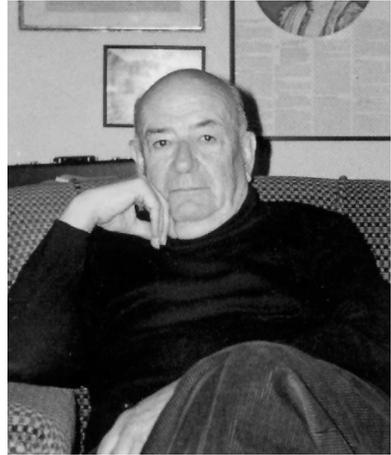


## A Julián Gállego Serrano, *in memoriam*

Hace pocas fechas que la Historia del Arte europeo perdía a uno de sus próceres; más es de sentir desde el mundo hispano y aún más desde los estudios artísticos de nuestro Siglo de Oro, en que hiciste, Julián, que Velázquez refulgiera más que una estrella; el sevillano universal se queda *ahora más solo*.

Julián Gállego (Zaragoza: 1919-Madrid: 2006) académico y profesor, fue para el que escribe, y pienso que para muchos más, ante todo un CONSUMADO MAESTRO, así con grandes mayúsculas, y un contertulio exquisito y de finísima ironía, en las desgraciadamente pocas comidas en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense que llegamos a compartir.



Personalmente y desde esta revista de *Anales de Historia del Arte*, que siempre defendió y reconoció en momentos de menosprecio de la misma, cuando desde determinadas instancias internas era considerada no válida o inútil, por ser benévolo respecto a los adjetivos en su día utilizados, estas líneas necesariamente de sesgo académico, pretenden ser unas meras reseñas, plenas de profunda admiración a la contribución del Profesor Gállego, siempre discreto, siempre sencillo, siempre cervantino.

¿Qué decir de sus estudios, ensayos y crónicas de Velázquez a Picasso, parafraseando una reciente publicación que reúne varias<sup>1</sup> de estas últimas, en sus «envíos» desde París para la revista *Goya*, correspondientes al intervalo 1954-1973?; franca y preferiblemente nada o poco, sólo hacer hincapié sobre algunas de sus contribuciones a la Historia del Arte de la Edad Moderna, que entendemos claves y de las que presuntamente algo sabemos, en gran medida a través del propio Gállego, de sus *Visiones*, de sus estímulos y sugerencias; estas últimas constituyen un *corpus* riquísimo y siempre válido, para quien quiere leer. Goya y el mundo contemporáneo ahí están, y los dejaremos para quien realmente sepa y quiera.

---

<sup>1</sup> *De Velázquez a Picasso. Crónicas de París (1954-1973)*. Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2002; en su p. 24: «Bibliografía selecta de Julián Gállego». Esta publicación, que aúna obras dispersas de Gállego, hemos de considerarla como un homenaje, que es también el caso del auspiciado por la Fundación Amigos del Museo del Prado y publicado en Madrid, 2003, con el título *Homenaje a Julián Gállego*.

Sin más preámbulos y consideraciones, pues, pasamos a plasmar nuestras reseñas, que, de algún modo, es como dejar hablar al Maestro:

-En 1968 era publicado, como fruto de su labor en el país vecino bajo auspicios de Pierre Francastel, *Vision et symboles...*, París, ed. Kliensieck.

-La versión española del texto anterior, clave y paradigmático en nuestra bibliografía artística de la segunda mitad del siglo XX, fue publicada en Madrid en 1972 por Espasa, con el título *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*; reeditado por Cátedra varias veces desde 1978, constituye *per se* un hito que no necesita más comentario. Es más, cualquier cita de cualquier página de este libro, desborda sabiduría y magisterio; hemos optado por recordar aquí sus reflexiones acerca del tema tan hispano de la *Vanitas*, en el caso del pintor Antonio de Pereda.

*Hallamos aún mayor profusión de calaveras que en el cuadro de Arc-Senans (y en otro análogo que hay en la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid) en la famosa «Vanidad» de Pereda en el Kunsthistorisches de Viena: cinco, en vez de tres. Hay que señalar que Pereda, especialista en la pintura de cráneos, repite el modelo, de ser necesario. Así, en ambos cuadros, hay calaveras casi idénticas (verdad es que tampoco existen mil maneras de presentar el tema...). En el cuadro de Viena, un ángel de tipo claramente femenino y lujosamente vestido (acaso un «retrato de dama a lo divino» combinado con «desengaño») nos enseña un montón de objetos, acentuando dos de ellos: un camafeo de Carlos V y una esfera con las tierras que dominó. Si una moneda romana de Augusto, un magnífico reloj de mesa, de tipo arquitectónico, como los que suelen acompañar a las efigies reales, una bengala o bastón, unas piezas de armadura damasquinada, otras armas y un collar de Corte (que no es, sin embargo, el del Toisón de Oro) pudieran darnos a entender que este cuadro es como epitafio del Emperador, otros elementos convienen menos a esa particularización (naipes, bolsa de dineros, miniaturas femeninas). Unas cartas de juego han caído de una mesa, lujosamente tapizada, a otra, de burdo leño, como muestra del paso permanente de la vida a la tumba. En la segunda mesa, con un cirio apagado y unos libros, están las calaveras, bajo una de las cuales han escrito, en la tabla sin pulir: «Nil omni» (sic), esto es, «nadie escapará» (p. 246, ed. 1972).*

-*El pintor de artesano a artista*. Granada, Universidad de Granada, 1976; reed. de la Diputación Provincial de Granada, 1995, con ilustraciones seleccionadas y comentadas por Eduardo Quesada Dorador<sup>2</sup>. Se trata de una obra asimismo fundamental de nuestra reciente bibliografía, en que su autor pulsa, en afortunada simbiosis, su condición innata de historiador del arte y el hecho de ser licenciado en derecho; es un estudio concienzudo entre alcabalas, legislación y pintura, fundamentalmente entre los siglos XVI y XVIII, que aúna historias del derecho y del arte. El contexto y desarrollo de este estudio, gravita sobre la condición social del artista, su lucha por la extensión de impuestos pero también de reconocimiento intelectual de su producción —la nobleza de la pintura o *ingenui-*

<sup>2</sup> El esmero puesto en esta ed. 1995, la selección de láminas y todo el cuidado con se realizó esta publicación, sí es de considerar como un auténtico y digno homenaje a Julián Gallego.

*dad de la pintura*, en terminología de la época— con apoyo en los textos básicos de Gutiérrez de los Ríos y Juan de Butrón y, como médula y *umbiculus* de la investigación, los pleitos de El Greco —el tan sonado de Illescas, sobre todo— y de Vicente Carducho que, de algún modo, despejaron el camino para ir dejando atrás el arraigado prejuicio del arte como *tekné*, consustancial a la España de la Edad Moderna. Es, a todas luces, un *opus* indispensable y de plena validez en su órbita de la bibliografía hispana.

-*El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, Cátedra, 1978, es un ensayo magnífico con recorrido, bajo los presupuestos del título, sobre cuadro, imagen y objeto, sus usos, significados y planteamientos, en lo que es la pintura europea, con sus ancestrales anclajes en Mesopotamia y Egipto, de Grecia al siglo XX; hemos optado por las reseñas que a continuación transcribimos.

*Pero el tema del pintor pintando es de tan irresistible seducción que hace falta que el cuadro sea de lo más mediocre para que no nos convenza de que asistimos a una escena real, a la fabricación del cuadro dentro del cuadro. (...) Cuando un pintor nos presenta su retrato en compañía de otro retrato que está pintando o acaba de pintar, quiere llevarnos a esa duda. ¿Quién es el pintor? ¿Quién el retrato? En su precioso autorretrato del Museo de Zaragoza Antonio Martínez, acumulando en la mano izquierda paleta, tiento y pinceles, señala con la diestra el retrato de su padre, el pintor Jusepe Martínez, como diciendo: «A él se lo debo, pero él es obra mía». Y padre e hijo nos miran con la misma curiosidad (pp. 125-126).*

*Pintemos en un lienzo o tabla un marco; dentro del marco pintemos un retrato. Nos hallamos ante un sistema no lejano al de la presentación del retrato, al del cuadro en el fondo de otro cuadro, pero, sin embargo, radicalmente distinto. El marco ficticio, que el pintor traza en su lienzo, quiere aparentar ser no un espacio, sino una frontera, una separación. En sí mismo no tiene entidad espacial, sino sólo volumen. Parece como si el pintor quisiera asegurar la radical solución de continuidad entre un espacio y otro. El personaje (como en numerosos retratos, pintados o grabados) se asoma a un hueco cuadrado, rectangular, ovalado. Hasta aquí, nada revolucionario: marco pintado o marco tallado vienen a ser lo mismo. Pero el marco pintado permite, como el parapeto, que el retratado apoye la mano sobre él. Así hace, por ejemplo, Murillo en su Autorretrato, de la National Gallery [The Trustees of the National Gallery, Londres].*

*Pero Murillo no se ha limitado a pintar un marco, sino que lo ha erigido, cuadro dentro del cuadro, ante unas pilastras, como si fuera un adorno de chimenea, encima de un pedestal o mesa pétreo, de la que cuelga una inscripción con el nombre, y que soporta, además de ese cuadro ovalado, un papel, un lápiz, una paleta, pinceles: los atributos del artista, dentro de un borde simbólico muy frecuente, sobre todo en la estampa. Todo sería convencional, a pesar de todo, si al retratado, es decir, a Murillo, no se le hubiera ocurrido apoyar la mano en el marco, como los antiguos la apoyaban en el parapeto pintado. Ya tenemos que elegir entre dos espacios, el del retrato y el de ese marco colocado sobre ese pedestal, y que admite objetos, reales, por simbólicos que sean. Esos dos espacios se excluyen lógicamente: si admitimos que el marco pintado es de verdad, admitimos que el retrato de Murillo es ficticio; si, al revés, pensamos que Murillo así asomado es un ser de carne y hueso, ¿cómo admitir que pueda apoyar la mano en un marco pintado? Sabrosa contradicción, fricción de contrarios a la que el*

*barroco muestra tanta afición: contrasentido visual, casi táctil, que nos ilustra sobre los contrasentidos del universo, sueño entre los sueños (p. 186).*

-Velázquez en Sevilla. Sevilla, Diputación Provincial, 1ª ed. 1974; 2ª ed. 1994; 3ª ed. 1999.

*(...) los objetos y personajes llenan el fondo, sin saturarlo [está aludiendo a la Vieja cocinera o Vieja friendo huevos, National Gallery, Edimburgo], formando como una espiral o vórtice en el vacío, frente a los ojos de la cocinera. Un capacho, unos candiles, sirven para no dejar huecos y para contrapesar el primer término de anafe, plato, mortero, jarros, cebolla... Pero lo más extraño es que ambos personajes no se miran; la mirada de la vieja, una mirada de ciega, pasa por delante del mozo de recados; el mozo mira hacia nosotros, sin vernos. Por lo demás, en esta escena dinámica, uno que llega jadeante de la calle y otra entregada a una actividad veloz, domina una sensación de inmovilidad (...). Parece como si ambos personajes estuvieran helados, petrificados en el momento de ir a hacer algo que no hacen; extraña sensación fotográfica, la de estos personajes; (...). La atención del pintor, al convertirlos en objetos con el exceso de su atención, les quita la vida.*

*(...) El aguador de Sevilla, de Londres [Aguador, Museo Wellington, Apsley House, Londres] (...). Es un cuadro compuesto con el mismo cuidado que la «Cocinera», escondido bajo el mismo aspecto de naturalidad. En Velázquez es siempre interesante la línea que sigue nuestra vista. La cántara grande —una alcarraza— rompe con su volumen irreprochable, salpicado y húmedo, el marco plano del cuadro. Le responde el cántaro pequeño, y a éste otro, que le sirve de tapón. Y la disminución de los tamaños lleva nuestros ojos por donde quiere el artista, iniciando una espiral todavía más aparente que en la «Vieja», espiral que sube por las tres cabezas y baja por el hombro del aguador, que con su mano, apoyada con fuerza en el cántaro grande, reanuda el movimiento. La copa recién servida, apetitosa, transparente (...), evidencia su empleo al verla ya bebida en el ademán del personaje del fondo con su cacharro vidriado. (...) domina en él la misma sensación de inmovilidad misteriosa. (...) La cabeza del aguador es soberbia; se trata de un personaje curtido, que, según dicen, era un corso que hacía en Sevilla el oficio de aguador. Cabeza llena de una interna nobleza, de una profunda melancolía: la del viejo que posee la fuente del conocimiento y tiende su copa al adolescente, mientras el hombre, al fondo, bebe con ansia (pp. 99-100).*

-Diego Velázquez. Barcelona, Anthropos, 1ª ed. 1983; 2ª ed. 1988; de su capítulo 3: «Sólo Madrid es Corte», extractamos el sugestivo y evocador relato, al tiempo que riguroso y ameno, de la llegada a Madrid del joven Velázquez en 1622.

*Imaginemos al joven Velázquez paseando por los soportales de esta gran plaza [se refiere a la Plaza Mayor madrileña, entonces recién concluida], cuyos balcones tendrá que distribuir entre los cortesanos cuando sea viejo y aposentador real, a su llegada a Madrid en abril de 1622. Le acompaña un criado, acaso su aprendiz, de dieciséis años, Diego de Melgar. Han tenido un viaje largo, fatigoso; probablemente por Córdoba, Almodóvar, Ciudad Real, Orgaz, Toledo, hasta Madrid. Al llegar, Diego presenta unas cartas a los hermanos Luis y Melchor del Alcázar, sevillanos, del círculo de Pacheco, así como a un «aficionado» a la pintura de éste, el canónigo de Sevilla don Juan de Fonseca, «sumiller de cortina» de Felipe IV. Este cargo, eclesiástico y palatino, que va inmediatamente después*

*del de capellán real en la frondosa y complicada lista de personal, llena de privilegios, precedencias y meticulosas obligaciones, en la que Velázquez ingresará el año siguiente, consiste en asistir a los reyes en su capilla. Fonseca era, además de un alto empleado, un gran coleccionista de pintura. A su paisano Velázquez le compró el Aguador de Sevilla y le encargó su retrato. Velázquez fue encomendado para tasar los cuadros de Fonseca, a la muerte de éste, en 1627; no dejó dinero, pero sí hermosas telas de Orrente y una gran colección de medallas (pp. 49-50). Abundando en lo dicho, y casi como bajo su intuición, hoy sabemos que Fonseca, muy probablemente, le había encargado ya a Velázquez en Sevilla *El Aguador*, como una *Imago Moralis* del propio canónigo.*

-Los catálogos de las ya míticas exposiciones del Metropolitan de New York, 1989 y del Museo del Prado, 1990, sobre *Velázquez*, son determinantes en la bibliografía última del ilustre pintor sevillano, como *un antes y un después* de esta contribución de J. Gállego. Que al fin contemos en nuestra primera pinacoteca con una obra del Segundo Viaje a Italia de Velázquez, *El barbero del Papa*, c.1650, hubo de ser para Gállego una excelente noticia; así lo intuimos.

Quisiéramos concluir con una cita del primer trabajo, de 1960, de Gállego sobre Velázquez, a propósito del Tercer Centenario de la muerte del pintor de *Las Meninas*, sólo por constatar cuanto puede aprenderse aún de sus juicios:

*Dicen que Velázquez pintó poco, a causa de sus estúpidas obligaciones palatinas: acaso por ello pintó tan divinamente. Al tomar una actitud más de caballero particular que de artista, refrendada por fin con la cruz de Santiago, este hispano portugués un tanto snob pinta, no como un forzado a vivir de su pincel, sino como un aficionado exigente, sin prisas. La adhesión de su real modelo le permite lo más que puede importarle: la libertad absoluta de una técnica que se hubiera visto comprometidísima en el mundo, si juzgamos por esa señorita zaragozana que, a mediados de la carrera del pintor, cuando aún estaba bien lejos de pintar caras con los chafarrinones gloriosos de la Doña Mariana del Prado, ya rechazó su retrato porque «en todo no le agradaba, pero en particular que la valona que ella llevaba cuando la retrató era de puntas de Flandes muy finas». Felipe IV no le hizo jamás observaciones de esa índole<sup>3</sup>.*

La significativa anécdota de la señorita zaragozana, tan hábilmente intercalada por J. Gállego en la cita anterior —que data, no lo olvidemos, de 1960—, es del pintor y tratadista Jusepe Martínez, cuyo tratado que quedara manuscrito en su día, fue editado por Julián Gállego en 1950 en la prestigiosa colección «Selecciones Bibliófilas» de Rafael Benet, y reeditado por Akal en sus «Fuentes de Arte», num. 4; con lo cual hemos contado durante más de medio siglo con este texto fundamental de la literatura artística hispana del seiscientos y escrito por un profesional de la pintura<sup>4</sup>. Hasta entonces, sólo existía la edición de 1866 por

<sup>3</sup> «Velázquez, pintor de retratos», *Goya*, número extraordinario (julio-octubre, 1960), pp. 32-49; la cita, p. 35.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*; edición, prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988; la anécdota en cuestión, corresponde al «TRATA-

Valentín Carderera; por ello, y ante la recientísima y muy completa edición de este tratado<sup>5</sup>, quisieramos puntualizar algunos aspectos, verdaderamente, sólo como cuestión de principios, digamos profesionales.

Ya el propio Gállego aludía en su edición a las «modestias» de su prólogo y notas, realizados en circunstancias duras de su vida entonces; reclamaba una monografía para el pintor aragonés y, de algún modo, una edición más completa y apurada de su tratado. Ahora que presuntamente éstas han llegado, no entendemos cómo en el prólogo, 2006, *sólo y solamente* se comenta de pasada, y dando como iguales las ediciones de Carderera y Gállego, que «la obra de Jusepe Martínez, desde las ediciones de Valentín Carderera (1866) y Julián Gállego (1950/ reed. 1988), siempre ha sido frecuentada y apreciada por los lectores interesados en nuestra pintura antigua»<sup>6</sup>; además de utilizar este último término para calificar a la pintura del siglo XVII, propio de galerías; ni tan siquiera se puntualiza que el mencionado *aprecio* se debe a Gállego, al menos, como hemos señalado, durante la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, y según lo comentado antes (reseña del ensayo en cuestión), tampoco entendemos que en la completísima y muy bien estructurada bibliografía que la autora incluye no figure la obra de Julián Gállego *El cuadro dentro del cuadro*.

Por lo que a nuestro país se refiere, Julián Gállego fue Académico de Bellas Artes de San Fernando, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid y catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, cuya Facultad de Geografía e Historia donde concluyó su actividad universitaria, prevee y prepara, para el curso académico 2006-2007, el más que oportuno homenaje y recuerdo que, necesariamente entreverados del academicismo y sesgo oficial propios, que si formalmente son precisos y hasta deseables, no van a estar —esperémoslo— reñidos con un hondo sentido humano de evocación entrañable y con profunda dimensión humanística, para quien fue, y debe seguir siéndolo, un referente del más genuino espíritu universitario. Siempre nos quedará la sabia mirada, vigilante y atenta de su *visión* parapetada en sus *símbolos*, para estudiar y desarrollar, desde ellos, muchas parcelas del acerbo espiritual y cultural atesorado por el hombre a través del tiempo y, sobre y ante todo, para encarar desde el magisterio de su ejemplo *la pintura española del Siglo de Oro*.

Diego SUÁREZ QUEVEDO  
Madrid, junio de 2006

DO XVII», p. 212; asimismo, *vid.* GÁLLEGO, Julián: *Zaragoza en las Artes y las Letras*. Zaragoza, 1979, pp. 49 y ss. (Cf. «Prólogo a la presente edición», Akal, 1988).

<sup>5</sup> MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*; edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara; prólogo de Bonaventura Bassegoda. Madrid, Cátedra, 2006; aquí nuestra anécdota en p. 250.

<sup>6</sup> *Ibidem*, prólogo, p. 11.