

UNA VISITA AL CASON DEL BUEN RETIRO

Por
Enrique Pardo Canalís

Emplazamiento.

Otra vez nos acercamos a este barrio madrileño de señera tradición, no ha mucho frecuentado con motivo de visitar el Museo del Ejército (1). Sabido es que tanto este edificio como el que ahora vamos a recorrer constituyen las únicas supervivencias arquitectónicas del antiguo recinto austríaco del Buen Retiro (2). Al menos, por ahora. Quizá su buena estrella le ha salvado hasta el momento de perecer, como tantos otros, desaparecidos para siempre.

La zona queda, pues, enmarcada, muy dentro del siglo XVII; pero a la vez evoca referencias muy concretas y significativas del XIX, como se desprende de un pequeño rodeo por las inmediaciones.

Partiendo del Paseo del Prado, contemplamos, a la izquierda, el histórico Campo de la Lealtad, donde se alza el Obelisco del Dos de Mayo. Próximo, el edificio, un tanto pretencioso, de la Bolsa, datado en 1893. A su derecha, nuestra primera Pinacoteca que, ajena al primitivo destino planeado por Juan de Villanueva, atrae sin desmayo la afluencia turística más considerable de la capital en un relevo continuado de vecindad cosmopolita. Detrás, la iglesia de San Jerónimo, restaurada a mediados de siglo por empeño del Rey Francisco de Asís, y posteriormente bajo la dirección de Repullés y Vargas (3). Subiendo ya por la calle de Felipe IV —a cuya izquierda, el Hotel Ritz, desde 1910, ha venido a configurar un paraje no ya industrial, sino más bien representativo de la fisonomía urbana—, no podemos

(1) ENRIQUE PARDO CANALIS: *Una visita al Museo del Ejército*. «Estudios Turísticos», núm. 28. Madrid, octubre-diciembre, 1970.

(2) JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Los Palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*. Ciclo de conferencias sobre monumentos madrileños, 9. Madrid, 1970.

(3) E. M. REPULLÉS Y VARGAS: *El templo de San Jerónimo el Real, en Madrid*. «Anales de la Construcción y de la Industria». Madrid, 25 de septiembre y 10 y 25 de octubre de 1883.

eludir el recuerdo del Tívoli, antaño residencia de José de Madrazo, pintor dilecto de Fernando VII. Un poco más arriba, el General Serrano, en uno de tantos pronunciamientos de la última centuria, emplazaría las piezas de artillería que terminaron en julio de 1856 con el bienio progresista. Muy cerca, la Academia Española, por autonomasia, establecida en la mansión que ocupa desde 1894 (4).

Fijémonos, al frente, en una airosa estatua, en bronce, de la Reina Gobernadora, por Benlliure, en cuyo pedestal de piedra, por Miguel Aguado, varias inscripciones recuerdan episodios memorables de su mandato (5); entre ellas una alude precisamente al Estamento de 1834, cita que ha de relacionarse con la erección del monumento en este lugar, pues fue ahí, en el edificio que tenemos a la vista, más conocido por el *Casón* (6), donde en la mañana del 24 de julio de 1834, festividad de Santa Cristina, se celebró la apertura de las famosas Cortes surgidas al amparo del Estatuto Real. Con el énfasis adulatorio privativo... de todos los tiempos, no dejó entonces de ensalzarse en términos delirantes el singular suceso al que, por curioso azar, dos personajes de contrapuesta condición prestarían particular significación. Uno, la misma Reina Gobernadora, en estado oficial de viudez, disimulando con espesas veladuras su extraña obesidad. Otro, un futuro ingenio de nuestras letras, Juan Eugenio Hartzenbusch, que, contando veintiocho años, había intervenido como simple ebanista en la instalación de los escaños reservados a los Próceres del Reino (7).

Corta fue la actividad parlamentaria que tuvo al Casón por escenario. Desocupado para tan altos menesteres, permaneció allí instalado el Gabinete Topográfico de 1841 a 1854 en que fue suprimido. Dependiente del Real Patrimonio hasta 1868 albergó años después la sede social del Fomento de las Artes, celebrándose una notable exposición

(4) NATALIO RIVAS: *¿Por qué Moret no ingresó en la Real Academia de la Lengua?* «Estampas del siglo XIX». Madrid, 1947. El autor se refiere a un curioso episodio relacionado con la instalación de la Academia en su actual emplazamiento.

(5) JOSÉ RINCÓN LAZCANO: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909.

(6) Según Palomino, llamóse *Casón* por el estado de abandono en que permaneció hasta que Carlos II confió su ornamentación a Lucas Jordán. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Parnaso Español Pintoresco*. Tomo III, página 474. Madrid, 1724 (Tercer tomo de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*).

(7) FRANCISCO GUILLÉN ROBLES: *El Casón del Buen Retiro*. En el *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, primera parte, página XLIX. Madrid, 1908.

inaugurada por Amadeo de Saboya. Ya con finalidades museísticas se acordó establecer en su recinto, en 1878, el recién creado Museo de Reproducciones Artísticas (8), trasladado en nuestros días a la Ciudad Universitario. Después, adecuadamente restaurado (9), vino a enmarcar, con general aplauso, nuevas exposiciones, desde la inolvidable del centenario de Velázquez (10) hasta la última celebrada en 1970 sobre Santa Teresa y su tiempo (11). Finalmente —por ahora, al menos, en edificio de tan larga historia y tan varios destinos— desde el 24 de junio de 1971 (12) acoge la nueva instalación de los fondos del Museo del Prado, incrementados con los procedentes del antiguo Museo de Arte Moderno y cuyas vicisitudes ha puntualizado con precisión Joaquín de la Puente (13).

A vía de introducción.

Mientras nos disponemos a entrar en el Casón, pensamos en que este siglo XIX, tan desdeñosamente tratado, sigue, más que teniendo mala Prensa, según se ha dicho tantas veces, padeciendo los nocivos efectos de una leyenda negra de la que no se ve libre una de sus manifestaciones más depuradas y sensibles, como es el arte. El tema es complejo y digno de una atención ahora impropia. Apuntemos tan sólo que ello se debe, entre otros factores operantes de incuestionable importancia —de orden político y social—, a la acción persistente de enconados apasionamientos, con lamentables errores de enfoque y subsistencia de rutinarios prejuicios. La conclusión a que se llega, con rigor de diagnóstico, acusa, en definitiva, claro desconocimiento, notoria incompreensión y ostensible desprecio.

(8) JUAN F. RIAÑO: *Prólogo de la primera edición*. En el *Catálogo* citado en la nota anterior. Sobre el mismo punto, véase información más detallada en el trabajo de FRANCISCO GUILLÉN ROBLES.

(9) MANUEL LORENTE JUNQUERA: *El Casón del Buen Retiro, sede de la Exposición*. En el *Catálogo* citado en la nota siguiente.

(10) *Velázquez y lo velazqueño*. Catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte. Madrid, 1960.

(11) *Exposición «Santa Teresa y su tiempo»*. Avila, Museo de Bellas Artes-Madrid, Casón del Buen Retiro, 1970.

(12) JOAQUÍN DE LA PUENTE: *Madrid: Arte del siglo XIX (Sección del Prado)*. «Bellas Artes 71», núm. 12. Madrid, noviembre-diciembre 1971.

(13) *Arte español del siglo XIX, reivindicado*. «Bellas Artes 72», núm. 15. Madrid, mayo-junio 1972.

Quizá por todo ello ningún Museo de Madrid reclame por adelantado mayor cordura y más discreta predisposición del visitante para observar sin recelo y juzgar sin precipitación.

Acerquémonos, pues, a contemplar el Casón, con su fachada de corte clásico —alzada por Ricardo Velázquez—, del que, como un anticipo vigoroso, casi nos sale al paso el grupo de La defensa de Zaragoza, por Alvarez Cubero, pieza maestra del neoclasicismo español.

Aceso. Vestíbulo.

Ya en el interior del edificio y flanqueando el rellano de la escalera de acceso a la entrada principal, encontramos dos esculturas en bronce, bien dispares y contrapuestas por su época, tema y estilo. A la derecha, el *San Jerónimo despertando al oír la trompeta del juicio final*, por Piquer, correspondiente a la etapa de su permanencia en París y acabado de fundir en 1845 (14). En frente, un busto —no de los mejores— de *Alfonso XIII*, con uniforme de Infantería, por Benlliure, fechado en 1919 (15).

Ofrece el vestíbulo —con suave entonación de grises— como una anticipada manifestación de cuanto encierran las demás salas: tres esculturas y seis lienzos. Sobresaliendo sin duda, entre todos, el grupo de *Venus y Marte*, de Canova —*il soave maestro* de Possagno, rango y paradigma del neoclasicismo—, procedente de la colección del Marqués de Salamanca (16). Cercano, el *Mercurio*, de Thorwaldsen, del que Ponzano, su discípulo, redactó unos curiosos apuntes personales que hace algunos años dimos a conocer (17). Casi desapercibido, un

(14) Este grupo, mandado fundir por Isabel II y ejecutado por Juan Cristofani, data de 1844, pero debió de concluirse al año siguiente, según lo manifestado por el propio Piquer. ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Escultores del siglo XIX*, página 131, nota 33. Madrid, 1951.

(15) Con motivo de la ejecución de esta obra fue el propio Monarca a posar al estudio de Benlliure, y al ver el busto recién terminado de Don Antonio Maura exclamó:

—¡Buen busto es el de Maura!

Y dirigiéndose al artista añadió:

—Mariano: es necesario que el mío no sea peor.

CARMEN DE QUEVEDO PESSANHA: *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, 1947.

(16) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.629.

(17) *Ponciano Ponzano, crítico y biógrafo de Thorwaldsen*. «Seminario de Arte Aragonés», V. Zaragoza, 1953.

busto de Alvarez Cubero que figura como retrato de Rossini, siendo más bien, a nuestro juicio, del Duque de Frías (18), inconcluso por fallecimiento del escultor (19).

Iniciando la serie de obras de Vicente López, vemos aquí cuatro retratos suyos de gran porte. Uno de ellos, el de *Don Luis Veldrof*, Aposentador mayor de Palacio, razón por la que el artista quiso simbolizar el cometido a su cargo con la llave bien ostensible, recurso intencionado y no habilidosa picardía como se ha supuesto (20); adquirido en 1887 a Don Luis Roa y Veldrof por dos mil quinientas pesetas, cantidad en la que Federico de Madrazo estimó su valor (21). Firmado también, y en el extremo opuesto, se encuentra el de *Don Manuel Gutiérrez Salmón* —y no Ignacio Gutiérrez Solana—, Ministro de Estado que fue con Fernando VII. Enfrente, el retrato de gran empaque de *Don Alejandro Mon*, personaje isabelino bien caracterizado. Al otro lado, el de *Don Juan José Bonel y Orbe*, relevante prelado de la primera mitad del siglo XIX, Obispo de Córdoba, Patriarca de las Indias y Arzobispo de Toledo, que llegó a obtener la púrpura cardenalicia; es legado de la Marquesa de la Ensenada.

Dos alegrías, de *La Aurora* y *La Noche*, por José de Madrazo, completan este recinto, tránsito obligado para el siguiente.

Sala I. Vicente López y Neoclasicismo.

¡Es tan fácil divagar sobre Vicente López cuando precisamente fue el pintor de las realidades concretas, de las apariencias tangibles, con paños que palpamos, manos que sentimos cercanas, miradas que nos siguen y alientos que nos cercan! Artista de enorme vocación, prestó un servicio inestimable a la posteridad, retratando a media corte fernandina y a otra mitad del reinado de Isabel II. Fue —ha dicho el Marqués de Lozoya— un Mengs que en vez de vestir con casaca a sus personajes los vistió de levita (22) o, añadiríamos, de uniforme. El

(18) Nos referimos a Don Bernardino Fernández de Velasco, XIV titular

(19) Murió en Madrid el 26 de noviembre de 1827.

(20) EDUARDO LLOSENT Y MARAÑÓN: *Dieciséis salas del Museo de Arte Moderno y dieciséis preferencias*. «Escorial». Ojeda al 1943 y pronósticos para el año 1944. Madrid, 1943.

(21) Archivo Histórico Nacional. Archivo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.629.

(22) MARQUÉS DE LOZOYA: *Vicente López, pintor de retratos*. «Goya», número 104. Madrid, septiembre-octubre 1971.

parecido asombroso de sus retratos llenaba de gozo a los modelos, deseosos de lucir sus condecoraciones rutilantes o los sutiles primores de una indumentaria preciosista. «Es precisamente aquí —subraya Camón Aznar—, en las joyas, en los vuelillos, en el tacto de las pieles, en la frialdad de las sedas y en el ensortijado de las plumas, donde su arte rinde las calidades más exquisitas y sólidas, donde su maestría alcanza una perfección sencillamente milagrosa» (23).

Entrando en la sala, el primer retrato que encontramos es el de Don Pedro Alcántara de Toledo, Duque del Infantado, de soberana prestancia y depurada calidad. «En esta obra —observa Méndez Casal— encaráse don Vicente López con el natural, frente a frente, a pecho descubierto. Con vista portentosa, excesiva, recorrió de arriba abajo el modelo. Iluminado por igual, todo ofrecía el mismo valor. Don Vicente decidió trasladar al lienzo la figura con sus accesorios, analizando todo con el mismo criterio.

Su estética, frente a este retrato, fue una estética puramente aristotélica de *imitación de la Naturaleza*, con la mayor objetividad o exactitud posible. El pintor no ha variado nada, no acentuó nada; respetó todo...» (24).

Al lado, uno de los retratos más emotivos, con enternecida dedicación: *A D. Félix Máximo López, primer Organista de la Real Capilla de S. M. C. y en loor de su elevado mérito y noble profesión, el amor filial*. Francisco Sans, Director del Museo del Prado, al informar sobre este cuadro, lo juzgó «muy bueno», valorándolo, sin embargo, en un precio máximo de 1.500 pesetas, en cuya cantidad fue adquirido, *ingresando en el Museo en junio de 1879 (25).

En el testero, diríamos, los retratos de las Reinas María Isabel de Braganza y de María Josefa Amalia de Sajonia —segunda y tercera esposas de Fernando VII—, flanquean uno de los retratos capitales de nuestro siglo XIX: es el dedicado por *López a su Amigo Goya*. Conocida la anécdota sobre su ejecución, interrumpida por el retratado, pocos testimonios como éste que contemplamos nos acercan a com-

(23) JOSÉ CAMÓN AZNAR: *Hoy hace cien años que murió Vicente López*. «ABC». Madrid, 22 junio 1950.

(24) ANTONIO MÉNDEZ CASAL: *Conferencia*. En *Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo*. Conferencias de D. Antonio Méndez Casal y de D. Manuel González Martí. Catálogo de la Exposición inaugurada en el Centro Escolar y Mercantil de Valencia, el 17 de abril de 1926. Valencia, 1928.

(25) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de la Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.623.

prender mejor la traza genial del artista aragonés, octogenario, con ráfagas de malhumor y desbordante personalidad. Y a la vez atestigua la insuperable maestría del pintor valenciano ante un lienzo de excepción. Goya y Vicente López: ¡tan próximos y tan distantes!

A los extremos de la pared contigua, dos retratos legados por Don Enrique Puncel en 1952 perpetúan los rasgos de Don José Gutiérrez de los Ríos —dedicado a su sobrina Carolina— y de la señora de Delicado de Imar. Otro legado también, el del Conde de Pradera, nos muestra, en preciosa composición, a una niña —luego, señora de Carvalho—, medio descalza, mojándose las manos junto a una fuentequilla. Al lado, uno de Fernando VII, cuyo nefasto recuerdo no logra mejorar el pincel cortesano de su Pintor de Cámara.

En el centro, el gran cuadro conmemorativo de la visita de Carlos IV a la Universidad de Valencia, verdadero retrato de familia, con nutrida concurrencia de alegorías y que aun tan distinto del pintado por Goya, de ningún modo resulta desdeñable. En la colección Boix se conservaba un boceto del mismo, procedente de la almoneda que hubo a la muerte de Bernardo López.

Depositado antiguamente en el caserón de la vieja Universidad madrileña de San Bernardo, cupo a Don Elías Torno el honor de salvarlo del olvido, colocándolo en su despacho del Decanato de Filosofía y Letras y dedicándole, para remate, un exhaustivo estudio (26). Nadie, efectivamente, ha puntualizado con tal rigor y precisión la historia y descripción del cuadro, sobre todo en punto a su identificación definitiva. A la derecha aparecen la Universidad —en blanco, azul y violeta, en la figura de mayor edad—, presentando a las Facultades de Teología —blanco y verde, con la Biblia en la mano—, Filosofía —con esfera azul celeste en la mano— y Derecho —con la espada de la Justicia y mancha roja en la indumentaria—, mientras Esculapio, con serpiente enroscada y manto amarillo, simboliza a la Medicina. Al lado, Minerva, con casco y señalando hacia lo alto, ampara a la Universidad y las Facultades. Al fondo, mujeres «que ya no son alegorías, sino símbolos de discipulado, y viéndose en los aires, levantando un casco, a la Victoria (?) y, repartiendo coronas, a la Paz, acompañada de un geniecillo». En cuanto a los personajes retratados, son, de izquierda a dere-

(26) ELÍAS TORMO: *Don Vicente López y la Universidad de Valencia, con el decisivo triunfo del pintor ante la Corte*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, III trimestre de 1913.

cha, los Infantes Don Carlos María Isidro, María Luisa —luego Reina de Etruria—, Fernando, María Antonia de Nápoles —Princesa de Asturias—, Luis —después Rey de Etruria—, Don Antonio Pascual —el inconfundible Infante del *Valle de Josafat*—, Carlos IV, Francisco de Paula y María Luisa de Parma. Consta que como recuerdo del viaje a Valencia, en 1802, de regreso de Barcelona —donde se habían celebrado las bodas del Príncipe de Asturias y del Príncipe heredero de Nápoles—, la Universidad quiso obsequiar a Carlos IV con este cuadro —obra cumbre de Vicente López en su primera época—, siendo tan de su agrado que valió al artista los honores de Pintor de Cámara.

Junto al cuadro anterior, podemos admirar el espléndido retrato de la Reina María Cristina de Borbón, cuya sonrosada tez centra la armoniosa combinación de azules, platas y blancos sobre fondo oscuro. Una de sus manos —cubiertas con largos guantes— sujeta un abanico cerrado. Posiblemente data del año de su boda con Fernando VII, es decir, de 1829 (27).

Alterando el orden establecido, pero completando la serie aquí expuesta de Vicente López, admiremos por último una obra de gran aliento: el boceto de la Institución de la Orden de Carlos III. Adquirido por 1.500 pesetas en 1879 (28), corresponde a la bóveda 19 del Palacio Real, pintada en 1828 (29). Un dibujo muy terminado, a lápiz y clarión, sobre el mismo tema, figuró, presentado por Alfonso XIII, en la Exposición celebrada en 1922 (30).

Con buen criterio, la sombra de Mengs —tan cara a Vicente López— se materializa en el retrato al pastel, pintado «con gran maestría y soltura» (31) por la hija y discípula del artista bohemio, Ana María, casada con Manuel Salvador Carmona, Académica de honor y de mérito que llegó a ser de la de San Fernando.

(27) *Vicente López. 1772-1850. Estudio biográfico por el Marqués de Lozoya. Catálogo de la Exposición de pinturas y dibujos organizada por Amigos de los Museos de Barcelona y patrocinada por la Dirección General de Belas Artes. Barcelona, otoño de 1943.*

(28) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.623.

(29) FRANCISCO JOSÉ FABRE: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio Real de Madrid*. Madrid, 1829.

(30) FÉLIX BOIX: *Exposición de dibujos. 1750 a 1860. Catálogo general ilustrado*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1922.

(31) Pelayo Quintero: *Ana Mengs*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, enero 1907.

Contemplamos ahora las obras de un prestigioso artista del siglo XIX que, como tantos otros, aguarda el estudio a fondo de su producción. Nos referimos al murciano Rafael Tegeo, de quien el Casón exhibe un inspirado retrato familiar de señora con sus hijos; otro, firmado, de Don Pedro Benítez y su hija y el tercero, de pequeñas dimensiones, de los Duques de San Fernando (32), procedente del legado de Don Alejandro Soler y Durán —fallecido en 23 de mayo de 1895—, formalizado en 1899 (33).

No cabe abarcar el estudio del neoclasicismo español sin mencionar a Don José de Madrazo, uno de sus máximos corifeos. De su labor, tan ensombrecida por los detractores, que no escasearon, quedan unas realizaciones concretas al frente del Real Establecimiento Litográfico, reforma de las enseñanzas de la Academia, producción estimable y formación artística de numerosos discípulos, empezando por sus propios hijos. De él son tres lienzos aquí expuestos. Uno, el autorretrato que nos muestra una faz de fría expresión, calculadora, cautelosa, comportando la imagen del hombre precavido y reservado. Otro uno de sus mejores retratos, el de Don Gonzalo José de Vilches, a los 19 años, siendo Agregado a la Legación de España en Roma; procede del Museo del Prado y fue legado en 1944 por el Conde de la Cámara. El tercero, *La muerte de Viriato*, sobresaliente en dimensiones —4,60 m. por 3,07— y significación, constituye si no la creación más lograda, sí la de mayor importancia de su obra. Pintada en Roma no después de 1818, naufragó el barco en que venía de Italia pero pudo recuperarse. Blanco de elogios y de chanzas —compartidas por la propia *Gaceta* en versos muy difundidos— alcanzó notoria celebridad, en gran parte derivada de su inspiración davidiana, llegando a convertirse en un ejemplo relevante para nuestros pintores neoclásicos.

Completando la instalación de la sala con algunas mesitas de finas líneas, se exponen dos esculturas deliciosas. Una, la *Niña durmiente*, del escultor carrarese Arturo Dazzi. La otra, *Euridice*, firmada y fechada por Sabino de Medina en 1865; adquirida por 15.000 pese-

(32) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Los sepulcros monumentales de Boadilla del Monte*. «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo V (Provincia). Madrid, 1970.

(33) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.629.

tas ingresó en el Museo en 13 de julio de 1892 (34). Es, sin duda, la obra maestra de su autor (35) y una de las más depuradas creaciones de nuestra escultura neoclásica.

Sala II. Retrato romántico.

Rotulada acertadamente bajo la genérica denominación que la distingue, nos ofrece esta sala uno de los conjuntos más valiosos y representativos del *tempo* romántico. ¡No es nada reunir entre cuatro paredes retratos espléndidos de Federico de Madrazo, Esquivel y Carlos Luis de Ribera! Ciertamente es que para abarcar en su amplitud y hondura las referencias antológicas, echamos en falta personalmente alguno de Gutiérrez de la Vega, —¿cómo olvidar el de Isabel II, juvenil, depositado en el Museo Romántico?— si bien no deja de estar representado, felizmente por añadidura, con un cuadro de tema religioso. Pero ateniéndonos, como procede, a lo aquí expuesto, cobra gozosa realidad la afirmación de Lafuente Ferrari de que el XIX viene a ser «un siglo de oro del retrato» (36).

No menos de doce selectísimos retratos —aparte de los dos estudios de cabeza— por Federico de Madrazo podemos admirar en la sala. Y en todos, sin excepción ni atenuaciones, se atestigua la presencia de un dibujo siempre correcto y un colorido de finas calidades.

La cuidada educación recibida, su conexión con los medios artísticos del momento, unido a su vocación extraordinaria de retratista explican el éxito meritoriamente alcanzado, al que contribuyó en buena parte, su relación con la aristocracia isabelina de la que fue —más aún, fallecido Esquivel en 1857— algo así como un Pintor de Cámara colectivo e insustituible. Calificado de *Winterhalter español*, más hemos de ver en ello un elogio rendido a su fama, que una coincidencia en cuanto a los recursos de su técnica.

Abren la sala los estudios de la Marquesa de Rambures —sobrio,

(34) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.627.

(35) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Escultura neoclásica española*. Madrid, 1958.

(36) ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *Reflexiones ante una exposición de retratos. El retrato como género pictórico*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, I trimestre 1951.

preciso, esencial— y dos cabezas —frente y perfil—, preparatorios, al parecer, para una Concepción (37). Siguen los retratos de Encarnación Rambaud de Kuntz, prima del artista, fallecida en 1870 y el de Don Manuel Rivadeneyra, benefactor insigne de las letras hispanas, de 1867. De gran porte y gallarda apostura es el de Don Evaristo San Miguel, pintado en 1854, el mismo año de su culminación política a raíz de *la vicalvarada*. Más modesto, pero no menos valioso es el de su amigo Ventura de la Vega, fechado en 1849, cuatro años después del triunfal estreno de *El hombre de mundo*. Pasemos de largo —para volver luego— ante el cuadro de *Los poetas*, de Esquivel, contemplando a su lado el sombrío retrato de M. Perea —fechado en París, en 1839— y el de la señora de Coello de Portugal, de 1855. Inmediatamente, admiramos una vez más, la evocación maravillosa —en armonía de azules— de la Condesa de Vilches, de 1853, uno de nuestros retratos máximos del XIX, legado por el Conde de Vilches. Corresponde a esa época en que Federico de Madrazo, en la plenitud de su vida —había nacido en 1815— pinta una serie de fascinantes retratos femeninos a la que, con el citado, adscribiríamos el de Leocadia Zamora, de 1847, el de Sofía Vela de 1850, el de la Marquesa de Montelo, de 1855 —expuesto, como el anterior, en esta sala— y el de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de 1857, en el Museo Lázaro Galdiano (38). A los que ha de añadirse el de Carolina Coronado, aquí también exuesto. ¡Deslumbrante galería isabelina inmortalizada para siempre!

Todavía hemos de fijar la atención ante la graciosa naturalidad con que aparece retratado el niño Federico Flórez, vestido con uniforme de alumno de los Escolapios de San Antón, fechado en 1842. Un último retrato de Doña Luisa Bassecourt, de 1869, ciera este conjunto madraciano de sobresaliente calidad.

De notoria importancia es la serie de lienzos de Antonio María

(37) Ambos estudios de cabeza —óleo de 39 centímetros de alto por 48 de ancho—, junto con el retrato del pintor y grabador Perugino Sensi y cuarenta retratos, a lápiz, de personajes contemporáneos, fueron entregados por los testamentarios de Federico de Madrazo al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Vicente Palmaroli, en 8 de julio de 1895. Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.627.

(38) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *El retrato de la Avellaneda por Federico de Madrazo*. «Goya», núm. 60. Madrid, mayo-junio 1964.

Esquivel, el pintor romántico por antonomasia y también escritor (39). A la cabeza, acaparando las miradas de los visitantes, el cuadro titulado *Lectura de Zorrilla en el estudio de Esquivel*, más conocido por *Los poetas*, firmado y fechado en 1846, objeto de un detenido estudio, publicado recientemente (40) que nos releva aquí de insistir sobre el tema.

A espaldas del retrato de la Condesa de Vilches, cuélgase con todos los honores el de Mendizábal, en penetrante interpretación de ponderada sobriedad. Otros retratos del pintor sevillano son los de Santiago Miranda —más conocido— y el de su mujer, Doña Fernanda Pascual de Miranda (41), ambos, donativos de su hija Paz; el autorretrato del artista —son varios los que se conocen, uno de ellos, en el Museo Lázaro (42)—, el de la niña R. F. Calderón —de cabeza— con gran jaula (43) y el de Manuel Flores Calderón, figura infantil, vestido graciosamente con pantalón gris, chaqueta oscura, camisa blanca y tirantes con rosas y verdes, corbata rojiza, gorra y zapatos negros, con el mar al fondo.

De otro artista de gran valía pero desconocida en gran parte su obra —nos referimos a Carlos Luis de Ribera, hijo de Juan Antonio, uno de nuestros más caracterizados pintores neoclásicos (44)— se exponen varios retratos de excelente factura. Uno de ellos, el de la Infanta Isabel Fernandina de Borbón —hija de Don Francisco de Paula,

(39) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Antonio María Esquivel*, selección y notas. «Revista de Ideas Estéticas», núm. 67. Madrid, julio-septiembre 1959.

— *Apuntes para el estudio de Esquivel*. «Revista de Ideas Estéticas», núm. 110. Madrid, abril-junio 1970.

(40) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la Historia*. «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo VII. Madrid, 1971.

(41) Doña Fernanda Pascual de Miranda, esposa que fue del excelentísimo e ilustrísimo señor don Santiago Miranda —según consta en su lápida sepulcral—, falleció en 5 de enero de 1860 y fue enterrada en la Sacramental de San Isidro, donde se conservan los restos.

(42) Firmado y fechado en 1847.

(43) Al parecer, se trata del cuadro que, pintado por Esquivel en 1838, perteneció a doña Rosario Vaquer. Adquirido —previo informe de la Academia— por 1.250 pesetas, ingresó en el Museo en 22 de julio de 1902. Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.629.

(44) LUIS ARAUJO-COSTA: *El pintor Carlos Luis Ribera*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, IV trimestre 1944.

casada con el Conde de Gurowski (45)—, de 1858 (46); de natural prestancia, viste con distinción, predominando en el lienzo los rosas y rojos, con paisaje, a la izquierda, que envaguece en lejanía la figura. Otro, encantador, sin duda, nos muestra a una dama con su hijo, en grácil composición que parece trasunto de alguna representación navideña. Los dos restantes, uno de señora —en azul oscuro— con su hija —en rosa y broche de oro— de 1850 y el último, de niña, poco anterior, pues aparece fechado en 1847.

Sintiendo la falta de otras obras del mismo artista, contemplamos ahora una deliciosa composición debida a José Gutiérrez de la Vega. Representa a Santa Catalina mártir, fechable hacia 1848. En la biografía redactada por José Gutiérrez de la Vega —sobrino y homónimo del artista, Gobernador Civil de Madrid en la célebre *noche de San*

(45) FRANCISCO JAVIER ZORRILLA Y GONZÁLEZ DE MENDOZA, Conde de las Lomas: *Genealogía de la Casa de Borbón de España*. Madrid, 1971.

(46) Por el interés documental que ofrece publicamos el texto de la instancia suscrita por Doña María Cristina Gurowski de Borbón, ofreciendo la adquisición de dicho cuadro:

«Excmo. Sr. Ministro de Fomento.

Excmo. Señor

María Cristina G. de Borbón, domiciliada accidentalmente en esta Corte, Plazuela de San Nicolás, número 6, principal de la izquierda, a V. E. respetuosamente expone: Que precisada por vicisitudes económicas á realizar algunos objetos artísticos que posee entre los que existe un retrato de cuerpo entero de su madre SAR la Serenísima Señora Infanta de España D. Isabel Fernandina de Borbón y Borbón, nieta de Carlos 4.º hija del Infante D. Francisco de Paula Antonio y de Doña Luisa Carlota, hermana mayor del Rey D. Francisco de Asís, pintado al óleo por el ilustre pintor Don Carlos Luis Ribera en el año de 58 época de su mayor gloria, sea adquirido por el Museo nacional de pinturas sitio que le corresponde tanto por el mérito artístico que tiene como por honor a la persona que representa en el precio que la digna academia tenga a bien tasarlo.

Esperando merecer de VE este favor de justicia soy SS que S M B.

María Cristina de Borbón

Hoy 19 Enero 1893.
Plaza San Nicolás, 6».

La instancia tuvo entrada en el Ministerio de Fomento el 24 de enero de 1893, y con la simple indicación a lápiz de que se cursara debió de surtir el oportuno efecto, aunque en el expediente manejado no figura precio ni fecha de adquisición. Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.623.

Daniel (47)— se pondera justamente este «bellísimo cuadro», señalando: «No parece que cabe más sentimiento al par que más heroica y celeste resignación que el que se expresa en la cabeza de esta Virgen, a cuyos lados figuran dos hermosos ángeles desatándole las ligaduras el uno y ofreciéndole la palma el otro».

Dos esculturas completan esta sala. Una, el busto de Don Juan Gragera, de 1886, labrado por su hijo, el autor, entre otras, de la desaparecida estatua de Mendizábal (48). Otro, un grupo escultórico de inconfundible traza neoclásica, de Amor y Psiquis, atribuido al escultor sueco Tobías Sergel, aunque nos permitimos disentir de semejante atribución.

Sala III. Lucas. Alenza. Lameyer.

Sin ánimo alguno de crítica ni rectificación, pensamos que denominada esta sala, de *los epígonos de Goya*, nadie hubiera vacilado en suponer que se trataba de los tres artistas desaparecidos en la plenitud de su vida, cuando tanto cabía esperar de su inspiración privilegiada. Lucas muere a los 46 años, Alenza a los 37 y Lameyer no llega a cumplir los 52. Parece que un común destino de vidas malogradas les congrega en este recinto, acertadamente armonizado, cubiertas las paredes con terciopelo amarillo de cenefas, gran sofá en el centro y mesitas a los lados, sobre moqueta verde.

Con traza de gran complejidad ha llegado a nuestros días lo que pudiéramos llamar el caso Lucas o el fenómeno Lucas. Partiendo quizá, de su gran fecundidad artística —tan necesitada de estudio aclaratorio— hemos presenciado de unos años a esta parte, una tal floración de obras a él atribuidas, que nos mueve a recordar lo que alguna vez se ha dicho de Corot aventurando que de los tres mil cuadros que pintó, diez mil están en América. Pero dejando a salvo la auténtica certeza de unas cifras difíciles de precisar, es lo cierto que cuanto concierne al pintor alcaláino interesa grandemente por motivos que acaso escapan al normal entendimiento de las fluctuaciones del gusto. Y Lucas sigue acaparando una atención mayoritaria sin quiebras ni regateos.

(47) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *José Gutiérrez de la Vega*, selección, introducción y notas. «Revista de Ideas Estéticas», núm. 115. Madrid, julio-septiembre 1971.

(48) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Vida y arte de José Gragera*. Madrid, 1954.

La última muestra, por ahora, es la exposición celebrada —cuando estas líneas se escriben— en Castres y Lille, de junio a octubre del año en curso (49).

El conjunto de cuadros de Lucas aquí expuesto comprende un total de veintiuna obras y su examen, atento y complacido, resulta en verdad aleccionador. Diríamos que para comprender la España bronca y alegre, preocupada y sombría, rebelde y supersticiosa de mediados del XIX, el testimonio apasionado y apasionante de Lucas alcanza categoría —y no anécdota— de crónica veraz e insuperable. Frente a las clases privilegiadas de la sociedad isabelina, dorada y desdeñosa, con damas refinadas y personajes de relumbrón, nos encontramos aquí con esa España de menor cuantía, siempre sufrida y eternamente resentida que puebla las cárceles, aborrece la persecución sañuda —venga de quien viniere—, convive con majas y bandoleros, gime con los ajusticiados, se exaspera con fiebre revolucionaria, llena los templos dando pruebas de devoción escuchando acongojada ásperos sermones o distrae su holganza o indignación con la caza, con el juego de máscaras de los carnavales o asistiendo a las capeas públicas en que todo riesgo tiene su atracción.

Todo ello es lo que esta nutrida colección de Lucas nos ofrece como un regalo impar y una referencia inestimable.

Alenza no es lo mismo. Acaso de los tres artistas aquí reunidos sea el que más acapare nuestra atención. Conocida es su vida de estrecheces e incompreensión, a cuyo término —vaya como detalle significativo— hubo de abrirse una colecta entre los amigos a fin de que sus restos no fueran a confundirse en la fosa común.

De las ocho obras aquí expuestas, dos son retratos, una, composición de carácter religioso y las demás, escenas de costumbres. De los primeros ¿qué otra cosa cabe decir sino que son magistrales? Uno es el de Passuti —Apoderado del Duque de Osuna— y el otro el autorretrato (50), de aguda penetración psicológica, en el que ha llegado

(49) Exposición «Eugenio Lucas et les satellites de Goya». Museo Goya, de Castres, del 24 de junio al 13 de agosto, y Museo de Bellas Artes, de Lille, del 23 de agosto al 8 de octubre de 1972.

(50) A propuesta de Don José Laguna y Pérez, natural de Sevilla pero vecino de Madrid —vivía en Desengaño, 3, 2.º—, en 25 de septiembre de 1886, adquirióse esta obra por 500 pesetas, ingresando en el Museo, según comunicación de Federico de Madrazo en 27 de enero de 1887, registrándose con el número 733. Es curioso que cuando pasó la instancia de Laguna a informe del Museo, Federico de Madrazo apoyó su adquisición, considerándola muy oportuna y acreditando que, en efecto, el cuadro había sido ejecutado por Alenza, pero

a cifrarse el romanticismo español a través de esa «mirada oscura» (51), de ilusión y melancolía, que nos trae a la memoria la aguda sentencia de Machado:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve (52).

Si *El Viático* nos da la medida de su religiosidad, en el resto de sus obras se refleja todo el costumbrismo de la época (53), gracias a estos pequeños cuadros reveladores tanto de su capacidad de observación como del sentido humanístico y chispeante con que aborda los temas tratados: la reprensión contundente de cualquier travesura infantil en *La azotaina*; la ridícula situación del galanteador al descubierto en *El desquite*; la seducción femenina en *Una manola* o diversas escenas madrileñas en *El gallego de los curritos* o *Un veterano narrando sus aventuras* (54), dejando en oyentes y espectadores un hábito de conmiseración y de tristeza.

Del gaditano Francisco Lameyer (55), se exponen dos escenas de temas morunos —muy dentro de su predilección—, en las que se vislumbra, junto a la viveza de composición, un trazo resuelto y expresivo, lamentando, por curioso contraste, no conocer más a fondo la producción de este artista apenas estudiado.

añadiendo que representaba «el retrato de un joven cuya personalidad no me es aún conocida». Ello hace suponer que Madrazo no recordase, por el momento, las facciones del pintor fallecido más de cuarenta años antes. Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.626.

(51) EDUARDO LLOSENT Y MARAÑÓN: *Dieciséis salas del Museo de Arte Moderno y dieciséis preferencias*. «Escorial». *Ojeada al año 1943 y pronósticos para el año 1944*. Madrid, 1943.

(52) ANTONIO MACHADO: *Poesías completas*. Decimotercera edición. Madrid, 1971.

(53) C. PALENCIA TUBAU: *Leonardo Alenza*. Estrella. Monografías de arte. Madrid, s. a.

(54) A propuesta de su poseedor, Don Eustaquio Igualada, «vecin» de esta Corte», en 23 de noviembre de 1882, adquirióse esta obra —previo informe de la Academia de San Fernando— por la cantidad de 1.000 pesetas, ingresando en el Museo, según comunicación de Federico de Madrazo en 27 de febrero de 1883, registrándose con el número 588. Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.623.

(55) FÉLIX BOIX: *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador*. 1825-1877. «Raza Española», Madrid, 1919.

Sala IV. Costumbristas románticos.

De no ser incalculable la aportación romántica en punto a retratos —Madrado, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Carlos Luis de Rivera— y en cuanto a paisajes e interiores monumentales —Villaamil, Parcerisa—, la celosísima atención prestada al costumbrismo de la época merecería, ella sola, nuestra más fervorosa gratitud. Ciertamente es que en la sala anterior, Alenza y Lucas nos ofrecen cumplidas muestras de unas vivaces posibilidades, pero ahora nos encontramos con un conjunto —brillante, aunque limitado— de representaciones no circunscritas a lances o episodios de la Villa y Corte, sino que, en su mayor parte, recogen escenas provincianas o rurales, vistas con patente agrado y tratadas con gracioso donaire.

Añádase que, por fortuna, de los once cuadros aquí expuestos, cinco pertenecen a un pintor tan cualificado como Valeriano Bécquer, de quien, salvo la *Escena de familia* —trasunto hogareño de amable placidez— los otros cuatro corresponden a una serie de ocho, integrantes del encargo oficial recibido por mediación de González Bravo (56).

El baile, también conocido por *La carreta de los pinares*, ocupa, por derecho propio, un lugar preferente en el panorama de la pintura española de costumbres del XIX. De composición muy acertada, con un tratamiento ejemplar del fondo, luminosamente diáfano, el estudio de los tipos representa un documento inapreciable para la historia de nuestro folklore. Sobre la altiplanicie castellana, he aquí que un grupo de aldeanos dan tregua por unos instantes a su labor, con el ritmo y la alegría de un baile regional en el que, como actores o espectadores, todos toman parte. Las figuras, bien colocadas —entre las que esa pareja infantil del centro atrae todas las simpatías— lucen un rico muestrario de la indumentaria soriana.

La hilandera es una de las creaciones más lúcidas e inspiradas de Valeriano Bécquer, dándonos una clara medida de su facilidad de dibujo, cálido colorido, fina observación de los detalles, complacencia en la ejecución y mimo en la pincelada. Pintada en tabla, como *El leñador* —figura cargada de carácter—, aparece como las de esta serie, firmada y fechada en 1866.

(56) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Valeriano Bécquer en el Museo de la Trinidad*. «Goya», núm. 71. Madrid, marzo-abril 1966.

El presente —deliciosa estampa del costumbrismo aragonés— recoge, en jugosa composición de buen dibujo y alegre colorido, el encanto de lo popular, sin empalagos ni rebuscamientos. La detenida observación de los tipos se complementa con la cuidadosa atención prestada a la indumentaria. Conjugando armoniosamente una y otra, abrillanta la escena la muchacha del primer término, tratada con singular gracejo y simpatía, dentro de ese ambiente de naturalidad tan habitual en el artista. Para él, lo popular, lo auténticamente popular, sin falseamientos ni arbitrarias interpretaciones no es, como para otros, detalle o anécdota, sino más bien inspiración gozosa a la que sirve complacido con toda su exquisita sensibilidad de verdadero artista.

El gran paisajista Jenaro Pérez Villaamil (57) está representado por una vista interior de la Catedral de Toledo con escena cortesana.

El Patio de caballos en la Plaza de Toros de Madrid es lienzo firmado por Manuel Castellano, en 1853. En la actualidad, tenemos pendiente de publicación un estudio sobre este cuadro de notable interés iconográfico.

De José María Romero, pintor no bien conocido, pero que ha de tenerse muy en cuenta, vemos dos interiores bien compuestos, con retratos de la familia Santaló; donativo de Doña Inés Santaló, en 1964.

De José Rodríguez Guzmán —otro artista que espera la atención que merece— vemos *La feria de Santiponce*, de 1855, animada composición de vibrante colorido. Posterior en dos años es la *Procesión del Corpus en Sevilla*, por M. Cabral Aguado Bejarano, de brillante factura y rico en detalles, con buen estudio de perspectiva (58).

Delante, sobre una mesa, un grupo en barro cocido, *La Belleza dominando a la Fuerza*, por Venancio Vallmitjana, responde con gentil arbitrio a la incruenta porfía (59).

Otro grupo de bronce, *Lucha de fieras*, por G. Gardet, nos trae una simbólica representación de la escultura animalista francesa.

(57) ANTONIO MÉNDEZ CASAL: *Jenaro Pérez Villaamil*. La pintura romántica en España, tomo I. Madrid, s. a.

(58) BERNARDINO DE PANTORBA: *Bécquer y los costumbristas románticos*. «Goya», núm. 104. Madrid, septiembre-octubre 1971.

(59) MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÁ: *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany*. Prólogo por el Marqués de Lozoya. «Amigos de los Museos». Barcelona, 1947.

Salón. Pintura de historia.

Aunque a lo largo y a lo ancho del Casón abundan los lienzos de temas históricos, es en el salón principal, histórico de suyo, decorada la bóveda por Lucas Jordán, con la gran composición alegórica sobre el origen del Toisón de Oro (60), donde a la pintura de historia se le ofrece el recinto más espacioso y apropiado para las grandes dimensiones habituales en tal clase de obras.

(60) «Descripción del techo pintado a finales del siglo XVII por el artista napolitano Lucas Jordán en este que fue Salón de Recepciones del antiguo Real Palacio del Buen Retiro.

Restaurado a la fundación del Museo en 1880 por Don Germán Hernández (Dimensiones de la bóveda por su base: 21,16 metros de longitud, 12,90 metros de anchura y 5 metros de elevación.)

Asunto.

Origen y triunfo en España de la Orden del Toisón

En la base de la bóveda, por la parte que cae al Oriente, se descubre en el mar, protegida por Neptuno y Anftrite, la nave Argos, en la que fueron los héroes griegos de que nos habla la fábula a la conquista del vellocino de oro. Al lado derecho se ve un peñón, que figura ser la Cólquida, cuyo Rey Aetes, guardador del dicho vellocino o piel del carnero maravilloso, aparece sujetado por Hércules, volviendo la vista hacia tan preciada joya, que el jefe de los expresados navegantes o *argonautas*, Jason, vencedor del dragón Cadmo que la custodiaba y yace enroscado a la encina de que estaba colgada, entrega a Felipe el Bueno, Duque de Brabante y Borgoña, el cual la toma con la diestra mano, pronto a suspenderla del collar de la Orden, que coge con la izquierda y sostiene en los aires ninfas y amorcillos que rodean a un grupo, también aéreo, de matronas, cuyos mantos blasonados indican ser personificaciones de los antiguos Reinos de Castilla y León, Aragón, Sicilia, Granada, Austria, Artois, Borgoña, Alemania con Flandes y el Tirol, y Brabante, de quienes espreciado don el collar; y destacan sobre una nube; formando en conjunto el escudo vivo de la gran Monarquía de España, que llena el orbe, alumbrado por el Sol y dejando oscurecida al lado derecho a Latona o la Luna, que oculta su débil fulgor bajo el manto de la noche y despide de su seno tenue lluvia de rocío, mientras por el lado izquierdo Palas rechaza a los titanes, que pretendieron escalar el cielo, y aquí representan a los enemigos de la Fe, para cuya defensa fue creada la Orden del Toisón, cayendo vencidos por el ímpetu de la espada que blande la diosa de la guerra y por los rayos del Omnipotente. El astro del día brilla bajo la Corona de España y entre dos ninfas, que ostentando respectivamente la diadema, signo de la realeza y el olivo, símbolo de la paz, le señalan, para hacer más elocuente la intención de que el artista quiso representar en toda esta parte, la principal de su composición, el poderío de España cuando «no se ponía el sol en los dominios del César Carlos V», que dejó estatuido en ella el gran Maestrazgo de la Orden. En la Corona asienta el globo celeste, con las constelaciones, la nave Argos, el águila, Casiopea, la copa, el triángulo, el cisne, la serpiente, la Osa mayor y la menor, Perseo, el toro, el delfín, el Pegaso, etc., y los signos del Zodiaco: Leo, Escorpio, Géminis, Aries, Virgo y Piscis. Encima del globo se des-

La llamada pintura de historia, en su más conocida versión decimonónica, quiérase o no, agrade o desagrade, lejos de obedecer al caprichoso arbitrio de tal o cual pintor visionario, responde al planteamiento estético de una buena parte de la última centuria, comparado, inequívocamente, con general aceptación por artistas, jurados, críticos y, por supuesto, la opinión pública. De Rosales y Fortuny a Sorolla, ningún pintor de la época que se estimara en algo, dejó de contribuir al tema, en modo alguno indiferente para la generación que, acunada en Bailén, alcanzó la mayoría de edad al filo del Romanticismo y llegó a vivir, tras los años turbulentos de la Gloriosa, los albores de la Restauración. Solamente cuando la evolución de las ideas y de los gustos impuso, con nuevos modos, nuevas tendencias, empezó a decaer llegando hasta su completa declinación, con el inevitable acompañamiento de burlas y desdenes, corroborados posteriormente con enfáticos acentos condenatorios. Hoy ya, discurriendo las aguas por más tranquilos cauces, al revalorizar la presente instalación el arte español del XIX, encuentra la pintura de historia un marco digno y congruente, propicio para una comprensión cabal, suficiente sin pedantería y equilibrada sin afectación.

cubre el Olimpo, destacando en medio de él y de los rayos que le alumbran, rodeado de querubines, a Júpiter con Juno, Mercurio, Neptuno, Plutón, Marte, Cupido, Baco y otros inmortales, sobre una nube que les sirve de trono. El omnipotente padre de los dioses tiene la vista fija en el águila, su atributo y emblema de su poderío, que se cierne en la altura, trayendo en el pico una corona de laurel para premiar al Duque de Brabante.

A la parte de Poniente se levantan sobre la base de la bóveda las gradas del trono de la gran Monarquía de España, la cual, personificada en una matrona que empuña diferentes cetros, aparece sentada sobre el globo terrestre, teniendo al lado un geniecillo que lleva en las manos una cinta con el lema *Omnibus unus*, y a sus pies el manto y las coronas de los distintos reinos a que se extienden sus dominios, defendidos por el león, junto al cual se agita furioso el monstruo de la Herejía, y al extremo izquierdo se ve al Error, encadenado por una matrona que debe representar la Paz, apareciendo entre ambos victoriosa la bandera de Borgoña con las aspas de San Andrés. Al otro lado se muestran postrados sobre las dichas gradas reyes y príncipes sometidos y prisioneros, apareciendo victoriosa al extremo del grupo la bandera de Ausón. Circundan en los aires a la Monarquía, formando, por decirlo así, su corona, las Virtudes, entre las cuales se destaca la Fama, pronta a pregonar el triunfo de la Fe católica en España, teniendo por égida el Toisón de Oro.

Por los costados, sobre las ventanas, completan la composición unos grupos de figuras simbólicas. Las del costado que cae al Norte, contando de derecha a izquierda, comienzan por la de Eolo, personificación aquí del viento favorable, acompañado de varias ninfas que representan las brisas, uno y otras impulsando a la Agricultura y la Abundancia hacia España. A ésta se dirige también otro grupo formado por Minerva con su buho y otras aves, con Marte y Belona, a los que guía el furor bélico, pues tal nos parece representar el personaje con

Seis grandes lienzos se cuelgan del salón central. En lugar preferente, *La rendición de Bailén*. Según el catálogo de la Exposición de 1864 —a la que se presentó— el asunto se había tomado «de la tradición y de la historia». Semejante aclaración, evidenciaba que el propósito del autor no había sido supeditarse exclusivamente a la estricta veracidad de lo sucedido, sino con buen acuerdo, dar cabida también a aquellos elementos compositivos que por descansar en la tradición podían consentirle una mayor libertad de movimientos. Como así ocurrió, efectivamente, empezando por imaginar que el hecho capital de la rendición se produjo de una sola vez y ante las cuatro divisiones españolas que intervinieron en la lucha, cuando precisamente la ausencia de Reding y Coupigny dio lugar a algunas quejas. Por otra parte, desde las primeras referencias, aparecidas en la prensa, cuando el lienzo, recién llegado de París, se expuso en el Teatro Real, dijo que el húsar de la cabeza vendada, inmediato a Dupont, representaba al bravo Gobert. En realidad, Gobert no pudo asistir a la rendición del ejército galo por haber caído mortalmente herido unos días antes en la acción de Mengíbar. Lo que no impediría, sin embar-

cabeza de león y con un látigo en la diestra, que va precedido de un grupo de ninfas y niños portadores de un yelmo y una espada, que recuerdan las preciadas armas de Aquiles. Al costado del Mediodía, siguiendo la sucesión de los grupos, de izquierda a derecha se ve primero el de las cuatro partes del Mundo, entre las que figura como principal Europa, cuya frente se adorna con la cabeza del toro; aparece luego el Tiempo o Saturno, protegiendo a las cuatro Estaciones; y delante, en un carro arrastrado por leones, se dirige triunfalmente a España la diosa Cibele con la llave de la prosperidad, llevando por conductor del carro a su sacerdote Cloreo y seguido de una ninfa que vuela para ceñirle la corona de torres. Junto a los ángulos de la bóveda hay cuatro figuras que representan las cuatro Edades de oro, plata, cobre y hierro.

En las lunetas que hay entre las ventanas representó el autor a Apolo, según Palomino, y las nueve Musas. El Apolo fue sustituido en la restauración por el dios Pan, que se ve hacia el ángulo de la izquierda en el lado del Mediodía. A contar desde esa figura se suceden las de las Musas, Erato, Terpsícore, Euterpe, Talía; y en el lado opuesto, contando también desde la izquierda, Clío, Melpómene, Polimnia, Caliope y Urania, todas con atributos y su nombre respectivo escrito al pie. En la arquitectura fingida que completa el decorado de la bóveda corre sobre las dichas lunetas una balaustrada, en la que apoyan varias figuras, y sirviendo de coronación a los mismos se alzan sobre ellos unas estatuas de sabios y filósofos antiguos, como Aristóteles, Platón, Sócrates, Arquímedes, etc.

En resumen: Jordán, interpretando por lo heroico, la protección divina, alcanzada por el esfuerzo de la Orden del Toisón, representó el triunfo de España, dueña del mundo, señora de lo creado, y favorecida de los elementos y de los bienes que sobre ella derrama el cielo.»

Reproducción del texto impreso que se muestra en el tránsito de la Sala IV al Salón, tomado, al parecer, de la descripción de José Ramón Mélida que, bajo el título *El techo pintado por Lucas Jordán*, figura en el *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, primera parte, páginas LXVII-LXXI. Madrid, 1908.

go, perfilar una de las figuras más logradas y sobresalientes de todo el cuadro. Es decir, lo que, como en otros casos, suponía una notoria inexactitud de orden histórico, artístico y sentimentalmente representaba un acierto sin contradicciones. Más aun tratándose de un cuadro que por su cálido colorido, por lo que de ambicioso empeño tiene y contiene, por su potencia evocadora, ha pasado a incorporarse a nuestras imágenes familiares como una versión lúcida y entrañable de la histórica jornada.

¿Cómo negar el verdadero entusiasmo que produjo el gran lienzo de *Doña Juana la Loca*, de Pradilla? El hecho de que por primera vez en la historia de nuestros certámenes nacionales se concediera la Medalla de Honor, refleja, con visos de clamor público, la acogida sensacional que obtuvo desde el primer momento. Acogida en la que bien pudo influir, a nuestro juicio, un conjunto de notables circunstancias. La primera y principal, la serie de positivas cualidades del cuadro que atestiguan la patente maestría del autor en el modelado y distribución de las figuras, en el juego equilibrado de líneas y colorido, en la gradación de fondos y en el efecto dramático de la composición, vigorosamente logrado. La dueña que ahueca las manos hacia el calor de la lumbre, los dos cortesanos en pie que, a la derecha, contemplan extrañados a su desventurada soberana, entre lastimeros y respetuosos, el trenzado de humo emblanquecido a ras de tierra pero que se va espesando al acercarse a la divisoria óptica del horizonte, el árbol tronchado, son otros tantos detalles reveladores de una observación aguda bien estudiada. Acierto grande fue situar la escena al aire libre —con el lejano convento que por ser de monjas provocó la irritación de la regia demente, hasta el punto de ordenar sacar el féretro del recinto y acampar a la intemperie— confiriendo categoría de protagonista a un celaje luminoso, relegado con frecuencia por sus contemporáneos a confines secundarios. Y no ha de olvidarse la indiscutible aceptación que dentro de los temas de historia suscitaron los de tétrica significación, preferencia que cabe suponer bien avenida con las inquietudes de la época azotada por los estragos de la tisis, del cólera y del pesimismo.

Posterior varios años al precedente, pero en la misma línea de evocaciones sombrías, contemplamos ahora *Los amantes de Teruel*, lienzo que Antonio Muñoz Degrain envió a la Exposición de 1884, obteniendo mercedamente primera Medalla.

Frente a la indecisa vaguedad de un fondo teñido de penumbra se contraponen, en abierto contraste, la brillante luminosidad del grupo central, representando —según recuerda el catálogo— el episodio crítico acaecido en la turolense iglesia de San Pedro, cuando hallándose Diego de cuerpo presente, quiso acudir Isabel «solo á berrar antes que lo soterrasen», empeño conseguido a costa de caer exánime a su lado.

La figura de la novia, ya casada, vestida aún con sus mejores galas nupciales, abrazada al féretro donde yace su amor y el detalle —muy celebrado en su tiempo— del candelero derribado con el cirio todavía humeante, acaparan la atención de este lienzo de ponderada entonación, bien ajustado al lúgubre temario de tantos cuadros de historia.

Debemos al burgalés Dióscoro Teófilo de la Puebla el cuadro de *Las hijas del Cid*, enviado a la Exposición de 1871. Indudablemente Puebla figura por derecho propio entre nuestros pintores de historia, siendo, sin duda, su creación más famosa el *Desembarco de Colón en el Nuevo Mundo*.

Del madrileño Lorenzo Valles —«una de las grandes personalidades del arte español en la segunda mitad del siglo XIX», a juicio de Beruete (61)—es el lienzo titulado *Demencia de Doña Juana de Castilla*, con el que alcanzó en la Exposición de 1866 segunda Medalla, mereciendo sin duda recompensa mayor.

El *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, original del pintor alcoyano Antonio Gisbert, recoge el momento en que se ultiman los preparativos para proceder a la ejecución de parte de los condenados. Atados, sin excepción, forman éstos el grupo principal en el que se hallan los elementos más caracterizados, sobresaliendo la figura de Torrijos con su levita color de pasa, camisa desabrochada y pañuelo alrededor del cuello; su actitud revela gallarda serenidad a la que aureola un leve rictus de indecisa nostalgia. Estrechan sus manos las de Flores Calderón, a la derecha, y a su izquierda, la diestra de Fernández Golfín, a quien esa venda que cubre los ojos apenas si ensombrece una mirada que adivinamos tan llena de vida como la indignación de un personaje bíblico y sólo comparable a la majestad del religioso barbado que le asiste. Ni un grito, ni un sollozo; única-

(61) A. DE BERUETE Y MORET: *Historia de la pintura española en el siglo XIX*. Madrid, 1926.

mente el tono grave de las últimas plegarias que otro fraile recita con pausada voz. Continuando la referencia al grupo, destaca, erguido, Mr. Robert Boyd, con todo el byroniano fervor de un inglés romántico que muere por la libertad de un pueblo sin ventura. Luego, ese conjunto indefinido de cómplices de menos cuantía, acaso fortuitos, a los que la noticia de la ejecución pudo sorprender tal vez antes que el conocimiento exacto de la empresa a la que se adscribieron, jóvenes a los que la vida reveló de golpe toda la ingénita miseria de los hombres, gente de mar, paisanos... Uno de ellos, arrodillado, implora perdón ante el religioso que, quizá, perdió la razón por el recuerdo de aquella escena. A su inmediatez, dos compañeros, unidos estrechamente, rubrican con abrazo postrero y cordial una inquebrantable amistad fortalecida por la común desgracia. Otro más allá, y otro, y otros... Y el agua del Mare Nostrum que, en oleaje inquieto, quiere llevarles el beso tibio de un mensaje de amor. A lo lejos, la serranía, bajo el sol decembrino de esta mañana de luto. Al fondo, la iglesia del Carmen; más cerca, tres religiosos; a su lado, el piquete de ejecución en rígida posición disciplinaria. Aquí, en primer término, yacen varios fusilados. Una mano se encorva en convulsión incierta de trágica postura y, casi a su alcance, la fiel chistera abandonada, recordándonos idéntico detalle de «La mort du marechal Ney», de Gerôme (62).

De significación muy distinta a los temas luctuosos que acabamos de ver —frecuentes en la pintura de historia— son los tratados en otras obras del mismo recinto. Tal sucede con las dos tablas primorosas de Palmaroli, *Interior o Concierto* y *En la playa* (63). Un admirable paisaje de los Picos de Europa, firmado por Carlos de Haes. Y tres más, de Muñoz Degraín: *Paisaje del Pardo* —de rítmica factura— sobre la puerta de acceso, *Chubasco en Granada* —de poético encanto— y *Vista de Granada y Sierra Nevada*, inconcluso.

Muy importante es la serie de esculturas que contiene este salón

A la entrada, la estatua de Hebe, de Canova, procedente de la Casa ducal de Osuna (64), muestra en expresivo gesto de escanciadora de los dioses, el desvelado encanto de una fragancia indeclinable.

(62) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Pintura de Historia en el Casón*. «Goya», núm. 104. Madrid, septiembre-octubre 1971.

(63) ROSA PÉREZ Y MORANDEIRA: *Vicente Palmaroli*. «Artes y Artistas». Madrid, 1971.

(64) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.628.

Varias obras de Alvarez Cubero nos traen el recuerdo del gran escultor prieguense: el *Joven con un cisne* —que no es, como se ha afirmado, el Ganimedes—, el *Cupido* —en colaboración con su hijo Alvarez Bouquel (65)—, el *Apolino* y la estatua de *Diana*, que hemos documentado recientemente (66). De Ramón Barba, contemporáneo de Alvarez, es el *Mercurio*, fechado en Roma en 1806.

Excepcionalmente notamos —y admiramos— la presencia de dos esculturas de carácter religioso. Una, el grupo de las Virtudes teológicas, firmado y fechado en Roma por Felipe Moratilla, en 1876. La otra, capital, en el centro de la sala: el Cristo yacente, labrado por Agapito Vallmitjana, en 1872, con primor asombroso y emocionada inspiración, para el que —como se ha dicho— sirvió Rosales de modelo.

Sala V. Rosales. Palmaroli.

Permítasenos adelantar que esta sala —armoniosamente ambientada en verdes tonalidades, con gran sofá circular en centro e irreprochable iluminación— es, a nuestro juicio y sin reserva alguna, la más lograda de todas. Claro es que a ello contribuye poderosamente la calidad excepcional del conjunto con que se nutre y enriquece. ¡Es Rosales quien la adorna, en colaboración —no por limitada, menos entrañable— de su fraternal amigo Palmaroli!

Sabida es la íntima amistad de Rosales con Vicente Palmaroli —de quien acabamos de ver en el salón dos pequeñas tablas cautivadoras—, compañeros de viaje a Italia en 1857, siendo el segundo albacea testamentario de aquél y uno de los mayores consuelos de su vida. Cuatro son las obras del pintor de Zarzalejo aquí expuestas, retratos los cuatro, de notable calidad. Uno, de su amigo Ventura Miera —fechado en 1866—, de grave entonación. Otro, espléndido, abocetado, de la Condesa de Miramón —hija del General fusilado en Querétaro con el Emperador Maximiliano—, correspondiente a la época en que el artista se hallaba dirigiendo en Roma la Academia Española; el entrelazo de manos unidas con elegante naturalidad afianza la distinción del retrato. Un tercero, de la esposa del pintor —Sofía Reboulet— tocada

(65) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *José Alvarez Bouquel, una esperanza malograda*. «Goya», núm. 78. Madrid, mayo-junio 1967.

(66) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Alvarez Cubero y la Diana del Casón*. «Goya», núm. 109. Madrid, julio-agosto 1972.

con ligero velo. Y el cuarto, de gran nervio, el de su querido amigo Padró, que se ha identificado como de José Collado.

Pero es imposible demorar un momento más la contemplación de la obra señera que centra y preside esta sala. Nos encontramos ante *El testamento de Isabel la Católica*, del que nos atrevemos a decir que tal vez nunca se vio en tan óptimas condiciones como ahora. El cuadro, verdaderamente soberano, firmado y fechado por el artista en Roma supone un alarde de facultades fuera de toda discusión. Conocidos son los diversos estudios preparatorios de este gran lienzo, uno de cuyos bocetos se exponen; a través de ellos se comprueba la concienzuda elaboración que el artista llevó a cabo, buscando una más acertada colocación de las figuras que intervienen, logrando, efectivamente, una composición ejemplar. Que dibujo, colorido, composición y fuerza expresiva están conseguidos maravillosamente parece hasta pueril recordarlo. Sabidas son, por otra parte, la génesis e historia de sus vicisitudes, con el lamentable episodio de regateársele en España la Medalla de Honor que, por supuesto acabó negándosele.

En la misma banda del boceto podemos admirar el retrato, de aguda penetración, del violinista Pinelli; los bocetos del Castillo de Sigüenza, del Episodio de la Batalla de Tetuán, y un tercero, delicioso, de Ofelia. En el centro, una de las piezas capitales en la producción de Rosales, *Mujer al salir del baño*, lienzo espléndido aunque no bien comprendido en su tiempo (67). Muy sobrio es el retrato de la infortunada esposa del pintor, Maximina Martínez de Pedrosa.

En la pared opuesta, *El pintor enfermo*, en el interior de una pobre buhardilla, ofrece con toques angustiosos una visión lastimera tomada, verosímilmente, de la realidad.

Al lado, un cuadrito evocador del *Estudio* de Rosales, por Juan Comba. Le siguen *Chóchara* —suelto de dibujo, gracioso de color—, *la Celda prioral del Monasterio de El Escorial* y una *Cabeza de hombre*, de vigoroso trazo, donativo de Don Carlos Sanz.

(67) Al gestionarse la adquisición de este lienzo en 1878 hubo de pedirse informe al Director del Museo del Prado, Francisco Sans, quien se expresó en estos términos:

«Representa el de Rosales "Un estudio de mujer saliendo del baño", hecho con gran soltura y reúne a un dibujo intachable, gran sobriedad de color, pero no estando concluido (sin que esto quite importancia para figurar en la mencionada galería) puede ser estimada esta circunstancia en la cantidad de tres mil o tres mil quinientas pesetas.» Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.623.

La muerte de Lucrecia es otra pieza impar dentro de su producción, por su gran belleza, fuerza dramática, y técnica avanzada para su tiempo. Presentada a la Exposición de 1871, se estimó inacabada, sin conseguir tampoco el alto galardón que merecía (68).

Correspondiente al último encargo recibido —para la iglesia madrileña de Santo Tomás— un boceto de *Cabeza de Evangelista* —a parecer, San Mateo—, muestra, como el pintor imaginara, cierto acento miguelangelesco; fue adquirido a la viuda del pintor en 1902 (69). *La presentación de Don Juan de Austria a Carlos V* aparece fechado en 1869 y perteneció a la Condesa de Morphy (70); es como un *divertimento* rosalesco. Síguete el retrato, excelente, del gran pintor madrileño, dedicado por Federico de Madrazo en 1867.

Y terminamos el recorrido de esta sala ante la primera composición de Rosales, *Tobías y el Ángel*, en la que —como ha señalado Xavier de Salas— «aflore el nazarenismo de la escuela, en que se formó» (71); adquirióse en 1879 en la cantidad de 2.500 pesetas (72).

Sala VI. Fortuny. Domingo. Pinazo. Sorolla.

El simple enunciado de los cuatro titulares de esta sala —a los que justo es añadir el nombre de Raimundo de Madrazo— ya indica la importancia de su contenido.

Guardando correspondencia con la sala II se han distribuido los cuadros con separación de un panel central divisorio que más parece levantado para señalar ponderada distribución y realce de algunas obras que para discriminación de autores y épocas.

Como quiera que sea, resulta evidente que en esta primera parte —pudieramos decir— de la sala, se advierte un claro predominio de

(68) BERNARDINO DE PANTORBA: *Eduardo Rosales*. Madrid, 1937. ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Ponzano y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*. «Revista de Ideas Estéticas», núm. 116. Madrid, octubre-diciembre 1971.

(69) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.629.

(70) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.629.

(71) XAVIER DE SALAS: *La pintura de Rosales*. «Goya», núm. 104. Madrid, septiembre-octubre 1971.

(72) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.623.

Fortuny, pues son trece obras de su mano las expuestas. Con lo cual queda dicho que es una verdadera exhibición —o festival, si se quiere— de preciosismo sin precio y alegre colorido lo que prevalece.

Por un momento pensamos que, de añadir, en imaginaria agregación, *La Vicaría*, el Fortuny más conocido quedaría aquí magníficamente representado. Como es también magnífico el hecho de que gran parte de los fondos aquí reunidos proceda de los generosos donativos de Don Ramón de Errazu —ocho en total— y del hijo del artista. Entre los primeros se cuentan *Fantasia de Fausto* —fechado en 1866— y un *Paisaje*, acuarela, con que se abre la sala. Inmediato, en la pared siguiente, el *Viejo desnudo al sol*, asombra por el estudio insuperable del modelo y, al lado, el *Jardín de la casa de Fortuny* que, inconcluso a la muerte del artista, lo terminó su cuñado Raimundo de Madrazo. Un gran lienzo ovalado, pintado para el Palacio de los Duques de Riánsares, en París y salvado para España por Raimundo de Madrazo evoca, en alegórico episodio, una revista de tropas por la Reina Gobernadora e Isabel II, en la primera guerra carlista (73). A continuación, un *tableautin*, de Palmaroli y una copia excelente del Menipo, de Velázquez, por Fortuny.

En el centro, ocupando lugares preminentes, dos bellos cuadros. Arriba, el retrato de la Reina María Cristina de Austria, estudio del natural, fechado en Aranjuez en 1887 por Raimundo de Madrazo. Abajo, una de las joyas máximas, no sólo de Fortuny, sino de la actual instalación del Casón: *Los hijos del pintor en el salón japonés*, de 1874, lienzo inacabado sobre el que ha escrito Julián Gallego: «Se trata de una obra desconcertante, tanto en la refinada alegría de su color (sólo el mejor Ensor podría resistir la comparación), como, sobre todo, por la novedad de su composición, a base de dos perpendiculares paralelas a los bordes del cuadro, sobre las que se enrosca deliciosamente la composición: hojas, telas, niños... (los hijos del pintor, María Luisa y Mariano; legado de éste). Estamos ya ante una obra que cabría calificar de *nabi*, pero anterior casi veinte años a las primeras obras, rítmicas, orientales de este grupo. Una «chinoiserie» (o mejor dicho,

(73) ENRIQUE PARDO CANALÍS: *En los comienzos de la primera guerra carlista. Una evocación de Fortuny*. «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», todo VIII. Madrid, 1972.

«japonaiserie») moderna, esto es, identificando el estilo con el tema» (74).

En la pared próxima y entre dos cuadros esplendentes de Raimundo de Madrazo —retratos de la modelo Alice Masson, uno de ellos con mantilla— continúa la *fiesta* Fortuny, con un pequeño lienzo, *Corrida de toros*, síntesis prodigiosa de color, y debajo *La batalla de Wad-Ras*, cuya adquisición por el Estado propusieron conjuntamente en 1877 Carlos Luis de Ribera, Federico de Madrazo y Francisco Sans (75).

Síguenle una obra excepcional, el *Desnudo en la playa de Portici*. Inmediatamente, un busto, en bronce, del napolitano Vincenzo Gemito, evoca la fisonomía del artista reusense. Dos cuadros de ambiente marroquí atestiguan el interés de Fortuny por estos temas. Debajo del último, una vista de Venecia, por Martín Rico, íntimo amigo suyo, de quien es también, *Orillas del Guadaira*, de cristalinos reflejos. Cerrando esta serie, el conocido *Idilio*, acuarela fechada en 1868, de grácil factura.

Una lograda decoración, en verde, imitandolígero cañamazo, enmarca esta sala, complementada con plantas y un sofá de laca, de traza exótica.

En la que pudiéramos considerar segunda parte, se nos ofrece una selección muy representativa de lo que Camón Aznar ha calificado de *instantismo español* (76).

En el ámbito de la pintura sobresale, por su número, el conjunto de diecinueve obras de Ignacio Pinazo, el solitario de Godella, artista de producción lúcida y copiosa que aquí mismo nos brinda una serie muy característica de su temática y estilo: estudios, infinitos estudios recogiendo la chispa de una inspiración feliz, sin pulidos acabamientos ni preocupaciones por llevar a último término unas concepciones relampagueantes. Así, vemos desnudos femeninos, figuras infantiles, el estudio preparatorio para el gran cuadro de los últimos momentos de Jaime el Conquistador —en el Museo de Zaragoza—, junto a algunos cuadros bien conocidos: *La lección de memoria*, *Ofrenda de Flores*,

(74) JULIÁN GALLEGO: *Fortuny, en el Casón*. «Goya», núm. 104. Madrid, septiembre-octubre 1971.

(75) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, legajo 6.629.

(76) JOSÉ CAMÓN AZNAR: *El instantismo valenciano*. «Goya», número 104. Madrid, septiembre-octubre 1971.

Ignacio, hijo del artista (dos versiones) y dos autorretratos, a los que ha de agregarse *Barca en la playa*, en la sala siguiente.

De cuidada ejecución siempre y alusiva con frecuencia a los asuntos de época, se nos ofrece la obra de Francisco Domingo Marqués, padre de Roberto Domingo. Del *Estudio de Muñoz Degraín en Valencia* —fechado en 1867—, *El zapatero* y el *Autorretrato al Estudio de hombre, Puerta del Palacio del Marqués de Dos Aguas* y *Un alto en la montería*, hay una extensa gama de posibilidades y aciertos, al servicio de una extremada sensibilidad.

De Sorolla —a quien volveremos a encontrar en la sala siguiente a través de su obra más celebrada— contemplamos aquí, en lugar destacado, el retrato de María Guerrero, fechado en 1906. ¡Arduo empeño la evocación velazqueña en la interpretación de *Finea* de *La dama boba*, de Lope! El de Don Aureliano de Beruete, de 1902, fue legado al Museo por el retratado (77).

En el centro se expone una de las más bellas esculturas modernas: *Desconsuelo*, por José Llimona, artista fallecido en 1934. De una delicadeza sin empalago y de una sobriedad sin sequedades, admiramos aquí esta pieza auténticamente magistral.

De gran fuerza es el busto de *Tulia*, por Querol, «precioso mármol» (78), con énfasis varonil de sostenida iracundia.

La *Niña desnuda*, del olotense Miguel Blay, se acompasa con suave trazo a la estatuaría novecentista, influida por Rodin en su concepción de figura-bloque, como emergiendo de la propia Naturaleza.

Sala VII. Impresionismo español.

Vario, múltiple, inapreciable es el contenido de esta última sala. Treinta y cinco obras, agrupadas bajo la rúbrica común que los congrega supone más que un regalo, un festín suculento al aire libre, por su temario, pero encerrado en cuatro paredes por su instalación. Y así sucede porque salvo las esculturas —que por lo demás se presienten próximas a fontanas o jardines— todo se desarrolla a la luz del sol o a la intemperie.

(77) BERNARDINO DE PANTORBA: *La vida y obra de Joaquín Sorolla*. Madrid, 1953.

(78) JOSÉ RAMÓN MÉLIDA: *Balace de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, 1 agosto 1895.

No podía faltar la aportación esencial, luminosa, de finas gradaciones, de Aureliano de Beruete. De sus temas predilectos —Madrid y alrededores, Orillas del Manzanares, El Pardo, Torrelodones, Guadarrama, Toledo— hay una muestra nutrida y refulgente. Discípulo predilecto de Carlos Haes, supo infundir a sus obras la preocupación por un paisaje encuadrado en líricas entonaciones de suave delicadeza y enjundiosa calidad.

De Sorolla, completando lo expuesto en la sala anterior, se cuelgan dos de sus obras más conocidas. Una, *Y aún dicen que el pescado es caro*, de 1894, muy dentro de esa tendencia social —*Triste berencia, Otra Margarita, Trata de blancas*, etc.— tan en boga a finales de siglo y a la que el artista no dejó de prestar atención. La solicitud paternal del modesto pescador que atiende en primera cura al muchacho lesionado, es algo que ha llegado a convertirse en blanco de reivindicación. Casi enfrente, *Niños en la playa*, no tanto diríamos a la orilla del mar como bajo la plácida caricia del sol mediterráneo que cubre sus cuerpos de sol y de vitalidad.

De Santiago Rusiñol, el pintor y escritor de inquieta y desbordante personalidad, vemos dos de sus bienamados paisajes de Aranjuez, en los que el trazado geométrico de los jardines parece el pautado musical de que se sirve para soporte de una vigorosa imaginación.

¡Y qué decir de uno los pintores más sorprendentes, del que vemos aquí tres obras: *Aguas de Moguda, El buerto y la ermita y La encina y la vaca!* Nos referimos, por supuesto, a Joaquín Mir, fallecido en 1941, a los 67 años, de quien tan aguda semblanza debemos a José Plá (79). Mir, a nuestro juicio, es como la fruición impetuosa del color. Diríamos que frente al postulado parnasiano del arte por el arte, más parece obsesionado por el constante empeño del color por el color.

Del tortosino Francisco Gimeno —clamoroso exponente de una gran vocación artística, que sólo después de morir se reconocería— figuran dos lienzos firmados: *Aigua Blava y Vedado*, los dos de pincelada luminosa y vibrante, resuelta y expresiva.

De 1929 es el *Arbol*, muy representativo de Agustín Riancho, por su fuerza y nervio, trayéndonos a la memoria la peripecia huma-

(79) *El pintor Joaquín Mir*, Barcelona, 1944.

na del artista que, retirado a Entrambasmestas, su pueblo natal, después de los reveses sufridos, llegó tardíamente a sentir los halagos de la fama.

Un paisaje de encrespadas tonalidades, evoca la memoria de Manuel Salces, otro pintor santanderino, de tesonero empuje.

Ocupando la cabecera de la sala, tres obras, muy conocidas, de Darío de Regoyos: *Paisaje*, *Playa de San Sebastián* y *El gallinero*. Los tres, inconfundibles por su estilo y técnica tan rica en modulaciones cromáticas. Ramón D. Faraldo, estableciendo un parangón —viable en esta sala— entre Regoyos, Beruete y Sorolla, se expresa en estos términos: «El asturiano encanta, el madrileño convence, el valenciano abruma (80)». He ahí caracterizados, en abreviada síntesis, tan singulares artistas.

De Mariano Benlliure, fallecido en 1947, a los 85 años, pudiera decirse que se halla todavía en su cuarentena de mala prensa. Fenómeno explicable y nada extraño en las vicisitudes del gusto y de los juicios estéticos. Sin pretender asumir una defensa improcedente, pero sin propugnar tampoco su condena —no parece juicioso «amontonar dictérios», como apunta Juan José Martín González (81)—, entendemos que el escultor valenciano sintoniza a la perfección con la España que le tocó vivir y a la que pudiera calificarse genéricamente del reinado de Alfonso XIII. Con rango honorario de Escultor de Cámara, fue Benlliure artista solicitadísimo por la sociedad de su tiempo y por ello, en su producción copiosa hay una extensa gama de obras —necesitada de muy ponderada discriminación— alcanzando clamoroso renombre muchos de sus retratos, figuras infantiles y temas turinos.

Tres son las obras de su mano aquí expuestas. Dos bustos de señoras: uno, de la Marquesa de Amboage, fechado en 1914; el segundo, de la Marquesa de Otero, Duquesa de Canalejas, dedicado por el artista, en 1915, al hijo del político asesinado en la Puerta del Sol; uno y otro, ajustados a ese módulo de elegante distinción nada infrecuente en sus creaciones.

La tercera, *Canto de amor*, mármol —como los anteriores— de hacia 1900. Corresponde a su etapa de Roma y es grupo —muy de la

(80) *Aureliano de Beruete pintor*. Barcelona, s. a.

(81) *La escultura en el Museo de Arte del siglo XIX*. «Goya», núm. 104. Madrid, septiembre-octubre 1971.

época— que a la soltura en el tratamiento del desnudo femenino, añade la gracia desenvuelta, casi retozona, diríamos, de los niños que animan el conjunto.

Epílogo.

Termina con ello nuestra grata y aleccionadora visita al Casón. Una vez más nos ha permitido admirar el arte español del siglo XIX a través de las varias tendencias y modalidades que reflejan las obras expuestas (82). Bien es verdad que hemos procurado, como apuntaba Marichalar, que la atención por cada pieza no impidiera olvidar el conjunto (83). ¡Empeño difícil cuando tan múltiples incitaciones arrastran la mirada y avivan la contemplación!

Cuando nos dirigimos a la salida, vamos pensando en que la propia denominación —Arte del Siglo XIX— resulta, no sabemos si excesiva o, por el contrario, insuficiente. Pues excluido Goya —a quien sólo vemos en efígie, pero cuyo espíritu aletea cercano— encontramos que el contenido abarca desde Vicente López —de claro entronque dieciochesco— hasta Joaquín Mir, por escoger alguno, en plena

(82) Al corregir las pruebas de imprenta de estas páginas, se han advertido diversas modificaciones muy recientes en la instalación del Casón, posteriores a la redacción del original, debidas algunas de ellas a la ausencia temporal de varias obras enviadas a las exposiciones de Londres y Castres-Lille.

Con objeto de no retrasar su publicación —dado el carácter de la revista a que se destina— se ha estimado preferible consignar aquí brevemente, y siguiendo el orden establecido, las variaciones registradas en punto a las piezas sustituidas o colocadas actualmente.

Vestíbulo.—Se ha retirado el busto de Alvarez Cubero, que se suponía retrato de Rossini, colocándose en su lugar otro que, efectivamente, firmado por el escultor cordobés, representa al gran compositor italiano.

Sala III.—Sobre las mesas se han colocado, en vitrinas, dos grupos en barro cocido, *Pareja de andaluces abrazándose al pie del caballo* y *Majos andaluces a caballo*, por Miguel Marín y Torres.

En la misma sala, aunque provisionalmente, se ha depositado el modelo, en bronce, de *La Fama*, por Ricardo Bellver.

Sala IV.—Retirado el grupo de Venancio Vallmitjana *La Belleza dominando la Fuerza*, muéstrase en su lugar, otro en barro cocido, *Extasis de una Santa*, por Susillo.

Salón.—Recogiendo las del autor de este trabajo se ha retificado la rotulación del *Joven con un cisne* —que antes se tenía por Ganímedes— y de la estatua de *Diana*, documentada recientemente como obra segura también de Alvarez Cubero.

(83) *El Casón*. «Escorial». *Ojeada al 1943 y pronósticos para el año 1944*. Madrid, 1943.

erupción novecentista si es que no nos fijamos en Benlliure que muere casi al mediar el siglo actual. Son los problemas que trae consigo el rigor de los cronologías, a menudo convencionales. Pero, en general, la rotulación es válida y correcta. Más aún, cuando tanto acierto y buen gusto han presidido la instalación (84).

Otra vez en la calle de Felipe IV, después de ofrecer al Arte el testimonio de nuestra pleitesía, la proximidad del Retiro, del antiguo Buen Retiro nos tienta —sin que opongamos, ciertamente, resistencia alguna— al encuentro saludable con la Naturaleza. Hacia allí, pues, nos encaminamos mientras la capital se dispone a lucir sus acostumbradas galas otoñales, aunque con menos sosiego y mucha mayor contaminación que en el maltratado siglo XIX.

(84) JOAQUÍN DE LA PUENTE: *Nuevas salas del Museo del Prado, en el Casón del Buen Retiro*. «Archivo Español de Arte», núm. 176. Madrid, octubre-diciembre 1971.

RESUME

ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Une visite au Casón du Buen Retiro.*

Une des rares survivances architectoniques de l'ancien Palais Royal du Buen Retiro, à Madrid, c'est l'édifice connu par le Casón, objet de nombreuses vicissitudes à travers les siècles. Après avoir été, dans les années précédentes, le cadre splendide de nombreuses expositions la plus retentissante, celle célébrée en 1960-1961 à l'occasion du troisième centenaire de la mort de Velázquez— récemment il a été destiné comme ampliation du Musée du Prado, dont les fonds ont été augmentés avec ceux provenant du disparu Musée de l'Art Moderne. Cela a permis de dédier les nouvelles salles disponibles à l'art du XIX^{ème} siècle, parvenant à réunir un ensemble brillant par son importance et variété.

De Vicente López à Sorolla et de Alvarez Cubero à Benlliure, on peut admirer un précieux ensemble de peintures et sculptures dues à des artistes insignes de l'époque: les Madrazos, Esquivel, Lucas, Rosales, Fortuny, Padilla, Pinazo, Beruete, Regoyos et d'autres. Exceptionnellement quelques oeuvres d'artistes étrangers y figurent —Canova, Thorwaldsen et d'autres— mais attachées de quelque façon au patrimoine artistique espagnol.

SUMMARY

ENRIQUE PARDO CANALÍS: *A visit to the Casón of Buen Retiro.*

One of the counted achitectural surviving of the old Royal Palace of Buen Retiro in Madrid is the building known as the Casón of multiple vicissitudes through centuries. After being during the last years resplendent frame of numerous expositions —the most recent held in 1960-1961 with the occasion of the third centennial of Velázquez death— has recently being settled as an enlargement to the Prado Museum which funds have being increased with those coming from the disappeared Modern Art Museum. This has made possible to devote the new rooms in disposal to the XIXth century art attaining the gathering of an outstanding ensemble of great importance and variety.

From Vicente López to Sorolla and from Alvarez Cubero to Benlliure we can admire a valuable gathering of paintings and sculptures owed to famous spanish artists of the time: the Madrazo, Esquivel, Lucas, Rosales, Fortuny, Pradilla, Pinazo, Beruete, Regoyos and others. Exceptionally there also figure some works of foreing artists Canova, Thorwaldsen and few more but somewhat linked to the artistic spanish patrimony.

ZUSAMMENFASSUNG

ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Ein Besuch im Casón del Buen Retiro.*

Das unter dem Namen «Casón» bekannte Gebäude ist eines der wenigen architektoinschen Bauwerke des ehemaligen Königlichen Palastes Buen Retiro in Madrid, das die an Ereignissen so reichen Jahrhunderte überdauert hat. Es lieferte in den letzten Jahren einen würdigen Rahmen für zahlreiche Ausstellungen, von denen die 1960-61 anlässlich des 300. Todestages von Velázquez abgehaltene Gedächtnisausstellung an erster Stelle zu erwähnen sei, und wurde kürzlich dem

Prado-Museum, das infolge der Übernahme der Werke des ehemaligen Museums für Moderne Kunst an Platzmangel litt, angegliedert. Die neuen, nunmehr zur Verfügung stehenden Säle wurden den Meisterwerken des 19. Jahrhunderts gewidmet. Das Resultat ist ein harmonisches Zusammenspiel von Bedeutung und Vielfalt.

Wir finden von Vicente López bis Sorolla, von Alvarez Cubero bis Benlliure eine herrliche Sammlung der bedeutendsten Werke spanischer Maler und Bildhauer der damaligen Epoche: die Madrazos, Esquivel Lucas, Rosales, Fortuny, Pradilla, Pinazo, Beruete, Regoyos und viele andere mehr. Ausnahmsweise tauchen hier und dort ausländische Künstler auf, —wie Canova, Thorwaldsen und einige andere—, die aber auf irgendeine Weise mit dem spanischen Kunstreichtum in Verbindung gebracht werden können.