

VELÁZQUEZ

BAJO LA DIRECCIÓN CIENTÍFICA DE GUILLAUME KIENTZ



Este catálogo ha sido publicado con motivo de la exposición «Velázquez», organizada por la Réunion des musées nationaux – Grand Palais y el Musée du Louvre de París, en colaboración con el Kunsthistorisches Museum de Viena.









Grand Palais, Galerías Nacionales 25 de marzo-13 de julio de 2015

- © Réunion des musées nationaux Grand Palais, 2015
- © Louvre Éditions, 2015

© de esta edición, Editorial Planeta, S.A., 2016 Avenida Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona lunwerg@lunwerg.com www.lunwerg.com

Lunwerg es un sello editorial de Editorial Planeta, S.A.

© De los textos: sus autores

© De la traducción: Joan Riambau (traducción del francés), Ricard Vela (traducción del inglés de los textos de las pp. 16-17, pp. 28-39 y pp. 58-69). Los textos de las pp. 40-57, 70-79, p. 174 y pp. 270-271 son originales en español.

© De las fotografías: véase página 406

ISBN: 978-84-16489-50-3 Depósito legal: B 626-2016

Imprime: Egedsa

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Impreso en España

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

En la cubierta:

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) Retrato de la infanta Margarita de azul, detalle, c. 1659 Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie Véase cat. 88

Réunion des musées nationaux - Grand Palais

Director de las ediciones

Henri Bovet

Directora adjunta de las ediciones

Marie-Dominique de Teneuille

Jefe del departamento del libro

Clotilde La Batide-Alanore

Responsable de la edición

Sophie Zagradsky

Iconógrafa

Élise Vanhaecke

Documentalista de la agencia fotográfica de la RMN-GP

Fatima Louli

Directora artística

Caroline Chambeau

Diseño gráfico

Jean-Yves Cousseau

Responsable de producción

Philippe Gournay

Louvre Éditions

Iefe del Servicio de Ediciones

Violaine Bouvet-Lanselle

Velázquez en París

Guillaume Kientz

ombre, Chentendido pués, ami miso para ponerme

ombre, Charles, usted que es un gran entendido, venga a ver una cosa; después, amiguitos, voy a pedirles permiso para dejarlos mientras voy a ponerme un frac; por lo demás, creo que Oriane no tardará. —Y mostró

su "Velázquez" a Swann.

- —Pero me parece que lo conozco —dijo Swann con la mueca de las personas enfermas, para las que hablar es ya una fatiga.
- —Sí —dijo el duque, que se había puesto serio ante el retraso del entendido para expresar su admiración—. Probablemente lo haya visto usted en casa de Gilbert.
- -¡Ah! En efecto, ahora lo recuerdo.
- —¿Qué cree usted que es?
- —Pues, mire: si estaba en casa de Gilbert, probablemente sea uno de sus antepasados —dijo Swann, con una mezcla de ironía y deferencia para con una grandeza que le había parecido descortés y ridículo desconocer, pero de la que solo quería hablar, por buen gusto, en broma. —Pues claro —dijo con rudeza el duque—. Es Boson, ya no sé qué número de los Guermantes, pero eso me trae sin cuidado. Ya sabe usted que yo no soy tan feudal como mi primo. He oído pronunciar el nombre de Rigaud, de Mignard, ¡de Velázquez incluso! —dijo el duque, al tiempo que lanzaba a Swann una mirada de inquisidor y verdugo para intentar a la vez leer su pensamiento e influir en su respuesta—. En fin —concluyó, pues, cuando lo obligaban a provocar artificialmente una opinión que deseaba, tenía la facultad de creer, al cabo de unos instantes, que la habían emitido espontáneamente—, a ver, sin halagos. ¿Cree usted que se trata de uno de los grandes pontífices que acabo de citar? —Nnnno —dijo Swann.
- —Pero entonces... en fin, yo no entiendo nada al respecto, no soy yo quien debe determinar lo que es esa antigualla, pero usted, un aficionado, un maestro en la materia, ¿a quién la atribuiría?

Swann vaciló un instante ante aquella tela que le parecía, visiblemente, horrible:

-iA la malevolencia! —respondió riendo el duque, quien no pudo reprimir un arranque de rabia.» (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. La parte de Guermantes*).

¿Rigaud, Mignard, Velázquez? A todas luces ninguno de esos tres artistas era el pintor del supuesto *Retrato de Boson de Guermantes*. Sin embargo, es curioso que el maestro español aparezca citado en compañía de dos franceses, aunque el primero era en el fondo casi catalán. También cabe señalar, aunque el duque no fuera «un lince», como suele decirse, hasta qué punto el nombre de Velázquez era a la vez ilustre e incomprendido. Esa situación que refleja *En busca del tiempo perdido* correspondía de hecho a una realidad antigua. «Verdad en este lado de los Pirineos, error en el otro», decía Blaise Pascal. Si Velázquez nunca fue olvidado en España, durante mucho tiempo en Francia fue desconocido o, más precisamente, subestimado (il. 1). Los dos países, como lo recuerda en este catálogo el excelente ensayo de John Elliott (p. 28), se hallaban, sin embargo, en constante relación en tiempos del



II. 1 Dominique Vivant Denon (1747-1825), Retrato de Diego Velázquez, aguafuerte. Versalles, Musée national des châteaux de Versailles y de Trianon.



II. 2 Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680), Retrato de Diego Velázquez en su lecho de muerte, 1660, dibujo. París, Fondation Custodia, colección Frits Lugt.



II. 3 Escuela española (?), Retrato de un religioso de cincuenta y cuatro años de edad, 1633, óleo sobre lienzo. París, Musée du Louvre.



II. 4 Simon de Vos (1603-1676), Retratos de artistas fumando y bebiendo, óleo sobre lienzo. París, Musée du Louvre.

pintor, aunque también es cierto que muy a menudo en pie de guerra. Luis XIV, hijo y esposo de españolas, es la viva ilustración de ello. Su madre era hermana de Felipe IV y su mujer, la infanta María Teresa, era hija de este. El rey de España era así a la vez su tío y su suegro. Además, el hecho de que en Madrid llamaran a este último el «Rey Planeta» y que en el corazón de su palacio del Alcázar el monarca hubiese dispuesto una habitación con el nombre de «salón de los Espejos» anunciaba directamente la idea del Rey Sol y su famosa galería de los Espejos, al igual que unos años antes la construcción de los Inválidos se había inspirado en el palacio y monasterio de El Escorial.

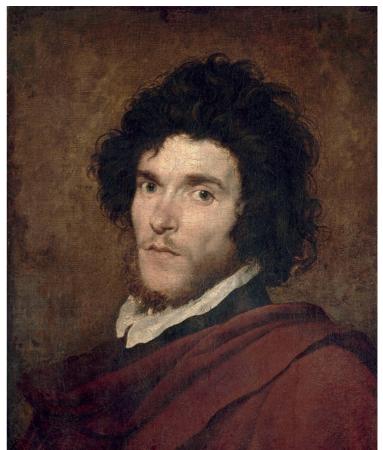
Podría mostrarse la influencia del Siglo de Oro en la Francia de esa misma época en muchos otros terrenos, desde el teatro de Corneille hasta las *Folies d'Espagne* de Lully y Marin Marais. Sin embargo, el tiempo y cierto italocentrismo redujeron luego los lazos históricos y culturales entre esas dos naciones que, a partir de 1700, compartirían la misma dinastía. El 7 de junio de 1660, el pintor más famoso conoció

al rey más célebre. Fue en la isla de los Faisanes, con ocasión de la ceremonia en la que Felipe IV entregó a su hija María Teresa a su futuro esposo Luis XIV (fig. 31). Velázquez falleció al cabo de unos meses (il. 2) y, un año después, Luis XIV inició su reinado personal.

¿El joven monarca conocía siquiera que Velázquez manejaba el pincel? Félibien apenas lo sabía y, en cualquier caso, no podía juzgar su talento más que a la luz de los retratos del aposento de Ana de Austria, de los cuales ninguno, ni siquiera la deliciosa pintura de la infanta Margarita (cat. 107), se debía a su mano. De ahí proviene una larga serie de malentendidos sobre el estilo y la obra del artista. Véronique Gerard Powell consagra en este catálogo un apasionante ensayo a ese lento redescubrimiento (p. 80). Es realmente fascinante ver, tanto en el Musée du Louvre como en otras pinacotecas, la cantidad de cuadros que se presentaron bajo el nombre de Velázquez y que hoy se atribuyen a las más diversas escuelas. El museo francés creyó, por ejemplo, que contaba con su primera obra maestra del artista en 1849: un retrato de un monje, sin duda



II. 5 Anónimo holandés, *Bufón*, *c*. 1665-1670, óleo sobre tabla. Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire.



II. 6 Anónimo italiano (siglo xVII) (?), Retrato de hombre, óleo sobre lienzo. París, Musée du Louvre.

español (il. 3). Cincuenta años más tarde se sumó otro «Velázquez» a las colecciones, que finalmente resultó que se debía a la mano del flamenco Simon de Vos (il. 4), mientras que en el museo de Ginebra se atribuía desde 1874 al «pintor de pintores» un retrato de un bufón rembranesco (il. 5) incorporado a principios de siglo como una obra de Jan Victors. Sin embargo, en esa época florecía a buen ritmo la primera literatura científica sobre el artista. Francia no iba a la zaga en ello. En 1865, diez años después de su primera edición inglesa, Velázquez and his Works de William Stirling se tradujo al francés con un catálogo elaborado por el crítico Thoré-Bürger. En 1888, el mismo año de la aparición del fundamental Velázquez und sein Jahrhundert de Carl Justi, Paul Lefort publicó un opúsculo en la colección «Les Artistes célèbres». En 1898, la obra en francés de Aureliano de Beruete contó con un prefacio del pintor y coleccionista hispanófilo Léon Bonnat. En el siglo xx se avanzó aún más por ese camino. En 1903 vio la luz el magnífico texto de Élie Faure, uno de los más hermosos, tal vez demasiado bello incluso, jamás escrito sobre

el artista y del que Jean-Luc Godard haría leer un fragmento a Jean-Paul Belmondo, en una bañera, en la antológica escena de *Pierrot le fou* (1965). Dos años más tarde, entró en el Louvre un nuevo retrato de Velázquez (il. 6), esta vez una verdadera obra maestra, legado por la princesa Mathilde Bonaparte. Erróneamente, se consideró el cuadro como un estudio para *La fragua de Vulcano* (cat. 43). Hoy figura entre los italianos. En 1923, un año antes de la publicación del *Velázquez* de August L. Mayer y dos años antes del de Juan Allende-Salazar, llegó al museo otro supuesto cuadro del maestro, *Bodegón con pavo* (il. 7), igualmente atribuido luego a la escuela italiana, tal vez a Giovanni Antonio Cassana.

A partir de la década de 1940, entró en escena una nueva generación de historiadores del arte. En 1943, Enrique Lafuente Ferrari publicó «su» *Velázquez*, seguido, cinco años más tarde, por el de Elizabeth du Gué Trapier y, en 1955, por el de Bernardino de Pantorba. Un año antes, el filósofo José Ortega y Gasset había publicado un texto brillante sobre el artista. Muchas de sus intuiciones siguen siendo válidas en la actua-



II. 7 Anónimo italiano (siglo xVII), Bodegón con pavo, óleo sobre lienzo. París, Musée du Louvre.



II. 8 Annibale Carracci (1560-1609), *Paisaje fluvial*, c. 1599, óleo sobre lienzo. Washington, National Gallery of Art.

lidad. Durante esos mismos años, precisamente en 1952, la National Gallery de Washington se enriqueció gracias a la colección Kress con un espléndido paisaje (il. 8). Se creyó que era de Velázquez, pero era en realidad de Annibale Carracci. El error de atribución es interesante, pues ilumina quizá acerca de los intereses del artista en Roma cuando, con motivo de su primer viaje, empezó a realizar ensayos en ese género. En 1978, finalmente, cuando las obras de José Camón Aznar (1964), de José Gudiol (1973), los primeros trabajos de Jonathan Brown y el catálogo razonado de José López-Rey (1963, 1979 y ediciones póstumas) habían definido más refinadamente el estilo del pintor y delimitado su corpus, llegó un último cuadro al Louvre, bajo el nombre de Strozzi (*Retrato de joven, c.* 1635, París, Musée du Louvre, RF 1978-50), pero que antiguamente se había atribuido durante un tiempo a Velázquez, como atestigua una vieja inscripción en el reverso.

¿Qué nos enseña ese rápido y paradójico catálogo de algunos de los más famosos ex-Velázquez de los museos? Todos esos lienzos tienen en común la pincelada perfecta y libre de su factura, un rasgo precozmente asociado al genio del pintor. Igualmente, los temas —retratos, un bodegón, un bufón— dibujan con bastante exactitud el universo del artista, a pesar

de los errores de atribución. Pero la razón principal de ese largo titubeo y de esos persistentes malentendidos reside en la propia naturaleza de la actividad de Velázquez. Fue el pintor tan solo de un hombre, o casi, el rey, su único cliente, su único juez, el único espectador que realmente contaba. Por eso muchos de sus lienzos se quedaron en España, en las colecciones reales y actualmente en el Prado. Hay que lamentar que Francia tuvo que aguardar hasta el siglo XIX para rendirse ante el encanto soberano y reservado del pincel de Velázquez, quien deseaba visitar París en 1651 y al que se le ordenó que regresara directamente de Italia a España. ¿Qué habría visto allí? ¿Qué habría podido cambiar en él la capital francesa? ¿Qué lienzos hubiera dejado? Hoy sin duda alguna estos se considerarían obras maestras del Musée du Louvre. ¿Se hubiera mostrado receptivo al arte de Simon Vouet, que acababa de desaparecer pero una de cuyas obras sería considerada durante mucho tiempo como un autorretrato del sevillano (il. 9)? Podemos soñar con lo que hubiera podido pintar Chardin de haber conocido la visión concreta y silenciosa que el español ofrecía del mundo, con lo que David hubiera podido crear de haber residido en Madrid en lugar de en Roma. Esa larga ausencia de Velázquez en el paisaje francés y la escandalosa falta de obras



II. 9 Simon Vouet (1590-1649) (anteriormente atribuido a Velázquez), *Retrato de hombre*, óleo sobre lienzo. Colección particular.



II. 10 Juan Bautista Martínez del Mazo (c. 1612-1667) (atribuido a), Retrato del conde-duque de Olivares, dibujo. París, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

suyas, aún en la actualidad, en las colecciones del Louvre explican, sin duda, en parte que haya habido que esperar tanto para que una exposición monográfica le rinda homenaje en París.

La última gran exhibición consagrada al artista se remonta a 1989-1990, cuando el Metropolitan Musem of Art y el Museo del Prado aunaron esfuerzos en una retrospectiva sin precedentes. Posteriormente, numerosas exposiciones han abordado a Velázquez por etapas o desde diferentes ángulos, abiertos o cerrados, como la de Edimburgo («Velázquez in Seville», 1996), la de Roma («Velázquez a Roma, Velázquez e Roma», 1999), las de Sevilla («Velázquez y Sevilla», 1999; «De Herrera a Velázquez», 2005), de Madrid («Velázquez, Rubens, Van Dyck, pintores cortesanos del siglo xvII», 1999-2000; «El Palacio del Rey Planeta», 2005; «Fábulas de Velázquez», 2007-2008; «Velázquez y la familia de Felipe IV», 2013-2014), de Boston y Durham («El Greco to Velázquez», 2008) y de Dallas («Diego Velázquez. The Early Court Portraits», 2013), sin olvidar, en 2006-2007, la brillante síntesis ofrecida por la National Gallery de Londres. Había un interés particular por la etapa de juventud del artista, su actividad en Sevilla, la cuestión del naturalismo de su

pintura y su relación con el caravaggismo. Esas problemáticas son la parte medular de los ensayos de Vicente Lleó Cañal (p. 40) y Benito Navarrete Prieto (p. 48) en este catálogo. Se encuentran en la primera sección del recorrido de la exposición.

La ambición de esta última es precisamente hacer balance del estado de la investigación y de las nuevas atribuciones, pero también proponer un panorama completo y coherente de la evolución artística de Velázquez que tenga en cuenta las últimas novedades y formule, a su vez, nuevas hipótesis destinadas al debate. Aborda así la formación del pintor, a través de la exploración del contexto artístico de Sevilla, del taller de Pacheco y de las primeras emulaciones al lado de Alonso Cano —autor en nuestra opinión de la célebre *Adoración de los pastores* de Londres (il. 98) atribuida durante mucho tiempo a Velázquez—, o la relación del pintor con la escultura. Por primera vez, sus dos *Inmaculada Concepción* (Londres, The National Gallery, cat. 10; Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, cat. 6) se presentan una al lado de la otra. Por primera vez, la recientemente descubierta *La educación de la Virgen* (cat. 14), de atribución aún controvertida, podrá compararse con otros lienzos confir-

mados del maestro. La intención es también distinguir claramente un naturalismo inicial y local, que atestiguan las escenas de género (bodegones) de Velázquez o de su entorno, de un conocimiento más tardío del caravaggismo, tal vez a través de José de Ribera y Luis Tristán, hacia 1620, en todo caso con motivo del primer viaje a Castilla del pintor, en 1622, donde a buen seguro pudo descubrir la novedad caravaggiesca del español Juan Bautista Maíno (cat. 27) y del italiano Bartolomeo Cavarozzi (cat. 29).

Al servicio del rey, Velázquez afina su fórmula del retrato, enfriando su primer estilo fogoso para conformarse a la tradición de corte (véanse los ensayos de William Jordan, p. 58, y de Javier Portús, p. 70). En Roma, más que la Antigüedad, descubre el paisaje (cat. 42), un género que hasta entonces había desatendido. Pasa a dominar también la gran pintura histórica, con motivo de dos vastas composiciones (cat. 43, 45) que le permiten figurar a la altura de los mejores pintores de su época. De regreso en Madrid, el palacio del Buen Retiro se convierte en su nuevo terreno de juego y allí puede llevar a la práctica lo adquirido en Italia. En su paleta no falta nada: bodegón, retrato, paisaje o mitología. La corte, sin embargo, pronto será más que un tema de representación. Los bufones, los enanos, los actores y los artistas le ofrecen por descontado en sus retratos los espacios de experimentación mediante los cuales regenera y renueva el género (cat. 62-70). Pero el protegido de Felipe IV desea ante todo ascender en la jerarquía de palacio. Es nombrado inspector de las obras de remodelación del Alcázar, conservador de las colecciones reales y, finalmente, aposentador mayor de palacio en 1652. Tres años antes ya había viajado por segunda vez a Italia como representante del rey, donde adquirió obras antiguas y modernas para la corona. Su estancia en Roma dio además como fruto unas cuantas obras maestras, retratos por supuesto: un papa y su corte, una Venus quizá, un esclavo y una joven campesina a buen seguro (cat. 71-80). El último decenio finalmente es el del taller (cat. 81-95). Cada vez más administrador y menos pintor —aunque fue en esos años cuando ejecutó sus lienzos más famosos—, delega más en su fiel colaborador, convertido en su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo. Durante mucho tiempo relegado a la sombra de su maestro y suegro, Del Mazo se convirtió para la historia del arte en un artista «cajón de sastre» muy práctico al que, por pereza o en interés de un nombre, se le atribuía, a veces acertadamente, todo cuanto no era lo suficientemente bueno como para ser del propio Velázquez (il. 10). La presencia de un número significativo de sus obras, algunas poco conocidas y otras recientemente atribuidas, permitirá perfilar los contornos de su estilo y comprender mejor el limbo en el que se hallan aún ciertos cuadros.

Es evidente que Mazo no es el único velazqueño. En Sevilla, el joven Diego ya contaba con un negocio propio. Así lo prueban las copias y variantes de sus composiciones. En sus inicios en Madrid, su hermano Juan, también pintor, sin duda trabajaba con él. Murió, sin embargo, en 1631, el mismo año en que Del Mazo se incorporó al taller. En Roma, en 1650, su esclavo, Juan de Pareja, le sirve a la vez de ayudante y de modelo (fig. 59). Liberado ese mismo año, proseguiría una honorable carrera como pintor de acento levemente velazqueño (il. 11). También en Roma, Pietro Martire Neri, artista de Cremona, colabora



II. 11 Juan de Pareja (1610-1670), *La huida a Egipto*, 1658, óleo sobre lienzo. Sarasota, Ringling Museum of Art.



II. 12 Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680), *Caballero de la casa de Priego*, c. 1670, óleo sobre lienzo. Madrid, colección Granados.



II. 13 Alonso Cano (1601-1667), El milagro del pozo, 1638-1640, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado.

ocasionalmente con el español, copia sus obras y a veces las acaba (cat. 77). En Madrid, más adelante, entre el resto de notables artistas del entorno del maestro, Juan de Alfaro (il. 12) constituye la excepción, pues se ignora todo o casi todo del estilo de Diego de Lucena, de Nicolás de Villacis o de Domingo Guerra Coronel. Todos son hidalgos que pintan, una curiosa coincidencia en un momento en que Velázquez se empeña en confirmar su pretendida nobleza para ingresar en las prestigiosas y cerradas filas de los caballeros de la orden de Santiago. Hay

otros talentos que aunque no trabajen ni directamente ni bajo las órdenes del sevillano, ni tampoco sigan duraderamente su estilo, muestran inflexiones velazqueñas. Es el caso de José Antolínez (cat. 111), y también de Alonso Cano, su amigo de toda la vida, cuya obra *El milagro del pozo* (il. 13), considerada antaño de Velázquez, es la prueba más evidente de la influencia de su colega más veterano incluso en la paleta y los detalles de la factura. Un segundo andaluz, Francisco de Zurbarán, firma también su deuda en un soberbio retrato de doctor (il. 14), con



II. 14 Francisco de Zurbarán (1598-1664), Retrato de un doctor, c. 1658, óleo sobre lienzo. Boston. Isabella Stewart Gardner Museum.



II. 15 Anónimo español (falso Puga), *El afilador de cuchillos*, óleo sobre lienzo. San Petersburgo, Museo del Hermitage.

una fórmula tan próxima a la de su compatriota que llega incluso a imitar la ejecución alusiva de las manos del modelo. Un último y enigmático pintor, erróneamente identificado con un tal Antonio (de) Puga —de quien lo único que sabemos es que pintó los paisajes de fondo de algunos cuadros de Eugenio Cajés y que copió una composición de Ribera (Barnard Castle, Bowes Museum)—, se relaciona a menudo con el sevillano (véase Young 1976a, pp. 47-65). Se trata del autor, desconocido, de las escenas de género, a menudo tabernas, en las cuales Ceán Bermúdez, en el origen de la confusión con Puga, vio una reminiscencia del primer estilo del maestro (il. 15). Aunque la calidad de los lienzos de este grupo sea desigual, la vena naturalista de ese *Enano español*, anónimo, es aún una de las manifestaciones más originales de un gusto por la pintura de la realidad en la Península.

A pesar de sus alumnos e imitadores, a pesar de las inflexiones de estilo, de las referencias visuales y los homenajes pictóricos, Velázquez no creó escuela, por lo menos hasta Manet y sus contemporáneos. El único artista que en el siglo xVII llegó a comprender su estilo y se adhirió plenamente a este fue su yerno, que murió poco después de él, en 1667. Por ello le correspondió encarnar el relevo a Juan Carreño de Miranda. A tal fin, este tuvo que romper con la estética demasiado exigente del viejo maestro y ceder ante modelos más frívolos, y también más fáciles, como los de Van Dyck, estricto contemporáneo del pintor de Felipe IV. Pero también la situación en sí misma había cambiado profundamente. En el apogeo del reinado de Felipe IV, la pintura sobria y contenida de Velázquez bastaba para expresar la gloria confirmada de los Habsburgo. A partir del declive, el rey temió el pincel intransigente de su pintor y se negó durante casi diez años a posar para un lienzo. Carlos II, su único heredero varón superviviente, no es más que el fantasma enfermizo de una dinastía extenuada. El arte necesita más que nunca artificios y Carreño lo comprende. La vestimenta, los accesorios, el marco del palacio, todo gana más espacio para hacer olvidar el modelo (cat. 119). Hay que colmar el vacío, salvar las apariencias y la pintura debe hacer relucir como una cortina de humo los últimos resplandores de una monarquía que se apaga.