de 800 ejemplares. Lleva prólogo del pintor bayonés Léon Bonnat, amigo de Beruete y principal contacto en París del crítico y paisajista.<sup>26</sup> Publicado en inglés –la ya mencionada versión de 1906– y más tarde en alemán (Berlín, 1909) traducido por el hispanista Valerian von Loga, en magnífica edición, nunca llegó a publicarse en español. Las tres ediciones no son rigurosamente idénticas, ya que Beruete incorpora en las dos últimas nuevos cuadros de Velázquez examinados desde 1898 y revisa algunas de las opiniones emitidas en la versión francesa. De los 83 lienzos catalogados en ésta como originales del maestro, se alcanzan 90 en la inglesa y 94 en la alemana.<sup>27</sup> Como referencia, cabe indicar que el corpus actual de obras de Velázquez oscila entre 120 y 129.<sup>28</sup>

Si bien es cierto que desde el punto de vista biográfico y documental



poco aporta Beruete a los anteriores estudios monográficos de Gregorio Cruzada Villaamil y Carl Justi, repetidamente mencionados en el libro junto con los antiguos tratadistas Pacheco y Palomino, la labor crítica vertida en su *Velázquez* es de una relevancia extraordinaria, profundizando en una metodología que otorga absoluta prioridad al juicio estilístico –referido a los valores de ejecución– sobre la elaboración de las fuentes o la interpretación temática. El estudio del investigador madrileño significa un giro decisivo en la delimitación tanto de la obra como de la cronología velazqueña.<sup>29</sup> Calificado de magistral por el propio Justi, gozó de un reconocimiento internacional y supuso un sólido y razonado punto de partida para la investigación posterior. En su reseña al libro de Beruete, José Ramón Mélida exponía con justeza la orientación de la monografía:

«Pero notábase en ésta (en la bibliografía de Velázquez) un vacío y era el examen técnico de dichas obras para separar las verdaderamente debidas a la mano de Velázquez de las que sin fundamento se le atribuyen. Casi todos los autores citados (Stirling, Justi, Armstrong, Cruzada Villaamil...) habían hecho en ese terreno intentos laudables, algunos felices. Pero esa crítica, con ser la más útil, es la más expuesta a equivocaciones si no preside a ella un criterio independiente.

No basta señalar un documento referente a tal o cual obra de arte; la historia documentada del arte tiene un valor positivo infinitamente menor de lo que se cree. La concordancia entre cualquier documento referente a un cuadro y el cuadro mismo es mucho menos segura de lo que se piensa, puesto que apenas hay cuadro que no se haya copiado, ni asunto que en una época dada no le hayan repetido sistemáticamente varios pintores de la misma escuela. Para ejercer esta crítica hace falta ojo muy perspicaz, muy educado en el aprecio de los caracteres intrínsecos de las obras de arte, muy experimentado en el reconocimiento de la mano de tal o cual artista.

(...) Faltaba pues, respecto de Velázquez, una obra de conjunto sobre esta materia, y la ha llevado a cabo con sumo acierto D. Aureliano de Beruete en quien concurren las circunstancias especiales para el objeto de ser español, artista formado en la enseñanza de nuestro magnífico Museo, de ser persona de gran cultura y de haber visitado, con el consiguiente fruto, los museos y colecciones particulares del extranjero, donde ha estudiado detenidamente los muchos lienzos atribuidos a Velázquez. A dichas circunstancias une el Sr. Beruete aquella condición de conocedor, aquella fina percepción que robustecida por el estudio, fruto de la observación desapasionada y el criterio independiente, libre de toda traba de escuela, da valor inapreciable y autoridad notoria a sus juicios».<sup>30</sup>

En la historiografía del cambio de siglo, mientras Rielg, Wölfflin o Woringer se interrogan sobre la abstracción del desarrollo histórico-artístico, hay que otorgar un indiscutible valor a la «generación de peritos», que, con su pragmatismo, fueron cimentadores de la ciencia empírica del arte. Aureliano de Beruete, partícipe de un estadio intelectual krausopositivista, es uno de sus más genuinos representantes. Utilizando como soporte de estudio el análisis técnico y el examen «caligráfico» de la factura velazqueña, la problemática de estilo –entendido como «estilo personal» o forma de representación característica de un artista<sup>31</sup>– se convierte en guía de un libro de fundamento positivista, cuyos juicios remiten a la vía metodológica de la observación y la experiencia y a un concepto de evolución de clara estirpe naturalista.

La interpretación de la factura constituye sin duda un criterio analítico primordial en toda labor de atribución y delimitación, si bien entraña el riesgo de inducción a conclusiones subjetivas o erróneas cuando se carece de los testimonios que otras fuentes proporcionan o bien se desestima su fidelidad: al respecto, la controversia que a principios de siglo suscitaron los Velázquez de Villahermosa confirma la precariedad de los juicios y el peligro de los errores de apreciación cuando se emplean argumentos exclusivamente técnicos y formales en la determinación de las atribuciones.

De acuerdo con el enfoque de Beruete, la técnica del cuadro se erige en fuente de conocimiento casi autónoma y prevalece sobre los testimonios

escritos, la génesis compositiva o los significados de imagen. En contraste con la orientación esencialmente biográfica de la monografía de Cruzada Villaamil, preocupado ante todo por aportar documentos fidedignos destinados a esclarecer la vida y la obra de Velázquez, la elaboración integral de las fuentes y la reconstrucción de dimensiones históricas que proporciona el espléndido libro de Justi, o bien la lectura «modernizada» de Stevenson –Velázquez, primer impresionista–, Beruete concentra su atención en el estudio positivo de la técnica del maestro, aplicado a determinar el valor y a discernir el cuadro original de la réplica de taller o el pastiche. Si consideramos la doble raíz del estilo de que habla Wölfflin,<sup>32</sup> Justi se inclina por el «análisis de la expresión» –el estilo, revelador de una época– mientras Beruete profundiza el «análisis de la calidad». Las cualidades de factura demarcan los lienzos de autenticidad indiscutible y los insertan en una secuencia por etapas, determinando tanto la autenticidad del cuadro como su situación en un decurso.

Conforme al planteamiento de Beruete, la evolución de Velázquez resulta de una coherencia tal que linda el esquematismo. Los rasgos de ejecución hacen que cada cuadro se adscriba a uno de los tres períodos que pautan la obra del maestro, definidos en una sucesión lineal y progresiva a través de la cual la factura densa y terrosa de las primeras obras, a medida que se acentúa la habilidad del artista, se torna fluída y clara. Para el crítico, cada lienzo supone un eslabón inserto en una cadena lógicamente articulada que de forma gradual, sin saltos ni recurrencias, desde «La Adoración de los Magos» conduce a «Las Meninas». De acuerdo con sus caracteres técnicos, y por deducciones analógicas, cada cuadro ocupa en la secuencia un lugar preciso.

El concepto que del desarrollo estilístico de Velázquez tuvo el crítico madrileño supone la reducción de un proceso complejo que, con intención ordenadora, Beruete simplifica al utilizar el apriorismo de las tres etapas. Como en su día apuntó López-Rey,<sup>33</sup> en Velázquez no hay tres estilos, sino muchos más y Beruete no valoró el alcance que en Velázquez tiene la frecuente utilización simultánea de diversos procedimientos de ejecución en obras rigurosamente coetáneas. La propia diversificación de la pincelada dentro de un mismo cuadro y en función de la índole de las imágenes representadas es también reveladora de cómo su evolución técnica no fue tan lineal: la variedad de procedimientos técnicos de Velázquez según afronte una composición sacra, la efigie de un bufón de corte o la mítica imagen de Felipe IV indica un desarrollo más complejo e imbricado.

En realidad, las distintas fases de Velázquez se entrecruzan y confunden hasta convertir en ficticio el propio concepto de etapa. La documentación hoy conocida contradice muchas de las dataciones del crítico basadas en argumentos puramente estilísticos y con ello su emplazamiento «lógico» en la secuencia evolutiva. La fe en la progresión estilística de Velázquez le indujo a errores cronológicos: en su libro, los retratos de los bufones Calabacillas y Juan de Austria, al igual que el Esopo y el Menipo, aparacen clasificados entre las obras del «tercer estilo», posteriores a 1651. El «Retrato del cardenal Pamphili» creíalo pintado antes del segundo viaje a Roma, anteponiendo su juicio técnico a la noticia de Palomino;<sup>34</sup> «La Venus del Espejo» era para Beruete obra de los últimos años de Velázquez de fines de la década de 1650. Como Justi y hasta críticos muy recientes, emplazaba los Paisajes de la Villa Médicis del museo del Prado en la primera estancia italiana de Velázquez, lo que luego refutaría la interesante documentación aportada por E. Harris.<sup>35</sup>

Por un tiempo en que de forma despreocupada se exhibían en museos y galerías pastiches y réplicas de taller –particularmente frecuentes en los



como la de «El soldado muerto» adquirido en la venta Pourtalès,<sup>37</sup> considerando el «Retrato del Almirante Pulido Pareja» obra de Mazo;<sup>38</sup> de los cuatro lienzos que en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín se consideraban de Velázquez ninguno le merece garantía de autenticidad, mostrando reservas incluso ante el «Retrato de dama» (Gemäldegalerie 413 E. Berlín oeste), que algunos identifican con la condesa de Olivares y que aún hoy es cuadro discutido; sin embargo, cuando en 1906 el museo alemán adquiere «Los Músicos» (Gemäldegalerie) no duda en proclamarlo como auténtico en las ediciones inglesa y alemana de su *Velázquez*.<sup>39</sup> Entre los cuadros que en la Alte Pinakothek de Munich se adscribían al maestro español, muy atinadamente sólo considera obra de Velázquez el «Retrato de Joven» (Staatsgemäldesammlungen. Munich n.º 518). El mismo rigor mostrará ante las atribuciones del Ermitage cuando en 1903 visite Petersburgo.<sup>40</sup> También puso en tela de juicio la vinculación a Velázquez del ya mencionado «Retrato de Felipe IV» de la Dulwich —que atribuyó a Mazo— y el de la infanta Margarita con traje verde oliva del Kunsthistorisches vienes, considerándolos copias de cuadros perdidos del maestro. En estos dos últimos casos, la ulterior aparición de los correspondientes originales (el Felipe IV de Fraga en vida de Beruete), habría de dar plenamente la razón al experto.

Aparte de su labor depuradora, a Beruete debemos también la incorporación al catálogo de Velázquez de algunas piezas inéditas, como «Cristo y los peregrinos de Emaús» (Metropolitan Museum. Altman Collection. Nueva York) o de cuadros sumidos en el olvido como «La imposición de la casulla a San Ildefonso» (Reales Alcázares. Sevilla). Sin embargo, su excesivo escrupulo y el alto grado de calidad que hasta en sus más mínimos pormenores exigía a un Velázquez, le llevó a separar de su catálogo lienzos como el «Retrato de Felipe IV» (Metropolitan Museum of Art. Nueva York), juzgado obra de taller, la «Lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos» (Grosvenor Estate) o el «Retrato del bufón Barbarroja» (Museo del Prado. Madrid). Por el contrario, erróneamente atribuyó a Velázquez el «San Pedro Penitente» (Colección Heinemann. Nueva York) que formó parte de su magnífica colección privada y que juzgaba original de época sevillana. La crítica reciente también ha descartado como obras de Velázquez el que Beruete, como tantos otros críticos, consideró autorretrato del maestro (Galería Capitolina. Roma). En el libro se detecta un curioso error de identificación iconográfica: en el retrato «de los relojes» del museo de Viena, la efigie de la infanta María Teresa se confunde con la de su madrastra, la reina Mariana de Austria.

Consciente de que la determinación de la autenticidad está íntimamente ligada al conocimiento del trabajo de taller, en varias ocasiones subraya Beruete la necesidad de esclarecer la imagen de pintor de Juan Bautista Martínez del Mazo para avanzar en la delimitación del catálogo de Velázquez. Mientras la crítica de la época se mostraba dubitativa y confusa ante las obras de aquel imitador casi perfecto, el experto madrileño se revela como virtuoso conocedor de las diferencias de factura entre Velázquez y su discípulo. La ejecución más endeble, desprovista de la seguridad del maestro, el contorno algo indeciso que en aparentes cuadros de Velázquez traicionan excelentes copias de Mazo, rara vez pasan desapercibidos a la mirada atenta y al fino análisis de Beruete. Implacable ante Velázquez, para otorgar al lienzo su beneplácito no admite el menor desaliento en la factura: si en un fragmento la perfección se resiente, si el dibujo pierde firmeza, el experto recela y piensa en el discípulo y colaborador.

Ante la mayoría de los cuadros procede el crítico primeramente a la identificación temática y a la descripción del conjunto y sus pormenores.

Curiosa es la traza que en el *Velázquez* adquieren «Los Borrachos» o los bufones, filósofos y enanos, enjuiciados en términos propios de novela naturalista, espléndida y admirativa la descripción de los retratos ecuestres. Expone luego con todo detenimiento los caracteres de factura, que van desde el tono de la imprimación a la conformación de la pincelada o la detección de arrepenimientos. Como criterio básico para identificar la mano del maestro utiliza la «calidad de estilo», muy particularmente referida al dibujo, el que insistentemente denomina «dibujo irreprochable de Velázquez» y cuya relevancia, a propósito de una confrontación del maestro sevillano con Gainsborough, destacaba así en otro trabajo:

«En el aguador de Sevilla, pintado cuando el artista contaba veinte años, en los retratos ecuestres que fueron obras de su edad madura, en sus últimos sintéticos cuadros, la cualidad que domina y triunfa es el dibujo. Este se manifiesta no tan sólo en los trazos del contorno, siempre noble, de los personajes representados, sino en el poderoso relieve, y más aún, en la estabilidad y firmeza que ostentan, severos y equilibrados cual esculturas clásicas».<sup>41</sup>

Además de los cuadros originales, examina y argumenta numerosas copias y dedica cierta atención a la historia externa de los lienzos. Todo ello expuesto en un estilo caracterizado por una terminología artística rigurosa y precisa, rico en citas ocultas (Schopenhauer, Goethe, Taine, Ruskin) y eruditas, propio del intelectual de la Institución Libre de Enseñanza que a un mismo tiempo es investigador velazqueño y experto paisajista.

Tras analizar el bloque de cuadros correspondiente a cada época de Velázquez, tiende Beruete a hacer balances, tratando de aislar las componentes de estilo que a su juicio tipifican cada una de las tres etapas. El primer período, desde los inicios sevillanos hasta el primer viaje a Italia, culminante en «Los Borrachos», lo caracteriza por el vigoroso claroscuro, la técnica pastosa y los tonos cálidos y sombríos, la fidelidad y el relieve en la representación de accesorios, la profunda conciencia con que el maestro interpreta el natural. «La Rendición de Breda» y el «Retrato de Martínez Montañés» del Prado constituyen para el crítico las más perfectas representaciones de la segunda etapa, comprendida entre las dos estancias italianas, en cuyo transcurso el colorido gana en claridad, con preponderancia de finas entonaciones grises, y la ejecución en sencillez. Destaca también cómo durante esta época central el retratista de Felipe IV adopta los originales fondos paisajísticos distintivos de sus efigies ecuestres y de cazadores. El tercer estilo, inaugurado con el «Retrato de Inocencio X» (Galería Doria, Roma), lo define por el cuadro boceto, la técnica delgada y sintética, de pincelada fluída, y la asombrosa veracidad con que Velázquez sugiere la ilusión de atmósfera, el «aire ambiente» de «Las Hilanderas» o «Las Meninas». Subraya cómo el tránsito de cada fase a la siguiente fue insensible y gradual: «no hubo saltos en esta evolución, como no los hay en la naturaleza». Cada cuadro resume las cualidades de los que le preceden y anuncia las de aquéllos que habrían de sucederle.

Destaca Beruete en exceso la independencia de Velázquez, cuya formación, según el parecer del crítico, estaría al margen de cualquier influencia extraña,<sup>42</sup> descartando el influjo de Tristán, Zurbarán o Ribera (no alude en ningún momento al caravaggismo) sobre los cuadros sevillanos; también recusa la de Rubens en «Los Borrachos». En cambio, pretendiendo establecer una línea de continuidad nacionalista entre El Greco y Velázquez —convertidos por el fin de siglo en «patrones de españolidad»—, sobreestima el influjo del cretense hasta hacerlo mediador entre la tradición veneciana y el Velázquez posterior al primer viaje a Italia. Sin llegar a la posición extrema de Cossío,<sup>43</sup> sin duda Beruete otorga a la ascendencia del Greco sobre Velázquez una significación excesiva.<sup>44</sup>





Uno de los rasgos más definidos del libro lo constituye la visión naturalista del estilo de Velázquez. En su interpretación del maestro, el crítico madrileño concuerda con la tendencia de su época –de Justi a Stevenson– a considerarlo prototipo de pintor realista, precursor del ideal de exactitud y simplicidad de los modernos. «Se encuentra tan adelantado con respecto a su tiempo que más parece pertenecer al nuestro», aseguraba Lefort. Retrospectivamente, los planteamientos de la pintura naturalista e impresionista se proyectan en Velázquez, maestro que a decir de Stevenson *copees with the most difficult problems of modern impresionism*. El «Retrato del Infante Don Carlos» del museo del Prado es para Beruete «la naturaleza misma, sorprendida por el ojo sintético de Velázquez e interpretada con su innata superioridad». «La Venus del Espejo» se representa «con la conciencia y el rigor a la verdad que ponía en todas sus obras». «Las Hilanderas» y «Las Meninas» son «escenas de la vida real interpretadas de la forma más verídica y registradas sobre el terreno», percibidas respectivamente como cuadro de género e íntima escena de familia que, como Justi, compara a instantáneas fotográficas. Velázquez se habría limitado a trasponer sobre el lienzo una realidad cotidiana de origen fortuito y en la que nada trascendente acontece. En su lectura epidérmica de «Las Hilanderas» no intuyó Beruete la trama mitológica.<sup>45</sup> De «Las Meninas» llega a asegurar que «gracias al genio de Velázquez, una escena tan banal como la representada se engrandece hasta convertirse en una obra maestra incomparable». Es como si ante el cuadro adoptara un punto de vista que más convalidaría a la impresión naturalista, inopinada en apariencia, de un interior de Dégas o Sargent.

Hubo de transcurrir más de medio siglo –hasta Tolnay, Angulo y Emmens– para que se modificase sustancialmente la comprensión de Velázquez como maestro de la visión objetiva, distanciándolo de la «instantá-



JOHN SINGER SARGENT: *Las hijas de E. D. Boit*, 1882. Museum of Fine Arts, Boston.

nea» y la impresión. Tanto «Las Hilanderas» como «Las Meninas», cuadros en los que la crítica del fin de siglo tan sólo acierta a ver registros triviales de un adelantado del realismo, premoniciones de la percepción moderna, hoy más que nunca se revelan como obras ambiguas y herméticas en su significado. La aparente inmediatez de ambas composiciones, expresada con un naturalismo que ya a Stirling se le antojaba anticipación al descubrimiento de Daguerre, encubre sin embargo mensajes soterrados y conceptuales, expuestos en clave ilusionista: la parábola pagana de «Las Hilanderas», el «espejo de príncipes» de «Las Meninas». En ambas, un sostenido alegato en defensa de la pintura como arte noble.

Pese a otorgar un considerable papel al naturalismo de Velázquez, Beruete es sin embargo consciente de que su estilo no se agota en escueto mimetismo. En la obra del maestro, asegura, las imágenes no se detienen en la forma puramente transitoria y perecedera, sino que pretenden penetrar en la misma esencia de lo representado. Constata por ejemplo cómo al retratar al monarca Velázquez idealiza y sublima su imagen, acentuando la dimensión semidivina de la persona del rey-planeta. La transcripción objetiva de lo real se filtra a través de un proceso tipificador. Asegura el crítico que «todos los personajes de sus cuadros, sin exceptuar incluso aquéllos que presentan rasgos de vulgaridad y bajeza, incluso de abyección, bajo la apariencia de un presunto realismo están alentados de tal distinción que se convierten en prototipos de su especie». Efectivamente, índices referenciales tales como el porte, los atuendos y atributos parlantes, los mismos signos gestuales, tienden a adscribir cada personaje a un determinado patrón icónico, normalizado a partir de códigos de corte y elaboraciones intelectuales. Estudios como los de Gerstenberg sobre el Esopo y el Menipo del Prado<sup>46</sup> han descifrado propósitos tipificadores, de un alambicado intelectualismo, enmascarados bajo la engañosa traza de retratos naturalistas.

A decir de Beruete, Velázquez viene a incorporar un factor de corrección al naturalismo que caracteriza la pintura española de su tiempo. La actitud del maestro ante el lenguaje clásico le habría llevado a revisar los supuestos puramente naturalistas de los que estilísticamente partió, llegando a convertirse en el más experimentado representante de un Renacimiento que hasta la llegada del pintor no tuvo en España su completa eclosión. Conforme al criterio de Beruete el estilo de Velázquez supondría una feliz síntesis—tan excepcional como distintiva—entre percepción objetiva y depuración e intelectualismo clásicos: «aun siendo el más fiel intérprete de la realidad, la ennoblece y alcanza así las cotas más altas de los grandes artistas del Renacimiento», asegura en el último capítulo de su *Velázquez*. El singular acuerdo entre imitación de sentido verista y selección codificada de significados (nobleza e imperturbabilidad como virtudes inherentes al monarca, actitudes ceremoniales en los retratos de corte, pintoresquismo y expresividad gestual que caracterizan a enanos y bufones) como propiedad característica de la obra de Velázquez aparece al menos bosquejada en el libro de Beruete. En los retratos, nos dice el crítico, más allá de la seca transcripción del parecido, alcanza el maestro la expresión de caracteres genéricos. En los temas de la mitología clásica, el mensaje humanístico se expone conforme a un arraigado talante de pintor naturalista.

Sale el *Velázquez* en 1898, un año antes de la celebración del Tercer Centenario del nacimiento del artista. Su fecha de edición coincide con el desastre colonial, cuando en una «España sin pulso» veladamente se llegó a barajar la posibilidad de ceder a Estados Unidos cuadros de Velázquez del museo del Prado como indemnización de guerra.<sup>44</sup> La monografía de Aureliano de Beruete habría de dar la norma para la nueva instalación de lienzos originales del maestro en la Sala de Honor de la pinacoteca madri-

leña. En la comisión designada por el Ministerio de Fomento para tal fin,<sup>47</sup> la opinión del crítico madrileño –no solo autoridad en Velázquez, sino también experto conocedor de las instalaciones de los museos europeos– tuvo un peso decisivo. La labor llevada a cabo supuso una necesaria revisión sistemática de las obras de Velázquez exhibidas y, sobre todo, de la forma caprichosa, sin orden ni concierto en que tradicionalmente se mostraban al público, optándose por una disposición serial y cronológica. Al espacio ovalado denominado Sala de la Reina Isabel de Braganza, se añadió una pequeña dependencia destinada a exhibir «Las Meninas», singularizando así el lienzo, iluminadas con luz lateral a fin de subrayar el ilusionismo del cuadro. En el vestíbulo de la Sala se colgaron obras atribuidas a Velázquez pero que Beruete consideraba de autenticidad discutible: allí figuraban el «Retrato del bufón Barbarroja» –injustamente excluido–, los de Felipe IV y Mariana de Austria orantes, «La Fuente de los Tritones» o la copia de «La Tela Real». El conjunto de cuadros se completaba con un grupo de reproducciones fotográficas de lienzos de Velázquez fuera del museo del Prado.

En su actuación, la comisión operó impulsada por un concepto didáctico del museo no como gran casa de anticuario que busca el ornato y el efecto de una agrupación «artística», sino como establecimiento docente en el que, en palabras de Beruete, «se debe atender a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encierran, agrupadas ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela».<sup>48</sup> Visión moderna del museo que nos remite a los supuestos renovadores y a la racionalización positiva de la Institución Libre de Enseñanza.

La nueva ordenación, llevada a cabo siendo director del Prado el pintor Luis Álvarez, no careció de detractores, pero en general fue bien acogida. «Este sistema de instalación, que desde hace tiempo reclamaba nuestra colección de Velázquez, por lo completa y lo rica, es de mucha novedad en España, donde hasta ahora se han dispuesto nuestras colecciones de pintura más para el recreo que para el estudio»,<sup>49</sup> comentaba José Ramón Méli-da. Contó con los aplausos de la delegación francesa en los actos del Centenario, presidida por Carolus Duran y, Laurens y, lo que es mucho más importante, fijó un criterio sensato y coherente, destinado a perdurar. Pese a que poco después, al acceder Villegas a la dirección del museo, el orden de la instalación habría de alterarse,<sup>50</sup> retirándose las fotografías y algunas de las obras de Velázquez se volvieron a exhibir entremezcladas en otras salas con cuadros de diferentes escuelas, la agrupación serial propugnada por Beruete terminaría por imponerse.

1. Sobre Stirling-Maxwell, HALLDOR SOEHNER «Die Geschichte der Spanischen Malerei im Spiegel der Forschung». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIX 1956, H. 3, pp. 280-1; ENRIQUETA HARRIS «Sir Williams Stirling Maxwell and the History of Spanish Art». *Apollo*, enero 1964, pp. 73-77.
2. No todos los trabajos mencionados se publicaron en forma de libro. Los estudios de Lefort y Michel vieron la luz en artículos editados respectivamente en la *Gazette des Beaux Arts* (1879) y la *Revue des Deux Mondes* (1894). El de Emile Michel, reproducido en su libro *Etudes sur l'histoire de l'Art* (1895), apareció publicado en castellano en *La España Moderna* (números de septiembre, noviembre y diciembre de 1894).
3. Un detallado estudio sobre Velázquez y el gusto británico puede consultarse en el trabajo de ALLA BRAHAM *El Greco To Goya. The taste for Spanish Painting in Britain and Ireland*. Trustees Publications Department. The National Gallery. Londres, 1981 (introducción y catálogo).
4. EDWIN STOWE. *Velázquez*. Londres, 1899 (con relación de pinturas atribuidas a Velázquez exhibidas al público en Inglaterra en los años 1816-1881). Reeditado en la serie *The Great Artists*. Londres, 1925.
5. AURELIANO DE BERUETE Y MORET. «Pintura norteamericana». *La Lectura*, 1904, t. II, pp. 451-458: «Es una escuela realista, sobria de color, sencilla, de ejecución sintética y en la que a menudo se nota la influencia de Velázquez. Débese esto al gran entusiasmo que sienten aquellos pintores por nuestro gran artista, y a que Whistler y Sargent, los dos más famosos entre ellos, reflejan en sus obras lo mucho que han aprendido del maestro español; y siendo a su vez imitados entre sus compatriotas, la influencia velazqueña llega a muchos de manera más o menos directa», p. 451.
6. MICHEL FLORISOONE. «El hispanismo de Delacroix». *Revista Española de Arte*. Madrid, 1933, pp. 386-398.
7. Sobre la galería española del Louvre: JEANNINE BATICLE. «Recherches sur la connaissance de Velázquez en France, de 1650 à 1830». *Varia Velazqueña*, I, 1960, pp. 550-552. Id y CRISTINA MARINAS. *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848)*. París, 1981.
8. PAUL GUINARD. «Velázquez et les romantiques français». *Varia Velazqueña*, I, pp. 561-573. Una visión general sobre el influjo de Velázquez en la pintura francesa del siglo XIX puede hallarse en el trabajo de LOUIS RÉAU «Velázquez et son influence sur les peintres français du XIX siècle». *Velázquez, son temps et son influence*. París, 1960, pp. 95-103.
9. Así lo expresa en carta dirigida a Zacarías Astruc (17 septiembre 1865) publicada en *Arts*, 16 marzo 1945. Para información sobre el influjo del pintor sevillano en Manet existen diversos títulos: ELIE LAMBERT. «Manet y España». *Gazette des Beaux Arts*, junio 1933, pp. 379-382; «Velázquez y Manet». *Goya*, julio-octubre 1960, n.º 37-8, pp. 134-135; JEAN BABELON. «La España de Manet y el Manet de España». *Clavileño*, marzo-abril 1952, n.º 14, pp. 15-20; GEORGE HEARD HAMILTON. *Manet and his critics*. The Norton Library. Nueva York, 1969.
10. RAFAEL BENET. «Manet y Renoir ante Velázquez». *Varia Velazqueña*, I, pp. 514-521. JULIAN GALLEGO. «Velázquez and Modern Art». *Unesco Courier*. XIII, n.º 12, 1960, pp. 23-29.
11. Recogidos en el libro de Bernardino de Pantorba *La vida y la obra de Velázquez*. Madrid, 1955 (bibliografía). J. A. GAYA NUÑO. *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. F. Lázaro Galdiano. Madrid, 1963.
12. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA. «Bibliografía de Velázquez». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, mayo-septiembre 1899, pp. 278-290, 339-350. Recoge y reseña numerosas publicaciones sobre el maestro, tanto libros como artículos aparecidos en torno al Centenario.
13. La labor de «copista» de Sorolla con respecto a los Velázquez del Prado queda constatada en varios lienzos conservados en el Museo Sorolla (Florencio de Santa Ana *Museo de Sorolla. Catálogo de pintura*, Madrid, 1982, n.º 21, 22 y 23) ejecutados en 1882: fragmentos de *Las Hilanderas* y del *Retrato de la reina Mariana de Austria* y una copia fiel de *El Menipo* (antes copiado por Fortuny y uno de los cuadros de Velázquez que más llamaron la atención de los artistas de la época). Las connotaciones velazqueñas en muchos de los retratos de Sorolla son evidentes. Un trabajo interesante que examina las relaciones entre Sorolla y Sargent, basadas en parte en su afinidad velazquista, es el de PILAR NAVASCUÉS BENLLOCH «Sorolla y Sargent, una relación inédita». *Goya*, n.º 189. Madrid, 1985, pp. 142-151.
14. EMILIA PARDO BAZÁN. «La vida contemporánea: Velázquez». *La Ilustración Artística*, n.º 912. 19 junio 1899, p. 394.
15. R. A. M. STEVENSON. *The Art of Velázquez*. Londres, 1895. Reeditado en 1962 con estudio biográfico del autor por Denys Sutton, quien asegura: «His firm and perceptive understanding of this painter's significance and the relevance of his work for some of the leading artists during the second half of the last century, constitutes his chief claim to fame», pp. 1-2. También sobre Stevenson, primo de Robert Louis Stevenson y pintor influido por el medio barbizoniano y las enseñanzas de Carolus Durán, puede consultarse la reseña de JOSÉ LÓPEZ-REY. «A Great Velázquez Critic Revived». *Apollo*, septiembre 1962, pp. 558-561.
16. Whistler afirmaba no haber estado nunca en Madrid (A. de Beruete y Moret «Pintura norteamericana», p. 454); en el otoño de 1861 salió hacia España con la intención de ver los Velázquez del Prado, pero desalentado por su desconocimiento del idioma y por las dificultades que encontraba al tratar de pintar al aire libre, no fue más allá de Fuenterrabía (Frances Spalding. *Whistler*. Oxford, 1979, p. 29). Sin embargo, según parece, su nombre figura en los registros de copistas o en los libros de visitantes del Prado (ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pasado, presente y futuro del museo del Prado*. Madrid, 1977,

p. 37). Por razones obvias, y dadas las raíces británicas del pintor norteamericano, la estancia en Madrid tampoco sería indispensable para explicar su velazquismo.

17. Archivo del museo del Prado: Registro de Copistas de 1864.
18. MARÍA DEL CARMEN PENA. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, 1982, pp. 64 y ss.
19. AURELIANO DE BERUETE. *El Velázquez de Parma. Retrato de Felipe IV pintado en Fraga*. J. Blass y Cía. Madrid, 1911, p. 4.
20. AURELIANO DE BERUETE. «Dos cuadros de la juventud de Velázquez». *Apuntes*, 26 de abril 1896, pp. 6-7. El manuscrito del trabajo lo guarda la Hispanic Society of America (Nueva York), enviado a Mr. Huntington por Aureliano de Beruete y Moret en 1914.
21. Id. «Exposition d'oeuvres de peintres espagnols au Guildhall de Londres». *Gazette des Beaux Arts*, septiembre 1901, pp. 251-260. Publicado también en *La Lectura*. Madrid, octubre 1901, pp. 609-617.
22. E. J. POYNTER (1836-1919), pintor victoriano y experto, fue director de la National Gallery entre 1894 y 1905 y presidente de la Royal Academy desde 1896. También académico honorario de la de San Fernando. Contacto londinense de Beruete, le facilitó el acceso a algunas colecciones privadas, como la de Dorchester House.
23. AURELIANO DE BERUETE. «La Venus del Espejo». *Cultura Española*. Madrid, 1906, t. I, pp. 155-166.
24. Ver nota 19.
25. Algunas opiniones de Beruete sobre los cuadros del Ermitage atribuidos a Velázquez las recoge su hijo AURELIANO DE BERUETE Y MORET en «Museo del Ermitage. Escuela española». *La Lectura*, 1904, t. I, pp. 33-44.
26. El prefacio de Bonnat al Velázquez de Beruete fue leído por su autor en sesión de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia, publicado previamente en la *Gazette des Beaux Arts* (1 marzo 1898) y traducido al español en *La España Moderna*, abril 1898, n.º 112, pp. 5-12. El pintor bayonés también se ocuparía del maestro sevillano en su trabajo *Velázquez* de la colección L'Art et les Artistes. París, octubre 1906. El libro de Beruete iba precedido de un grabado al aguafuerte de Léon Bonnat con el retrato de Velázquez inspirado en el autorretrato de *Las Meninas*. G. GRUYER y PH. JOLYET. *Musée Bonnat*. Catalogues sommaires de la Collection Bonnat et de la Collection Municipale. Bayonne, 1903, n.º 228.
27. En el catálogo de la edición inglesa (1906) se incorporan el *Retrato del Cardenal Pamphili* y el *Retrato de niña*, ambos en la Hispanic Society of America (Nueva York), *Los Músicos* (Gemäldegalerie. Berlín), *El Almuerzo* (Ermitage. Leningrado), el *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos y La Dama del Abanico* (Wallace Collection. Londres). A la alemana (1909) se añaden el *Retrato de la infanta María Teresa* (Robert Lehman Collection. Metropolitan Museum. Nueva York), mal identificada por Beruete como Mariana de Austria, *La Inmaculada Concepción y el San Juan Evangelista en Patmos* (National Gallery. Londres) y el discutido *Retrato del Bufón Calabacillas* (Cleveland Museum of Art), por entonces en la colección Donaldson.
28. JONATHAN BROWN. *Velázquez*. Madrid, 1986; JOSÉ LÓPEZ-REY *Velázquez. The Artist as a maker* Lausanne-París, 1979. Este último incluye 129 obras en su catálogo.
29. ALLDOR SOEHNER. «El estado de la investigación sobre Velázquez». *Clavileño*, 9 mayo-junio 1951, pp. 23-29. JONATHAN BROWN. *Velázquez*, p. 306.
30. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA. «Velázquez. El libro de D. A. de Beruete». *La Ilustración Española y Americana*, t. XXIV, 30 junio 1899, pp. 404-406. Entre las reseñas extranjeras, indiquemos la aparecida en *The Quarterly review*, abril 1899, v. 189, pp. 519-543. «Velázquez and Rembrandt (reviews of Beruete's Velázquez and Armstrong's The art of Velázquez).
31. HERMANN BAUFER. *Historiografía del Arte*. Taurus. Madrid, 1980, pp. 105 y ss.
32. H. WOLFFLIN. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst (1915). (*Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid, 1924).
33. JOSÉ LÓPEZ-REY. «Pincelada e imagen en Velázquez». *Varia Velazqueña*, I, Madrid, 1960, pp. 200-206.
34. «The style in which it is painted differs from that of Velazquez in much freer and more powerful work in Rome in 1650, which confirms my opinion that it was painted earlier». *Velázquez* (1906). Considera errónea la noticia de Palomino («El museo pictórico». Madrid, 1947, p. 913; primera edición, Madrid, 1724), quien menciona que Velázquez pintó un retrato del Cardenal Pamphili en Roma en 1651.
35. ENRIQUETA HARRIS. «Velázquez en Roma». *A. E. A.*, t. 31, 1958, pp. 185 y ss.; «Shorter notices. Velazquez and the Villa Medici». *Burlington Magazine*, septiembre 1981, pp. 537-540; *Velázquez*. Phaidon. Oxford, 1982, pp. 141-143.
36. NEIL MACLAREN. *The Spanish School*. National Gallery, 2.ª edición revisada por Allan Braham. Londres, 1970, n.º 232, pp. 74-77. El cuadro aparece atribuido a Murillo.
37. Sobre el cuadro de la National Gallery, tradicionalmente denominado «Rolando muerto» y que MacLaren excluye de la escuela española, EMILIO OROZCO DÍAZ «El Soldado Muerto de la National Gallery y su atribución». *Arte Español*, 1949, p. 191; JUAN ANTONIO GAYA NUÑO «Historias viejas en torno al Soldado Muerto de la National Gallery». *Clavileño*, n.º 30, noviembre-diciembre 1954, pp. 34-40. Como es bien sabido, el «Tórrero muerto» de Édouard Manet (1864) (Col. Widener. Elkins Park), deriva directamente de este enigmático lienzo que durante mucho tiempo pasó por «velazqueño». CHRISTIAN ZERVOS. «A propos de Manet». *Cahier d'Art*, 1932, pp. 309 y ss.; HANS TIETZE. «Manet and a so-called Velázquez». *Burlington Magazine*, agosto 1936.
38. *Velázquez*, 1906, p. 21; MACLAREN, n.º 1.315, pp. 54-58. En relación con este retrato de la National Gallery y la versión de Woburn Abbey, perteneciente al duque de Bedford, cabe mencionar de AURELIANO DE BERUETE Y MORET (Beruete «el Joven») *The School of Madrid*, Londres, 1909, pp. 76-83 y el poco convincente estudio *Retrato de Pulido Pareja. Datos para un problema pictórico. Velázquez y Mazo*. Blass y Cía. Madrid, 1916.
39. *Velázquez*, 1906, p. 8; 1909, p. 19. De «Los Músicos» habla Beruete en carta dirigida a su amigo Joaquín Sorolla, fechada en Colonia el 5 de agosto de 1906: «He visto un nuevo Velázquez adquirido en Berlín, de la primera época, y del cual ya conocía una copia antigua que pasaba por original. Este lo es y tengo en Madrid una fotografía que ya verá V.»; FERNANDO A. MARÍN VALDES. «Aureliano de Be-

ruete: cartas a Joaquín Sorolla». *Liño*, n.º 5, Oviedo, 1985; carta n.º 32, p. 44. El cuadro había sido adquirido aquel mismo año en Londres por el Kaiser Friedrich Museum. La copia a la que se refiere Beruete procedía de la colección sevillana de D. José Cañaverall.

40. Ver nota 25.
41. AURELIANO DE BERUETE. «Velázquez-Gainsborough». *Ateneo*. Madrid, mayo 1906, t. I., p. 442.
42. HALLDOR SOEHNER «El estado actual...», pp. 25-26.
43. MANUEL B. COSSÍO. «Preparación para el estudio del arte en Toledo». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 442, enero 1897; «El Greco, Velázquez y el arte moderno». *B. I. L. E.*, 1907, pp. 374-377; *El Greco*. Victoriano Suárez. Madrid, 1908; ed. Austral, 1983, pp. 332 y ss.
44. Para el influjo puntual de El Greco en Velázquez, JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE. «Sobre la presencia del Greco en Madrid y de su obra en las colecciones madrileñas del siglo XVII». *A. E. A.*, t. LVIII, n.º 232, 1985, pp. 321-331.
45. C. S. RICKETTS en 1903 conjeturó que la obra representaba la escenificación de un cierto momento del mito de Palas y Aragne (*The Prado and its Masterpieces*. Edimburgo, 1903).
46. KURT GERSTENBERG. *Diego Velázquez*. Berlín, 1957, pp. 221-224; «Velázquez als Humanist». *Varia Velazqueña*, t. I, pp. 207-216; ERWIN W. PALM «Diego Velázquez: Aesop un Menipp». *Lebende Antike*. Symposium für Hans-Joachim Zimmermann. Berlín, 1967, pp. 207-215.
47. La Comisión nombrada para la instalación de la Sala Velázquez estuvo formada por Luis Alvarez, director del Museo, Juan Facundo Riaño, José Fernández Jiménez, Aureliano de Beruete y el arquitecto Fernando Arbós, que dirigió las obras.
48. AURELIANO DE BERUETE. *Discurso leído en la solemne inauguración de la Sala de Velázquez*. Madrid, 9 junio 1899, p. 10.
49. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA. «Bibliografía de Velázquez...», p. 339.
50. Tales modificaciones lamentábalas Beruete en la introducción a la edición inglesa del *Velázquez*, señalando en su estudio sobre *El Velázquez de Parma* (1911), nuevas alteraciones que empeoraban a su juicio la Sala, como el tapizado de las paredes: «La tela, de un rojo subido, que sirve actualmente de fondo a los cuadros, no armoniza en nada absolutamente con ellos. ¡Y cómo ha de armonizar, si en los lienzos de Velázquez domina una tonalidad gris fina, si en ellos no hay contrastes violentos ni colores exuberantes! La impresión que produce en los ojos los grandes espacios, tapizados de rojo tan vivo, perturban la contemplación de los cuadros y los hacen aparecer, en general, oscuros y sucios de color; tal ocurre con *Las Lanzas* y aun con *Las Hilanderas*, uno de los más ricos de color de esta sala. Y no digamos de aquellos trozos de dichos cuadros, en los cuales domina un carmín fino, como en la cortina del *Retrato de Doña Mariana de Austria* que al lado de aquella tinta roja que le sirve de fondo, parece desteñido y amarillento. Además, por razones de conservación muy atendibles, se ha colocado en la sala grande el cuadro de *Las Meninas*. ¿No hubiera sido preferible mejorar las condiciones del local en que se hallaba, tan apto para la contemplación de esta obra, reforzando los muros, a fin de impedir que penetrasen en él la humedad y el frío, en vez de perturbar el arreglo de la Sala principal, colocando a la altura en que se hallan varios lienzos, entre ellos la *Vista de Zaragoza*, que requiere estar situado bajo, para que sean debidamente apreciadas las magistrales figuras que enriquecen tan bello cuadro, y que son únicas en su género en la colección de los Velázquez de este Museo?», pp. 9-10.