

EL OBISPO VERDUGO Y SUS RETRATOS ⁽¹⁾

P O R

NESTOR ALAMO

Cronista Oficial de Gran Canaria.

AMBIENTE CORTESANO.

Por esta época —1780— debió Goya retratar —si es que la retrató, ya que modernamente se han suscitado dudas— a la Marquesa de San Andrés; pero esta dieciochesca Marquesa no fue nuestra doña Juana del Hoyo, hija del volteriano, trashumante y famoso Marqués y Vizconde don Cristóbal. Para ser retratada por Goya en este instante, doña Juana tuvo que haber hecho viaje a la Península antes de casarse, y de esto no hemos hallado noticia alguna.

La Marquesa doña Juana, hija de tinerfeño y gallega, fue la tercera persona que poseyó los títulos canarios de Buen Paso y San Andrés y había contraído enlace en 1763 con don Fernando de la Guerra y Peña. La dama llevó a La Laguna modas y costumbres cortesanas que prendieron bien pronto entre aquellas clases aristocráticas y sus vecinas. Como hemos dicho, su esposo, el Marqués consorte, poseía, al igual que ella misma, cultura amplia y moderna dentro de las exigencias del instante. Traficaban ambos con el latín de la época y manejaban con soltura el idioma del señor de Ferney; una soltura que a veces quedaba por encima del medio en que los Marqueses tenían que vivir, de hacer caso a las cartas que de don

¹ Capítulo VII de la obra manuscrita inédita *El Obispo Verdugo. Su tiempo. El retrato que se atribuye a Goya.*

Fernando de la Guerra nos quedan. El incluso iban más allá: utilizaban de vez en cuando frases y expresiones en inglés, detalle que nos hace pensar en contactos posibles y más serios con la lengua de la Reina Ana.

La marquesal pareja Guerra-del Hoyo venía a ser la versión lagunera, según cierto malintencionado espíritu, de aquellos elementos sociales del instante que retrata la siguiente paráfrasis local de un verso famoso:

... muy preciados de hablar a la extranjera
aunque bien acaso no supieran
su idioma verdadero,
como aquella de Madrid Condesa
que aprendió a estornudar a la francesa
y meaba en chiringo, pues decía
que las damas de allende así lo hacían...

La Marquesa Juana fue en su momento centro de una lucida tertulia de intelectuales tinerfeños a la que presidió, muerto su marido, hasta sus últimos años. Ese ambiente de indudable cultura lo vemos transparentar con diafanidad evidente en las cartas sin precio que su esposo —sutilísimo espíritu entre los mejores de sus contemporáneos— dirigía a Madrid a su íntimo y siempre admirado don José de Viera y Clavijo. Viera fue el corresponsal absoluto del matrimonio.

Para el Abate no había secretos en las cartas de don Fernando. En una de esas deliciosas epístolas —La Laguna, 24 de noviembre de 1781— el Marqués se duele del galope del tiempo y cómo la “Tertulia” famosa de Villanueva ha desgajado su frondosidad de ayer. “De nuestra antigua tertulia —dice— vengo a ser un monotertulio, solitario por todas partes, sin hallar un Viera, un Nava, un Viejo, un García, un Róo, con su cabeza de San Pedro. La Casa de Nava es un desierto donde sólo han quedado de visitantes Lope y yo. Alonso está en su Aldea, en la que Cocho hace de médico y “El Pintado” ha hecho de Apóstol². Los que Vm. dejó de diez años tienen ya veintiuno...”.

² “El Pintado”, fray Antonio Raymond, fue un fraile agustino nacido en Las Palmas el 13 de enero de 1745. Muy dado a la literatura y de formación moderna, fue perseguido por la Inquisición por sus ideas y por “su espíritu

Por estas sutilísimas cartas sabemos que las contestaciones de Viera, por lo que tenían de reportaje informativo de la vida madrileña, con noticias de bodas y festejos cortesanos, eran para la semiexpatriada Marquesa de San Andrés más deseadas que para la rosa el agua en agosto. Y las leía una vez y otra en espera de encontrar nuevos detalles. De modo que si la gran tertulia famosa del viejo Marqués de Villanueva tuvo un Viera que la inmortalizara, la menos trascendente de la Marquesa Juana de San Andrés se vio prestigiada por el reflejo de la epistolar influencia del futuro Arce-diano de Fuerteventura, siempre agudo y cortesano.

Quisiéramos que fuesen de esa Marquesa de San Andrés, exquisita y semivolteriana, los dos retratos hechos por Goya y que registra Mayer en su interesantísimo estudio sobre el pintor³. Uno, de busto, debe ser el avance del otro, de terminación completa y perfilada, en que aparece la dama hasta la rodilla. Ambos lienzos, al escribir Mayer, paraban en Alemania, en Berlín y Munich respectivamente.

También retrató Goya —o su colaborador, Esteve— a la vieja Condesa del Montijo, abuela de la Emperatriz de los franceses, que casó “morganáticamente” en sus finales con un señor tinerfeño de

bullicioso” y vida un tanto especial. Se dedicó también a la política y fue uno de los hombres más influyentes de las Islas en aquellos instantes. En la lista de suscriptores a la *Crónica de Don Juan II* de Fernán Pérez del Pulgar, anotada y publicada por don Lorenzo Galíndez de Carvajal —Valencia, 1779, en la Imprenta de Monfort—, vemos junto a los nombres más conspicuos de la intelectualidad española del tiempo —excepción hecha del de don Antonio Pascual de Borbón, Infante de España— los del Marqués de San Andrés y el de su hermano don Lope Antonio de la Guerra y Peña, “Regidor Perpetuo de la Isla de Tenerife, en Canaria”. Figuran además, con los del Ilustrísimo Cervera, ya Obispo de Cádiz y que antes lo había sido del Archipiélago, los de los tres Iriarte, don Bernardo, don Domingo y don Tomás.

³ Escrito este capítulo ha llegado a nuestras manos la noticia de que la dama retratada por Goya y de la cual nos ocupamos, fue la Marquesa de San Andrés de Parma, doña María Teresa Piscatori y Díaz de Lavandro. Debemos esta información al actual poseedor de este título. El primer Marqués de San Andrés de Parma fue don Fulvio Piscatori y Mengasi, nacido en el italiano Ducado de Parma. La familia Piscatori vino a España al servicio de su parienta Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V. El título, italiano, le había sido concedido a los Piscatori en 1680 por el Duque de Parma, Ranuccio II.

apellido Lugo. Aparece la rusioniana y deschavetada señora rodeada de sus cuatro hijas —a las que, según el repipiado Padre Coloma, tan perversísimos ejemplos dio—, quienes contemplan a su madre como alpispas en alerta.

En ese cuadro figura la Condesa Paca bordando en un alto telar, aunque al pronto más parece hallarse en actitud de violar el secreto de las Musas, menester que se sabe cultivó en sus más acres y aciculadas expresiones, análogas a las que Samaniego nos dejara.

Según el fallecido pintor restaurador andaluz —afincado y muerto en Gran Canaria— don Eladio Moreno Durán ⁴, este cuadro estuvo por largo tiempo, y en nuestra época, en la isla de Tenerife en la casa-palacio que aquí tuvieron los Duques de Peñaranda, descendientes de la dieciochesca doña Francisca.

De las cuatro damiselas que la rodean, una, doña María Benita de los Dolores Palafox y Portocarrero, casó con el Marqués de Bélgica y Adeje, Conde de la Gomera. Habían ingresado en la Casa de Bélgica estos antiguos títulos canarios —Gomera y Adeje— por matrimonio de doña Juana de Herrera (hija del undécimo Conde de la Gomera y sexto Marqués de Adeje, don Domingo de Herrera) con el Marqués de San Juan de Piedras Albas, don Juan Pizarro Piccolomini de Aragón. Una hija de este matrimonio, doña Florentina Pizarro y Herrera, casó en segundas nupcias, en 17 de diciembre de 1754, con el Marqués de Bélgica, Mondéjar, Valhermoso, Agrópolis, Benavite y Villamayor, Conde de Tendilla, Villardomparto, Sallent y Villamonte; es decir, uno de los más altos linajes de todas las Españas.

El anterior matrimonio logró cuatro hijos; el mayor, don Juan de la Cruz, fue padre de don Antonio Ciriaco, Marqués de Bélgica.

⁴ Había nacido don Eladio Moreno Durán en Estepa en 1877; fue alumno de la madrileña Academia de San Fernando. Intimo del poeta Tomás Morales y del andariego escritor Rafael de Mesa, vino a Gran Canaria, donde se afincó en 1917, siendo profesor de Dibujo de la Escuela Normal de Maestros de Las Palmas. Fueron su especialidad los retratos, copias y restauraciones. A él se debe el que las gentes reparasen en las tablas flamencas de Agaete (*Las Nieves*) y en el retrato del Obispo Verdugo de que hablaremos, que él, dada su larga experiencia de copista del Museo del Prado, no dudó un solo instante en atribuir al pintor aragonés. Murió el señor Moreno Durán en Las Palmas el 10 de diciembre de 1949; dejó una obra iconográfica bastante extensa.

y Adeje, casado en 1791 con doña María Benita Palafox, la que aparece en el famoso retrato de Goya junto a su madre, la vieja Montijo, y sus tres hermanas.

Don Juan de la Cruz debió cultivar sus amistades y relaciones isleñas, ya que lo vemos figurar como miembro de la lagunera Sociedad de Amigos del País, y en 1781 se encargaba por los mandantes de dicha Sociedad a un señor Zumbado, Diputado en Cortes por aquella isla, se enterase de si don Ciriaco pertenecía o no a la referida entidad, para en caso negativo hacerle ingresar en ella, circunstancia que, dicho sea de paso, no dejaba muy en alto la interina organización de aquella Económica.

Todo lo anterior no aspira más que a dar ligera idea de las relaciones sostenidas por los mandantes isleños con las grandes figuras de la Corte, aquella Corte en declive que tuvo por retratista a Goya. Es decir, pretendemos establecer nexos ambientales que nos permitan situar con máxima seguridad al fulgurante Obispo canario don Manuel Verdugo y Albiturria ante el gesto bronco, captador del individuo y de su alma, del pintor de toreros, demonios y "madamas".

De personajes canarios, a más de retratar a los Iriarte, Goya ejecuta entre 1784 y 1789 los de este otro matrimonio situado en primera línea de la cortesana sociedad bullente: los Marqueses de Bajamar, de orígenes isleños, íntimos también de Viera y Clavijo y Ministro de Ultramar él bajo Carlos III. Fue tan devoto de Goya y de su arte este Marqués que es su espléndido retrato goyesco el que adorna la edición —costeada por Bajamar— de la obra de James Harris *Historia literaria de la Edad Media*⁵.

En 1791, ya Viera y Clavijo en Gran Canaria royendo el pasto de su prebenda de Arcediano de Fuerteventura, vemos en carta, que desde la Corte le dirige su gran amigo el Marqués de Santa Cruz, jefe de la familia para la que Goya tanto pintó, cómo bulle y se mueve en los estrados madrileños otro canario distinguido, don Juan de Valcárcel⁶, quien por imperativo de su cortesano oficio dio

⁵ La traducción castellana fue hecha por don Antonio de Campo y Rivas. Madrid, Imp. Real, 1791.

⁶ Don Juan de Valcárcel y Herrera, nacido en La Orotava en 1748, capitán del Regimiento de Infantería de León agregado a la plaza de Madrid y mayor-

a luz un poema jocoso en octavas sobre la comida de los Príncipes de Asturias, Carlos y María Luisa, en ocasión de haberles puesto el Rey casa aparte. El aventajado, agudísimo Viera, al contestar a su antiguo protector y amigo en 22 de marzo de dicho año, dice esto del poema: "... será de aprecio... por muchos motivos. Yo no sabía que ese canario cantase".

GOYA Y EL OBISPO VERDUGO.

De 1790 a 1800 Goya nos ofrece la granazón de su arte de retratista; específicamente en esa etapa, 1790-1797, en que se acentúan hasta su cristalización las maniobras cortesanas de don Manuel Verdugo y Albiturria. En aquellos instantes, la obra del maravilloso retratista adquiere y fija las características que a nuestro juicio acusa el retrato del Obispo, custodiado en la Catedral de Canarias. Dimensión extrema de la profundidad; una serena, intensa profundidad dentro de su congénita y parcial dispersión técnica. Todavía está lejos su etapa de mal gusto imperial de que son muestras más que evidentes los retratos de la Duquesa de Abrantes, el de la Marquesa de Santa Cruz —ya citado y del que volveré a hablar— y el monumental de Godoy, el Valido. Estos dos últimos, de acuerdo con sus reconocidos gustos, aparecen en ellos en la más horizontal de las posiciones dentro de lo que la decencia demanda.

Los nobles, los políticos, los toreros, los religiosos, los reyes, las mujeres famosas en cualquier sentido, todos quieren que los immortalice el desplantado pincel de don Francisco de Goya y Lucientes. Y si es menester recurrir a recomendaciones, vejatorias a veces, mejor. Un ejemplo, este: don José de Vargas, Director por entonces de la Real Academia de la Historia, pide a Ceán Bermúdez que le recomiende a Goya. Quiere que el pintor haga su retrato, pero no como "carantoña de munición", sino "como él lo hace cuando quiere; bien y no de una sentada y como quiera...".

Así, su variedad de modelos es prodigiosa. Y las cómicas zorronas, según la frase del P. Eleta —confesor famoso de Carlos III—,

domo de semana del Rey Carlos IV (vid. *Nobiliario y Blasón de Canarias*, tomo 1.º, 1952, pág. 633).

se codean en sus lienzos —y fuera de ellos, como las costumbres imponían— con damas intachables o duquesas mal entretenidas, o con toreros y usías de iguales ocupaciones.

De Goya, en esa etapa de plena madurez, pudo decirse lo que se dijo del italiano Filippo Lippi: “Estaba tan predispuesto al amor que en cuanto encontraba una mujer que le gustaba trataba de obtener sus favores. Si no lo conseguía, la pintaba y así apagaba su ardor”.

Obispos, albañiles, niños y niñas maravillosos... A su modo, con el pincel, va Goya trazando el más estupendo diccionario biográfico de su momento. La vida misma en toda su integridad palpitante queda para siempre, fresca e intacta, sobre la faz de sus telas. Por eso nunca se está seguro de lo que va a pasar con Goya y a veces ni tan siquiera si va a pasar. Goya es la gran caja de sorpresas de la pintura española de aquella época. Como lo fuera y es en la suya Picasso —sólo que con diferente motivación— dentro de la pintura del mundo.

En este momento —1795-96— los retratos de Goya son precisos, pero se inicia en ellos una casi impalpable difuminación que no se advierte en el Goya constructivo de la época primera. Es esta la nota que resalta con más fuerza en el retrato del Obispo de Canarias don Manuel Verdugo y Albiturria. Goya, que según la alta crítica se había remontado hasta el Greco a través de Velázquez sin perder de vista a Rembrandt, tiene aquí, de ser suyo este lienzo maravilloso, el más efectivo muestrario de sus grises, de su atmósfera imprecisa entre plata y violeta, translucida de una prodigiosa, inigualable vaporosidad inaprehensible, mágica casi.

Equilibrio de la vida y finura; arrolladora expresión vital, cierto, pero sin estridencias que en todo un Príncipe de la Iglesia pudieran aparecer inconvenientes. Todo esto lo presagió y columbró Goya —si lo hizo— en este retrato; todo esto es lo que ve el pintor en sus retratos de sociedad hechos por estos años, a los cuarenta y cinco de su vivir. Y todo esto es lo que nos atrevemos a ver nosotros en ese retrato magnífico del Obispo último de todo el Archipiélago Canario.

Porque era aquel el momento del gran triunfo artístico —profesional— y social de Goya y fue entonces cuando el opulento y fru-

fruante don Manuel Verdugo, deslumbrado él mismo por el papel de Júpiter que en el Olimpo isleño le había sido asignado, se hace retratar —esto es, inmortalizar— a través de un gran artista, de acuerdo con las naturales reacciones que experimenta todo ser de su condición psíquica; es decir, aquellos que estiman haber sido llamados por el camino de los Héroes. Mejor cuanto más alto coloque la fama el nombre del artífice. Y Goya estaba en aquel instante en el cénit espléndido, asombroso, de todo su arte de pintor sin comparaciones.

Contrapartida del soberbio retrato del último Obispo del Archipiélago es el brevísimo y malvado que Pereyra Pacheco nos dejara en la curiosa ilustración de su copia del "Can Mayor" de Viera y Clavijo. Deficiente, caricaturesca casi, la efigie de Su Ilustrísima apenas si recuerda al físico del modelo. Este pequeño retrato bien pudiera estar hecho luego de la muerte del Prelado; Pacheco, familiar del Obispo Encina, fallecido en Arequipa en 1816, había acompañado a su señor a la Diócesis peruana para la que había sido nombrado. Regresó a las Islas luego, y ésta parece obra hecha después de su arribo a las Canarias. Y no conviene olvidar que en Canarias no existía por entonces artista alguno capaz de producir una obra tan soberbia como esta que nos ocupa; todo cuanto se diga en contrario resultaría inane, inoperante. Ese retrato de don Manuel Verdugo y Albiturría de la Catedral de Canarias, su gran retrato episcopal, obra que él tenía en tanta estima que la hizo presidir la sala principal de sus casas solariegas de la ciudad, parece hallarse inserta en ese instante goyesco que más arriba hemos señalado. Un instante en que la preparación del fondo es menos terrosa que en la época primera del pintor y en la que, sobre el rojo moreno del preparado, se esparcen los colores con transparente fluidez inefable.

Además, Goya cobra por entonces unos cuatro mil reales por retrato. Y este Obispo flamante, que compró joyas a montones y gastó su dinero a espuertas, tanto en la Península como en las Islas, a lo gran señor, como nos lo demuestran los cuantiosos adelantos que en 1796, estando ya en Cádiz en regreso a su reciente Diócesis, le hizo su Cabildo Catedral con cargo a los fondos de la Mitra, no debió tener reparos en gastar esa suma cuando de satisfacer su tan demostrada vanidad se trataba. Es decir, al querer llenar lo que

entonces se estimaba como uno de los primeros deberes de todo Príncipe o todo Grande: llegar a la posteridad en la propia efigie, en todo el esplendor de su rango.

Para decidir al artista —de mostrarse éste reacio— allí tenía don Manuel a los Iriarte, a los Bajamar o a los Clavijo, a falta de aquel Branciforte que, según contaban las crónicas secretas, le había dejado en el segurísimo camino del Báculo y la Mitra. Porque la isleña tradición afirmaba por boca de los más viejos que a través de su cuñado don Miguel de la Grúa y Talamanca, Marqués de Branciforte y ex Comandante General de las Canarias, el Valido había “hecho pesar en oro a don Manuel” como precio a su designación de Obispo de las Islas; y esto, aunque huele a burdo, no deja de ser significativo por cuanto encierra algo de lo que al respecto flotaba en el ambiente de nuestro último siglo.

De haberse propuesto ser retratado por Goya el nuevo Obispo, podía contar, repetimos, con valedores de tanta talla como esos canarísimos Iriarte, íntimos del pintor y que ya se habían hecho inmortalizar por don Francisco; don Bernardo llegó incluso a ejercer de mentor del genio en su calidad de crítico de arte y catador moderno de sus exquisiteces. Estaban también —insistimos— los Clavijo, tanto Clavijo y Fajardo como su deudo cercano don Rafael Clavijo y Fernández de Socas. Estaba el Obispo de Cádiz y gran amigo de don Manuel, Tavira, íntimo de la vieja Montijo y de toda aquella aristocracia afrancesada. Y hasta Viera y Clavijo, el único, gran incondicional del nuevo Prelado, quien desde su plácido retiro de Gran Canaria no habría de regatear cuantas cartas necesitara su nuevo Pastor. Y si todos fallaban, arriba, en lo más alto, aparecía el Príncipe de la Paz futuro; lo único que sufriría alteración sería el precio; pero aquel auténtico aristócrata que fue don Manuel Verdugo jamás reparó en su costo cuando de satisfacer un gusto o una propia pasión se trataba.

¡Sentir y vivir en Príncipe de la Iglesia!: este parece ser el mote y empresa de la vida toda del nuevo Pastor de la Grey Canaria. Por ello, al recorrer sus ojos el mundillo pictórico de la metrópoli, sólo a Goya debió encontrar digno de inmortalizar sus esplendores. Aparte los anticuados Bayeu, desaparecido en el tiempo Mengs, apenas si en la Corte hay retratistas de alto tono. El célebre Maella

—de quien se trajo con destino a la Academia de la Real Sociedad Económica de Gran Canaria una serie de dibujos originales para servir de modelos— no tiene en su obra las características que ofrece este famoso retrato de nuestra Catedral. Vicente López no cuenta entonces más que unos veinticuatro años y no es todavía el pintor de alta fama que un Prelado opulento y poderoso, con afán de llenar ampliamente su cometido, necesita. Zacarías Velázquez, Carnicero... Ninguno tiene la calidad de tono que demanda este Obispo flamante, convertido todo él en un borbollar de rozagantes púrpuras pomposas. Don Manuel Verdugo necesita al retratista de los Reyes, del Valido y de los Grandes de todo orden, de los Cardenales y de los altos pensadores. El no puede ser menos que ellos y por eso tendrá que utilizar los servicios de ese pintor que ha hecho inmortales a unos cuantos “chicharreros” orgullosos, galantes y afrancesados, y además, inteligentes. Porque el gran Obispo Verdugo supo conocer como nadie sus propios alcances y por ello tendió siempre a rodearse, como el Rey Carlos III lo hiciera, de un núcleo de hombres de inteligencia que discurriesen por él y hasta que por él actuasen en la sombra, prendiendo así su nombre, en forma inmarcesible, en el futuro; a él le dejaban el muelle esfuerzo de situar su firma y sonreír con bondad indulgente, abacial, al otorgarla...

Sólo Goya; Goya tan sólo aprehende y aprisiona todos esos imponderables que, dada su personal idiosincrasia, precisaba don Manuel. Comprende nuestro Obispo que debe dejar de su paso por el Episcopologio Canario algo más sólido y eterno que aquellos horrorosos retratos que doña María de Viera y Clavijo modelara de sus antecesores los Obispos Cervera y Herrera, bustos que enviaba luego por regalo a los Ilustrísimos con el amén de sendas octavas poéticas, parto de su propio numen; o aquel otro retrato al óleo del propio señor Cervera salido del pincel, pecador muchas veces, del Capitán Rodríguez de la Oliva “El Moño”⁷, hecho mientras Su Ilus-

⁷ Creemos que este retrato del señor Herrera, hecho por Rodríguez de la Oliva, es el que, procedente del Hospital de San Martín, se custodia hoy en la Casa de Colón de Las Palmas. Tampoco sería de extrañar que el existente allí del Obispo Plaza y con análoga procedencia, fuese original del mismo artista. Ambos no registran otro valor que el puramente iconográfico.

trísima posaba para el busto que le trabajaba la polifacética “Madama de Viera, doña María...”.

Ninguno de los artistas nombrados —y mucho menos Oliva— llegó a la carnación luminosa, maravillosamente expresiva, que ofrece el retrato de nuestra Catedral, tan rebotante de vida: jugosa, tan exactamente encuadrado en la forma que la más alta crítica señala en estos años al arte fogoso del pintor aragonés. Y junto a esa atmósfera de platas y violetas suavemente agrisados que Goya empieza a fijar por esta época, los golpes de color, limpios, precisos, rotundos. El blanco, el verde y el oro nuevo del gran anillo y del pectoral entonan perfectos en el conjunto, insuflando vida animada a los paños talarés, vida que acentúa extraordinariamente el espumar de los encajes, tratados en forma simple, varonil, sin delectaciones femeninas a lo Mengs.

Alguien ha dicho que este retrato no podía ser de Goya porque Goya no descendía al detalle trivial del libro que el Prelado ostenta en una mano. Mas los dos grandes retratos hechos por el artista a los Cardenales don Antonio de Borbón y don Luis María de Borbón y Vallabriga —cuñado este último de Godoy y que por cierto nos ofrece en el lienzo una cara de inefable insipidez mental— lucen sendos libros en forma casi análoga a la que muestra en el suyo nuestro don Manuel Verdugo.

Muchas veces —lo sabe todo el mundo— son los pequeños detalles los factores que deciden el conjunto de las grandes obras, y en este discutido retrato del Obispo Verdugo es muy de tener en cuenta la técnica con que están tratados el pectoral, broche y anillo de Su Ilustrísima. Están resueltos, técnicamente, en forma análoga a la que acusan los mismos accesorios en el del Cardenal cuñado de Godoy. Las calidades de los paños que visten las figuras de aquellos purpurados y estas del retrato de nuestro don Manuel son exactamente iguales. Además, existe el detalle del sillón en que el Obispo canario se sienta. Es esta una circunstancia muy significativa y que para muchos habrá pasado inadvertida. Se trata de un sillón de traza peculiar, que afecta una cariciosa —y no definida en su parte inferior— curvatura del respaldo. Este sillón concuerda exactísimamente con el que ocupa la “Desconocida” —fig. 59 del estudio de Zapater— que el pincel sin comparaciones de don Francisco

inmortalizara. Todo, absolutamente todo lo externo de ambos enseres, hasta la forma en que está resuelto el tapizado de los dos muebles, nos hace creer firmemente que se trata de la misma pieza mobiliaria; es decir, una pieza de taller que equivalía a lo que en nuestra época representan los muebles de los fotográficos "Estudios de Arte"...

EL RETRATO CATEDRALICIO.

Todo este retrato del bondadoso, del abacial Pastor Canario, exhala algo así como el aliento postrero del rococó. Un vaho de cortinajes en declive, de pálidas alfombras amorosas, de rasos y satines y moarés llenos de apagados sollozos, de una suave placidez monacal a la francesa. Todo ello dentro de un impalpable matiz de agonia, de un eco de "no va más" que aísla al lienzo de cualquier contigua ascendencia y descendencia; es decir, de lo que fue y de lo que ahora en España ha de venir. ¡Cómo se hubiese espantado el fastuoso don Manuel, amigo hasta el delirio de lucir joyas, sedas y pelendengues dieciochescos, de saber que en el Archivo Secreto de la Inquisición de Canarias existían procesos que acaso pudieran tocarle —genealógicamente— muy de cerca! Uno, el seguido en 1576 contra Beatriz Martín, mujer de Gaspar de Serrada, carpintero vecino de Telde, porque siendo nieta por línea masculina de Pedro González Verdugo, judío penitenciado y vecino de aquella ciudad, había lucido sobre sí, estándole prohibido como a tal descendiente de penitenciados, oro, sedas y piedras preciosas... Pero la verdad era que se trataba de otros López; es decir, de otros Verdugo.

Mientras posaba para su gran retrato —la cabeza está hecha rotundamente del natural y con todo interés—, don Manuel intentaría olvidar que en la vecina Francia era una realidad la hecatombe profetizada a comienzos del siglo por el desnivelado espíritu de Torres de Villarroel —desnivelado y clarividente—, aquel catedrático buscón y saltamatas de la salmaticense Universidad...

De 1795 a 1796 Goya pinta sin tregua. El achaque aquel que le afectara en Valencia está lejano y se encuentra fuerte como nunca en su salud. Su rapidez de milagro hace que en una sola sesión de

modelo aprehenda de él lo imprescindible; es decir, su aire de alma. El resto, el ambiente adjetivo, lo suplen su prodigiosa memoria visual y su inconcebible dominio del oficio. Además, ahí están sus oficiales de taller que terminan lo que él aboceta, reservando tan sólo los toques finales a su genio. A ratos parece como si en este período, en que todo él es imperio y dominio de su arte, de la técnica de su arte, no le interesara demostrar estas cualidades: le basta con saberse dueño de ellas, con proyectar el entero poder de ese dominio en manos y rostros, dejando caer el chispazo de su personalidad deslumbradora sobre la vivacidad turgente de las carnes o sobre detalles accesorios sin importancia aparente, pero que derraman sobre los conjuntos una luz de claridad cegadora.

En esta época, acaso más que siempre, Goya se deleita pintando las carnes de sus modelos dentro de lo que ellos le permiten; esto, conviene repetirlo y no olvidarlo al hablar del retrato de la Catedral de Canarias, viene a ser como una instintiva e incoercible manifestación de su sensualidad espléndida. En el retrato que nos ocupa, la piel del rostro y de las manos es viva, llena de incomparable turgencia; acabada en forma perfecta e insuperable. El resto del lienzo e incluso de la figura queda nadando en una atmósfera imprecisa e impalpable. En esa inimitable y arquetípica atmósfera goyesca señalada ya.

* * *

Hemos dicho que esta obra tuvo que ser hecha del natural —la cabeza al menos, repetimos— entre 1796 y 1797. Dijimos asimismo que de haber salido de las manos del pintor de la Corte y de los Grandes pudo no pasar de la categoría de “carantoña de munición”, es decir, que se trata posiblemente de uno de aquellos retratos que hacía el artista sólo por el imperio del “panem lucrando” y como para salir del paso; de aquellos retratos que don José de Vargas se resistía a que don Francisco le hiciera. Sobre esto volvemos a insistir e incluso nos atrevemos a sugerir a quienes en el futuro se ocupen de esta obra, el no perder de vista tan interesante circunstancia. De ello hablaba el artista a Zapater en una de sus cartas al tratar de la necesidad a que las obligaciones de la vida le empujaban.

En esa etapa Goya ejecuta entre otros retratos los de "La Tirana", el de doña Tadea Arias, el famosísimo de la Duquesa de Alba con su perrillo... Hacía años que el artista había conocido a doña Cayetana, a los tres de la épica pendencia de ésta con la de Osuna por el amor y demás del matador Pedro Romero, el espada sin ejemplos. Ya la de Alba había empezado a dejar atrás aquella curva vital que la Reina María Luisa, en carta a Gódoz, llama, con encono y despecho femeninos, "los verdes años de la de Alba". Esta indudable verdura de la dama, si bien hizo que la desnivelada señora fuese excluída de la Corte, no remitió con el tiempo lo más mínimo, ya que fue aquél el tono que siguió informando su vida toda y en sus más encendidos matices, dígame lo que se quiera por sus biógrafos más o menos oficiales.

¡Tener su retrato! La escultura en España no andaba muy allá por aquella época; por otra parte, además de incómoda resultaba cosa sin vida ni color. En cambio el óleo, los pinceles, los colores, eran asunto muy diferente: hasta incluso parecía vérselos respirar con vida y jocundidad estallante, según los artistas que los utilizaran. Y el gran retrato suyo, de primer isleño Príncipe de la Iglesia Canaria, tendría que llenar a lo perfecto su personal concepción de lo que un retrato de gran señor de la Iglesia tenía que ser.

Es precisamente por aquellos años cuando se acentúa la amistad de Goya con don Bernardo de Iriarte. Como arriba hemos insinuado, éste, amparándose en su fuerza de conocedor del arte pictórico, había llegado hasta a aconsejar a los artistas. Don Bernardo no vaciló en asumir el puesto de asesor de Goya en distintas facetas expresivas de su oficio; actúa, aunque sólo sea en forma epidérmica, sobre la expresión de su genio creador, un genio que no podía discurrir con libertad por entre las trabas odiosas e incómodas que para la ejecución de retratos y sus decoraciones le eran impuestas por quienes le pagaban.

¡Qué enorme diferencia entre la factura exquisitamente afrancesada de este retrato de Verdugo, situado en la línea que desde Mengs viene por Bayeu, al Goya de su etapa inicial y el maravilloso retrato, brutal casi, de ese clérigo jansenista —fray Juan Fernández de Rojas, una especie de Condesa del Montijo con sayal, según sus biógrafos—, hombre de ideario avanzadísimo, secreto admi-

rador de Voltaire, con aguda cara revoltosa, donde se afilan buídos los ojos bajo el rebelde greñal, más parecido a un “sans-culotte” incontrolable que a un piadoso ministro de los cielos...! ¡Y qué inmensa distancia entre este retrato de nuestro Obispo y el de ese otro “Franciscano” —fig. 252 de Mayer— velado por cenizas tenues, con rostro de torva dureza castellana que señorea la cerril raya de unas cejas voluntariosas!

En el retrato del bondadoso y espléndido Obispo canario, el rostro expresa todo el pensamiento del modelo; es decir, poca cosa. Vida morigerada y plácida; rutina de cánticos y salmodias; buen yantar y confortante malvasía; amistosa tertulia en los plateados atardeceres...

Todo eso está en este retrato. Vida, luminosa frescura tranquila, sonrosada y rolliza, que se derrama en oleadas jocundas sobre la tela y llega hasta el espectador. La nota clara, llena de promesas, de las manos aviva esta impresión. Y se consigue la entera plenitud de efectos con la menor cantidad de tonos.

Al tratar de esta magnífica obra de arte, Rodrigo Soriano, en su artículo *Al pasar*⁸, donde sostiene la goyesca paternidad de esta tela, dice:

“Nunca vi, con haber visto muchas, obra alguna de Goya que reflejara mejor su temperamento, su audaz paleta, su paradójica historia... En todos sus cuadros, mas en pocos como en el de la Catedral de Las Palmas, nos muestra Goya su profundo culto a la Naturaleza, su amor inquebrantable a la verdad, su temperamento, sobrio en la expresión; su titánica factura.”

También tenemos esa carta escrita desde La Laguna —9-XII-1933— por el descendiente colateral del Obispo, el poeta tinerfeño don Manuel Verdugo y Bartlett, al pintor don Eladio Moreno Durán, al hablar del lienzo famoso. La carta es esta:

“Aunque por una foto no se puede juzgar rotundamente de la autenticidad de una obra pictórica, coincido con usted en que muy bien pudo ser [el retrato de la Catedral] de Goya. A más de esto hay una razón que usted ignora en favor de lo que usted opina desde que “descubrió el cuadro”, y es la siguiente: mi primo, el General

⁸ “El Tribuno”, Las Palmas, 3-VIII-1924.

de División Pedro Verdugo y Castro (falleció ha poco en la Península y heredero de otro General, don Santiago Verdugo y Pestana, que cedió el cuadro a la Catedral de Las Palmas⁹), nos escribió a mi hermana Julieta —viuda de Mauriz— y a mí, hará cosa de dos o tres años, diciéndonos que él tenía idea de que poseíamos un retrato del Obispo de Canarias don Manuel Verdugo y Albiturria cuyo administrador era mi abuelo, y si lo teníamos le enviáramos una copia fotográfica si no queríamos cederle el original, pues era cuadro pintado por Goya... Mi hermana le contestó enviándole la foto de una pintura, retrato del Obispo, de busto, que es la única que tenemos y que de ningún modo puede atribuirse a Goya...”.

Este retrato famoso —el atribuido a Goya—, según expresó en

⁹ El escrito en que don Santiago Verdugo y Pestana ofrecía al Muy Ilustre Cabildo Catedral de Canarias la soberbia obra dice así:

“Exmo. e Ilmo. Sr.: Con objeto de ofrecer a la dignísima Junta del Cavildo de esta Sta. Iglesia Catedral, qe. V. E. Ilmo. tan dignamente preside, un retrato de cuerpo entero, pintado al óleo, de S. I. el Exmo. Sr. Obispo que fue de esta[s] isla[s] Don Manuel Verdugo de Albiturria, me permito la libertad de dirigirla la presente esperando se digne esta (sic) Corporación aceptar este pequeño testimonio del respeto y consideración que me merece, y que en esa Sala Capitular ocupe un puesto qe. tan dignamente se ha merecido en la época en qe. estuvo al frente de esta Diócesis. Si considera V. E. Ilmo. qe. el ofrecimiento qe. hago merece la pena de tomarse en consideración, espero me lo manifieste p[ar]a remitir el aludido retrato, qe. es el que dicho sor. tenía en la casa de su propiedad.—Dios gue. a V. E. Ilmo.—Las Palmas, 24 de marzo de 1897.—Exmo. e Ilmo. Sor.—El General de Briga. Santiago Verdugo.—Exmo. e Ilmo. Sor. Deán y Cavildo de la Sta. Iglesia Catedral de Las Palmas” (Las Palmas, Archivo Catedral, Secretaría).

El Cabildo Catedral de Santa Ana, percatado de la importancia del ofrecimiento, convocó y celebró aquel propio día sesión extraordinaria: en ella se acordó aceptar el donativo y dar “las más expresivas gracias al Sr. General Verdugo por este acto de atención y deferencia”.

(El General don Santiago Verdugo y Pestana murió en Las Palmas, en el Hotel de las Cuatro Naciones, el día 8 de abril de 1908. Estuvo este hotel en lo que fue casa del Mayorazgo de Castillo-Olivares, frente a la Alameda de Colón, entre las calles de Muro y Terrero. Las anteriores casas de Castillo-Olivares estuvieron en los Remedios, junto al viejo caserón de la famosa “Botica de las Cadenas”, y desaparecieron en un incendio en la segunda mitad del siglo XIX.)



Núm. 1.—Retrato del obispo de Canarias don Manuel Verdugo y Albiturria. Atribuido a Goya (Catedral de Las Palmas).



Núm. 2.—El obispo Verdugo, por Luis de la Cruz. Sala Capitular del Cabildo Catedral (Las Palmas).

Foto Hernández Gil.

diferentes ocasiones el benemérito investigador isleño don José Feo y Ramos, Lectoral de Canarias, personalidad que trató mucho al cesionario, el General de Brigada don Santiago Verdugo y Pestana, fue regalado —y así consta en las actas de su Capítulo— a la Catedral de Canarias en 24 de marzo de 1897 a fin de que figurase dignamente en la galería de retratos de los señores Obispos de la Diócesis. A través de personales manifestaciones del referido General Verdugo y Pestana a dicho señor Lectoral, sabemos que en aquella familia existía la tradición de que el retrato que nos ocupa era tenido en muy elevada estima por el Prelado, su antecesor, retrato que como joya inapreciable había venido vinculado en forma implícita al Mayorazgo de Verdugo-Albiturria. Al carecer de descendientes pensó el General, de manera lógica, que en ningún sitio podía estar mejor guardada y acondicionada la espléndida obra de arte que en el templo que constituyó el gran sueño y escena de la vida de su opulento antepasado. En cambio, legó a su esposa, doña María García y Llarena, otro retrato, ya en claro declive físico el Obispo, de muy inferior calidad: el que hoy posee en Arrecife de Lanzarote la señora doña Matilde Cullen ¹⁰, obra probable de don

¹⁰ Según nos comunicara don Emilio Cabrera Cullen, hijo de esta distinguida dama, heredera de parte de los bienes de su antepasado el General don Santiago Verdugo y Pestana, donante a nuestra Catedral del cuadro que nos ocupa, este señor murió en Las Palmas el 8 de abril de 1908 y fue el postrer Mayorazgo de la Casa de Verdugo, como último de sus hermanos varones. Al fallecer de allí a dos años en Barcelona su viuda, el retrato que hoy posee su señora madre, doña Matilde Cullen, entró en poder de la misma con parte del mobiliario de familia que existía en la casa de la Hacienda "Hoya de La Paterna", en Las Rehoyas Altas. Este retrato aparecía descrito así en el inventario de dichos bienes muebles:

"Sala.—Dos retratos al óleo: [uno] del Obispo Verdugo y [otro] de don Manuel Verdugo."

A nuestro juicio, este homónimo y deudo del Prelado debió ser don Manuel Verdugo y Machado. Según el señor Cabrera Cullen, en el despacho de "La Paterna" figuraba otro retrato al óleo representando a don Santiago Verdugo y Albiturria. Como no existió ningún hermano del señor Obispo que llevara dicho nombre, creemos que se trata del sobrino del Prelado, don Santiago Verdugo-Albiturria y Da Pelo, abuelo del General don Santiago Verdugo y Pestana y padre de don Manuel Verdugo y Machado.

Como puede advertirse, la familia Verdugo, en su rama principal, usó siem-

Luis de la Cruz o copia hecha por Ossavarry de alguno de los retratos que el pintor tinerfeño hiciera de nuestro don Manuel.

La diferencia de calidades valorativas aplicada por el entonces propietario de ambas obras, resulta del mayor interés desde un plano de absoluto desapasionamiento; se convierte en elemento nada despreciable si se desea situar la importancia de este retrato donado a la Catedral canaria.

Al comenzar los rumores respecto al descubrimiento en el primer templo del Archipiélago de una presunta obra del pintor de Fuendetodos, ocurrió este lance curioso:

Una dama de la casa de Verdugo —doña Agustina Verdugo, viuda de Ayensa—, cuyo natural ingenio, agudo y mordaz, la hicieron famosa entre sus relaciones, se trasladó a Madrid, desmontando, como era lógico, su casa de Las Palmas. Al efectuarlo y sin saber qué hacer con un enorme lienzo antiguo que representaba a cierto Obispo, antepasado suyo, decidió asimismo regalarlo a la Catedral, la que, como era de esperar, aceptó la dádiva. Años más tarde, al tomar cuerpo lo del origen goyesco del retrato de don Manuel, la dama o sus descendientes quisieron reivindicar la propiedad de aquel lienzo, pero tropezaron con que no era aquél el retrato de don Manuel, sino del también Obispo, aunque de Mérida de Yucatán, en Méjico, don Francisco Pablo de Matos y Coronado, quien antes había ocupado en nuestra Catedral la dignidad honrosa de Arce-diano de Canaria. La paternidad de este retrato nos es desconocida, pero la verdad es que salió de manos de un muy mediocre artista, parejo al isleñísimo Rodríguez de la Oliva.

Del retrato (oficial) de don Manuel Verdugo ha dicho no hace mucho el Marqués de Lozoya lo que sigue, al hablar del excelente pintor canario don Luis de la Cruz y Ríos:

“... fue pintor de Cámara de Fernando VII y tiene algunos re-

pre añadido al titular el apellido de Albiturria, costumbre que persistió hasta el primer tercio del siglo XIX; es decir, mientras el disfrute más o menos posible de vínculos precisaba este detalle.

En el inventario a que nos referimos aparece también una “cama de pilares” que perteneció a aquel Pastor del Archipiélago. En nuestra ciudad posee un hermoso Cristo tallado en madera don Gonzalo Cullen y del Castillo, pieza que se tiene como perteneciente a la herencia de dicho Prelado.

tratos excelentes, singularmente el del Obispo don Manuel Verdugo en la Catedral de Las Palmas, que ha venido atribuyéndose a Goya”¹¹.

Con el debido respeto a la opinión del señor Marqués, creemos que se trata de una afirmación hecha a la ligera, debida a defectos informativos o rapidez en el juicio. Ella queda desvanecida con sólo confrontar el retrato del Obispo hecho por don Luis de la Cruz para la Sala Capitular de la Catedral de Canarias y que se cuelga en ella, con el que donó en 1897 a la misma don Santiago Verdugo.

El primero es obra dura, envarada; había sido encargado a de la Cruz por el Capítulo de Santa Ana en 3 de julio de 1799 en vista de que Juan de Miranda, a quien en principio se había hecho dicho encargo, no había querido hacerlo, pese a las gestiones realizadas, quizá por no “verlo” conforme el rango del personaje exigía o acaso por el dominio que sobre el artista ejercía su pasión por la pesca y la vida individual, sin control. Este retrato hecho por de la Cruz costó a nuestra Catedral la cantidad de 105 pesos y fue el único que, como tal Cuerpo, poseyó hasta la entrada en su Tesoro del atribuido a Goya. Un ligero cotejo entre el documentado de la Sala Capitular y el donado al Cabildo por el General Verdugo arroja una abismal diferencia entre la calidad artística de ambas obras.

VARIA ICONOGRÁFICA.

No fue nuestro propósito inicial describir todos los retratos llegados hasta nuestro tiempo del Obispo de las Canarias o de las efigies que su irrefrenable deseo de perduración nos dejara, pero al tejerse ciertas dudas en torno a los mismos, circunstancias que pudieran enturbiar en el futuro la auténtica realidad, creemos de interés fijar la existencia de las efigies que del fastuoso don Manuel han llegado a nuestra época:

1.º El gran retrato donado en 1897 a la Catedral de Canarias por el Excmo. Sr. don Santiago Verdugo y Pestana, pintado posiblemente en 1796.

¹¹ Vid. Marqués de Lozoya: *Impresiones artísticas de una excursión a Canarias*. “B. de la S. E. de Excursiones”, tomo LII.

- 2.º El de la Sala Capitular del propio templo, hecho por don Luis de la Cruz en 1799 ó 1800.
- 3.º El del Seminario Diocesano de Canarias.
- 4.º El de la antesala del Palacio Episcopal de Las Palmas.
- 5.º El del Hospital de San Martín (Casa de Colón).
- 6.º El que poseen en La Laguna los herederos de doña Julieta Verdugo.
- 7.º El de la Parroquial de la Concepción de La Laguna.
- 8.º El que posee doña Matilde Cullen (Arrecife de Lanzarote), y
- 9.º El medallón de Pereyra Pacheco en su copia de "El nuevo Can Mayor" de Viera.

Nos parece que es esta la más copiosa iconografía que de ningún Obispo cuentan las Canarias, y muy bien pudiera ser que esta lista no fuese completa. En ella puede advertirse que el primero en el tiempo es el gran retrato que se atribuye a Goya; los demás no hacen otra cosa que seguir el hilo a éste, en tiempo y calidad.

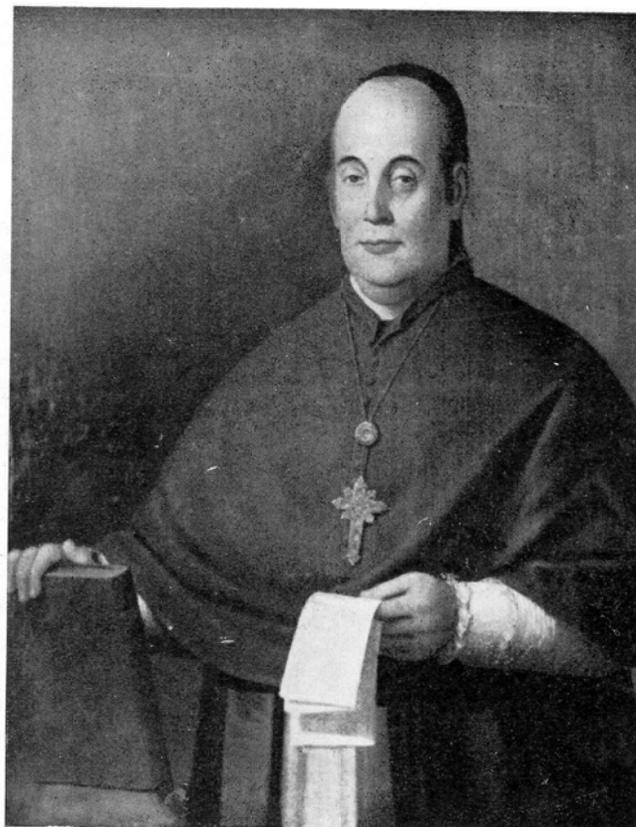
Aunque se nos tache de reiterativos hemos de repetir, una vez más, al observador de buena fe, que entre el retrato de S. I. de la Sala del Tesoro de la Catedral de Canarias y los demás, debidos casi con seguridad a don Luis de la Cruz, existe una infinita diferencia, sin entronque posible. Aparte el pequeño medallón debido a Pereyra Pacheco, que linda con lo grotesco, tenemos que los señalados con los números 4.º y 5.º, originales de don Luis de la Cruz, son réplicas el uno del otro o el otro del uno y ambos de menores calidades —y pretensiones— que el del Seminario (número 3.º) y el de la Parroquial de La Laguna: los cuatro muy superiores al duro y poco afortunado de la Sala Capitular de Canarias, que da la impresión de estar hecho —el cuerpo, claro está— con maniquí.

Las cabezas de los números 2.º, 3.º, 6.º y 7.º se ve que responden a una misma época del modelo, aunque en el penúltimo —el que poseyera doña Julieta Verdugo— éste aparezca con mayor madurez de expresión, con una solemnidad física casi exultante, pero contenida y jugosa: una espléndida obra, en fin, aunque de artista de categoría secundaria.



Núm. 3.—Retrato del obispo Verdugo (Sala de Prelados del Seminario Diocesano de Canarias). Es obra de Luis de la Cruz.

Foto Naranjo.

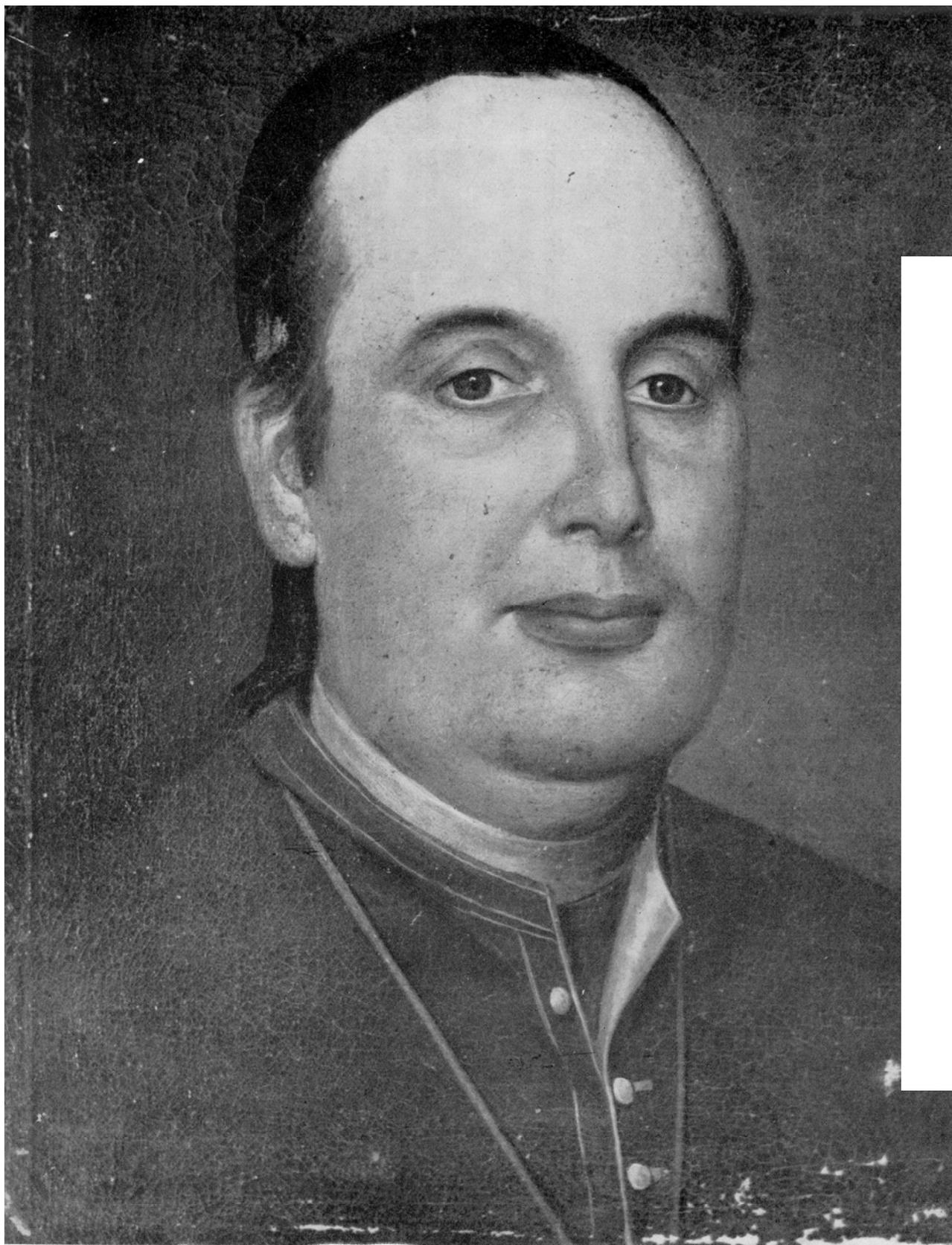


El obispo de Canarias, don Manuel Verdugo y Albiturría.—Núm. 4 (*izquierda*). Antesala del Palacio Episcopal de Las Palmas.—Número 5 (*derecha*). Procede del Hospital de San Martín y hoy se guarda en la Casa de Colón de Las Palmas.



Núm. 7.—Don Manuel Verdugo (Iglesia de la Concepción de La Laguna).

Foto Guerra.



Núm. 6.—El obispo don Manuel Verdugo y Albiturria. En poder de doña Julieta Verdugo (La Laguna)

Foto Guerra.

De estos retratos del señor de la Cruz, el que ofrece más alta valoración artística es el del Seminario. Se ve que el pintor ha querido apurar todas sus posibilidades en honor de la alta categoría del modelo. Desde la mitra, que aparece en el fondo, hasta el rico cortinaje que se escarola pomposo sobre la figura, todo se halla encaminado a dar al espectador sensación de boato máximo y de riqueza. El retrato, repetimos, es excelente y su técnica, dentro de los alcances del artista, irreprochable. Sólo la calidad de los colores parece haber traicionado, a través del tiempo, a don Luis; pero esto mismo hace que los detalles complementarios, tratados en tonos claros, revistan una vivacidad alegre, extraordinaria. Ante este lienzo nos encontramos —creemos que no haya dudas— con una de las obras mejores que don Luis de la Cruz nos dejara.

El de La Laguna, también dentro de la línea del que custodia el Seminario, fue hecho en 1806, seguramente luego de haber pintado los del Seminario¹², Sala Capitular, Hospital de San Martín y Palacio de la Mitra.

En el retrato de la antigua y bellísima parroquial lagunera el rostro del Obispo nos ofrece un tic de leve desencanto, pero sereno, algo así como el desencanto que ante la vida y sus quiebras pudiera experimentar un gran señor, un magnate de la Iglesia al estilo del más alto clero de la Francia de todos los Borbones.

El marcado con el número 8.º nos da un don Manuel vecino a la decrepitud, un don Manuel que advierte, bien a pesar suyo, que la carne comienza a rendirse y tambalearse bajo el ariete del tiempo. Este retrato bien pudiera estar hecho luego del achaque perlético que acometió a S. I., allá en su hacienda de Barranco Seco, en Telde,

¹² El retrato de la Sala de Prelados del Seminario Diocesano de Canarias tiene la siguiente leyenda:

“El Ilmo. Sr. D. Manuel Verdugo y Alviturría (sic), dignísimo Obispo de estas islas Canarias, nació en la ciudad de Canaria el día 22 de agosto de 1749. Por Real presentación fue en esta Santa Iglesia Catedral: Racionero, Canónigo Doctoral, Dignidad de Tesorero y Arcediano Titular; fue igualmente Juez del Tribunal de la Santa Cruzada, Provisor, Vicario General y Gobernador del Obispado. Después fue nombrado para una de las plazas del Tribunal de la Rota de la Nunciatura de España que dejó por su conducción a dicho Obispado. Fue consagrado Obispo el día 21 de agosto de 1796, a los 47 años de edad. Lo retrató en su misma Diócesis Luis de la Cruz, de la Isla de Tenerife.”



Núm. 8.—El obispo Verdugo hacia 1810. Propiedad de doña Matilde Cullen (Arrecife).

XIII



EL Y. S. D. MANUEL BERDUGO Y ALBITURIA.

*Prebendado, Canonigo Doctoral, Tesorero Dignidad, Arcediano Vire-
lar, Juez Auditor de Rota de la Nunciatura, y Obispo de
Canaria su patria.*

Núm. 9.—Dibujo de Pereyra Pacheco, ilustrando el «Can Ma-
yor» de Viera y Clavijo.

y que lo tuvo —como diría Romero Ceballos— “a los últimos vales”.

En cuanto a las dos parejas de retratos —2.º y 3.º y 4.º y 5.º— pudieran estar hechas en la misma etapa vital, aunque en ocasiones diferentes; hacia 1800 los dos primeros y años más tarde los segundos.

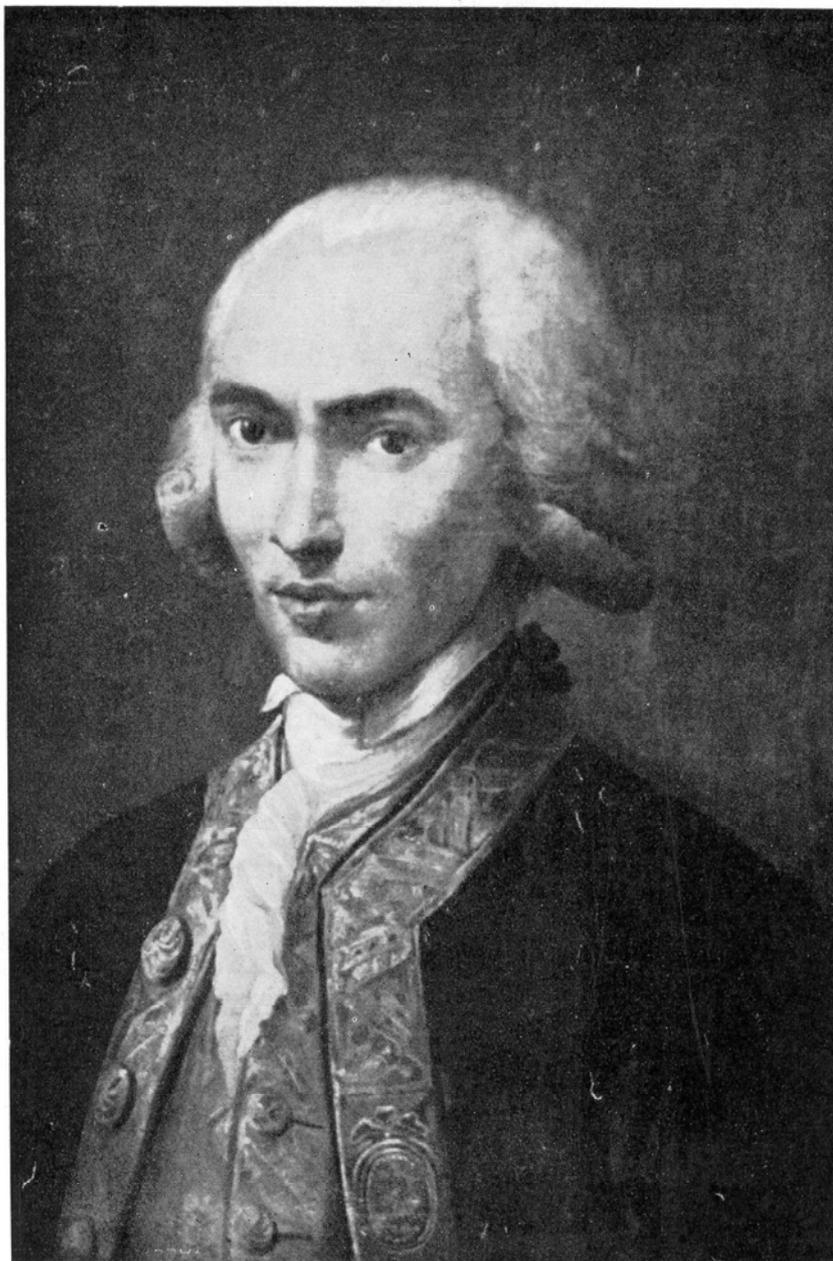
Es de advertir que, para hacerlos, el artista no se refugia en la copia servil, sino que elige el camino más honesto de la réplica más o menos explícita.

Respecto al de la Sala Capitular de Santa Ana, que por hallarse colgado allí muy a contraluz nos indujo en principio a estimarlo como obra salida de pinceles de menor estimación que los de don Luis, un examen más detenido nos ha hecho advertir la gran similitud que su cabeza tiene con la del lienzo del Seminario. No obstante, estimamos como de calidad mucho más alta este último retrato.

De establecer un paralelo entre los retratos del señor Verdugo originales de don Luis de la Cruz y ese que se atribuye a Goya, advertiríase que en aquéllos, y en especial en el de la Sala Capitular, hay algo que se resiste al artista, que éste es incapaz de captar; por este imponderable, de la Cruz no pasa de ofrecernos unas obras excelentes, normales, y hasta se ve obligado, por falta de inspiración, a dejarnos un retrato duro, coriáceo casi en los ropajes, en ese poco feliz de la Sala Capitular de Santa Ana.

Este siniestro escollo no se da, ni remotamente, en el gran retrato del Tesoro catedralicio, cuyo autor hace gala de un dominio total y agilísimo de su arte que le permite expresar en forma de asombro la transparente naturalidad del genio.

Es de advertir en esta última obra la magistral, la impalpable fluidez que acusa la composición, la suelta y natural elegancia —incluso de ingénito aristocraticismo— que rezuma el personaje. Todo lo que en el retrato de la Sala Capitular y hasta en el del Seminario se expresa con rígida y respetuosa actitud del pintor frente a su sidéreo modelo, se convierte en el otro en auténtica vida palpitante, llena de libre cordialidad. Las carnes —repetimos una vez más—, que aparecen en aquéllos rezumantes de una como oleosidad saburrosa casi repelente, aparecen en el Goya presunto túrgidas, plenas de estalladora, de fragante vitalidad. Debajo de la piel se advierte



Núm. 10.—El general don Nicolás Clavijo y Fernández de Socas.

Foto Hernández Gil.

cómo palpita una sangre joven y fresca, hirviente de jocundos impulsos. Una sangre a la que animan todas las ilusiones y las alegrías de la vida de un hombre de cuarenta y siete años que inicia ahora, lejos del gran escenario del mundo y en una propia escena, la etapa apoteósica de su vivir.

Sólo frente a los diversos lienzos debidos a de la Cruz o a otros pintores y con propia visión de sus realidades respectivas, puede el observador sereno sopesar y contrastar sus calidades distintas, opuestas totalmente a las del gran retrato de las salas del Tesoro de la Catedral de Canarias. Aquéllos, salidos de los talleres de artistas nada más que estimables; ésta, una joya espléndida de la pintura española de cualquier momento.

Tenemos, pues, que la desafortunada pasión que por el retrato animaba a don Manuel Verdugo y Albiturria, índice evidente de su bondadosa vanidad benéfica, nos ha legado un número de propias efigies que nadie en las Islas ha superado: este detalle debiera tenerse en cuenta al asignar paternidad al lienzo famoso del cual nos ocupamos aquí.

ESCOLIOS GOYESCOS.

Los ojos en Goya —creemos que don Eugenio d'Ors publicó un ensayo sobre el pintor en que juega importante papel su interpretación de los órganos visuales—, esos ojos de paloma, perdiz o antílope que nadie hizo como él antes que él y que quienes vinieron luego no hicieron más que imitar; esos ojos, decimos, se ven en forma evidentísima, aunque un tanto bóvida, en este retrato del Obispo grancanario, así como se ven en otro retrato de otro isleño ilustre de finales del XVIII, don Rafael Clavijo y Fernández de Socas, General de la Armada española con residencia en Madrid, y al que nuestro Obispo debió tratar y conocer durante su larga etapa cortesana como candidato a una Mitra.

Sobre este retrato de Clavijo convendría insistir, aunque sólo fuese para dar su fe de vida a través de estas notas. Hace años, en ocasión de visitar a su poseedor —don Fernando Clavijo y del Castillo-Olivares—, vimos en su despacho esta cabeza espléndida —la

del General Clavijo—, y ante la explosión de vida, real y tangible, del rostro aquel, no pudimos menos de exclamar:

¡Si fuera un Goya!

Hubo entonces quienes, airados, afirmaron muy en serio que no, que se trataba de un Vicente López, sin echar de ver que cuando este retrato de Clavijo fue hecho —hacia 1775— Vicente López tendría sus buenos tres o cuatro años...

En ese retrato del noble Caballero de Alcántara que fue don Rafael Clavijo no vemos el prodigioso desdén hacia lo establecido y clásico que el dominio de su arte otorgó a Goya después de 1790, o acaso un poco antes. Esta soberbia cabeza debió pintarse, repetimos, hacia 1775, a poco de ingresar en aquella Orden nobiliaria don Rafael, quien luce con claro orgullo la preciadísima venera. El lienzo está trabajado con minuciosa, casi excesiva delectación. Está hecho el retrato en época en que todavía los jóvenes no repudiaban como inútiles adminículos de vejestorios las pelucas empolvadas, importadas de la Francia vecina. Los blancos del retrato de Clavijo recuerdan al Goya que pintaba según su expresión primera, a la manera de Mengs y de Bayeu. Porque como se sabe, hasta que don Francisco no fue encargado por Carlos III de conjuntar —en unión de otros artistas— la Colección de Pinturas de la Corona, no avistó en toda su inmensa profundidad a Velázquez y su concepto arrollador del arte; es decir, Goya no empezó a pintar como nos imaginamos que pintó siempre, hasta sus cuarenta años de edad; es entonces cuando descubre su propio lenguaje pictórico, soberbio y desplantado; esto es, el lenguaje que le ha hecho inmortal en la historia de las artes del mundo.

La cabeza esta del General Clavijo —esté hecha por quien quiera que sea— es un prodigio de psicología. Los ojos taladran al espectador con la viva inteligencia insobornable que reflejan; son vivos, escrutadores y sostienen agudo contrapunto con el dibujo sereno de la nariz que amortigua el disparo de los pómulos en punta, como en alerta eterno; esos pómulos volterianos que también vemos en los retratos que han llegado hasta nosotros de su pariente ilustre, don José de Viera y Clavijo, el venerable Arcediano de Fuerteventura.

* * *

En octubre de 1797 se hallaba ya el nuevo y flamantísimo Obispo de las Islas de la Fortuna, don Manuel Verdugo y Albiturría, en Cádiz en unión de cinco prebendados de su Cabildo Catedral y de un oidor de nuestra Audiencia, en espera de que cesara el bloqueo impuesto por la Escuadra inglesa que comandaba Nelson. Hasta mediados de 1798 no podrá el Prelado arribar a su Diócesis, que le aguarda henchida de férvida esperanza. Deja don Manuel tras sí una España caótica, una España tan sin nervio al parecer, que Goya puede decir poco menos que a las claras en sus "Caprichos" —1793-1797— que el Rey era un ente medio asno medio oso, y Godoy un ser tan generosamente espléndido como grosero y brutal. Que el primero, pese a su célica unción externa, era un embustero despreciable y cloqueador y que ambos montaban la misma jaca caracolera.

De hacer caso a la pública maledicencia —que Madol recoge en su libro—, todo aquello constituía un "menage" del que nadie conocía el perímetro ni la calidad de los papeles que representaban sus principales actores.

Pero volvamos de nuevo al gran retrato de la Marquesa de Santa Cruz —doña Joaquina Téllez Girón— pintado por Goya. Era esta señora nuera política de la también Marquesa de Santa Cruz doña María-Ana de Waldstein-Wartenberg¹³, de la principesca casa austríaca de este apellido, dama a la cual fue a conocer en Viena el Marquésito —entonces— del Viso, acompañado de su famoso ayo,

¹³ La Marquesa María-Ana de Santa Cruz era mujer muy culta, aunque según sus contemporáneos demasiado inconstante, y cotorrera hasta la exageración. Había nacido en 1761 y a su llegada a la Corte de España decidió seguir aumentando su cultura. Uno de estos medios fue el de cultivar el arte de los pinceles, para lo que recibió lecciones del italiano Appiani; gracias a ellas pudo ser recibida en la Real Academia de San Fernando, cosa que entonces se tenía por honor eminente en una dama. En vida de su marido, el Marqués, y según la crónica escandalosa, trabó conocimiento de amor con su inquilino, Luciano Bonaparte, durante la estancia de éste en España (1801), aprovechando así la libertad amplísima que el bonachón de su marido le confería. Gracias a esta circunstancia pudo hacer viaje a París, donde, según Pietri (op. cit.), iba "a representar el papel de extranjera rica y de la hermosa parlanchina".

Fue doña María-Ana, a más de mujer de bandera, muy rumbosa y lanzada a la prodigalidad. Además, como a la muerte de su esposo los restos de la familiar fortuna irían a manos del Mayorazgo de los Santa Cruz, don José Gabriel, Marqués del Viso y esposo de una hija del Duque de Osuna (precisa-

nuestro don José de Viera y Clavijo. Es este un retrato muy ponderado por Mayer en su exhaustivo trabajo sobre el pintor de Fuentetodos. Mas oíd antes lo que de doña Mariana —y de su hija— dice la Reina en una carta al Favorito:

“De la chica de Santa Cruz nada sé, ni de esta otra, más que lo que te escribí. Sólo sé que su madre no le dará muy buenos principios.”

Esta mal principiada Marquesa fue esposa del ahijado y ex alumno de nuestro don José de Viera y Clavijo, el X Marqués de Santa Cruz de Mudela, don José de Silva y Bazán¹⁴, muerto en febrero de 1802; por tanto, era la dama nuera del espléndido mecenas de nuestro inmortal polígrafo, quien había sido motor deci-

mente la pintada por Goya), a la dama le fue de obligación ingeniárselas a fin de garantizar en lo posible su futuro.

El estado ruinoso de la hacienda familiar fue lo que obligó a los Santa Cruz a alquilar parte de su palacio, enorme y espléndido, situado en la calle de San Bernardino, al entonces Embajador de Francia Luciano Bonaparte, quien a poco concedía al matrimonio un préstamo de quinientos mil francos, cantidad de la cual, según las malas lenguas, jamás se vio restituido. Se supo todo esto en Madrid casi en los propios instantes en que se corría por las tertulias que el nuevo Embajador pasaba gran espacio de su tiempo en las habitaciones de la Marquesa, “donde tomaba el chocolate”, y que además llevaba su reloj sujeto por una cadena trenzada con los cabellos de la hermosa. Teniendo en cuenta todo lo anterior, a nadie podía extrañar que Luciano se moviese en el palacio de sus huéspedes como dueño y señor, sin restricciones.

Al regresar a Francia el Embajador, doña María-Ana, aun antes de enviudar, se fue tras él sin aguardar por razones de clase alguna. Ya allá se instaló en Plessis-Charmant, en la propia residencia de su amador, donde ejercitaba un papel parecido al de dueña de casa. Más tarde, al enviudar la dama, parece que se habló de su boda con el casquiveleto Bonaparte, pero todo se vino al suelo al hallar éste la horma de sus quereres en Alejandrina de Bleschamps. La Marquesa de Santa Cruz murió un tanto olvidada en Tano (Italia) en 1808; se había refugiado allí, ya que su presencia en Madrid no resultaba grata a sus familiares. Al parecer disfrutaba —y vivía— de una pensión que a la muerte de su marido le fue concedida, a instancias de Luciano, por Godoy.

¹⁴ Este Marqués de Santa Cruz —Marqués del Viso cuando Viera ejerció de ayo suyo— era, según R. F. Pietri en *Un caballero en el Escorial* (Madrid, 1947), a más de uno de los primeros hacendados de La Mancha y Mayordomo Mayor de la Casa del Rey, “economista y fisiólogo a sus horas”, calificación cuya ironía es obvia.

sivo —el IX Marqués— en el nombramiento del Prior de Uclés, don Antonio Tavira y Almazán, para la Silla de Canarias.

El valor del famoso lienzo, en que figura su nuera, igualmente Marquesa de Santa Cruz, puede que estribe en sus calidades técnicas. A nosotros, y muy modestamente, nos resulta en su concepción casi de mal gusto; de un mal gusto imperial inmediato; teatral y artificioso. Aparece la dama tendida en un diván y, como consecuencia lógica, claramente incitante. En la siniestra mano enrostra la lira. La belleza indudable del modelo, aunque bastante vulgar en el rostro y su expresión, aparece coronada por estéril hojarasca pampanosa. Arrollada en un brazo la sierpe oscura, entre hamiltonesca y byroniana de un chal. Y la gracia equívoca, juguetante, de un tirabuzón que con falsa ingenuidad se escurre, cleopatresco, por entre la blanca procacidad de los senos.

En este retrato, lleno de estrépitos, se acusa la imposición del modelo al artista; una clara imposición de ambiente y actitudes. ¿Sabría acaso esta lírica Marquesa algo de aquellas otras famosas "actitudes" que inmortalizaron a Emma Hamilton, su contemporánea galante y maravillosa?

En cambio, en el gran retrato del Obispo Verdugo apenas si existe la concesión; de existir, estribaría en el fondo de cortinas y en el Crucifijo que aparece junto a libros y argentados enseres de escritorio sobre la solidez de la mesa. Puede que haya concesión en ese aire rococó que hemos señalado anteriormente, pero sólo hasta un punto. Más allá de él se correría el peligro de tropezar con el empalago dulzarrón de los Mengs y Bayeu, ya en clarísimo desuso. Aquí, en este lienzo de nuestra Catedral, lo suave del rococó agonizante asume un matiz de clara virilidad española. La gradación tonal del Crucifijo, afilado y resuelto, recibe la luz sobre el costado derecho, mientras el opuesto queda nadando en el claroscuro dentro del plano inmediato. Todo el conjunto de elementos accesorios se suma así, con fuerza segura, a la inapelable vaporosidad de la atmósfera del cuadro. El fondo, de sobria factura arquitectural, completa el tono que domina en toda la obra.

A Goya debió parecerle cosa de juego hacer —si lo hizo— este retrato, que, pese a sus extraordinarias calidades, no rebasa los límites de la gracia y el buen gusto. Clava sobre el tablero de su arte

esta iridiscente mariposa que es el Ilustrísimo Canario y nos lo deja ahí fresco y boyante, a los cuarenta y siete años de edad, transmitiendo todo él un impalpable perfume de modernismo afrancesado, luciendo su aureola de hombre frecuentador de los nombres que señorean las esferas más altas e inaccesibles de la España de entonces.

Y es que Goya era un apasionado de todas estas orfebrerías, tanto plásticas como psicológicas. Mas a pesar de todo el enciclopedismo del artista y su modelo y del volterianismo desaforado de la época, la raíz insobornable de la hirsuta devoción hispánica surge en este lienzo en la figura severa del Crucificado como límite absoluto a tanta desparramada sensualidad.

En esta obra intuye el artista a un Prelado que, en unión de parte de sus consejeros, quisiera acabar con el asordado concepto católico que de la vida tenía el grueso de sus coterráneos, como siempre, muy de espaldas al mundo y sus evoluciones. Ya Feijóo, en sus tiempos, había iniciado la lucha contra esta impermeabilidad de la sociedad española, y Jovellanos —otra de las devociones de los modernos— había de encargarse de plastificar el momento nacional en que vive en su famoso *Pan y Toros*. Como consecuencia vemos, entre otros síntomas, surgir una reacción —precisamente durante el episcopado de Verdugo— contra el culto idolátrico a ciertas imágenes, herencia casi indigerible de los reinados de los Austrias posteriores.

“Mírase —nos dice Jovellanos— una España decrepita, ignorante y supersticiosa. Una imagen de un Cristo o de la Virgen se ve en un rincón, sucia y sin culto, al paso que otras se ostentan en costosos retablos y no se muestran sino con muchas ceremonias y gran suntuosidad. La religión la vemos reducida a meras exterioridades, y, muy pagados de nuestras cofradías, apenas tenemos idea de la caridad fraternal.”

Mas a pesar de la verdad anonadante de esta apreciación, ese propio pueblo, cerril, supersticioso y decrepito, puede escribir la página inmortal del 2 de mayo con todas sus universales consecuencias.

Y Goya sostiene todo esto —y todo lo otro— con las puntas de sus pinceles. “El no lucha contra la fe verdadera —dice Mayer—, sino contra la superstición y la piedad afectadas. No contra los

sacerdotes venerables, sino contra aquellos que son indignos de su misión. En Goya, como en muchos españoles que le suceden, precisa distinguir entre el ejercicio de la religión católica y la lucha contra las manifestaciones que constituyen un motivo de descrédito para la Iglesia.”

De todos los valores intelectuales españoles afectos al enciclopedismo, Jovellanos sustentaba el tono más ponderado y eminente desde una concepción moral y filosófica. Era hombre experto, conocedor de la entraña de la crítica del arte, adicionada a una cultura vastísima. Y su pasión por la viril y españolísima pintura de Goya nos es bien conocida. Don Gaspar Melchor, con Floridablanca, con Ceán Bermúdez, Bernardo de Iriarte y algún otro gran satélite de las Cortes españolas del período aquel, fueron oráculos oídos religiosamente por los pocos isleños ilustrados de la época.

De ese indudable influjo progresista nace en Gran Canaria la Real Sociedad Económica de Amigos del País, tan respetada y tenida en cuenta por nuestro Obispo como fundación casi personal que fuera de su tío el Deán electo de la Catedral de Canarias don José Marcos Verdugo y Albiturria. Fue en tan gloriosa como bien intencionada Sociedad donde colaboraron felizmente los ilustrísimos Prelados antecesores de nuestro don Manuel mirífico: Cervera, Herrera y Tavira, y donde Viera y Clavijo, el historiador inmortal, depositó tantas frescas y palpitantes ilusiones.

Y toda esta densidad de ambiente no pudo menos de pesar en el ánimo esplendoroso, lleno de ansias de boato y adelantamiento del gran Obispo canario don Manuel Verdugo y Albiturria en los instantes en que decidió hacer pasar su efigie a la posteridad a través del arte de un gran pintor, un pintor que por necesidad absoluta de su reciente y episcopal gloria —estaba con su mitra como chico con zapatos nuevos— tendría que ser el mejor de todas las Españas en el momento de su triunfo; y este pintor no era otro que don Francisco de Goya y Lucientes.