

UNA HIPÓTESIS SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE VILLAMEDIANA

HÉCTOR PÉREZ-RINCÓN

¡Desenterrad a los muertos!

A diferencia de lo que ha ocurrido con los restos de Don Rodrigo Calderón¹ que el Embajador alemán en España ha hecho desenterrar en Valladolid^{1a} (de manera semejante a lo que el Dr. Gonzalo Moya había realizado en 1968 con los de Don Pedro el Cruel sepultados en Sevilla),² los despojos de Don Juan de Tassis escapan al interés antropológico que parece ahora necesario para el estudio científico de un personaje histórico, pues según asienta uno de sus biógrafos contemporáneos: “no sabemos con certeza la tumba exacta donde yace su cuerpo”.³ Se sabe, sí, que el cadáver, horriblemente destrozado por el misterioso crimen de que fue objeto y que contribuyó a su leyenda (la que a su vez pertinazmente ha ocultado al poeta), fue sepultado con extrañas prisas en su ataúd de ahorcado en la capilla familiar de la iglesia del convento de San Agustín, también en Valladolid, pero hasta ahora permanece “hace tiempo exterminado y solo” en el poema de Pablo Neruda, esperando que la tierra “por fin devuelva sus gastados muertos”.⁴

El embajador Brunner podrá, como el Dr. Moya, entregarse a las más detalladas mediciones antropométricas sobre la momia del marqués de Siete Iglesias, pero es difícil que éstas puedan explicar, como en el caso de la asimetría craneal de Don Pedro de Castilla su crueldad, la causa de su suerte:

viviendo pareció digno de muerte,
muriendo pareció digno de vida.⁵

A decir de Juan Manuel Rozas, Villamediana “Coleccionó pinturas, libros, diamantes y caballos, y todo se dispersó en almoneda, *no dejándonos el tiempo ni su propio retrato*”.⁶ Es apenas creíble que durante el siglo que

¹ Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, Ministro de Felipe III al que sus enemigos lograron hacer enjuiciar y ejecutar en el primer año del reinado de Felipe IV.

^{1a} *El País*, Edición Internacional, No. 89, Madrid, lunes 4 de febrero de 1985.

² G. Moya, *Don Pedro el Cruel*, Madrid, Ed. Júcar, 1974.

³ J. M. Rozas, (ed.), *Villamediana: Obras*, Madrid, Castalia, 1980.

⁴ P. Neruda, “El Desenterrado”. *Residencia en la Tierra*, Buenos Aires, Losada, 1979.

⁵ Villamediana: “A la muerte de Don Rodrigo Calderón”.

tienen los análisis historiográficos y literarios sobre éste, nadie haya escapado a esta idea y tratado de seguir la pista a su rica colección pictórica . . . y a los retratos que debe haberse encomendado, como todos sus coetáneos de la corte, quien era “esplendor generoso de señores”,⁷ “este varón, en liberal notable”.⁸

Un año después del asesinato de Don Juan de Tassis, llegó a Madrid el Príncipe de Gales a pedir la mano de la Serenísima Infanta María. El destino (bajo la máscara de las difíciles negociaciones que entabló el conde-duque) impidió que “el luminoso objeto sea consorte”,⁹ pero no que tras los agasajos de que fue objeto el inglés se llevara de España una buena parte de la colección del Conde, quien

Entusiasta de la pintura, llegó a formar una galería de cuadros de las más ricas de la Corte, de artistas nacionales y extranjeros.¹⁰

No obstante, el catálogo de dicha colección está perdido para siempre, pues según me escribe el Surveyor of The Queen's Pictures desde el Lord Chamberlain's Office del St. James's Palace, aunque recuerda la compra de la colección española en 1623, “*nothing survives in The Queen's collection from the Villamediana Collection*”. . .

No quedando, pues, algún documento iconográfico, como ocurrió con otros personajes de su momento, cortesanos u hombres de letras, la figura de Villamediana será más fácilmente presa de la fantasía de los pintores del XIX, siglo que lo revive con el engañoso facilismo de considerar bajo una óptica “romántica” su turbulenta vida y misteriosa muerte.

Dos representaciones decimonónicas

La más conocida es sin duda el enorme óleo de Manuel Castellano (1828-1880) “La muerte del Conde de Villamediana” que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, y que se reproduce en la edición de las “Obras” que Rozas estableció en 1980 para la Editorial Castalia.¹¹ Por su parte, Luis Rosales cita en su obra epónima sobre nuestro autor¹² el comentario que

⁶ J. M. Rozas, *op. cit.*

⁷ Góngora: “Al Conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos”.

⁸ Cervantes: “Viaje al Parnaso”.

⁹ Góngora: “Del casamiento que pretendió el Príncipe de Gales con la Serenísima Infanta María, y de su venida”.

¹⁰ E. Cotarelo y Mori, *El Conde de Villamediana*, Madrid, Suc. Rivadeneyra, 1886.

¹¹ J. M. Rozas, *op. cit.*

¹² L. Rosales, *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Madrid, Ed. Gredos, 1969.

sobre esta pintura escribió Sánchez Camargo en *La muerte y la pintura española*:¹³

... artista romántico e historicista... esta Muerte de Villamediana que acaso por la época elegida tiene otro carácter que le puede prestar el vestuario y la escenografía, más acordes con nuestra sensibilidad de hoy, que las resurrecciones romanas de los neoclásicos y románticos, apegados al gran aparato de hecatombes y figuras que repetidas veces parecen sólo fantasmas congelados. (Figura 1).

Sorprende que en 1954 Sánchez Camargo se exprese como un contemporáneo del pintor. La obra, no por academicista menos bella, es de una artificialidad paradigmática, ahistórica, de una coreografía operática de coro de final de acto III a punto de caer el telón. El pintor parece haberse inspirado en parte del relato de Quevedo en *Grandes anales de quince días*:

Corrió al arroyo toda su sangre, y luego, arrebatadamente, fue llevado al portal de su casa, donde concurrió toda la Corte a ver la herida, que cuando a pocos dio compasión, a muchos fue espantosa; auto que la conjetura atribuía a instrumento, no a brazo. Su familia estaba atónita; el pueblo suspenso y con verle sin vida y en el alma pocas señales de remedio, despedida sin diligencia exterior suya ni de la Iglesia, tuvo su fin más aplauso que misericordia.¹⁴

Castellano suaviza el juicio quevediano, que es un monumento de malignidad en el que la ausencia total de medida o caridad impide disfrazar el odio que le profesaba a Tassis. El primer plano de la obra queda envuelto en la pálida luminosidad del gran farol que sostiene un monaguillo y que establece el contraste entre el dramatismo de la figura exangüe y la luz aún intensa del tardío crepúsculo veraniego que ilumina al pueblo congregado, curioso y asombrado, más allá del umbral en tinieblas del enorme zaguán.

La segunda representación es una litografía que no aparece citada por los autores que desde hace un siglo han estudiado al personaje. La he encontrado en la casa Roger-Viollet de París y lleva por título *Le Comte de Villamediana (1580-1622): La Mort dans un guet-apens* (La muerte en una emboscada). Su origen es desconocido y sólo se posee la referencia siguiente: *C. Múgica, éditeur. Litho de J. Donon. Madrid* (fig. 2).

Aquí se describe —con no menos artificialidad— la escena misma del crimen, el sucedido que preside a la anécdota que pinta Castellano. La escena coincide más o menos con todas las descripciones de la época.

¹³ M. Sánchez Camargo, *La muerte y la pintura Española*, Madrid, Editora Nacional, 1954.

¹⁴ Quevedo: "Anales de quince días".

Dos días después del suceso, Don Luis de Góngora escribe a Cristóbal de Heredia:

... Sucedió el domingo pasado, a prima noche, 21 de éste, viniendo de Palacio en su coche con el Sr. Don Luis de Haro, hijo mayor del Marqués del Carpio; y en la calle Mayor salió de los portales que están a la acera de San Ginés un hombre que se arrimó al lado izquierdo, que llevaba el Conde, y con arma terrible de cuchilla, según la herida, le pasó del costado izquierdo al molledo del brazo derecho, dejándole tal batería que aún en un toro diera horror. El Conde al punto, sin abrir el estribo, se echó por encima de él y puso mano a la espada, más viendo que no podía gobernarla, dijo: Esto es hecho; confesión, señores. Y cayó.¹⁵

Llama la atención en esta segunda imagen no tanto que el conde salga por la derecha del coche, sino la pulcritud del acto, que adquiere una condición teatral: no hay una gota de sangre y apenas se nota, discretísimo, un puñal en manos del agresor, el que la víctima bien hubiera podido contener. Aquí también ha repugnado al autor el verismo; la horrenda carnicería que sufrió Tassis en realidad queda desvirtuada, soslayada cobardemente en esta representación aséptica. Un Bosco, un Goya, un Delacroix, un Cuevas, es lo que merecía más bien el sacrificio del triste poeta.

Un "desconocido" nos contempla

Hace ya más de siglo y medio, desde los venerables muros del *Wellington Museum* de Londres, un hombre de negro nos lanza su mirada lateral teñida de soberbia y de desprecio. El Catálogo del Museo lo consigna entre las obras de Velázquez bajo el número 184: *A Spanish Gentleman* (Canvas, 30 × 25, 76.3 × 65.3, including strips 2.5 cm. added on left and 4 cm. on right). Este lienzo, que en un inventario español de 1772 era descrito como "Retrato con golilla", posee una bien curiosa historia.

Al decir del acucioso catálogo inglés, perteneció a la Duquesa del Arco y para 1787 se encontraba colgado, junto al retrato de Inocencio X del mismo autor, en el comedor del departamento del Príncipe (Pieza del Oratorio) en el Palacio Real de Madrid. López-Rey, que le llama "Retrato de hombre en busto", menos preciso escribe que pertenecía a las colecciones reales, y agrega que de ahí fue "sustraído" por Joseph Bonaparte. En 1813, en la batalla de Vitoria, Wellington *le reprit*¹⁶ —"Captured" dice el catálo-

¹⁵ Góngora: Carta citada por Rosales (cf. n. 13).

¹⁶ J. López-Rey, *Velázquez*. Bibliothèque des Arts, Laussane-Paris, 1981.



Figura 1. Manuel Castellano. *La muerte del conde de Villamediana*. Museo Municipal de Madrid.



Figura 2. “Le Comte de Villamediana (1580-1622): La mort dans un guet-apens”. C. Múgica, éditeur. Litho de J. Donon. Foto: Roger-Viollet, París.



Figura 3. Diego Velázquez. Museo Wellington. Londres. *A spanish gentleman.*

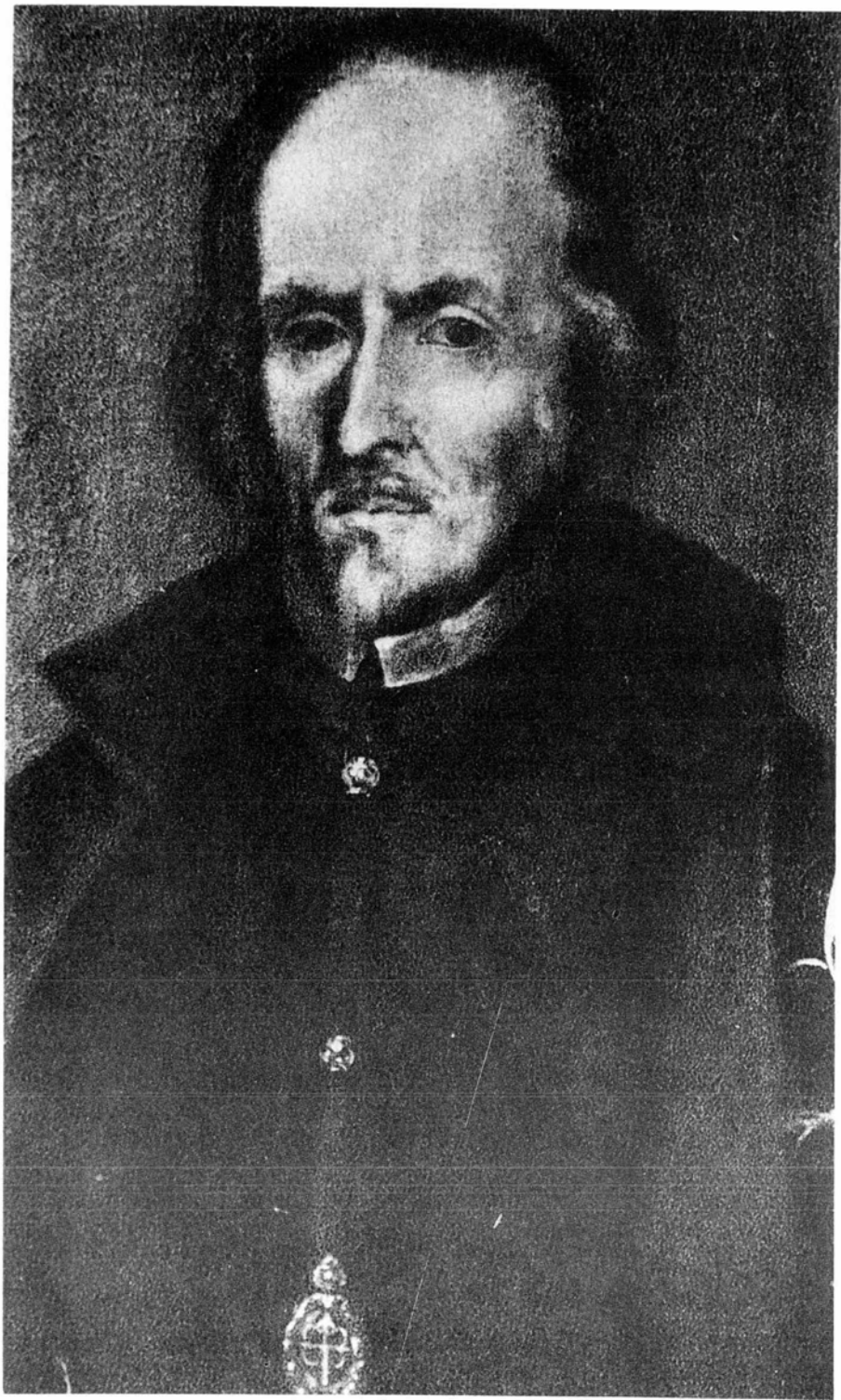


Figura 4. Juan de Alfaro. *Don Diego Calderón de la Barca*. Madrid, iglesia de San Pedro de los Naturales. Foto: Jorge Claro.

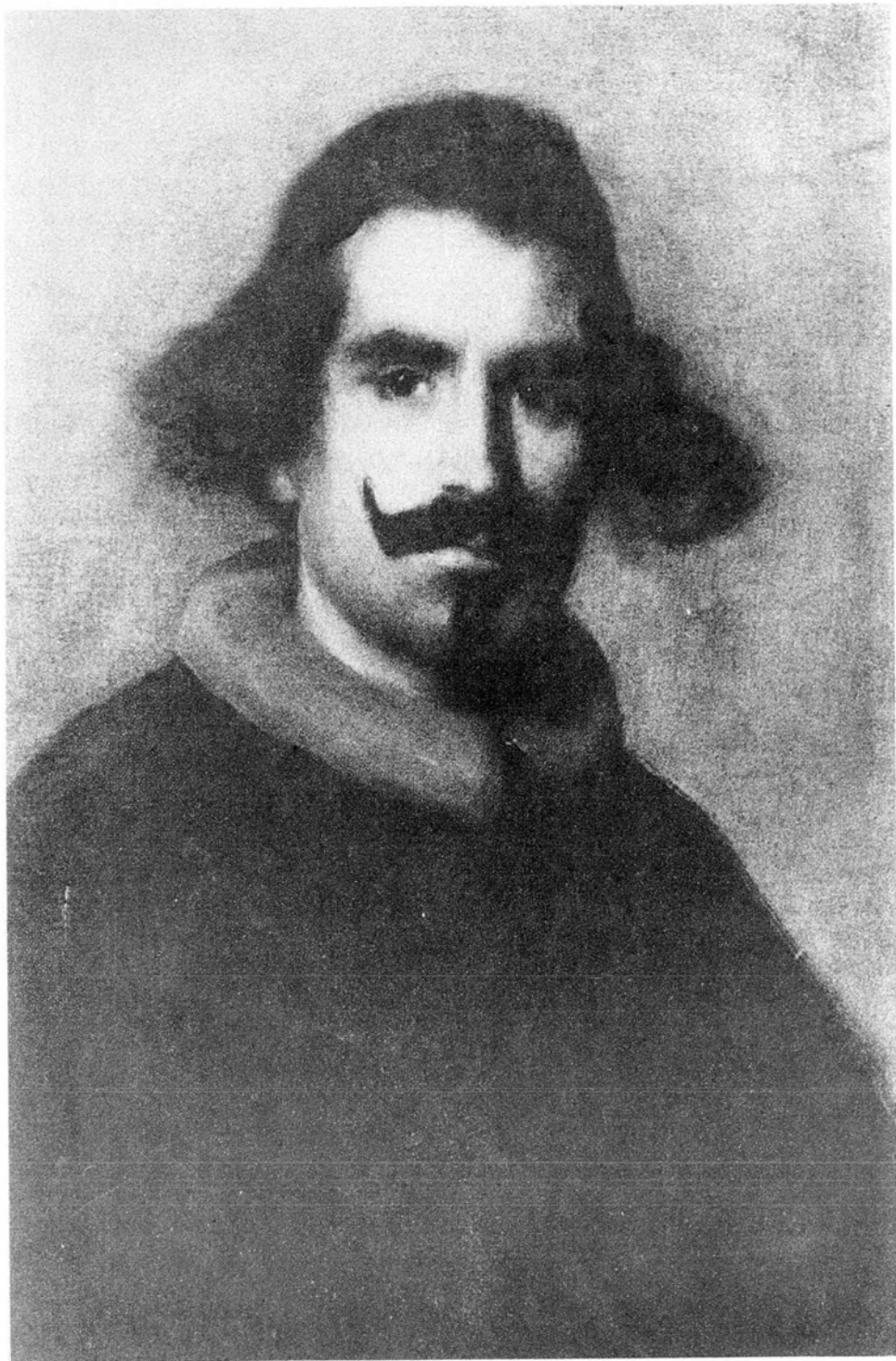


Figura 5. Diego Velázquez. *Ritrato de gentiluomo*, (Autorretrato). Roma, Museo Capitolino. Foto: Jorge Claro.

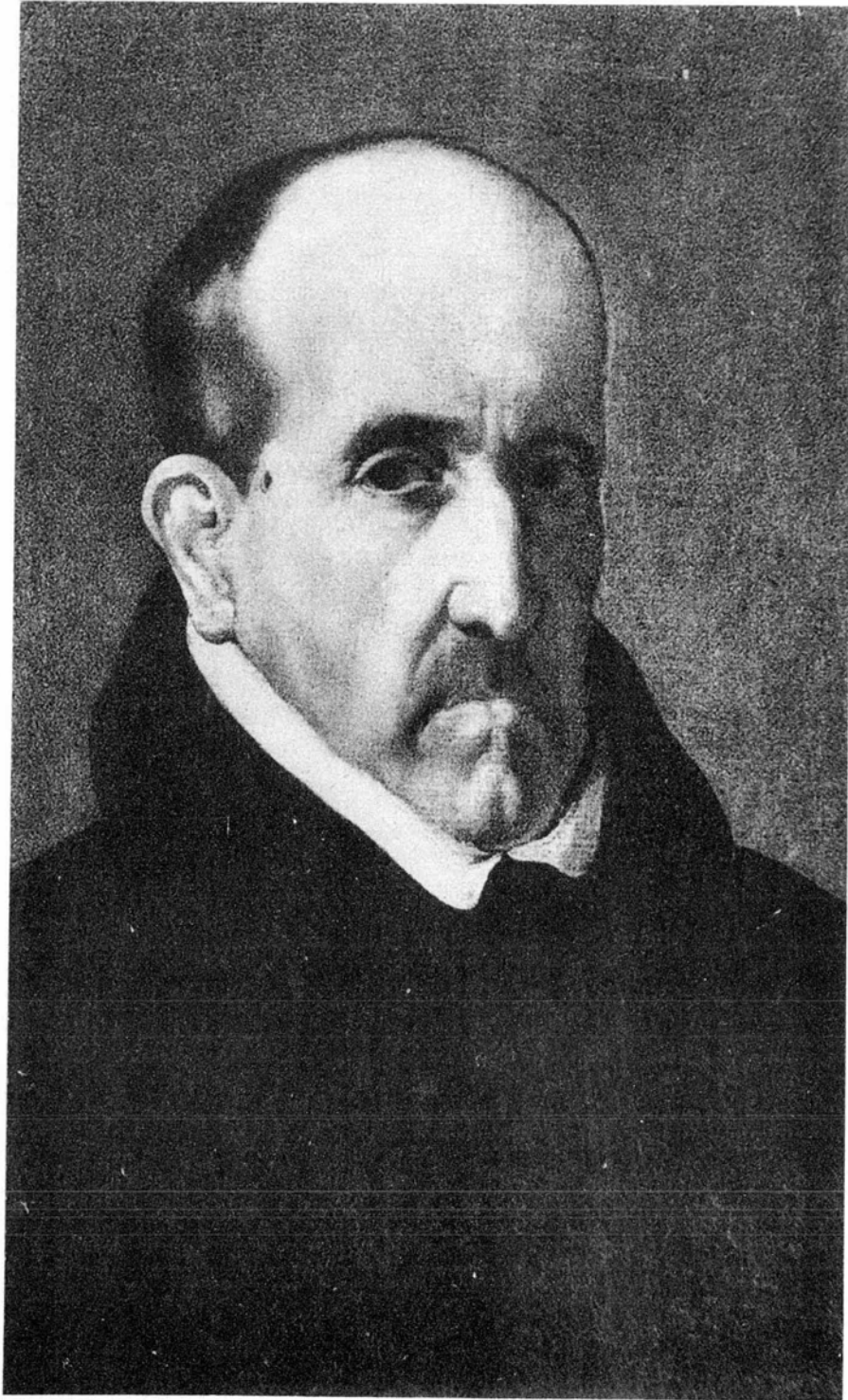


Figura 6. Diego Velázquez. *Don Luis de Góngora*. Madrid, Museo del Prado. Foto: Jorge Claro.

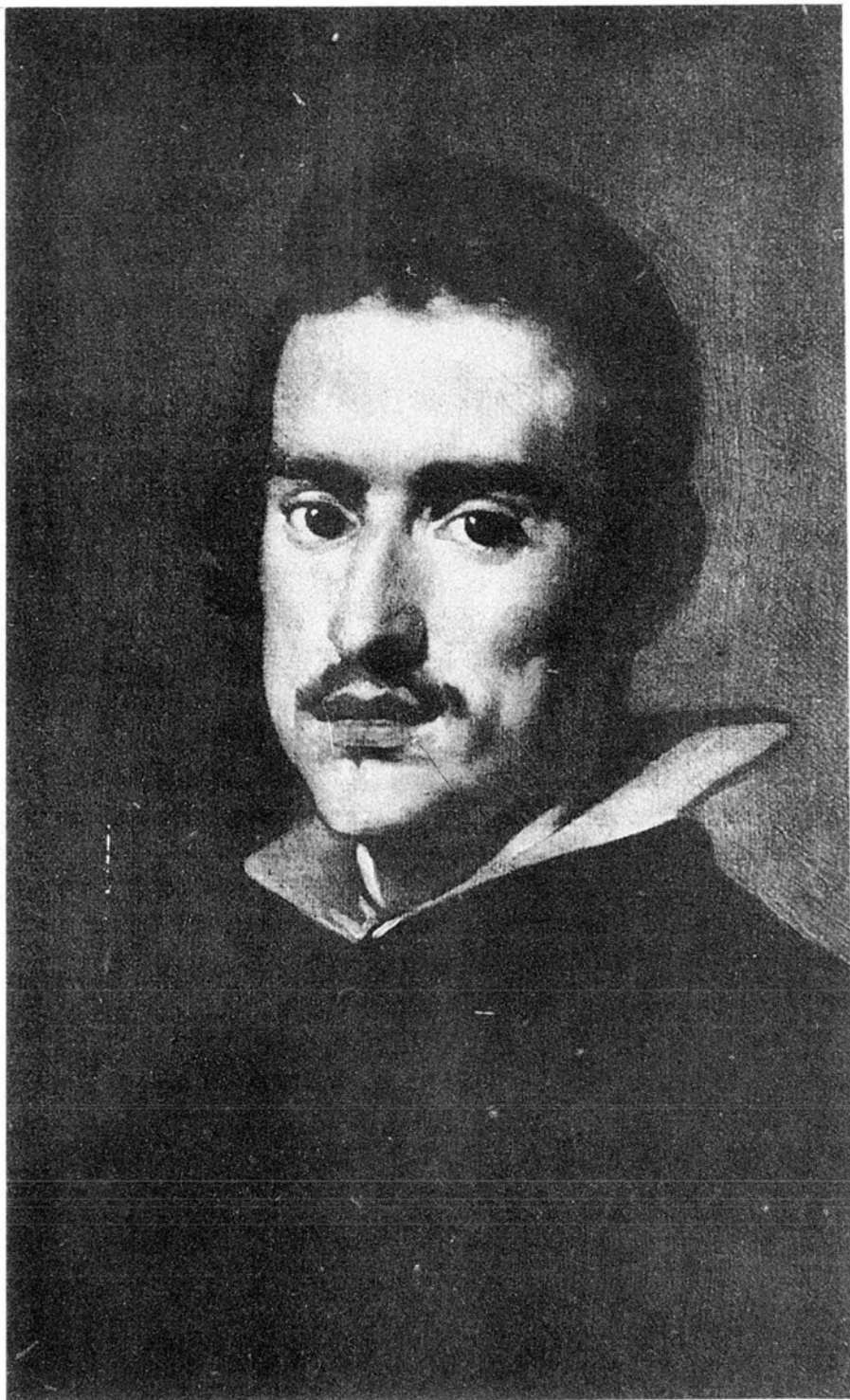


Figura 7. Diego Velázquez. Retrato de un joven. Madrid, Museo del Prado. Foto: Jorge Claro.



Figura 8. José Ramón Garnelo y Alda. *La cultura española*. Detalle. México, Museo de San Carlos. Foto: Jorge Claro. Se observa en este grupo: (de pie) Juan Ruíz de Alarcón, Lope de Rueda, Auxías March, Jorge Manrique, Quevedo, Fernando Herrera, Góngora, Alonso de Ercilla (sentado). Calderón, Tirso de Molina, Rojas, el caballero oculto, P. L. de Ayala, Garcilaso, Balbuena y Cervantes. Lope de Vega de pie, parece dialogar con Cervantes.

go inglés— (¿con los cien años de perdón que el adagio otorga al ladrón que roba a ladrón?) (fig. 3).

Es particularmente curioso que desde 1787 se hayan emitido diversas hipótesis sobre la identidad de este caballero, frente al cual resulta imposible permanecer indiferente. En ese año Cumberland publica su Catálogo sobre Velázquez y cree reconocer en el modelo a Antonio Pérez, el controvertido secretario de Don Felipe II. Los críticos del XVIII eran, como se ve, tan imaginativos como los del XX: Pérez murió fuera de España en 1611, el año en el que Francisco Pacheco y el padre de Velázquez firman un contrato para que el primero enseñe pintura a Diego.

Posteriormente fue identificado sucesivamente como el escultor Alonso Cano, Calderón de la Barca y aun como el propio Velázquez. El mencionado catálogo se refiere a esos intentos diciendo: *but non of these are remotely acceptable*. Más probabilidades le conceden en Londres, sin aceptarla, empero, del todo, a la sugerencia que publicó Enriqueta Harris en 1978.¹⁷ Esta autora cree reconocer en nuestro caballero a Don José Nieto, el apóstador de la reina cuya figura se distingue bañada de luz, el sombrero en la mano izquierda, el pie derecho un escalón más arriba que el otro, al fondo de Las Meninas. De hecho, el subtítulo con el que aparece actualmente en dicho catálogo es: "Probably José Nieto, Chamberlain to Queen Mariana of Austria, wife of Philip IV". López-Rey parece concederle a esta identificación menos verosimilitud.

La primera de estas cuatro pretendidas identificaciones se apoyaba en el hallazgo de las iniciales AC por Mayer,¹⁸ las que a su vez Ortega y Gasset consideró apócrifas en su obra sobre el pintor,¹⁹ e inventadas para prestar apoyo a la versión de que se trataba de Alonso Cano. Los otros retratos de este artífice no concuerdan ni remotamente con los rasgos del gentil-hombre en cuestión (fig. 4).

A primera vista, la segunda de ellas tendría más consistencia. En efecto, quien contemple el retrato de Don Pedro Calderón de la Barca pintado por Juan de Alfaro y que se encuentra en la iglesia de San Pedro de los Naturales de Madrid, no puede sino sorprenderse del enorme parecido que existe con el desconocido. Los años habrían no sólo encanecido el cabello y cambiado su corte, sino mudado en ansiedad lo que de joven parecía arrogancia. Existe sin duda entre ambos una gran similitud en lo que respecta a la conformación de los arcos óseos supraciliar y zigomático, e in-

¹⁷ E. Harris, "Velázquez's Apsley House Portrait: An Identification". *The Burlington Magazine*, mayo, 1978, pp. 304-308.

¹⁸ A. L. Mayer, *Velázquez*, Berlín, 1924.

¹⁹ J. Ortega y Gasset, *Velázquez*, Berna, 1943.

clusiva en la conformación nasal, que el cuadro de Alfaro tiende a aumentar levemente, como ocurre con la edad. Una medición más detallada permite descubrir las diferencias: la estructura ósea del retrato de Calderón muestra un cráneo más alargado y estrecho (en ambos hay ausencia de todo panículo adiposo que pudiera crear una falsa imagen), sobre todo en la conformación del frontal; los labios del desconocido se aprecian más gruesos, y los ojos, cuyo tamaño parece reducirse con los años, aparecen sensiblemente más grandes en el lienzo de Alfaro. Además, los años habrían aumentado la calvicie, que ya es avanzada en el gentilhomme, y que en el retrato del autor de *La vida es sueño* aparece muy similar a la de aquél.

El tercer personaje con quien se ha pretendido identificarlo es con Velázquez mismo. César Pemán trató en 1960 de considerarlo un autorretrato.²⁰ Curiosamente, éstos no faltan y prácticamente no existe duda sobre la fisonomía del celeberrimo pintor, por lo que tratar de verlo en el retrato del museo Wellington parece más bien un esfuerzo desmesurado de interpretación. Existe una gran congruencia entre tres de los autorretratos más conocidos: el que se encuentra en la Pinacoteca de Munich, el del Museo Capitolino de Roma, "Ritrato de gentiluomo", y el paradigmático: el de Las Meninas. La más superficial de las miradas revela que la similitud se reduce al vestido y al estilo del bigote. Ambos uniforman en un altísimo porcentaje a los cortesanos de la época. Fuera de esas exterioridades, la antropometría evidencia grandes diferencias en el corte del rostro y en cada uno de sus rasgos, en la mirada, su expresión, el tejido graso, el tipo de pelo (ondulado y grueso en el caso del pintor), las cejas, etc. (fig. 5).

No menos excesiva parece la identificación con el aposentador de la reina Mariana. Don José de Nieto es la figura más imprecisa y difícil de percibir de las once que participan de la epifanía de Las Meninas, más aún que las de los reyes, por más conocidas más fácilmente reconocibles desde la ventana de azogue a través de la cual penetran en esa obra misteriosa y profunda. Nieto es "el visitante ambiguo (que) entra y sale a la vez", como lo describe Foucault en *Les Mots et les Choses*,²¹ al tiempo que funciona como el vértice del triángulo de cortesanos que ese lienzo muestra: Nieto, Velázquez, aposentador del rey y pintor de cámara, y Nicolasito Pertusato.²²

A pesar de su carácter *sketchy and indistinct* (Well, Cat), es posible reconocer, como pretende Harris, una cierta fisonomía que, contrariamen-

²⁰ C. Pemán, "Sobre autorretratos de juventud de Velázquez", *Varia Velazqueña*, 1960, pp. 969-704.

²¹ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, Editores, 1981.

²² H. Pérez-Rincón, "Retrato de Infanta", *Plural* 173, México, febrero 1986, pp. 33-41.

te a lo que ella propone, no corresponde a la del hombre en busto sino remotamente. El aposentador muestra otra forma de nariz y un cierto prognatismo. Pero, por otra parte, valdría la pena preguntarse si tal tipo de servidores palaciegos mereció la atención de un Velázquez dedicado a retratar notabilidades, personas reales . . . y bufones. ¿Existen retratos individuales de los otros acompañantes de la Infanta Margarita María? Más parecería entonces que el gentilhombre sigue en la calidad de “desconocido” y que la interpretación de Miss Harris queda reducida a la misma condición de suposición fantástica que las otras que le han precedido, y a la de un fácil y efectivista recurso de buscar modelos masculinos dentro del ámbito cotidiano del pintor.

Aproximémonos ahora a nuestra propia hipótesis enfocando nuestra atención hacia otra pintura y hacia una pesquisa tangencial.

Una célebre amistad

La más conocida de las efigies de Don Luis de Góngora es sin duda el retrato pintado por Velázquez, del que existen varios óleos, todos atribuidos a su pincel. De la misma manera que se le atribuyen las dos versiones idénticas de Inocencio X —una en la National Gallery y de Londres y la otra en la Galería Doria Pamphili de Roma—, existen por lo menos tres retratos de Don Luis por Velázquez: el del Prado, el del Museum of Fine Arts de Boston y el del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (fig. 6).

Ahora bien, recordemos que tanto los estudiosos del insigne autor de las *Soledades* como los del desdichado conde coinciden en que a ambos poetas les unió una grande amistad y que Tassis, quien ocupa un puesto de honor entre sus amigos,²³ “fue para Góngora el protector generoso y el discípulo poseedor de una particular óptica expresiva”.²⁴ Esta amistad protectora, fruto de la admiración que le profesaba el obsequioso conde a su *ainé* por veintiún años, fue puesta de manifiesto en varias ocasiones. Ángel Pariente reporta en su biografía de Góngora lo escrito por el anónimo autor del *escrutinio* en 1617 sobre el envío de la litera a Córdoba para hacer más cómodo el viaje de Don Luis a la Corte: “y en particular del Conde de Villamediana que, hasta enviarle la litera en que fuese, no desistió”, así como el relato que hace el cordobés en carta a Don Francisco del Corral de 4 de junio de 1619, de la visita nocturna que el desterrado le ha hecho viniendo desde Alcalá; y agrega:

²³ G. Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Seguramente Villamediana, tan generoso y pródigo con todo el mundo, ayudaría a su amigo en los difíciles momentos pasados en Madrid.²⁴

En la carta ya citada a Cristóbal de Heredia, Góngora se lamenta:

... Mi desgracia ha llegado a lo sumo con la desdichada muerte de nuestro conde de Villamediana, de que doy a vuestra merced el pésame. . .

Y en el poema del mismo año dedicado a las muertes de Don Rodrigo Calderón y de los condes de Villamediana y de Lemos:

¡Cuanta esperanza miente a un desdichado!
¿A qué más desengaños me reserva,
a qué escarmientos me vincula el hado?

Desgracias y desdichas no menos económicas que morales. "Siempre andará escaso de dinero. Mendigaré favores . . ."²⁵

¿Cómo entonces habría podido pagarse el lujo de un retrato por ese joven pintor que llega a Madrid en abril de 1622 animado del deseo de ejecutar el retrato del rey? Ese año, Velázquez sólo logra pintar a Góngora, dice el biógrafo.²⁶ Ese año, justamente el del ascenso vertiginoso de su discípulo protector. El año de su *faetónica* caída. En ese breve acmé Villamediana es más ostentoso, más derrochador. Nada le impide representar a lo grande, a lo desmesurado, su papel de "Mercurio del Júpiter de España", como lo califica hiperbólico su maestro protegido. Nada, ni las deudas y juicios que le acosan ese mismo mes de abril y que le ha descubierto Díaz-

²⁴ A. Pariente, *Góngora*, Madrid, Ediciones Júcar, 1982.

²⁵ A. Arroyo, "Prólogo": *Luis de Góngora. Poesías*. México, Ed. Porrúa, 1982.

De las cartas de 1622 al Licenciado Cristóbal de Heredia: 4 de enero: "Hállome en la mayor miseria del mundo, sin tener qué comer, ni con qué satisfacer a mis acreedores y a peligro de incurrir en infamia de fallido. . ." 17 de mayo: "V. m. me dejó poquísimos dineros para dos meses, y mayo, como es largo, se los lleva todos. Ciento setenta reales me hacen falta aún para acabar el mes." 31 de mayo: "Más embarazado estoy que quisiera. . . que me hallo hoy, último de mayo, con sólo nueve reales." 7 de junio: "Los 570 reales llegaron tan a tiempo que me había ido el día antes a ser huésped, por no tener que comer en mi casa. . ." 14 de junio: "Socórrame, que está mi coche que es vergüenza y no pueden parecer los caballos con aquellas guarniciones que V. m. vió, ni tengo qué comer, porque cuando viene un socorro lo debo. . ." 2 de agosto, (A Pariente): "Perico, mi paje, está peor tratado que los caballos de mi coche; yo ando que es vergüenza de vestido, con la misma ropa que el invierno, que diera calor, al no estar rota. . ."

²⁶ J. E. Muller, *Velázquez*, Barcelona, Ediciones Daimon, 1975.

Plaja.²⁷ ¿No sueña lógico y sugestivo que el pretendiente a la privanza, que siete meses atrás le obsequió a un arzobispo pobre un cuadro del Tiziano “de valor de 1 000 escudos, para que se acordase de él”²⁸ se hiciera también retratar por el joven recomendado al tiempo que lo hace, seguramente a sus costos, con el amigo?

De abril a agosto corren sólo cuatro meses . . . ¿Tiene Velázquez el tiempo suficiente? *It is likely that the picture is unfinished: at least the hair and ear have an unfinished rather than a merely sketchy appearance*, apunta el imprescindible catálogo británico, que señala asimismo que existen cuatro copias tempranas del retrato: la que se encuentra en el Museo de San Carlos de la Ciudad de México (llamada de Mazo), la de la colección Mayorga de Madrid, la de la Somerset de Chair collection, St. Osyth's Priory, en Essex; y la que se encuentra en la Friedshman Memorial Library de la St. Bonaventura University de Nueva York, que sólo incluye la cabeza y los hombros. Existe, finalmente, una copia reciente (del XIX) firmada por Goya en la colección Galdiano de Madrid.

Antes de pasar al aspecto fisionómico que es capital en esta pesquisa, es necesario considerar la datación de la obra. Debido a que Velázquez, al igual que sus coetáneos, no firmaba y fechaba sus obras como los modernos (y aun entre estos las fechas no son siempre factibles de apreciar y en muchos casos inclusive la autoría), los críticos del sevillano han establecido desde hace dos siglos, con aproximaciones y discrepancias, las fechas de éstas. El *Retrato de hombre* es una obra sobre la que existen las mayores discrepancias: Muller lo fecha en 1638, Trapier, en los primeros años de los treinta y López-Rey, entre finales del tercer decenio y comienzos del cuarto; MacLaren lo sitúa hasta los cincuenta, después de la segunda visita del pintor a Italia; Enriqueta Harris, por su lado, a mitad de los cuarenta, para hacer concordar la edad del modelo con la de Nieto.

En el año en que Muller lo sitúa, Velázquez pinta el retrato de Francisco d'Este, duque de Módena (Pinacoteca de Módena), que en el otoño de ese año se encontraba en Madrid, así como el último que le hizo al conde-duque (Hermitage de Leningrado). Otra es la luminosidad del pincel de don Diego para estas fechas. Se ha señalado repetidamente, para apoyar su factura a mediados de los treinta, la similitud que existe con el retrato del escultor Juan Martínez Montañez, de 1635 (del Museo del Prado). Pues bien, ésta es mucho mayor con el *Retrato de un joven* de 1623, también en el Prado (fig. 7). Fuera del rostro, la disposición del cuerpo, del fondo,

²⁷ G. Díaz-Plaja, “Los últimos apuros de Villamediana” en: *El Espíritu del Barroco*, Ed. Crítica, Barcelona, 1983.

²⁸ Véase nota 12.

del vestido, son exactamente los mismos. Sin necesidad de ir hasta la suposición de que Velázquez hubiera copiado el retrato de otro pintor, ¿no es más coherente pensar que tras la caída estrepitosa del ambicioso poeta (en medio de otras caídas y del ambiente de temor que suscitó la creación de la Junta de Reformatión de las costumbres) lo más prudente para el que pronto sería pintor de la corte y para los aterrados amigos y parientes del difunto habría sido ocultar por un tiempo la existencia de un cuadro inconcluso?

Un apoyo fisiognómico

El personaje del cuadro viste la golilla que estaba ya en uso desde el inicio del reinado de Felipe IV y que en 1623 reemplazó a las grandes golas prohibidas por decreto. Se trata de un "cuello redondo, tieso y liso, montado en una armadura de cartón, y tan poco práctico como la gola. La cabeza aparece como sobre un plato, con un aire muy arrogante".²⁹ Con esa golilla (o valona) se representa a Tassis en el cuadro de Castellano y en la litografía de Donon. Ambos, además, lo representan calvo (más obviamente el primero). Hartzenbusch, su redescubridor a mediados del XIX, recuerda que "en versos autodescriptivos hace hincapié en ser calvo y se hace pasar por 'abuelo' pero como paradoja, pues Lope lo llama 'juvenil' " . . .³⁰ Estos son tales versos:

Yo, que ser puedo abuelo y no ser padre
sino de desengaños advertido
de idolatrar un serafín vestido,
no quiero más amor con mal de madre.
A un calvo, perro muerto y que no ladre
si echa Venus honesta Argos Cupido,
cuyo metal y no las flechas pido,
pues si no es de oro no hay arpón que cuadre.³¹

Y éstos, los de Lope de Vega:

²⁹ M. Contini, *La moda nei secoli*, Milano, Arnoldo Mondadori-CEAM, 1965.

³⁰ J. E. Hartzenbusch, "El conde de Villamediana y el género epigramático". Discurso de contestación al de don Francisco Cutanda. Real Academia Española (17 de marzo de 1861), *Discursos Leídos ante la Real Academia*, Madrid, Rivadeneyra, 1861.

³¹ Villamediana: "A la sola y su madre", *Poesías* (Edición de Luis Rosales), Madrid, Editora Nacional, 1944.

Aquí con hado fatal
yace un poeta gentil,
murió casi juvenil
por ser tanto Juvenal;
...³²

Un calvo, cuarentón y juvenil . . . Muller describe así al personaje del cuadro:

La identidad de este hombre no ha podido ser establecida, pero es un alma llena de ardor y de nobleza, y su temperamento no menos imperioso que sensible se manifiesta en su rostro, donde las mejillas se hunden detrás de las enhiestas puntas de sus grandes bigotes. Los suaves pasos de la luz a la sombra nos hacen sentir la osambre bajo la piel, sin que la pintura ofrezca el menor asomo de dureza, y la expresión aparece franca y el estilo es directo. Entre los volúmenes suavemente modelados del rostro y los tonos negros que construyen los pocos pliegues del traje, la valona se reduce a una línea blanca muy fina, diríase acerada, fulgurante.³³

Ardor y nobleza ciertamente no exentas de arrogancia y de una sensualidad que se deja traslucir bajo ese aire a la vez equívoco y retador. ¿Tendría el cuarto Felipe como aposentador de Mariana a un hombre con esas características tras la experiencia vivida precisamente con Villamediana e Isabel de Borbón, su primera mujer? La interrogación es válida y sorprende que Miss Harris no se la haya planteado.

Si Cumberland a finales del XVIII pecó de mal historiador al querer reconocer al secretario de Felipe II, hay que reconocer sus dotes de fisiognomista. En efecto, el personaje expresa, además de la sensibilidad y el imperio que le reconoce Muller, un cierto misterio, un aire de *troublante perversité* que evoca una vida turbulenta, una personalidad tal vez tortuosa, compleja, capaz de acciones mistificadoras, de *roublardise*, como Antonio Pérez. Pero éste carecía justamente de la gran distinción que exhala nuestro desconocido. Distinción que era, como se sabe, uno de los rasgos fundamentales de Villamediana.

Madame d'Aulnoy lo describe —de oídas— en su *Relation du Voyage d'Espagne*: “Il était jeune, beau, bien fait, brave, magnifique, galant et spirituel”.

Y Pinheiro da Veiga: “Don Juan de Tassis, hijo del correo mayor, es uno de los más galantes y lozanos fidalgos que andan en la corte”.

³² Citado por L. Rosales, *op. cit.*, (cf. n. 13).

³³ Véase nota 26.

Pero más profundo es Rosales cuando le describe psicológicamente a través de su fundamental ambivalencia, de su alternancia de contrarios:

... displicente y astral, agudo y ciego, desmesurado y frío... Con su soberbia sólo era comparable su temeridad, con su temeridad sólo era comparable su desdén... Lo que más nos extraña de Villamediana es que puedan fundirse en su modo de ser la espiritualidad y la vileza, la sensibilidad y la insensibilidad, la gallardía y la maledicencia, la vanidad y la capacidad de rectificación, la grandeza y la pequeñez... Este es pues nuestro héroe: bello, culto y galán, delicado y grosero, verídico y mendaz, espiritual y descreído, generoso, liberal y tahúr, mesurado e histérico, agudo y ciego, arrogante y pueril, ensimismado y ostentoso, discreto, afable, calumniador y sin respeto alguno.³⁴

Contemplando a nuestro desconocido uno no puede dejar de pensar en las opiniones de Madame d'Aulnoy y de Pinheiro da Veiga. Más difícil y arriesgado, aunque no inverosímil, el relacionarlo con el juicio de Rosales.

*Peligro es mirar*³⁵

Un halo de misterio hermana si no identifica al personaje de Velázquez y al desdichado Conde. Misterio de una vida, misterio de una muerte, misterio de una identidad. Un aire equívoco atraviesa la vida y la obra del poeta, a la manera de la mirada que se desprende de este lienzo.

Pero hay otra representación pictórica que hay que considerar finalmente. Se trata del enorme óleo de José Ramón Garnelo y Alda (1867-1944) *La cultura española* (175 × 316 cm.), que se encuentra en la Colección del Museo de San Carlos de la Ciudad de México desde 1910 en que lo adquirió el gobierno de la república (fig. 8). En esta alegoría multitudinaria se encuentran retratadas las figuras más representativas del arte, la literatura, la jurisprudencia, desde el siglo I hasta el XVIII; romanos, árabes, reyes, capitanes, santos, filósofos... reunidos en grupos afines de coetáneos. En un grupo podemos distinguir a los poetas del Siglo de Oro: Calderón, Tirso, Lope, Cervantes, Góngora, Quevedo, etc. Con el rostro oculto por Lope de pie, un caballero espada en mano parece compartir con sus colegas ese instante de gloria de uno de los primeros planos de la obra.

¿No es tal vez ese ocultamiento lo que finalmente mejor define la personalidad de Juan de Tassis? ¿No es acaso la duda la que paradójicamente mejor le identifica?

³⁴ Véase nota 12.

³⁵ "Peligro es mirar,/y mayor no ver;/ dejar de ofender/es dejar de amar". Villamediana (Endechas).