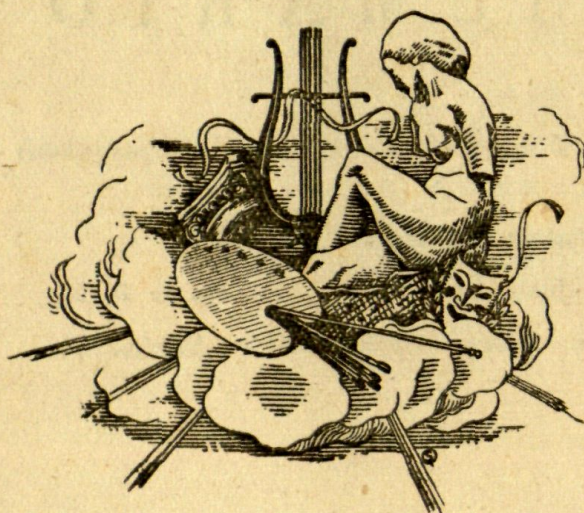


ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



PRIMER CUATRIMESTRE

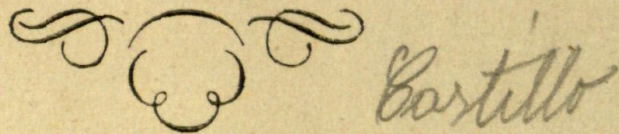
MADRID
1953

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XXXVII. XII DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XIX ◊ 1.^{er} CUATRIMESTRE DE 1953

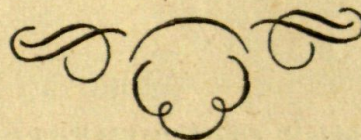
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

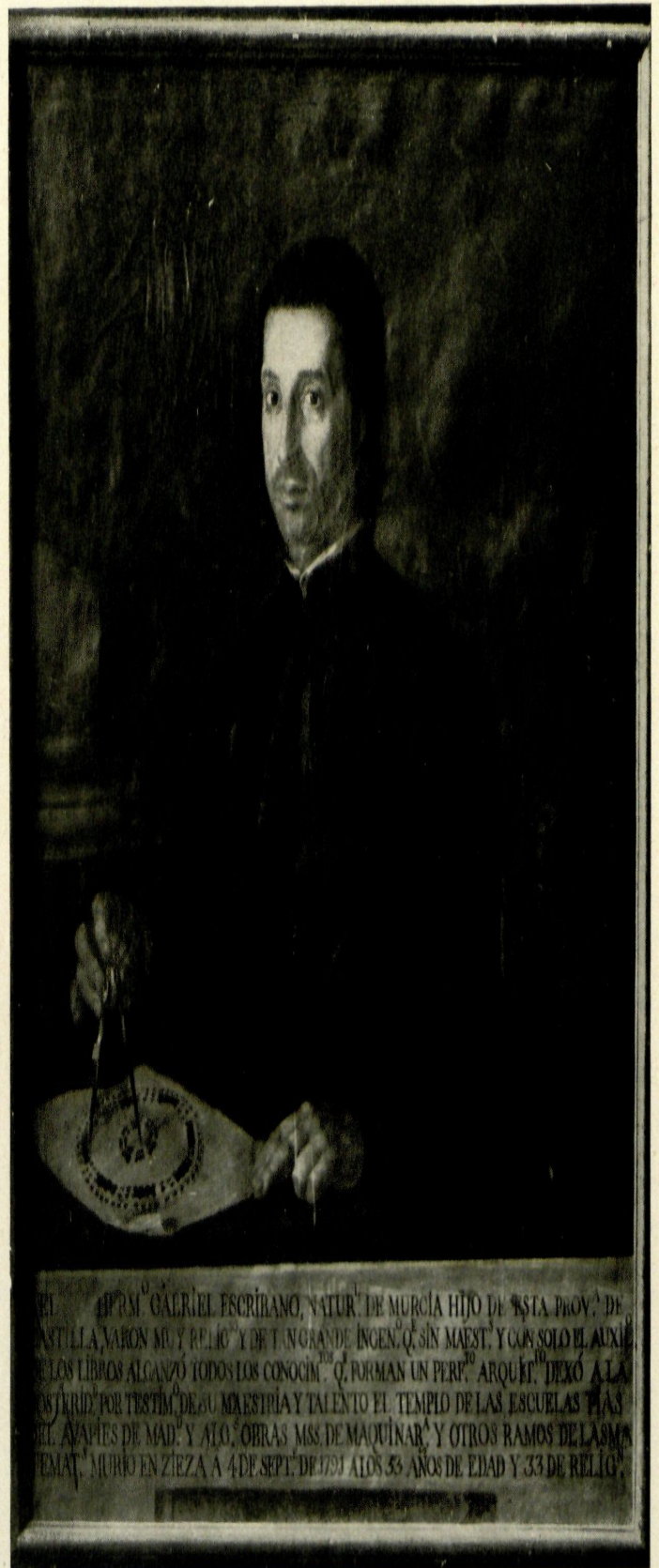
DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

	Págs.
EL CONDE DE CASAL.— <i>Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución.</i>	105
XAVIER DE SALAS.— <i>''El testamento de Isabel la Católica''</i>	108
<i>El monumento a S. A. R. la Infanta Doña Isabel Francisca de Borbón.</i>	134
BIBLIOGRAFÍA.—Ruth Matilda Anderson: <i>Spanish costume Extremadura.</i>	136





Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución

Por EL CONDE DE CASAL

II

LAS ESCUELAS PIAS DE SAN FERNANDO

EN este extenso edificio, hoy solar, situado al final de la calle de Mesón de Paredes, los PP. Escolapios recogían y educaban la chiquillería de los populosos y populares Barrios bajos madrileños.

Esta Orden, tan española y de finalidad docente, no había llegado a la capital a principios del siglo XVIII, y fué en 1729 cuando pudo inaugurar el convento de que nos vamos a ocupar. Sus comienzos fueron los del grano que fructifica rápidamente como tantas obras de su clase y con trabajos no menores a los que pasan entre salvajes los misioneros de actuales y anteriores días.

Un padre, Juan García de la Concepción, venido a Madrid con vocación apostólica; un cura párroco, el de San Justo, que le acoge y protege preocupado de dar enseñanza religiosa a sus feligreses; una ermita con anexo humildísimo en la calle de Embajadores; oposición interesada de otros maestros, celosos de retener una labor que ellos no podían practicar; lamentable estado social de un barrio que tenía mucho de los suburbios actuales, todo lo que relata ampliamente la *Historia Documentada*, por el R. P. Francisco Vesga, en 1928 publicada, y, por último, la inauguración del convento en 1729 que nos relata D. Elías Tormo, años antes que el de San Antón en la puebla de los Chisperos, y también del templo al que hemos de referirnos, edificado, según documentos de la Orden que el cronista Velasco Zazo recoge, en 1791, por el H.^o Gabriel Escribano, y que D. Antonio Ponz elogia atenuadamente por su preocupación clasicista, a pesar de lo cual, y como puede apreciarse por las láminas que publicamos, era un valioso conjunto del arte de su época. El mismo erudito tratadista, al referirse a él en el tomo V de su *Viaje por España* (edición de 1793), nos dice que "ha dado ocasión para ocupar a varios profesores de escultura, algunos de ellos jóvenes de muy buenas esperanzas".

Algunos, añadiremos nosotros, en la madurez de su edad y de su arte, como Alfonso Bergaz, nacido en Murcia en 1745, notable escultor, autor también de la fuente llamada de la Alcachofa, que antes de ser trasladada al Retiro, embellecía la entrada del Prado por Atocha. De la preterición en que le tuvo en su *Diccionario*. Ceán Bermúdez y otros autores contemporáneos suyos, quejábese, y con razón,

ya en nuestro tiempo, el competente académico Serrano, Fatigati en su libro *La Escultura en Madrid* (1912), haciendo resaltar su valía cuando en su juventud había ganado plaza de escultor de cerámica en el Buen Retiro.

En el templo que nos ocupa podía corroborarse esta opinión ante las imágenes de San José de Calasanz, fundador de la Orden, costeada por la Duquesa Viuda de Medinaceli; la Virgen de las Escuelas Pías, que lo fué por el Duque, y un San Ignacio en actitud de aplastar al demonio de la Reforma.

Completaban la decoración de estos altares laterales, en el primero, un Santo Angel de la Guarda como cuidando un niño, buen símbolo del Colegio, y una Santa Casilda, obras de Julián de San Martín, académico de Mérito de la de Nobles Artes de San Fernando, nacido en Vadelacuesta en 1762, fallecido en Madrid en 1801. Serrano cita estas esculturas entre otras del mismo autor no menos apreciadas en otros templos madrileños. En el segundo, un San Joaquín y una Santa Ana, por José Esteve, a cargo del Duque de Medina de Rioseco y del Marqués de Malpica. Este escultor debe de ser el citado por el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones...* como fecundísimo artista valenciano especializado en figuras de Nacimiento, algunas para el de Carlos IV. Vivió casi siempre en Valencia; pero hizo viajes a Madrid, donde fué Escultor de Cámara en 1790. Murió en la ciudad del Turia en 1802.

De él era asimismo el San Juan Nepomuceno que se veneraba en la hornacina de otro altar, formando grupo con un angelito con el dedo en los labios, en alusión al sigilo sacramental.

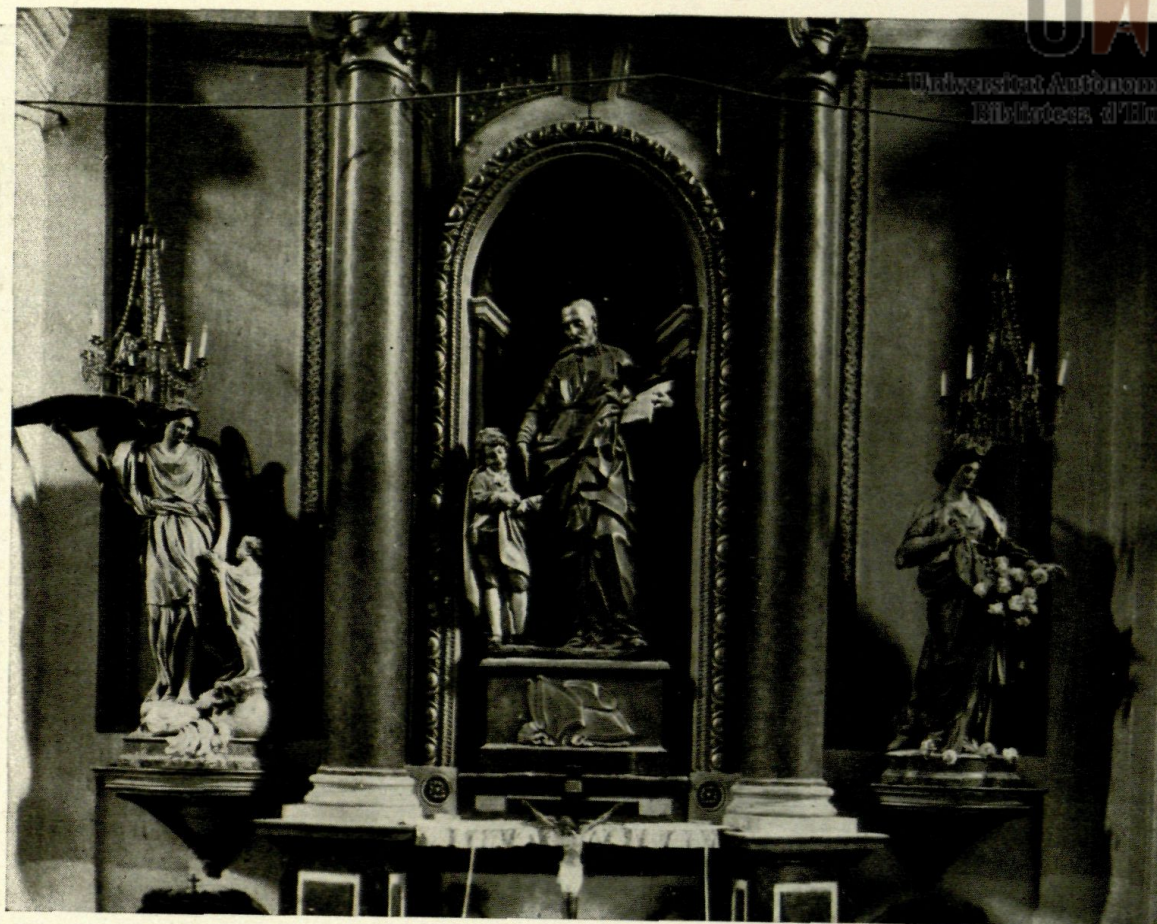
En el retablo del altar mayor, entre esculturas que citaremos a continuación, veíase el gran cuadro, encargado por Carlos IV, representando la Virgen del Pilar mostrada por San Fernando a la devoción de San Carlos y San Luis. Era de las últimas obras de Ramón Bayeu, muerto en Aranjuez en 1793, y una de las dos originales que, según Ceán, había en Madrid, pues el cuadro del altar mayor de la capilla del Palacio Real lo copió de Jordán. Coronaba el retablo un Cristo entre dos próximas esculturas de la Virgen y San Juan. Su autor, Francisco Amich (1790), y en la parte baja, a los lados del altar, San Pedro y San Pablo, por Francisco López, que en 1790 pedía asunto a la Academia y no debió de conseguir gran nombradía.

A ambos lados del altar mayor, dos ángeles volando, esculpidos por el ya citado Amich, que cobró por ellos siete mil reales, sostenían dos pequeñas arañas de cristal.

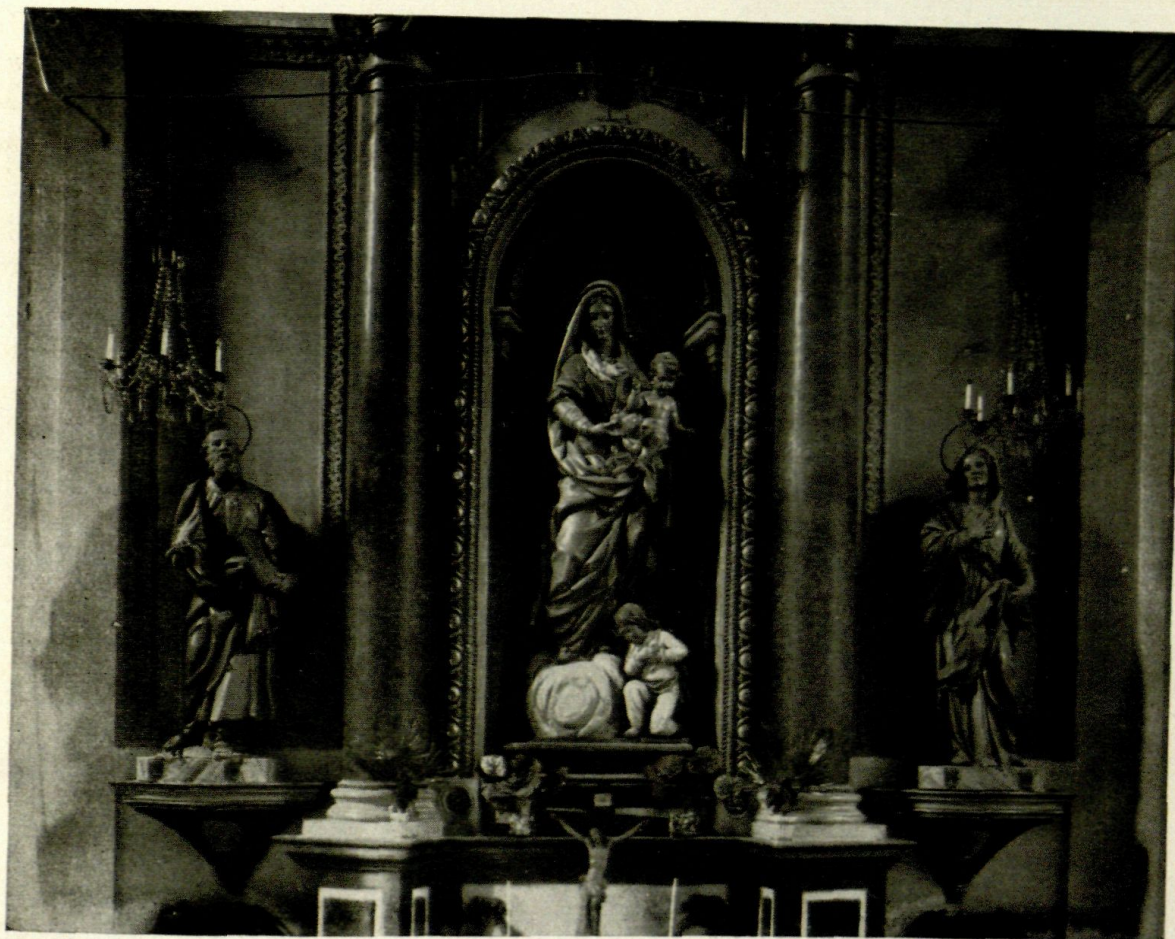
Estos ángeles, por su característico estilo, recuerdan otros de menor tamaño y con vistosos ropajes que se hicieron bastante profusos, por entonces, para Nacimientos italianos.

En otras hornacinas que servían de retablos a otros altares de la iglesia, el grupo de la Virgen de las Angustias con su Divino Hijo muerto, inspirada obra de Juan Adán, que lo hizo en Roma, y del que era también un San José con el Niño. Juan Adán, nacido en Zaragoza, era el mejor artista de los dos hermanos de este apellido, y en 1790, académico de la de las Nobles Artes de San Fernando.

Un San Nicolás de Bari, con los niños en la tinaja de la piadosa tradición, por José Piquer, nacido en Valencia en 1757, fallecido en Madrid en 1794, por lo que sería ésta de sus últimas obras. Fué Académico de Mérito. Cítale Ceán como autor de la que nos ocupa.



San José de Calasanz, por ALFONSO BERGAZ. = Laterales: *el Santo Angel* y *Santa Casilda*, por JULIÁN DE SAN MARTÍN.



Nuestra Señora de las Escuelas Pías, por A. BERGAZ. = Laterales: *San Joaquín* y *Santa Ana*, por JOSÉ ESTEVE.



San Ignacio de Loyola, por ALFONSO BERGAZ, en 1789.



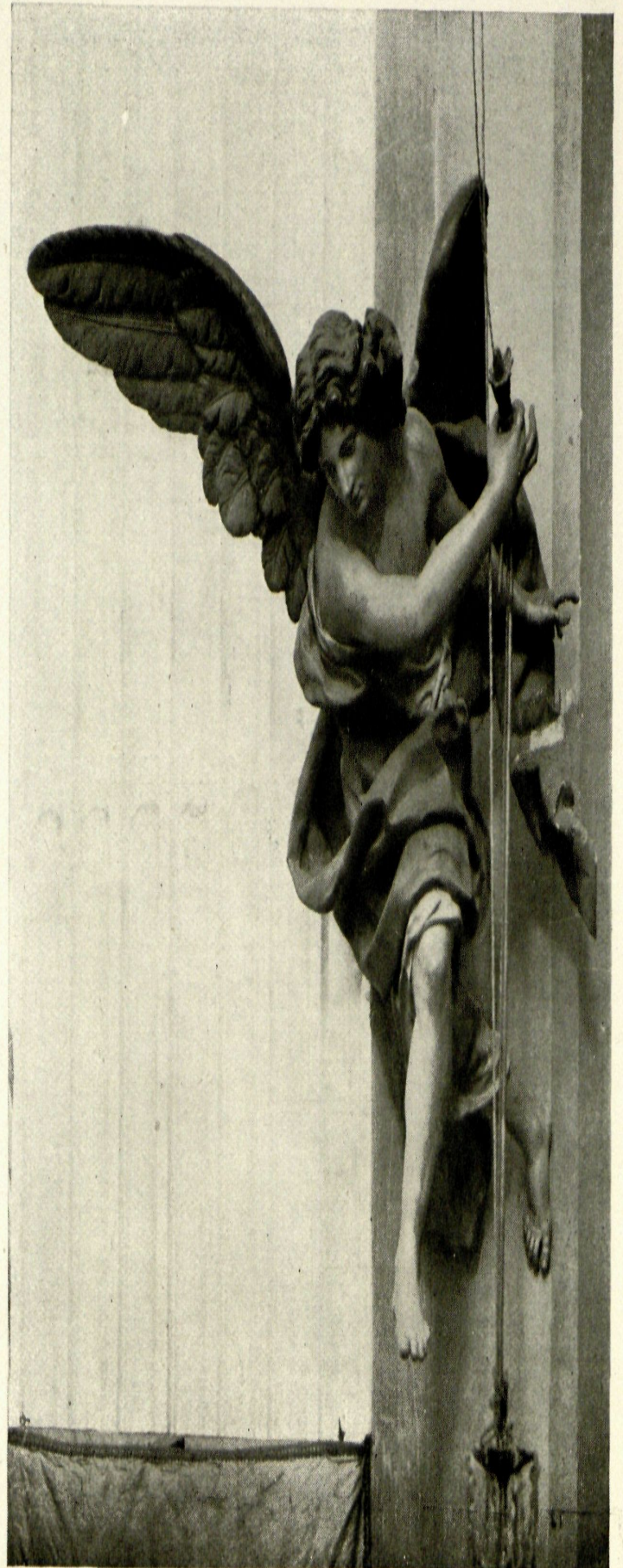
San Juan Nepomuceno, con el Ángel del secreto simbólico, por JOSÉ ESTEVE.



Retablo de la iglesia. Alegoría de la Virgen del Pilar. San Fernando, San Carlos y San Luis, por RAMÓN BAYEU.



Angel, por AMICH, sosteniendo araña de cristal.



Angel, por AMICH, sosteniendo araña de cristal.



Grupo de Nuestra Señora de las Angustias, o "Piedad", con Cristo muerto, por JUAN ADÁN.



San José, por JUAN ADÁN.



San Nicolás de Bari, por JOSÉ PIQUER.



San Antonio, por PABLO CERDÁ.



Santa Bárbara, por JOSÉ RODRÍGUEZ DÍAZ.



San Juan, por MANUEL PEREIRA (siglo XVII).







Excmo. Sr. Don Bruno de Lalaing y Calasanz, pariente del Santo fundador.
Conde de Lalaing. Lo pintó MARIANO MAELLA.

El San Antonio de Padua, por Pablo Cerdá, que en 1791 estaba propuesto para académico de Mérito, y la Santa Bárbara de José Rodríguez Díaz (nacido en Lugo en 1746), y que perteneció asimismo a la Academia.

Completa la lista de estas notables esculturas del siglo XVIII un San Juan Bautista de Manuel Pereira, el célebre escultor del XVII, y uno de esos bustos de la Dolorosa, de característica expresión, generalmente atribuidos a Pedro de Mena (siglo XVII).

Sobre los cuatro altares de la rotonda había grandes medallones de los cuatro Doctores de la Iglesia Universal, y sobre los seis de la nave, los de otros tantos de la Iglesia Española.

Pasando del templo al convento-colegio, encontramos profusos retratos de escaso valor artístico, por lo general, pero de grande estimación para la Orden, como los del R. *Padre Juan García* de la Concepción, fundador de los dos colegios de Madrid, donde falleció en 1768; el del H.^o *Gabriel Escribano*, de tan relevante ingenio, que sin maestros, aunque sí asiduo lector de buenos textos, llegó a dirigir la edificación de la iglesia como el más hábil arquitecto (nacido en Murcia, murió en Cieza al terminar en Madrid su cometido). Otro del R. P. *Martín de Tobar*, celoso e incansable maestro compañero que fué del Santo Calasanz en el siglo XVII; los de los prelados que pertenecieron a la Orden: D. *Basilio Sancho*, Arzobispo de Manila, y D. *Lorenzo Ramo de San Blas*, Obispo de Huesca en el siglo XIX; y los de los bienhechores como D. *Francisco Martín del Campo*, Obispo electo de Almería, y el que, por su factura, sobresale de los demás por haberlo pintado Mariano Maella en 1804 y ser el retratado D. *Bruno de Lalaing y Calasanz*, pariente del Santo, Conde de Lalaing, Grande de España, Toisón de Oro, Teniente General de los Reales Ejércitos, Caballero Mayor de la Reina, Comendador de la Orden militar de Calatrava, etc.

La popularidad alcanzada en Madrid por la Institución calasancia, por la excelente enseñanza, dedicada más especialmente a las clases media y baja de la sociedad, aunque no faltaron entre sus discípulos miembros de la Nobleza y hasta personas reales, la preservó de los ataques del sectarismo durante todo el turbulento siglo XIX. Fué necesario todo el odio antirreligioso y social que patrocinó el Frente Popular al dictado de las logias extranjeras, para que la ingratitude de las masas revolucionarias incendiaran colegio e iglesia sin el menor respeto a la noble tradición ni al arte atesorado en su recinto, que, como se desprende de lo anteriormente expuesto, era brillante muestra de la imaginaria artística de su época.

Las pinturas adosadas a las paredes de la iglesia, como las que contenía el Colegio, por ser de difícil extracción, perecieron todas; las esculturas, en cambio, pudieron salvarse, aunque con importantes deterioros, faltando, sin embargo, el San Antonio, de Cerdá, y la preciosa imagen de Santa Bárbara, de Rodríguez Díaz, cuya vestimenta se trazó en armonía con modas sentidas ya entonces, como puede verse en la lámina que publicamos.

Hoy, como indicamos al comienzo de este trabajo, sólo queda en la calle de Mesón de Paredes el extenso solar; pero la obra docente continúa próspera en barrio distante, mientras obtiene adecuada exhibición lo que del arte queda, que las revoluciones de los pueblos, como las grandes mareas del mar, aunque pasajeras, siempre dejan una estela de destrucción.

"El testamento de Isabel la Católica", pintura de Eduardo Rosales

Por XAVIER DE SALAS

PUDIERAMOS decir que cuantos escribieron sobre Eduardo Rosales haciendo historia de su vida y su obra, o crítica de su pintura, usaron frases elogiosas al tratar de su gran cuadro "El testamento de Isabel la Católica", pues éste resulta ser, desde que fué expuesto en la Nacional de Madrid de 1864, la pintura española moderna que ha gozado de mayor popularidad. En su apreciación han estado de acuerdo los críticos y el público dominguero, y si alguien —muy pocos— opuso reservas a los elogios, éstas se olvidaron ya, y sólo han pasado a la historia las alabanzas que le dedicaron los más.

El tema, con todo, no se agotó. Por el contrario, sigue siendo punto menos que virgen, ya que, a pesar de todo lo escrito, pueden hacerse comentarios presentando nuevas cualidades de la pintura; pueden criticarse aspectos de la misma, todavía no desvelados—algo de esta suerte vamos a intentar—, y muchos datos sobre la historia de su creación y la pequeña historia de sus andanzas se añadirán a los conocidos, cuando se publique el epistolario del pintor y los diarios que a temporadas llevó con harto detalle.

Unos y otros darán a conocer la vida del pintor con una claridad que ahora no alcanza, especialmente en los años en los que no tenemos ahora por qué entrar. Es decir, los posteriores al triunfo del "Testamento" y antes de que sobreviniera el desencanto de la "Lucrecia". En otras palabras: los años de madurez artística que en nuestro pintor coinciden, como de todos es sabido, con grave decadencia física. Una época de su vida que por el momento no queda clara en sus biógrafos, siempre prontos en detallar los principios de su carrera y pasar luego rápidamente sobre unos pocos datos y detalles de sus años de casado, llenos de indecisiones artísticas y de sorprendentes hallazgos cuando su vida acababa.

Pero aun sobre esos primeros años de su carrera, los más conocidos y estudiados, son los diarios y las cartas tan explícitos como interesantes. Algo de los mismos será aquí aprovechado por vez primera, siempre que el desarrollo de nuestro tema lo aconseje, y en la medida que nuestros conocimientos nos lo permitan.

El interés que ahora nos mueve es el de determinar la génesis de esta pintura: cómo y por qué la concibió Rosales así. Tendremos para ello en cuenta datos conocidos, pero no interpretados por quienes escribieron sobre Rosales y sobre esta misma pintura, y algunos más, por completo inéditos, que mucho añaden y la explican. Gracias queden dadas aquí, una vez más, a la hija del pintor, a Carlota Rosales, viuda de Santonja, ejemplar en su culto al glorioso artista, su padre,

conservadora cuidadosa del mayor tesoro documental que nos llegó de un pintor español del siglo pasado. Sin su cuidado, nada pudiera intentarse de lo que ahora, afortunadamente, es hacedero.

Antes de penetrar en nuestro tema, recordemos cómo Eduardo Rosales tenía veintiún años cuando en 1857 emprendió su viaje de estudios a Italia, comenzando con él su constante viajar. En esto todos sus biógrafos son unánimes (1).

Había transcurrido poco más de un año desde que se hizo patente la enfermedad que pronto iba a acabar con él. El martes de Carnaval de 1856 había tenido su primer vómito de sangre; había mejorado luego, al menos exteriormente, y se había enamorado ya por primera vez. Ella se llamaba Teresa, y fué en El Escorial. Rosales tenía ya terminados sus estudios en la Academia de San Fernando; estaba solo en el mundo desde hacía años, pues su hermano mayor, Ramón, seguía su carrera de telegrafista y vivía bien lejos de Madrid, en donde Eduardo, huérfano, conseguía malvivir, ayudado por unos o por otros, colocando sus primeras cosillas y trabajando para algún editor. Desde esta situación emprende su viaje a Italia: lo obligado a todo artista de por aquellos días. El proyecto del mismo comenzó a germinar en ese año de 1856, por los días del ataque de hemoptisis. Una carta a Ramón, fechada en 30 de marzo, habla de un plan que existía.

"Por lo demás divinamente ¡hola! y hay un plan... un plan... en fin no te lo digo: pero es un plan de agarrarse a unas aldabas, pero qué aldabas, aldabas de oro, en fin no te lo digo, de aquí a un mes estará dicho Señor, el plan, en sazón, y si dá el fruto que se espera y se desea, entonces se te dirá..." (2).

Tengo ante mí, al escribir estas líneas, un cuaderno de dibujo en el que dibujó algo, anotó cosas varias y recogió sus memorias o diario de su primer viaje, seguido del de sus amores en Roma. Al citarlo lo titulo "Album pequeño", en contraposición con otro, también en mi poder, que llamo "Album grande", y que contiene dibujos y anotaciones de vario interés. Carlota, la hija del pintor, conserva un grupo de álbumes que contienen numerosas anotaciones de carácter autobiográfico, reflexiones, pensamientos y, claro está, más dibujos. De alguno de ellos haremos también mención a lo largo de este estudio. Pues bien, en unas páginas del álbum pequeño hay escrito y firmado lo que constituye el prólogo al viaje. Se trazó el memento en una cena de despedida que tuvo lugar poco antes de salir de Madrid.

"El 4 de agosto hemos comido a las 4 $\frac{1}{2}$ en la fonda de Prósper, como despedida por algunos años."

Firman y rubrican Vicente Palmaroli y González, Francisco García Araus, Eduardo Rosales. Luego, más abajo, en la misma página, escribieron:

"El 11 salgo para Vitoria con dirección Italia. Eduardo. El 6 de dicho mes, a las 8 de la noche, salgo para Logrosán. Paco. El 19 de dicho mes, a las 11 de la noche, salgo para Bayona con dirección a Roma. Vicente." (3).

Esta nota da cuenta del extraño itinerario que siguieron: Eduardo Rosales salió para Vitoria, en donde residía su hermano Ramón, y una semana después

se reunieron en Vitoria, para seguir juntos el camino, Palmaroli y Luis Alvarez. Esto lo recuerda el mismo Palmaroli en artículo olvidado (4), añadiendo un dato que merece consignarse: que el viaje fué posible por haberles ayudado "pecuniariamente... el modesto e inmejorable compañero nuestro, Ventura Miera...". No creo que este nombre haya sido debidamente recordado, y bien merece serlo, pues gracias a él salieron hacia Roma Rosales y quizás Palmaroli. Luis Alvarez era pudiente de por sí, y en su caso la única dificultad que tuvieron que vencer fué la de que fuese con ellos a Roma, ya que Alvarez quería irse a París. Pero venció la amistad, y Alvarez marchó a Italia con sus compañeros. Más tarde se fué a París.

Tras de ver el mar por primera vez—Rosales lo anota el 23, desde Biarritz—, estando en Burdeos, Rosales ve una pintura que le causa gran impresión: anota entonces en su diario, comenzando página:

"Delante del cuadro de Leon Cogniet "La hija de Tintoretto", hago voto formal de pintar un cuadro aunque me muera de hambre. 25 agosto 1857, Burdeos." (5).

De Burdeos van a Marsella, y por Nimes y Génova a Florencia, en donde permanecen cierto tiempo trabajando; de allí, tras de pasar por Siena y embarcar luego, consiguieron Roma. El 19 de octubre alcanzan la meta de su viaje: el 21 escribe ya con la dirección de "Via della Purificazione".

Desde que Chacón publicó su libro, es conocido este fragmento sobre Cogniet que recoge el juvenil arrebató por una pintura hoy justamente olvidada, pero este entusiasmo explica además algo de importancia, aunque todos lo pasaron por alto, fijándose en la promesa que Rosales hacía de ser fiel a su destino, pero no en el interés que tiene la confesión de su juvenil entusiasmo por esta mediocre pintura. Si hubieran intentado mirar, mucho estaría ya puntualizado, sin necesidad de lo que ahora voy escribiendo.

Rosales muy pronto se planteó a sí mismo el problema que era el de todo pintor de sus días. Para hacerse conocer, para consagrarse como pintor, debía pintar un "cuadro": un gran lienzo, con muchas figuras. El "cuadro" habitualmente representaba un hecho histórico, memorable o evocador, pero en esto podía haber cierta laxitud: no en que fuese grande y de varios personajes. A su hermano Ramón escribió, ya en 25 de octubre de 1857:

"Estoy convencido de que mi porvenir depende de pintar ahora un cuadro. Lo he pensado mucho y estoy tan decidido a pintarle que lo haré aunque quede sin camisa..." (6).

Más adelante, en la misma carta, dice que aún no sabe sobre qué asunto pintará.

Tienen que pasar años de una vida dedicada constantemente al quehacer de pintor, para que en la correspondencia aparezca concretada la voluntad de hacer una pintura de historia, para presentarla a la exposición de Madrid. En esos años que van de 1857 al 1860 Rosales vive en Roma, donde recibe la buena noticia de tener una pensión y luego una prórroga a la misma; hace dos viajes a España, de julio a septiembre—en 1859 y en 1860—, yendo al país vasco a ver a su hermano y a pasar unos días entre amigos. De entonces son sus estancias en Irún y Vergara, y

comienza en esas vacaciones la larga serie de sus temporadas en Panticosa para hacer las curas de aguas y aires que le recomendaron: en Irún, aludamoslo al paso, pone ilusión en Luisa. Carlota—la mal casada—fué su tercero y atormetado amor.

En todos estos años juveniles dibuja y pinta del natural y copia los antiguos maestros. Para entender plenamente las fuentes del "Testamento" hay que tener presentes las enseñanzas que recibió en la Academia de Madrid, y las que obtuvo en el Prado y en otros Museos, como copista cuidadoso. Sus cartas dan cuenta de sus reacciones ante lo que copiaba y de la devoción que tenía por varios grandes pintores. Volveremos sobre este punto cuando tengamos más avanzado nuestro camino.

El 10 de junio de 1860, estando en Roma, inquieto por no saber terminar el "Angel y Tobías"—algún día será cuestión de esta pintura y su historia, los defectos que Rosales le reconocía y sus aciertos—escribía:

"Adelantaré ahora el cuadro [el Tobías] cuanto me sea posible, para quedarme desahogado e invertir los dos años que me quedan en pintar un cuadro grande, que probablemente será de la Historia de España, y el cual enviaré, si Dios quiere y me porto bien, a la Exposición de 1862" (7).

Meses más tarde vuelve a escribir a su hermano (8), fijando algo más su idea sobre el cuadro que iba a pintar: "Todavía no estoy decidido sobre el asunto que trataré", añadiendo que si nada encuentra mejor en los reinados de los Reyes Católicos, el Emperador y Felipe II, se decidirá por pintar a Doña Juana la Loca haciendo abrir el féretro que contenía el cadáver de Felipe el Hermoso: "Tengo que pensarlo mucho de antemano y recoger datos, porque es asunto peliagudo el de la elección de asunto, y sería cuestión que tendría resuelta si tuviera por aquí una biblioteca..." En febrero de 1861 escribió a su primo y confidente Fernando Martínez Pedrosa (9), el que más tarde fué, además, su cuñado, que estaba "dado a Barrabás buscando asunto" para su cuadro, añadiendo que en un principio pensó hacer la entrevista de Carlos V y Francisco I en la Torre de los Lujanes, pero que abandonó la idea por fría e indiferente; luego dice pensó hacer la Reina Católica "presentándose en medio de su ejército en el cerco de Baza", pero ése era asunto que precisaba desarrollar en un cuadro inmenso, obligándole a trabajar en él cinco años. También dice haber considerado el de la muerte de la Cava y que ahora piensa hacer una apoteosis de los Reyes Católicos. Lo que sigue en esta carta es de la mayor importancia, pues encierra nada menos que el significado que Rosales quería dar a su pintura: "quisiera encontrar un asunto de partido, bajo el punto de vista artístico y de gran significación en nuestra historia y hasta que no lo encuentre no pararé, en la inteligencia de que estoy decidido a presentar mi cuadro para la próxima exposición, y lo conseguiré aunque me cueste el pellejo". Hay que relacionar esto con lo que Martín Rico en sus memorias recordaba y que recogemos en el momento oportuno.

Meses más tarde exclamaba (10): "No sé qué daría por encontrarme con recursos para ponerme a pintar sobre la marcha mi asunto de la Reina Isabel." El asunto, por lo que otras cartas dicen, era ya el del Testamento: la idea germinó, pues, en el verano de 1862. Mientras tanto, había mandado a Madrid para la Exposición

que fué inaugurada el 10 de octubre de 1862 (11) su "Niña del gato", a la que califica de "juguetillo", y que dice hecha a "ratos perdidos". Rosales no había podido hacer más para esa Exposición. El Tobías, que tuvo que enviar, ya que era su cuadro de pensionado, le costó muchas vigiliás y aun creo—por lo que algún día diré—que lo envió sin terminar forzado y a regañadientes. Se veía, en tanto, precisado a hacer copias para seguir viviendo (12). Ya aludimos a estas dificultades, causa, junto con preocupaciones económicas, de la desesperanza que expresa a su hermano en alguna de sus cartas de 1861 (13) y a su primo en otras del siguiente (14). No se hallaba con fuerzas; deprimido, escribía que las dificultades materiales habían "aguado" su porvenir: en una palabra, se consideraba vencido por ellas. No olvidemos que a la Exposición de 1862, a la que presentó "Nena, Niña romana con un gato", sus amigos Alvarez y Palmaroli habían enviado pinturas importantes con las que alcanzaron grandes éxitos, especialmente Palmaroli, que consiguió dos medallas, una de primera clase y otra de segunda. Ello explica ciertas frases de la correspondencia entre los hermanos. Pero cuando "Nena" alcanza un discreto éxito de crítica, mereciendo del Jurado una mención honorífica y fué adquirida por la Condesa de Velle, quien le encargó también la pareja—pintó, como tal, su "Angelo niño calabrés"—, la vida para Rosales pareció sonreír de nuevo. A pesar de todos los pesares que pudiera arrastrar, renació en él el optimismo. No era la primera vez que pasaba por tales alternativas, ni iba a ser la última... Sus cartas dan fe.

En 8 de diciembre del mismo año de 1862 escribe sobre su proyecto de cuadro: "Tan feliz éxito—comienza, aludiendo a esas críticas y ventas—me ha vuelto a traer en mente con más vehemencia la ejecución de mi favorito proyecto, éste del Testamento de Isabel..." (15). Aún perfila más su idea en carta a Fernando, sin fecha, pero que es anterior por lo que se verá, a la de 11 de enero del 53. Dice: "Si me conceden la prórroga me pondré a pintar un cuadro de nuestra historia; no sé cual será todavía, pero tengo pensado hacer Isabel la Católica redactando su último codicilo a 23 de noviembre (me parece), tres días antes de su muerte: este momento de la gran reina es de los más hermosos de su gloriosa vida, porque se ve en él el inmenso amor que tenía a su pueblo, y es al mismo tiempo interesante para nuestra historia por las cláusulas que en él dejó consignadas... el boceto que tenía hecho me le ha comprado el Embajador que vino al estudio y le gustó..." Termina pidiendo a Fernando su opinión, y que guarde silencio sobre su proyecto (16).

Por aquellos días le fué prorrogada la pensión que la Reina le había concedido. Entonces, después de recibir el telegrama de Palmaroli, que se lo comunicaba, lleno de alegría, escribe una vez más a Fernando sobre el cuadro que quería pintar (17). Al parecer, a Martínez Pedrosa no satisfizo la idea de una pintura que representase a los Católicos, ni la de representar el acto del Testamento; no sabemos exactamente qué es lo que le disgustaba, pues la carta se perdió. Rosales le respondió defendiendo su idea y resuelto a empezar el cuadro; "pero ¿de qué asunto? Tú me has metido en mil confusiones. Me dices que no te gusta el de Isabel y que le querías más nacional. Yo no sé si tú lo habrás pensado bien, o sea, que yo estoy demasiado encaprichado por él; pero es el caso que, en cuanto a lo de nacional, me parece que lo es, y mucho. Si se tratara de algún Austria o Borbón, es decir, de algún Rey posterior a los Católicos, lo comprendería; pero precisamente creo que una de las mayores glorias nacionales sea Isabel, y en aquel momento la en-

cuentro superior a ninguno de los muchos admirables rasgos de su vida. Si le has leído [el testamento], creo que te parecería lo mismo, y que el pueblo no vería con indiferencia el momento en que la mejor de las Reinas, motivo de justísimo orgullo para España, se ocupa de la felicidad de su pueblo con el amor de una madre, encargando a sus sucesores no le graven con nuevos impuestos y, al contrario, vean si los que ya había establecidos eran o no justos, poniendo coto de este modo a los desmanes de la Corona. Me parece que un tal ejemplo bien merece ponerse ante los ojos. Por todo esto, y porque sé que en poniéndose a buscar un asunto se pasan meses y meses y porque los que hay verdaderamente nacionales son o de la época de los Comuneros, o de la guerra contra los moros, o de la guerra de Italia en tiempo de Carlos V, ninguna de cuyas épocas me merecen simpatía, es posible que si ya no encuentro razón muy poderosa en contrario, me resuelva a hacer el de Isabel. Si acaso tú encuentras razón más poderosa en contra de las que yo encuentro en pro de él, dímelo..." Su optimismo le lleva a hacer en carta siguiente, y refiriéndose a las obras literarias de su primo, una frase muy encajada en su mejor acorde. Es bella y sugeridora del momento espiritual que pasaba, por lo que no quiero resistir la tentación de copiarla: "Dices que hay que evitar el hacer tentativas desgraciadas; yo cambiaría la frase diciendo que hay que perseverar en hacer tentativas afortunadas" (18).

Meses más tarde, en marzo, terminando el Angelo para la Condesa de Velle, escribe a Martínez Pedrosa (19) que está pensando ya en hacer los trajes para los modelos del Testamento, añadiendo que sigue trabajando sobre su cuadro: "Le voy pensando con madurez y detención, y esto viene a ser como el abono que se pone en la tierra antes de colocar la planta." Dice luego que no había podido comenzar a pintarlo, pues no tiene estudio adecuado.

A fines de este mismo mes—el 24—alquiló ya el estudio: "es un poco pequeño, pero me podré arreglar. Ya he mandado hacer la tela", y determina: "En el mes que viene empezaré con ello, sin falta" (20). Un mes después escribe: "ahora estoy enredado en la composición del cuadro. Animos no me faltan, y probablemente empezaré a pintar en él a mediados del mes que viene o a principios del otro" (21).

En tanto había escrito a Palmaroli, que debía estar a punto de salir hacia París, pidiéndole ciertos detalles que necesitaba para su obra. A 12 de abril (22) escribe acusándole, primero, recibo de "tu carta con los calcos de Cisneros". Luego continúa: "Quisiera que en París me hicieras algún apunte, aunque muy ligero, de algunos muebles del 1500 o anteriores, alguna cama, sillón, si los hay con brazos, y los que más se aproximen al gusto español de aquella época; bien sabes que aquí lo que hay es lo del Vaticano y no se parece mucho a nuestro gusto de entonces." Hizo entonces esfuerzos por documentarse, procurando llevar a la escena que proyectaba pintar la mayor exactitud de detalle que le fué posible, rodeándola del mayor número de objetos—de cosas—del momento. Hay varias notas bibliográficas en sus cuadernos íntimos que se refieren a este esfuerzo; notas de libros sobre indumentaria y mobiliario—libros franceses—, pues sobre lo español nada había entonces y poco se ha escrito desde aquellas fechas. Anotó: "Costumes français depuis les Gaulois jusqu'à nos jours", de Herbé, y "Le Moyen age et la Renaissance", de Ferd. Serré. [y] C. Lacroix (23).

El 11 de mayo vuelve a tratar de su cuadro al escribir a su primo Fernando (24): "Yo continúo pensando en el cuadro, y digo pensando porque he tenido que con-

cluir varias cosillas que tenía empezadas y esto me retarda el momento de empezar a bosquejar; pero tengo ya dispuesta la escena como yo deseaba, y esto es lo esencial; ahora no hay más que poner manos a la obra y no estropear el pensamiento con la ejecución. La figura que más quehacer me da es el Rey Católico. Quiero caracterizarle moralmente; no sé si lo conseguiré, porque pienso que sea el menos conmovido de todos y hacer ver que podía en él más la cabeza que el corazón. Cisneros creo haberle comprendido mejor..." (25).

Por fin, a 23 de mayo está ya pintando. "Yo ya estoy enredado con el cuadro y medio loco: parte el calor y parte las dificultades de la empresa y más parte aún mi poco meollo para vencerlas, me tienen como en Babia. ¡Dios ponga tiento en mis manos, que ésta ha de ser la vencida!" (26).

Así termina la correspondencia de este verano; no volvemos a conservar carta suya hasta noviembre; lo que en parte se debe al veraneo en España. El día 9 de este mes de noviembre, desde Roma, escribe carta en la que dice que el viaje fué "feliz, aunque largo". En la misma queda claro que la pintura se hallaba en estado avanzando (27), añadiendo detalles que importan mucho, pues determinan la fecha de la segunda versión—la definitiva—en la composición del cuadro. Una transformación del primer proyecto, en lo que se refiere a la colocación de alguna de sus figuras principales, sobre el que volveremos en el momento oportuno. Dice la carta: "El cuadro me ha hecho mejor impresión de lo que me creía. Gusta en general, pero hay mucho que trabajar. Desde que he venido he hecho cambios importantes, con los que ha ganado. Hasta ahora trabajo con gusto." Y aún más tarde, a fin de año (28), escribió: "El cuadro va adelante, trabajo en él sin alzar cabeza, pero es sumidero sin fondo de todas mis existencias; cuando no son modelos, son los trajes, y cuando no, muebles y mil bagatelas..., pero va adelante y desde que he vuelto le he dado un avance de marca mayor: ahora estoy enredado con el Católico Rey, pero la falta de modelos me desespera. Parece increíble lo que es hacer un cuadro fuera del país cuya historia se representa: no se encuentran modelos."

Desde esta fecha vuelven a faltarnos las cartas. De todo el año 1864 sólo conozco la existencia de tres, dirigidas dos de ellas a Palmaroli y una a Maureta; las tres escritas desde España, cuando había llegado ya con su cuadro terminado y la Exposición iba a inaugurarse. Conocemos por Luis Alfonso—que algún día demostraremos era el mismo Martínez Pedrosa—que Rosales en 1863 había ido, interrumpiendo su trabajar en la pintura, a Barcelona, adonde estaba destinado su hermano Ramón, para verle y tomar al mismo tiempo baños de mar, y que a mediados de octubre regresó a Roma. En el álbum grande hay constancia y fechas de este viaje y de una estancia en Madrid este año (29). Añade Martínez Pedrosa que en julio de 1864 había concluído ya el cuadro, lo que es de creer, pues escribió excelentemente informado, muy cerca de los hechos, desde el seno de la familia del pintor de la que formaba parte, a la vista de la correspondencia y de los diarios y memorias. Los que conservamos y quizás alguno más. En septiembre Rosales estaba en Madrid (30).

Como decíamos, desde España Rosales escribió a Palmaroli (31): "mi cuadro le llevé al Congreso, le han visto muchos y creo que gusta, estoy concluyendo alguna cosa". Gustó, sin duda alguna. Fué premiado con una primera medalla; pero aunque Rosales no alcanzó la de Honor, que ese año quedó desierta—véase a Pantorba—, su

carrera artística quedó abierta por la puerta grande. Desde aquel momento Rosales contó entre los entendidos como una de las primeras figuras del mundo artístico español. El tiempo ha confirmado el voto, y el fervor por la obra de Rosales se ha mantenido constantemente vivo. Como decíamos al principio, tanto entre los cono- cedores de pintura como en el público dominguero.

Para escribir esta historia externa del Testamento nos hemos valido de lo que cartas y diarios recuerdan y de muy poco más: algunos párrafos de Luis Alfonso en sus artículos de la *Revista de España* son lo mejor y más saliente. Pero a lo largo de los años se han ido reuniendo en la bibliografía sobre el artista y sobre esta pintura una serie de afirmaciones, no basadas en nada concreto, que podemos considerar como leyendas y de las que creemos es preciso tratar, ya que no lo hicimos a lo largo de nuestra narración para no cortarla inútilmente. Sobre las primeras, es decir, sobre el pintor y ciertas situaciones de su vida, no puede ser ahora el momento, pero sí de puntualizar sobre las leyendas que se han forjado y divulgado acerca de esta pintura que nos ocupa.

Nos referiremos, en primer lugar, a una que se refiere a la génesis del cuadro: Chacón y Pantorba (32) dicen que Rosales hizo un boceto, que rectificó por consejos de su amigo Carolus Durán, "pensionado en la Villa Medicis". Ignoramos de qué fuente se sirvió Chacón para hacer esta afirmación, pero sí podemos afirmar que no supimos encontrar el nombre de Carolus Durán entre los muchos de amigos y relaciones—la mayoría con sus correspondientes direcciones—que guardan los libros de memorias. Tampoco en las cartas que conocemos es mencionado Durán, ni aun de pasada.

Lo mismo cabe decir de que pidiera nuestro autor a Luis Ferrant copia del retrato de la Reina Católica (33), pues aunque esta manera de hacer—el pedir copias de los documentos gráficos que le interesaba tener en cuenta para lo que traía entre manos—está por completo en las costumbres de Rosales y conocemos hizo tales peticiones en más de una ocasión a varios amigos, nos hace dudar de la veracidad de esta afirmación el respeto que Rosales tenía a sus maestros—y Ferrant debió de serlo en la Academia—y ser todavía, cuando preparaba la pintura del Testamento, un jovencísimo pintor. Más tarde, cuando se dirigió en petición de copias y detalles, lo hizo a quienes eran sus compañeros de edad, compañeros de estudios en Madrid o de residencia en Roma. Todo ello no invalida, a mi juicio, la afirmación, pero la hace hartó improbable.

Otra leyenda más, de la que también Chacón se hace eco, es la de ser Rosales un desconocido para los pintores que residían en Madrid. "A Rosales no le conocía nadie. Aparte de los pocos amigos que le habían tratado en Roma, y que en aquel entonces se hallaban en París, de Rosales apenas si había noticias y mucho menos de sus cualidades de pintor" (34). Esto no es cierto. A Rosales le conocían muchos, pues desde muy joven fué asiduo a la Escuela de San Fernando, en donde había descollado. Siempre fué persona de muchos amigos; un número grande de ellos, a lo largo de su vida y aun después de fallecido, le conservaron un recuerdo poco frecuente por su hondura y fidelidad.

Rosales había salido de la Escuela de San Fernando con nombre de pintor bien dotado; se había instalado luego en Roma, teniendo constante trato con los numerosos artistas españoles que entonces estaban allí viviendo como pensionados

los unos, otros como artistas ya formados. El mismo Chacón es en esto explícito en el capítulo que titula "En Roma", en el que cita extensamente a Rico, que recuerda en sus memorias cómo en sus días de estudiante en Roma llegaron a ser 62 los españoles que allí se encontraban, los más—más de 40—, gracias a diversas pensiones y ayudas.

Las cartas de Rosales conservan numerosos recuerdos de esta camaradería, encontrándose en ellas nombres y recuerdos de una vida en la que no faltaban de uvas a brevas excursiones y fiestas colectivas.

No olvidemos cómo la súbita revelación de un hombre y su obra es un elemento legendario común a numerosas vidas de artistas; desde que Vasari lo utilizó en sus Vidas, unos y otros han ido repitiendo el motivo. En este caso, si así se quiere, el cuadro del Testamento debió de sorprender al gran público que asiste a Exposiciones; pero a los que pertenecían al mundo de las artes el nombre de Rosales y sus dotes de pintor no les eran desconocidos. En la Exposición anterior había conseguido una mención honorífica; muchos le habían tratado en Roma, pues, como escribió Palmaroli en el artículo necrológico antes citado, "era ya muy admirado en la capital del orbe católico como pintor, y muy querido como hombre no solamente por sus compatriotas, sino también de los italianos y extranjeros que se dedicaban al cultivo del arte", y aun en el mismo Madrid, ya que había pasado el año anterior corta temporada, en la que debió de remozar amistades con sus antiguos compañeros, conociendo de paso a los más jóvenes (35). Eso sí, sin duda para casi todos fué sorpresa la presencia de una obra tan cabalmente lograda como es la del Testamento.

Cabe, pues, hubiera sorpresa ante una obra tan cumplida; pero no creo quepa suponer fuese nuestro pintor un desconocido. Bien es verdad que Chacón atribuye a Muñoz Degraín la pregunta hecha al propio Rosales: "¿Sabe usted si el señor Rosales vendrá a Madrid?". Según dice, Domingo Marqués, Contreras y Martínez Cubells, todos ellos de semejante edad a Muñoz Degraín, es decir, todos ellos de extremada juventud, formaban el grupo de curiosos que rodeó al cuadro y a su autor cuando éste se disponía a barnizarlo.

Otra leyenda más: La de los estudios entregados a los modelos en pago de su trabajo. Leyenda que resulta grata a más de uno, pues "explica" como originales lo que sólo son copias o imitaciones. Se basa en la realidad de la triste pobreza sufrida por el pintor, en los continuados apuros económicos en que se debatió en sus juventudes, también en la manera de hacer de los pintores de aquellos días, pero... aparece en el libro de Chacón, aunque se popularice luego por Pantorba, Aguilera, etc. (36). Leyenda que, de otra parte, no admite análisis en cuanto a los detalles de precios que se dan; asegura que en cierto caso daban al modelo 2.000 liras ó 2.500 por uno de esos estudios, según estuviera firmado o no y pudiera, por tanto, firmarlo otro artista, que esta es la picaresca del asunto. ¿Cómo va a ser posible todo esto si Rosales se consideraba pagado, bien pagado, recibiendo 6.000 reales por la pintura "Nena" que le compró la Condesa de Velle; si recibía 100 liras de pensión mensual; si entonces podía vivir en Roma, pagando por su comida, al mediodía dos reales y medio, y para cenar un real, y decía quedar satisfecho? ¿Hacen falta más cifras? Una señora irlandesa, en 1859, le encargó una copia grande de una Anunciación. "Me llevará más de un mes de trabajo", escribía Rosales; pero por ella le daban "más de mil reales". Y por ello

se sentía satisfecho, y lo contaba a su hermano bordando la noticia. ¿Cómo iban a valorarse sus estudios a ese precio, aun para ser firmados por otros? Más tarde otro cantar: luego le fueron pagados a altos precios; más aún sus pinturas. Pero ésta es otra cuestión que atañe a otras leyendas.

La obra y sus estados. Bocetos y dibujos.

Conservamos de la pintura del Testamento, en primer lugar, el cuadro, también un boceto al óleo e innumerables esquemas y dibujos. Algunos de éstos, como los del Museo de Barcelona y de la Colección del Marqués de Casa Torres, de gran importancia por ser estudios definitivos de un estado o momento—su cuadrícula demuestra que se sirvió del mismo para pasar el dibujo a la tela—; otros la tienen por ser estudios hechos a lo largo de la creación, muestras de los tanteos y vacilaciones que la obra sufrió durante la misma. Ya vimos que ésta fué tan laboriosa como, hasta cierto punto, rápida su ejecución. Vimos también cómo se unían dando lugar a lentitud, las dificultades económicas y las enfermedades, con el cuidado en concebir, completar y perfeccionar la composición. El pintor sometió a constante revisión sus ideas sobre lo que tenía que ser el cuadro, depurando sin descanso sus detalles, aun los más secundarios.

Sobre su lentitud escribió el pintor en varias ocasiones. En ella colaboraban el esfuerzo por realizar algo tal y como él lo concebía; su estado físico, pues era un enfermo crónico con crisis de gravedad y recaídas, y por si esto fuera poco, sus necesidades económicas, que le obligaban a realizar obras menores y de copia en tanto que su nombre no quedó consagrado, precisamente por esta pintura que estudiamos.

Estos estudios sobre el Testamento—bocetos los unos, estudios avanzados los otros—y el sinnúmero de dibujos a vuela pluma destinados a concretar posiciones, gestos y colocaciones de las figuras en el lienzo, nos dan cuenta del desarrollo y formación del cuadro. Explican el continuado esfuerzo de Rosales por lograrlo tal como lo vemos. Por ello es Rosales único en el arte español, ya que de ninguna otra pintura de primer orden, como es la suya, conservamos docenas de testimonios que nos muestren el desarrollo de la idea del mismo cuadro desde su concepción hasta su realización.

Para mejor claridad y para conseguir que nuestras conclusiones aparezcan claramente fundadas ante quienes nos sigan, trataré primero de los bocetos y de los estudios avanzados de composición, dejando en segundo lugar los numerosos dibujos que son estudios parciales de las figuras del cuadro.

A) Se ha venido considerando cierto dibujo como una de las primeras ideas de esta pintura, basándose en el autógrafo que al pie del mismo puso Vicente Palmaroli, pintor amigo de Rosales y uno de sus testamentarios. El autógrafo reza así: "Dibujo original de Eduardo Rosales, uno de los primeros pensamientos para su cuadro del Testamento de Isabel la Católica. Testigo ocular. V. Palmaroli" (37) (lám. I).

El dibujo presenta al Rey Fernando sentado a los pies de la cama; detrás de él, en pie, como apoyado en su silla, se halla el Cardenal; luego, hasta cuatro o más siluetas confusas de personajes que les acompañan. A la cabecera de la cama, en

pie, una silueta femenina. Y cerrando la parte izquierda, un mueble o reclinatorio. De la posición de la Reina en su lecho, poco puede decirse, pues sólo hay toques que indican el lugar en donde tenía que estar la cabeza. Las figuras en esta composición llenan todo el espacio. El lecho no se halla indicado; una línea indica que tendría cortinones. Lo que tenemos que hacer resaltar como importante es que las figuras se agolpan en angosto espacio, no habiendo vacíos en la composición. La cabeza de la Reina hubiera tenido que surgir reclinada en las almohadas de su lecho en el reducido espacio que queda entre las siluetas de su camarista a la izquierda y del Rey a la derecha. El notario no ha surgido en la idea de Rosales; no hay ni espacio para situarlo.

B) Quizás cronológicamente siguiente, posiblemente anterior a este dibujo, existe el boceto al óleo que también pertenece al Museo de Arte Moderno (38) (lám. I). Aparece en él el notario que escribe sobre sus rodillas, sentado en taburete bajo; éste ocupa la posición que tenía la figura del Rey en el dibujo anterior. Ahora el Rey Fernando se halla sentado en sillón colocado a los mismos pies de la cama, lo que da lugar a que aquel grupo de personajes quede reducido a sólo dos: al Cardenal, que ahora se halla en pie junto al sillón del Monarca, y un paje o cortesano en pie, y de tres cuartos de espaldas, cuya silueta aparece entre el notario y el Monarca. La camarista sigue a la izquierda, esta vez con la cabeza baja, cerrando su figura la composición por el lado izquierdo. Es ya claro el gesto de la Reina con el brazo tendido sobre las sábanas.

Hagamos notar que los personajes no llenan todo el lienzo, pero reposan casi al mismo borde de la pintura. Aunque el pintor haya anotado el gris espacio de la habitación, poco trasciende del mismo, pues los personajes lo ocupan casi por completo.

C) Variante más avanzada, con estudios de perspectiva y números para la cuadrícula, es el dibujo que pertenece al Museo de Barcelona (39) (lám. II). En él es interesante notar que se halla compuesto por dos piezas de papel pegadas; luego será de nuevo cuestión de este detalle. De considerarse sólo el fragmento grande, sin el ensanche que luego alcanzó, se verá que este dibujo sigue la misma composición que el boceto al óleo (B) anteriormente descrito. De izquierda a derecha encontramos al mueble y cojín—rayado en la primera idea—; en pie, la camarista, esta vez mirando lo que el notario escribe—la Reina con el brazo lacio sobre las sábanas—; el notario sentado en su taburete, escribiendo sobre sus rodillas, y el Rey en su sillón de brazos, esta vez con el rostro casi de perfil. En pie, detrás del Monarca, se halla el Cardenal, atento al acto.

En el segundo estado del dibujo—una vez añadida la tira de papel a la derecha—, detrás del Cardenal aparece un grupo de asistentes en pie, entre los que encontramos al mismo paje o caballero que en el estudio anterior, pero casi de perfil. Aparece en este dibujo distintamente diseñada la cama de dosel, sostenida por pilastras con capiteles de línea clásica, y vestida de holgados cortinones. La cama llega hasta el borde superior del papel; pero ya en el primer estado del dibujo—y en el segundo aún es más patente—, Rosales concibió la escena en un espacio amplio, alejando la cama, haciendo que se formara una línea convergente con el borde inferior de los ropajes y los pies de los diversos personajes que conduce la vista al centro y lugar culminante de la escena: a la blanca mancha formada por el rostro y brazos de la Reina, reclinada en almohadones y surgiendo entre sábanas, mancha que en el dibujo se resalta por trazos de clarión.

Que el espacio se convirtió en algo amplio se hace más patente gracias al ensanche, en donde aparece un grupo de cortesanos detrás del Cardenal, quedando sobre sus cabezas sólo la oscuridad de la habitación sugerida por sombras de carboncillo que rayan el papel. Pero esta adición a la derecha dió lugar a que la escena quedara descentrada con respecto al rectángulo formado por los dos trozos de papel: la atención se desviaba a la izquierda, en donde se hallaba la figura principal. Este descentramiento repugnó a la manera de concebir de Rosales, quien, según algún día veremos, gusta siempre de centrar y equilibrar sus cuadros con todo cuidado. Por ello más tarde la composición fué corregida.

D) Y en último lugar, precediendo inmediatamente a la pintura en su estado definitivo, encontramos el gran dibujo de la colección Casa Torres (40) (lám. III). En él hallamos un cambio sustancial en la composición. El Rey ha dejado de hallarse colocado a los pies de la cama, para encontrarse sentado a la cabecera de la cama en sillón de brazos, semejante al que siempre tuvo, y tras él, siendo por tanto la primera figura a la izquierda, en lugar de la camarista se halla el Cardenal, que entre sus manos lleva un pequeño libro de rezos. El notario se halla de pie escribiendo, inclinado sobre una mesa o pupitre, y detrás del mismo, hasta tres o cuatro figuras igualmente en pie. La circunstancia de ser un dibujo cuadriculado, es decir, preparado para ser pasado a mayor tamaño, me hace creer que éste es el dibujo del que se sirvió para transportar al lienzo; es decir, el dibujo anterior a la que resultó la composición definitiva.

Digamos que al colocar en pie al notario se transformó el sentido del espacio existente en los estudios anteriores, y añadamos que el espacio inferior que trazan la silueta de las figuras y los muebles en el suelo llegó en este dibujo a ser casi la definitiva. No así la parte superior del cuadro, ya que en el dibujo Casa Torres no se señalan límites a la cama, quedando ésta reducida a una serie de cortinones.

Las grandes variaciones introducidas en su pintura, a las que se refiere la carta de 9 de noviembre de 1863, sólo pueden ser las que dieron lugar al cambio de lo dibujado en el gran dibujo Casa Torres a lo pintado definitivamente. Pues sabemos que cuando escribió esta carta tenía avanzada la ejecución del cuadro.

E) Y llegamos a la composición definitiva: la que pintó (41) (lám. V). En ella encontramos, de izquierda a derecha: primero, un mueble en el que arde una lamparilla, algo que hallamos ya ideado en el dibujo del Museo de Arte Moderno que testificó Palmaroli; luego se encuentra la camarista en pie, cual siempre fué cuestión, salvo en el dibujo Casa Torres. Sigue, como en el dibujo Casa Torres, el Monarca sentado, con cojín a sus pies; pero aquí el Rey no se halla de perfil, sino con la cabeza agachada, mirando al vacío, abrumado por la circunstancia. La Reina, con el brazo lacio, tendido sobre las sábanas blancas, sigue formando la mancha blanca que ya encontramos en el dibujo de Barcelona; luego, sentado ante un pupitre sobre el que escribe, el notario. Un pequeño espacio, cuyo origen se anuncia en el mismo dibujo Casa Torres, le separa el eclesiástico que viste de azul ultramar (42), que se halla en pie sosteniendo, como en el dibujo anterior, el libro de rezos entre sus manos; detrás de él, los dos cortesanos, de suntuosa indumentaria el más joven, oscura mancha el traje del último, que contrasta con su cabello cano. A través de la cama, a la que los cortinones dan una forma indistinta, celando el estilo de las pilastras, surgen en la penumbra dos medias figuras acongojadas.

El espacio resulta mayor que en los estudios: un amplio espacio quedó abierto

entre el espectador y el lecho y el grupo de asistentes, y a ambos lados de éste se abrieron igualmente profundidades penumbrosas. La proporción de tamaño y el número de los personajes figurados, en relación con el del amplio lienzo, produce esta sensación de espacio dilatado que lo sombrío de la habitación aumenta. Thoré-Burger llevaba razón cuando escribía: "L'ordonnance de son tableau est très bien arrangée, comme une scène à admirer de la rampe" (43). Decía también algo más, sobre lo que no podemos ahora detenernos. Pero eso es, si bien se mira, el Testamento. Una escena bien compuesta, en amplio escenario.

Si no damos pleno crédito a lo que Palmaroli anotó en el dibujo "Primera idea", y reconocemos la ambigüedad de redacción de lo escrito, podremos presentar los dibujos y bocetos del Testamento en un orden claro y comprensible. Digamos antes de tratar del mismo que no creo se pueda considerar la génesis de una obra de arte como fruto de una evolución continuada de idea o forma determinadas. Siempre existe la posibilidad de regreso a lo anterior y de saltos bruscos en la orientación total. La mente y la sensibilidad del artista no siguen en la creación de una obra de arte una línea evolutiva clara que pueda ser fácilmente determinada por el historiador o el crítico. Por el contrario, las razones de pensamiento y las transformaciones de la sensibilidad durante el tiempo de gestación y perfeccionamiento de una obra de arte pueden ser tantas y tan variadas—y en realidad lo son—, que es punto menos que imposible determinarlas y expresarlas dando noticia de la línea evolutiva y los distintos estados que una idea artística tuvo desde su inicio hasta su realización.

Todo esto tenido en cuenta, y sirviendo de salvedad a lo ya dicho y a lo que seguirá, creo que podemos considerar la génesis de la pintura del Testamento en tres etapas: La primera fuera la de un momento en el que Rosales concebía su cuadro como una pintura de figuras grandes que ocupasen el espacio figurado casi totalmente. La penumbra del ambiente contribuye en estos estudios a hacer resaltar dichas figuras, que se imponen por su presencia y equilibran la luminosa mancha de la Reina entre sábanas blancas. Forman este grupo el "Primer boceto" del Museo de Arte Moderno y el primer estado del dibujo, "Segundo boceto" del Museo de Barcelona, es decir, antes de añadirse la tira de papel que contiene el grupo de la derecha.

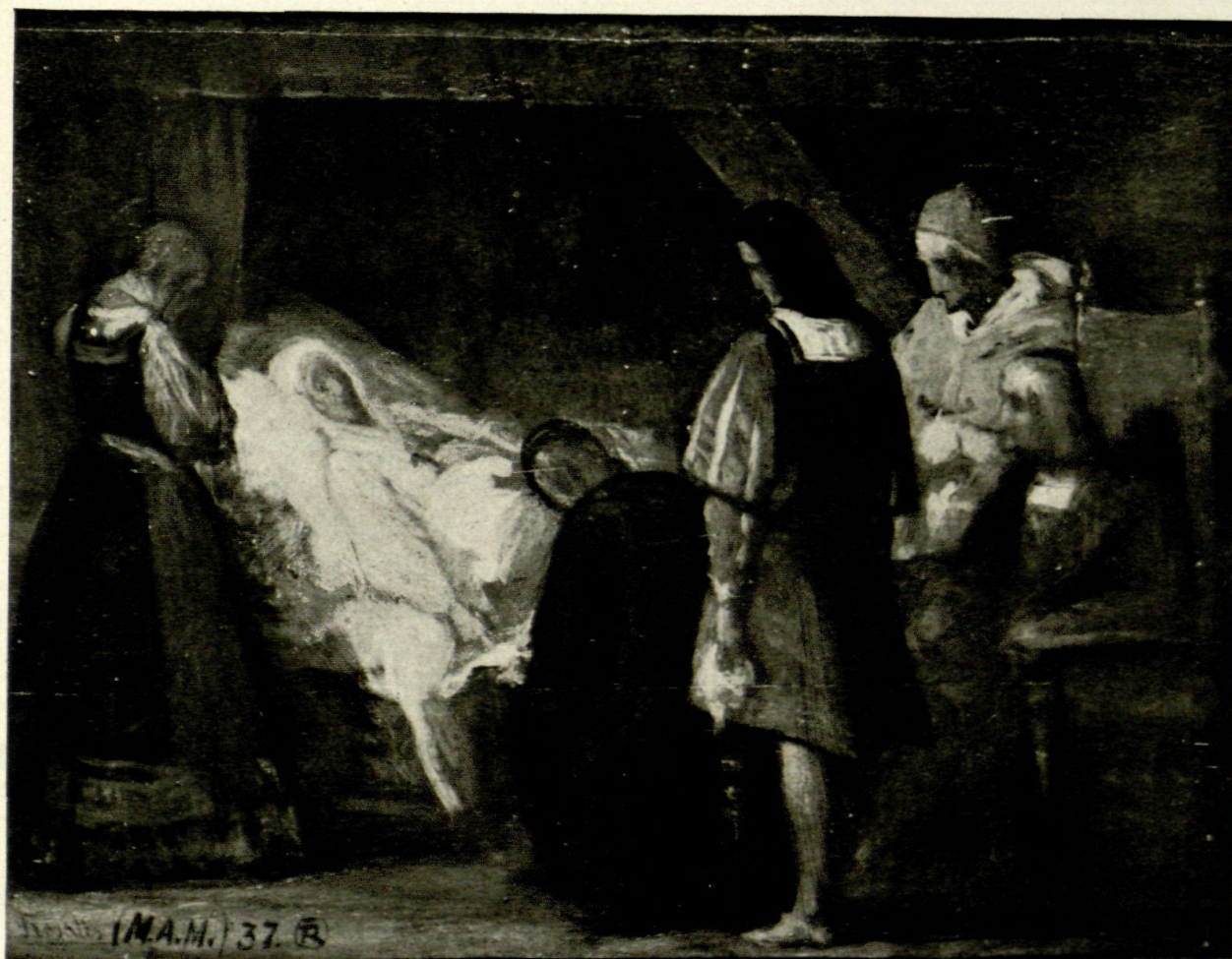
El segundo momento lo constituirían los estudios para una pintura de características distintas. En primer lugar, por concebirla Rosales como una escena en una amplia habitación penumbrosa. Esta—la habitación en penumbras—ha pasado a tener verdadera importancia, ya que contribuye con su triste y espacioso ámbito a dar gravedad y solemnidad a la escena. Hicimos resaltar al describir los dibujos cómo señalaban éstos una continuada expansión del espacio: un alejamiento del grupo que forma la escena con respecto al espectador. Ello lleva anexo la relativa disminución de tamaño de los personajes representados, y que éstos ya no se impongan rotundos, sino que pasen a hallarse sumergidos en el ambiente de la habitación. Los personajes aumentaron de número y variaron a lo largo de la fijación de este segundo momento. Pero siempre el Rey continúa situado a los pies de la cama, rodeado por un grupo de cortesanos.

Aparece esa idea en las líneas imprecisas de la "Primera idea" del Museo de Arte Moderno. Se da ya completa en la segunda y ampliada versión del "Segundo boceto".



Primera idea para *El Testamento de Isabel la Católica*.
Museo de Arte Moderno de Madrid.

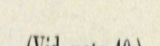
(Vid. nota 37.)



Primer boceto, en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Oleo.

(Vid. nota 38.)





(V:1 = 10)



Dibujos de la colección Maureta para el grupo de la derecha.
(Vid. nota 46 a.)



Apunte a pluma para el grupo de la derecha.
Museo de Arte Moderno (Vid. nota 46 a.)



EDUARDO ROSALES: *El Testamento de Isabel la Católica.*



Estudio de la cabeza de la Reina.

Col. Marqués de Casa Torres.

(Vid. lám. XIV.)

(Vid. nota 45.)



Estudio para *El Testamento*.

Col. Conradi.

(Vid. nota 44.)



Detalle de las cabezas del grupo de la derecha en su realización definitiva.

Fragmento del cuadro, en el Museo de Arte Moderno, de Madrid.



Apunte a pluma, en el Museo de Arte Moderno.

(Vid. nota 47.)



Apunte a pluma, en el Museo de Arte Moderno.

(Vid. nota 47.)

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Apunte a pluma, en el Museo de Arte Moderno.

(Vid. nota 48.)



Apunte a pluma, en el Museo de Arte Moderno.

(Vid. nota 50.)



Museo de Arte Moderno de Barcelona. 7224.
(Vid. nota 47.)



Museo de Arte Moderno de Barcelona. 7225.
(Vid. nota 48.)



Museo de Arte Moderno de Barcelona. 6621.
(Vid. nota 49.)



Museo de Arte Moderno de Barcelona. 3430.
(Vid. nota 49.)



Apunte a pluma, en el Museo de Barcelona. 6623.

(Vid. nota 51.)

Apunte a pluma, en el Museo de Arte Moderno.

(Vid. nota 52.)



Apunte a pluma, en el Museo de Arte Moderno.

(Vid. nota 53.)



LEON COGNIET: *La hija del Tintoretto en su lecho de muerte.*

Museo de Burdeos.

(Vid. nota 54.)



GIRODET: *Atala au tombeau.*

Museo de Louvre.

(Vid. nota 57.)



VICENTE PALMAROLI (1862): *La Pascuccia*. Paradero ignorado.

(Vid. nota 75.)



EDUARDO ROSALES: *Chochara, la Pascuccia*. Museo de Arte Moderno de Madrid.

(Vid. nota 75.)



La Reina Isabel.



El Rey Fernando.

Detalles del cuadro del *Testamento de Isabel la Católica*.

El tercer momento es sólo una variante del segundo. El Rey, siempre sentado en su sillón, pasa a estar situado junto a la cabecera de la cama, equilibrándose su silueta con la del notario, al que rodea el grupo de cortesanos que antes rodeó al Monarca. Es la forma definitiva: aparece en cierta nota conservada en el Museo de Arte Moderno, de la que luego trataremos; se concreta en el "Nuevo boceto" de la Colección Casa Torres y triunfa en la realización del cuadro.

En cuanto a detalles de grupos y a estudios de figuras separadas, pudiéramos decir mucho, aunque a nuestras manos no hayan, sin duda alguna, llegado los muchísimos que Rosales realizó antes o mientras pintaba su cuadro. Ya dijimos repugnar de varios de los estudios que se le atribuyen. Tan sólo creo interesante considerar, del grupo de los que en diversas ocasiones se propusieron como estudios al óleo de personajes del Testamento, aquella cabeza de la colección Conradi (44) (lám. VI), que es posiblemente un estudio para el anciano que en el cuadro es el último personaje a la derecha si no lo es para la cabeza del notario.

También hay que mencionar con todo honor, pues es muy bella, la cabeza de estudio para la Reina Católica, hoy en la colección Casa Torres, cabeza que libremente deriva del retrato contemporáneo de la misma Reina en las colecciones Reales (45) (lám. VI). Mucho más debe a esta pintura, famosa de antiguo, que no a los estudios de enfermas o muertas que hizo en hospital romano y de las que quedan diseños en sus álbumes (46). Estudios sobre uno de sus temas favoritos—obsesivos—, como luego veremos.

Muchos son los dibujos conservados que tienen relación con la pintura del Testamento: los unos son estudios de situación de los personajes en el conjunto; otros lo son del movimiento de cada figura; tanteos de su colocación y gesto.

En primer lugar tenemos—sin duda estudios realizados en el mismo momento y para resolver el mismo problema de composición—los que tienen relación con la parte que añadió al "Segundo boceto" del Museo de Barcelona que se hallan en la colección Maureta, de Madrid. Están formados por el mismo grupo de personajes—cuatro y cinco—, con ligeras variantes de colocación. El de cuatro figuras es casi idéntico al utilizado en el dibujo barcelonés, y que luego pasa a la pintura reducido a sus dos figuras principales. El álbum grande en mi poder, encierra varios ligeros apuntes a lápiz de los mismos grupos, y en el Museo de Arte Moderno de Madrid existe apunte a la pluma del grupo, con el Rey sentado en su sillón y los cortesanos a su alrededor (46 a) (lám. IV).

Conocemos asimismo dos esbozos muy esquemáticos—estados que pudiéramos considerar intermedios a la "Primera idea" y al "Segundo boceto completo" en los dibujos de los Museos de Arte Moderno de Madrid y de Barcelona (47). El primero—M. A. M. 69—presenta al Rey, sentado a la derecha; el notario, en el centro, igualmente sentado, y varios personajes rodeando el sillón del Monarca. Son meros trazos sombreados de manera rápida y arbitraria. El segundo—M. A. M. 73—y el de Barcelona—7224—son más antiguos, pues conservan el paje de espaldas entre el Monarca y el notario, siendo más complicados los grupos que se hallan detrás del Rey (láms. VII y IX).

De este grupo derecho, formado por el Monarca y sus servidores, existen otros

más en los mismos Museos (48) (láms. VIII y IX). Personajes aislados del grupo de la derecha los hallamos en dibujos del M. A. M. B. (49) (lám. IX).

Del esfuerzo que hizo Rosales por interpretar la figura del Rey da fe el dibujo del Museo de Arte Moderno (50) (lám. VIII), en el que se representa al Monarca apartando su mirada de la escena, apoyándose sobre el respaldo, la cabeza reclinada sobre el hombro izquierdo, mientras que otro dibujo más, éste del Museo de Arte Moderno de Barcelona (51) (lám. X), nos muestra al Rey inclinándose hacia adelante, con acusado gesto de atención. Este dibujo tiene en su reverso unas ligeras líneas, que dan el esquema ya conocido al que esta posición obedece.

Por último, un estudio a pluma alzada del Museo de Arte Moderno (52) (lám. X) nos da a conocer el eslabón anterior al "Nuevo boceto" de la colección Casa Torres. Unos rasgos rápidamente trazados, esquemáticos e imprecisos, y unos sombreados en zigzag son el estudio de una colocación, en la que de izquierda a derecha aparecen el clérigo en pie, el Rey sentado junto al lecho en donde la Reina se halla tendida, el notario sentado y un grupo numeroso que se halla en pie tras el notario, y dos más al otro lado de la cama. Esta se extiende hasta más allá del grupo. Al fondo de la habitación, como siluetas de otros personajes y una puerta. Este esquema, que llevaba hasta un punto más adelantado la tendencia a representar la escena en una amplia habitación, explica las columnas que aparecen en uno de los dibujos de la colección Maureta. Sin duda, hubiera resultado la pintura desequilibrada en su ordenación de seguirse la disposición apuntada en él. El grupo de los Monarcas, el notario y los cortesanos se aglomera denso a la izquierda; quizás pensó en oponerlo a un escape en profundidad a la derecha. Lo interesante de esta tentativa es que aquí ya aparecen resueltas las definitivas posiciones del Rey Fernando y la del notario. Y que en él aparezcan las dos figuras al otro lado de la cama, que igualmente se hallan en la pintura definitiva.

Otro dibujo más del Museo de Arte Moderno de Madrid (53) (lám. X) nos muestra en sucinto esquema la composición que a la postre prevaleció.

Las fuentes de la pintura.

Por suerte nuestra, existe un documento precioso que nos permite conocer algo—una pintura—que influyó de manera decisiva en la creación de las formas y la composición del Testamento. Es la exclamación fervorosa de Rosales ante la pintura de Cogniet (54) "La hija del Tintoretto" (lám. XI), vista en Burdeos, a su paso por esa ciudad. La recogimos no hace muchas páginas palabra por palabra, haciendo resaltar cómo fué escrita en su álbum, comenzando página, y cómo fué cuidadosamente fechada.

Era la primera impresión que recibía nuestro pintor, por vez primera salido al Extranjero. En su viaje había pasado por Vitoria, Irún y Biarritz, pero allí no pudo ver obras de arte. Ninguna obra de arte quedó anotada en su diario; nada le llamó la atención. Y de pronto, ya en Francia—la magia de las artes de este país pesa mucho en los artistas—, en el primer Museo extranjero que Rosales visita, un cuadro en el que se encuentran la belleza femenina, estilizada y pura, y la muerte unidas en una representación. La mujer y la muerte son motivos que moverán a Rosales desde el principio de su vida hasta sus últimos momentos. Son temas eter-

nos, pero cuya fusión es cosa típicamente romántica (55). Para Rosales tenían, además, una atracción honda; una atracción que posiblemente debía su origen a su historia familiar, con tantas muertes sufridas en lo más cercano, y pasadas con el mayor dolor, que es el de la soledad. Son unos temas que tuvieron para él una doble atracción, que quizás su estado de salud aumentaba. Y estos temas que siempre le moverán apasionadamente, expresados por un pintor entonces famoso —en pintura de romántico melodrama— los encuentra en el primer museo que visita recién salido de España. Quien lea recuerde su experiencia de visitante en el primer museo forastero que recorrió: en él sentimos toda la mayor impresión de novedad y de maravilla; mucho en él resalta de nuevo y asombroso por su misma novedad. Por esto, ante el cuadro de "La hija del Tintoretto", en el que se dan juntos los temas que le conmueven, Rosales jura pintar un cuadro. Cuando lo hará, en su recuerdo, están presentes las formas del cuadro que años antes hondamente le conmovió, y consciente o inconscientemente se sirve de su esquema de composición.

Considerada con frialdad, sin la sensibilidad romántica de Rosales y sin sentir esa íntima atracción por lo macabro que es una de sus características, la pintura de Cogniet es una obra teatral e inconsistente. Es difícil considerarla una obra original, pues tanto o más que una pintura es un montaje. Cogniet aprovechó el autorretrato del Tintoretto de las colecciones del Louvre, puliendo el rostro del viejo pintor, haciendo una blanda cabeza barbuda, más o menos cercana al autorretrato (56): es la del pintor contemplando su hija muerta. Para pintar a ésta utilizó, con unas pocas transformaciones, la blanca silueta, ahora más arropada y sin duda menos sensual, de la "Atala llevada al sepulcro" (lám. XI), según el cuadro que pintó Girodet y que también se conserva en el Louvre (57). Así logró una yacente figura juvenil, vestida de blanco, reclinada sobre amplios cojines, igualmente blancos—que es la de la hija del pintor "Mia figlia-María Tintoretta", según reza el letrero en el cuadro que pinta el padre—. Los brazos de la muerta se tienden lacios sobre las blancas sábanas; el más cercano avanza ligeramente oblicuo hacia el espectador.

Lo que puso Cogniet de su propia minerva fué el colorido, pues la pintura está entonada en grises y pardo rojos, bañados en rojo, por un barniz oscuro—"vieux maître" creo le llamaban—muy subido de color, y que acrecienta "el misterio". Cuando a mi paso por Burdeos, hace dos veranos, tuve ocasión de ver la pintura de Cogniet, quedé sorprendido de su escaso interés; se hallaba entonces todavía en el Museo, pero en camino de cierta oficina municipal, ya que su Dirección, con toda razón, no la consideraba digna de figurar en sus series. Sirva la anécdota para aligerar la seriedad de esta historia. Había sido ya destinada: iba a decorar la oficina del jefe del Servicio Municipal de Pompas Fúnebres!

Pero para Rosales, en el momento de su ilusionada salida al mundo, la pintura de Cogniet le mostró lograda, aunque con banal romanticismo, una síntesis de amor, belleza y muerte; lo que más importaba a su sensibilidad... Ahora, a la vista de lo dicho, y más aún a la vista de las fotografías (lám. XI), creo queda claro lo que Rosales debe a esta pintura mediocre, y queda también clara, precisamente por esta deuda, la grandeza de su inspiración. Ya que, lo que importa, no es lo que el artista toma de una obra anterior, sino de qué manera transforma la obra vista, cómo la hace suya. De qué manera disiente e interpreta los datos hallados.

En este caso, el esquema ruin del cuadro de Cogniet ha sufrido ampliación, se ha magnificado; pero el esquema de ambas pinturas es, en esencia, el mismo. La protagonista en ambos es una belleza juvenil, pálida, sobre blancas sábanas, apoyada en amplios almohadones, muerta en un caso o agonizante en otro. La encierran los cortinones de un lecho pesadamente vestido. El brazo cercano al espectador se tiende sobre él, en un caso, simplemente, pues la protagonista murió; en otro, avanzando, tendido de manera semejante, hacia el notario, a quien dicta su última voluntad. La figura giró y está colocada en contrario sentido, pero es la misma. El padre, apareciendo entre los cortinones, alumbrado por las luces rojizas que mencionábamos, encuentra en el cuadro de Rosales su último eco en aquellos dos cortesanos, servidores de la Reina, que aparecen a los pies de la cama entre la penumbra de sus cortinas.

Hubiera sido imposible hallar a la pintura del Testamento su ascendencia plástica, de no hallarse en los Diarios conocidos esta nota de entusiasmo hacia la pintura de Cogniet, un pintor, repitámoslo, hoy día olvidado con toda justicia.

Esta ascendencia reconocida es un argumento más en favor de la cronología que antes dimos a los distintos bocetos y dibujos del cuadro del Testamento. Rosales, vivo el recuerdo de la pintura vista en Burdeos, concibió "su cuadro" como una composición de grandes figuras que ocuparían todo el espacio del lienzo. Al seguir trabajando su idea, en esa labor que él llamaba pintoresca y justamente de abono, pasó a concebir su pintura como una composición con varias figuras inmóviles en amplio espacio. Un espacio penumbroso y sombrío que añadiría gravedad y compostura a los graves y atribulados personajes que iban a constituir el coro de la Reina testando. Así lo realizó, después de los tanteos y vacilaciones que indicamos.

La belleza de lo macabro en Rosales.

Ya en la segunda página de su largo estudio, M. Alfonso notaba: "¡Rosales en sus grandes concepciones pictóricas buscó como asunto creador la muerte!" (58). Cuantos han tratado de él han hecho resaltar esta característica de su obra, que es lo mismo que decir de su espíritu. En las páginas anteriores explicamos por ella la atracción que sintió Rosales hacia la pintura de Cogniet. No alarguemos con citas múltiples lo que confirma el recuerdo de todos. Su primer éxito fué el cuadro del "Testamento de la Reina Católica". Su segunda gran pintura, "La muerte de Lucrecia".

Aún hay más que no ha sido dicho; si repasamos la lista de temas que en distintos momentos—la variedad de letras en que fué escrito lo indica—, fué anotando en cierta página del "Album grande" que poseo, encontraremos una lista de temas relacionados con la muerte, y más de uno uniendo a ella la belleza y juventud femenina malogradas. Rosales los fué anotando como posibles temas que pintar.

La página va encabezada, a modo de título, con el sustantivo "Asuntos", y a más de los que suprimo por puntos suspensivos, pues no interesan al objeto, van los siguientes asuntos macabros: Muerte de los Abencerrajes, Martirios

de Santa Olalla, Santa Marina, Santa Atanasia, San Clemente y Agatangelo, en el Fray Luis de Granada; Muerte del Conde de Castilla Don García 2.º; Lafuente, tomo 4.º, p. 143; Las hijas del Cid atadas al árbol, Lafuente; Santa Mártir depositada en las catacumbas; Calle de la muerte, tradición florentina (59).

Ninguno de ellos fué llevado a cabo que sepamos y no puede ser ahora ocasión de rastrear entre los dibujos conservados la relación que pudiera tener alguno de ellos con estos mismos temas. Tampoco llevó a cabo aquel que tuvo en el pensamiento cuando buscaba tema para su primera pintura: el de Doña Juana la Loca acompañando el cadáver de su esposo, y que es mencionado en carta que citábamos no hace mucho. En la colección Casa Torres parece haber un boceto de una posible Ofelia, y algún día determinaremos algo sobre sus proyectos de una "Muerte de César" antecedente de la "Lucrecia".

Aún hay más: En cierta nota del mismo "Album grande" leemos: "Todas de negro y la del centro unos pañuelos blancos bajo el manto, sobre el pecho. Algunas la saya negra por la cabeza. La cajita blanca. Luces en el suelo." Escena de velorio posiblemente vista y que en breves trazos aparece apuntada en el diario. No creo que pasara la idea de mera anotación. Y hurgando en intimidades, encontramos que horas después de morir su padre anotó en uno de sus diarios una detallada—detalladísima—relación de su enfermedad y muerte, explicando de manera implacable los horribles efectos de la enfermedad del cólera hasta la muerte del enfermo—su padre—, y cómo fué amortajado, y muchos otros detalles más; en descripción que, sin atenuantes, tenemos que calificar de espeluznante. Es la que me hace considerar estas historias familiares relacionadas con su temprana orfandad una de las causas de atracción hacia estos temas macabros (60).

Dentro de esta atracción, quizás con su punto de humor negro típicamente español, copió en el mismo "Album grande" el siguiente anuncio, verdadero o fingido, tanto da al caso: "Ataúdes de la Estrella. Buen surtido de todas clases. Precios sumamente módicos. Este establecimiento recibe encargos para cuidar y velar enfermos. Los difuntos se visten gratis. Las personas que deseen utilizar de nuestros buenos servicios honrándonos con su confianza pueden dirigirse, etc."

Todo ello lo copiamos para confirmar los recuerdos y las impresiones de todos con algunos datos nuevos. No creo que debamos detenernos más en este aspecto de la personalidad de nuestro pintor. Un aspecto que sólo nos interesa ahora en cuanto ayuda a explicar la impresión que sobre él hizo la pintura de Cogniet y uno de los sentidos—el más escondido—que hay que encontrar en el Testamento.

El sentido político y el sentido artístico de los romistas.

En alguna de las cartas antes citadas aparecen breves indicaciones del sentido político que Rosales procuraba dar a su primera pintura. Recordemos las palabras que empleó, aunque no hace muchas páginas las copiábamos: "El pueblo no vería con indiferencia el momento en que la mejor de las Reinas, motivo de justísimo orgullo para España, se ocupa de la felicidad de su pueblo con el amor de una madre, encargando a sus sucesores no le graven con nuevos impuestos, poniendo coto de este modo a los desmanes de la Corona. Me parece que tal ejemplo bien merece ponerse ante los ojos" (61). El que la Reina Isabel fuera una de

las mayores glorias nacionales; "la mejor de las Reinas, motivo de justísimo orgullo para España", y aun la alusión referente al testamento, está entre los temas favoritos de la historiografía liberal española. No vamos a discutirlos ahora en lo que tienen de parciales. El mismo hacer hincapié en lo de querer encontrar un "tema nacional" para su primera pintura, tiene su explicación en lo que por entonces era la posición de los liberales en contra de los principios forales mantenidos fielmente por los tradicionalistas. Algún día tendremos que volver sobre las ideas políticas de Rosales y la evolución que sufrieron al correr de los días. Con lo dicho basta por hoy, pues quisimos tan sólo apuntar este aspecto, que también hay que considerar en su pintura si se la quiere comprender en todos sus matices.

Pero, sin insistir sobre estos temas, añadamos que Rosales fué un patriota que sintió profundamente las glorias españolas, tanto las de los pasados días como aquellas cercanas de la guerra de Africa que le hicieron exclamar su entusiasmo en una de sus cartas desde Roma, sintiendo al propio tiempo, a lo largo de su vida, muy hondamente las tristezas de la vida política española de sus días, y el desgo-bierno y desorden imperantes. Muy explícita es la correspondencia de cómo Rosales sintió hondamente a España y nunca soñó en encerrarse en ninguna torre de marfil.

Ahora bien; en una de esas cartas escritas durante la creación de su obra existe una frase que, leída a la ligera, puede conducir a equivocación. Yo mismo, en un principio, caí en error, y eso que la frase es contundente. El 7 de febrero de 1861 escribía a Martínez Pedrosa, su primo y confidente: "Quisiera encontrar un asunto de partido bajo el punto de vista artístico y de gran significación en nuestra historia" (62).

¿Qué entendía Rosales por "asunto de partido bajo el punto de vista artístico"? ¿Se trataba tan sólo de encontrar un asunto que le permitiera sacar partido de él? Creo que se trata de algo más: que Rosales se refería aquí a partido artístico. ¿En qué partido creía militar cuando escribía esta frase? La contestación nos llevará algo más cerca de la comprensión de otro aspecto del Testamento y a demoler otra más de las leyendas que se han ido alzando sobre nuestro pintor. Veamos.

El 22 de abril del 59, estando todavía en el hospital de Montserrat en Roma, pero encontrándose mejor en su enfermedad, escribió Eduardo Rosales a su hermano la buena noticia de que le había sido concedida una pensión. Lleno de entusiasmo, después de explicarle largamente lo que recogimos, cuenta cómo Palmaroli acababa de bosquejar un cuadro "que espero será una gran obra", que Vera ha empezado otro y que Alvarez ha concluido el suyo. Todos ellos lienzos con figuras de tamaño natural (63). "Luego me llegará a mí el turno ese otoño", añade confiado, y sigue: "Cuando los tres salimos de Madrid, nos hicieron mil caricaturas algunos malos compañeros, apellidándonos los *romistas*..., porque nos habíamos separado de la rutina y habíamos dado un paso hacia la independencia, porque yo les prometo que los *romistas*, sobre admitir muy contentos el apóstrofe, que nada tiene de infamante, han de dejar su pabellón bien plantado, mal que les pese, bellacos" (64). Olvidemos el calificativo con que finaliza el párrafo y que nos muestra a Rosales, lector de folletones, como tantas gentes de sus días. Veamos qué valor tiene el que sus compañeros calificasen de *romistas* al grupo de amigos que fué a Roma a completar su educación. ¿Qué era eso de *romista*? ¿Qué era ese paso hacia la independencia, y qué entendían por separarse de la rutina?

Muy poco sabemos todavía de la historia de nuestra pintura decimonónica;

tan sólo unos cuantos datos, encontrados aquí o allá; unos manojos de anécdotas y un número muy escaso de pinturas conocidas y publicadas. Pero de la historia de lo que fueron los movimientos pictóricos, su evolución y transformaciones, de cómo éstos se desarrollaron y se influyeron mutuamente y fueron influidos por cosas y obras que venían del extranjero, poco o nada se halla entre lo publicado que pueda servir al objeto, así que se pretende precisar. Y el tema es tan vasto, que no es cosa fácil su investigación. Quien más y mejor hizo fué Lafuente (65); luego veremos cómo sus conclusiones coinciden con las que se desprenden de lo que estamos tratando.

Creo que ese salir de rutinas y esos pasos hacia la independencia a que alude Rosales tienen que interpretarse relacionándolos con el "partido desde el punto de vista artístico" a que aludía la carta a Martínez Pedrosa (66). Considerado así, adquiere todo valor y explica lo que fué la voluntad artística de este grupito de jóvenes en sus primeros años de vida profesional. Luego, al correr la vida, cada uno de ellos transformó lo aprendido en la Escuela de diferente manera, siguiendo sus inclinaciones y muchedumbre de circunstancias, pero en este momento juvenil tenía unanimidad su voluntad de superación de las enseñanzas recibidas. Hasta cierto punto, de ruptura con las mismas.

Lo que fueron las enseñanzas de la Escuela de San Fernando lo recordó Martín Rico, en sus "Recuerdos de mi vida" (67). Rico había nacido en 1835—un año antes que Rosales—y coincidió con éste en las clases de la Academia de Madrid; luego, en París y en Italia, volvió a encontrarse con el grupo de los amigos y compañeros de Madrid. Viejo ya, recogió en este libro de memorias muchos recuerdos de Rosales, incluyendo en el mismo algunas de sus cartas por extenso, lo que muestra el aprecio en que le tenía. Rico es, por tanto, una de las fuentes obligadas y seguras. Pues bien, olvidando por el momento los hechos pintorescos que recoge sobre alguno de los profesores, lo que Rico recuerda de la vida en la Academia coincide con lo que conocemos por otros caminos.

Sabemos que los profesores mantenían en sus clases y con su ejemplo los principios del romanticismo nazareno, más o menos transformado por estudios del natural (68); que habían alcanzado a la Academia las corrientes que en todo el mundo se daban, de olvido del purismo en el dibujo y apartamiento de las gamas frías con que éste practicaba; que había síntomas diversos de vuelta al naturalismo colorista. Añadamos que esta corriente del naturalismo y del colorismo seguía en España viva gracias a ciertos pintores no académicos—Lucas el mejor—, y hasta cierto punto en los pintores del grupo sevillano de templados eclécticos—Esquivel el más importante y con más nombre (69)—. De la influencia de éstos en Rosales—pues ambos la tuvieron y grande—no puede ser ahora, y a la fuerza tenemos que dejarla para mejor ocasión.

Ahora bien cabe afirmar que nuestro pintor y sus compañeros se habían formado dentro de la gran corriente del purismo romántico, que continuaba viva en la Academia madrileña. Buena prueba la tenemos en cierto dibujo—nunca reproducido, que yo sepa—y que fué expuesto en Madrid en la Sala Greco, en 1946 (70). Es un dibujo a lápiz con sombras manchadas en sepia que representa el Juicio de Salomón. Rosales lo firmó y fechó en 10 de marzo de 1855. Está compuesto con buen orden, siendo lo saliente, en una obra a todas luces juvenil, su fiel adscripción a la manera y al estilo del purismo nazareno; asimismo hay que notar en él cierto

alargamiento en las proporciones de los romanos que rodean al Monarca y a las madres implorantes. Lo citamos aquí tan sólo por ser un importante testimonio de esta etapa formativa del pintor.

Alguno de sus primeros retratos muestra con igual claridad esta sumisión a las enseñanzas nazarenas (71). Rico definía en una frase la pintura de Rosales anterior al Testamento llamándola "pintura religiosa del 1400". Escribió: "Todos ellos [sus compañeros] trataron de persuadir a Rosales de que siguiera haciendo pintura religiosa del 1400; al ver el cambio que hizo, no les gustó mucho; pero el tiempo dió la razón a Rosales y a ellos les convenció" (72). Rico fué un pintor de paisajes; si intentó otros géneros, no pasó a la historia por ellos. Era amigo de Rosales, y desapasionado en el juzgar.

Palmaroli, en cambio, fué constante e íntimo amigo de Rosales, siendo a su muerte uno de sus testamentarios, continuando ambas familias en estrecha relación amistosa. Por todos es sabido. Pues bien, Palmaroli cuando escribe el artículo necrológico al que aludimos antes (73), un artículo lleno de recuerdos, transido de amistad y rebosante de elogios, escribe en él algo que merece ser tenido en cuenta, con la conveniente interpretación que explique ciertas frases hijas de la distinta orientación que siguieron, pues si bien continuaron íntimamente unidos en amistad a lo largo de sus vidas, bien pronto se alejaron sus estilos de pintar y sus intenciones artísticas. Este es el origen de aparecer en este artículo párrafos que entrañan, si no una crítica de Rosales, un juicio de su arte, originado por su alejamiento artístico. Palmaroli, hasta cierto punto, escribió aplicándose a sí mismo mucho de lo que decía, pues bien evidente es que no se dejó arrastrar nunca por lo que denuncia en Rosales.

"En sus cuadros nada falta ni sobra nada—escribe Palmaroli—. Sus composiciones son admirables, y si las pintó bien, puede decirse asimismo que las pensó mejor. Únicamente en algunos se advierte que se dejó influir algo por las tendencias modernas llamadas realistas, pero no debe extrañarnos esto, pues en todas épocas y en todos los países la moda ha influído grandemente en la pintura... Cuando presentó "El Testamento de Isabel la Católica", el pintor no estaba definitivamente decidido en lo tocante a la ejecución, que en aquel cuadro era un ensayo tan sólo... Al ejecutar "El Testamento", Rosales quiso huir de todo afeminamiento en el toque y empleó una ejecución varonil que llegó a ser ruda e incompleta, dándole así cierta originalidad; pero tengo por seguro que Rosales no la hubiese seguido empleando siempre, si no se le hubiese elogiado en el grado que se le elogió y a expensas de otras grandes cualidades artísticas que se admiraban en el cuadro y que no fueron celebradas en proporción de su valor. En su modestia, mi amigo hubo de atribuir parte esencial de su triunfo a esa ejecución, que yo, y conmigo otros artistas, encontramos algo elemental, y que Rosales hubiera hecho más agradable si el elogio no se lo hubiera impedido.

En un retrato de una prima suya, hecho antes de marchar a Roma, puede verse cuán distinto era en el ejecutar, sin que por eso dejase de ser grandioso" (74).

Palmaroli y Rosales se formaron juntos, y juntos, sintiendo una necesidad expresiva distinta de la que la escuela enseñaba, marcharon a Roma, y allí, bien pronto, permaneciendo ambos pintores fieles a su ideario romántico, divergen sus caminos. Rosales busca en los viejos maestros que copió enseñanzas de expresión naturalista y monumental—en el Sodoma, en Van Dyck y en Velázquez—; se

emociona con los grandes cuadros de historia—el género romántico por excelencia—, y en sus cartas cita una y otra vez a Delaroche; y copia y estudia sin descanso el natural. En pocas palabras: se liberta del purismo y hace grave su paleta recordando también la pintura de los pintores españoles eclécticos que vió en Madrid, y las enseñanzas de los maestros del Prado.

Palmaroli, en tanto, queriendo escapar de las enseñanzas de la escuela, lo hace procurando conseguir una pintura terminada exquisitamente, rica en gamas y en perfecciones. Una pintura de virtuoso, a la que salva un innato sentido de elegancia y el acento patético que supo dar a sus retratos mejores: romanticismo en suma.

Creo que lo mejor para hacer patente este temprano alejamiento artístico es presentar un ejemplo. He aquí lo que fué para cada uno de ellos la misma modelo, la Pascuccia, posando sin duda a un tiempo para ambos, poco tiempo después de llegados a Roma (75). Para Palmaroli es el cuadro realizado una acabada y falsamente resuelta figura (lám. XII)—muy elogiada en sus días, sin duda alguna—; para Rosales—aunque sólo lo que conservemos sea boceto—, la posibilidad de presentar una figura, modelada con fuerza y valentía (lám. XIII). Para Rosales, el problema capital no es el de delicado y pulido detallar el bulto de la muchacha romana vestida de manera pintoresca, sino el de presentar el volumen de una masa coloreada; que se haga patente la forma de la morena muchacha romana vestida con rica entonación de colores que destaque la masa coloreada.

No es una diferencia de terminado, de brocheo, la que las separa, sino una diferencia de orientación, cercana a una fría y muerta pared y a un fondo igualmente neutro. Otros ejemplos pudiéramos alegar, aunque pocos tan categóricos. Baste hoy con éste.

Tratando de señalar las diferencias del arte de Palmaroli y de Rosales que expliquen los juicios del primero, nos apartamos de nuestro principal objeto. Este es la comprensión de la pintura del Testamento.

Palmaroli, en los párrafos antes descritos, es categórico en acusar en Rosales un cambio de estilo, añadiendo que se produjo en él movido por el realismo. Afirma claramente que no le gustaba la manera con que realizó su cuadro—la pincelada suelta— y que Rosales siguió empleando; "la ejecución varonil, que llegó a ser ruda e incompleta". Todo lo refiere como iniciado en esta primera pintura del Testamento, aunque en realidad era algo intentado por Rosales en pinturas menores cronológicamente anteriores; pero tanto da al caso. Confirma, por tanto, Palmaroli que hacia 1863 pasó Rosales un cambio importante en su manera de hacer. Un momento que en el desarrollo de su arte marca una etapa. Es el momento en el que consigue su liberación de las enseñanzas de la escuela; de la rutina, que escribió. Cuando "el realismo" ha llegado a ser la cualidad determinante de su arte.

Pero a nosotros, que conocemos cuanto hemos venido reuniendo en páginas anteriores, cabe, al confirmar estas afirmaciones, perfilar más este concepto de la transformación del arte de nuestro pintor. Basta recordar cómo el Testamento había tenido en su composición dos momentos. El primero, en el que su autor concibió el cuadro como una pintura de figuras grandes que ocupaban todo el espacio del lienzo. Y un segundo momento, en el que las mismas, en proporción, disminuyen de tamaño, cobrando mayor importancia el espacio que las rodea.

Y ésta es una trayectoria que indica lo mismo que la variación del colorido—la transformación de la gama de color—y la materialidad de la pincelada.

Rosales, que en los años en que pintó su Testamento mantenía un concepto romántico de la pintura, concibió su cuadro expresando en él los sentidos que antes vimos—el romanticismo de lo macabro, que le era entrañable; el sentido patriótico liberal, igualmente romántico—y lo realizó también como una afirmación "desde el punto de vista artístico", como una afirmación de "romista". Siendo este tercer aspecto el que muestra su salida del romanticismo purista: su naturalismo. No sé si cuando Enrique Lafuente escribía en su *Breve historia de la pintura española* justas frases acerca de este momento de transición entre el romanticismo y realismo en nuestra historia pictórica, tenía en su recuerdo la evolución de Rosales. A él se aplica a las mil maravillas el juicio que sintéticamente dió Lafuente de todo el período. "Este cambio de estilo [el realismo], advenido en Francia de una manera revolucionaria en torno a la fecha de 1848, y encarnado en la estentórea personalidad de Courbet, se insinúa en España de modo paulatino, originando incluso conversiones...; muchos de los pintores que cultivan el género histórico serían en el país vecino francos realistas" (76).

Rosales es el más ilustre de nuestros pintores cuya obra es la expresión del paso del romanticismo al realismo. Aún hay más. Rosales, en los pocos años que le cupo vivir, fué el que más rápida y hondamente logró esta evolución continuando luego hacia algo definido en sus escritos y realizado en su obra. Al morir en 1873, pintaba de manera bien distinta de como lo hacía diez años antes, siendo sus ideas sobre la pintura y su pintura bien distintas de las que tenía a principios de su carrera.

Su muerte malogró una gran figura. No tenemos que insistir sobre ello. Pero sí queremos aprovechar este estudio para hacer resaltar algo que parece olvidarse por todos. Casi por los mismos días que Rosales estaba en Roma trabajando su primer cuadro en las condiciones que vimos, en París y sus cercanías, Manet, hijo de familia acomodada, pintaba en calma y con fáciles modelos el "Dejeuner sur l'herbe". Esta pintura que sabemos es de 1862 fué expuesta en 1863 (77); es, pues, cronológicamente paralela al Testamento.

La mera comparación de ambas obras será elocuente mentís a todo cuanto se ha escrito, queriendo presentar a Rosales como un pintor impresionista. Su pensamiento fué ajeno a las preocupaciones que movían al grupo de los pintores franceses que hoy conocemos bajo este nombre (78); su técnica de pintor fué, con posterioridad al Testamento, cercana, hasta cierto punto y sólo externamente, de la de Manet; de lo que Rosales perseguía en su evolución pictórica no puede ser ahora cuestión; pero en todo caso fué, sin duda, algo distinto de lo que lograron los pintores franceses del impresionismo.

No en vano, en lo más hondo, son ellos expresión de un momento de riente plenitud de la triunfante burguesía francesa, y Rosales nunca dejó de sentir romántica y dolorosamente el mundo que le rodeaba: su mundo de enfermo, doloroso y triste, el mundo de su patria decaída y dividida, y aun el de la Roma, empobrecida y en ruinas que le tocó vivir. En Roma, su segunda patria, en donde le agradaba pasar la vida, y en donde en más de una ocasión se sintió morir.

NOTAS

(1) Muchos, muchísimos escribieron sobre Rosales. Pero tenemos que decir que pocos, en sus aportaciones, dijeron algo nuevo u original. En primer lugar, e importantísimos y muy poco conocidos son los artículos de Fernando Martínez Pedrosa, primo del pintor, publicados bajo el nombre de Manuel Alfonso en la *Revista de España*. "Rosales, su vida, sus obras, su importancia" (XXXVII, 1874, p. 396 y sigs.; XXXVIII, 1874, p. 94 y sigs.). Sigue luego una clara biografía en el Diccionario de artistas españoles de M. Ossorio y Bernard. Madrid, 1883-1884, p. 596, que todos los que escribieron sobre nuestro pintor tuvieron a la vista. A éstos sigue la colección de artículos publicados en *El Imparcial*, de Madrid, de los días 9 de junio, 3, 4, 7 y 14 de julio y 11 de agosto de 1902, por D. Armando Cotarelo Valledor, más tarde recogidos en forma de folleto de 68 páginas, *La Exposición Rosales*, Madrid, 1902. Su información es excelente; como escritor es claro y discreto, y como si éstos fueran pocos méritos, publica en el mismo un catálogo de la obra del pintor, teniendo en cuenta los de las Exposiciones de 1873 y esa de 1902.

En méritos iguala a este estudio la monografía *Eduardo Rosales*, de Juan Chacón Enríquez. Su autor se llamaba en realidad Alberti, y al parecer no firmó su trabajo por motivos personales de complicada explicación. Fué esa monografía premiada en el Concurso Nacional de Literatura de 1924-1925, y publicada por el Ministerio de Instrucción Pública en 1926. "Chacón" conoció y publicó parte de los diarios y alguna de las cartas que componen la correspondencia del pintor. Dió también al fin de su estudio un catálogo más numeroso, pero menos veraz que el de Cotarelo; sus entradas van sin numerar, para mayor complicación.

De lo restante, lo mejor, el estudio de José Francés: un *Rosales*, publicado en la colección "La Estrella" (Madrid, 1927), obra de divulgación, con elocuente prólogo y láminas bastante oscuras y difíciles de ver, pero que han sido las primeras en dar a conocer gráficamente al gran público la obra de nuestro pintor.

A este estudio sigue cronológicamente la monografía de Bernardino de Pantorba (tampoco se llama así su autor, pero es seudónimo conocido de José López Jiménez), que vió luz en Madrid en 1937. Con mejores ilustraciones que las monografías anteriores, recoge con exaltada prosa lo que se dijo antes; lo embrolla a veces; de vez en vez tiene observaciones agudas y hace alguna aportación a lo que era dominio común.

Emiliano M. Aguilera es autor de un *Eduardo Rosales, su vida, su obra y su arte*, Barcelona s. a. [1947], de la que poco se puede decir, si no es la buena intención. Embrolla fechas, catálogo; publica pinturas que no son de este autor como del mismo: De lo que pienso de este estudio y del siguiente quedó dicho en A. E. A. 1953 p. 195.

La última monografía es la del pintor Gregorio Prieto (*Eduardo Rosales*, Madrid, 1950), con numerosas láminas, numerosos errores y numerosos aciertos. Lo que queda por reseñar son artículos de periódicos, notas, capítulos o fragmentos de historias generales; no podemos entretenernos en dar noticia de los mismos, ni en hacer su crítica. En la mayoría de los casos podríamos con justicia citar al mismo Rosales, que en su álbum amarillo escribió: "El mayor gasto que puede hacer el hombre es el del tiempo."

(2) Epistolario inédito. (Salvo mención en contrario, las cartas citadas se conservan en el epistolario de Rosales, que guarda su hija Carlota, viuda de Santonja.)

(3) Fué publicado por Chacón, p. 51, con errores de transcripción.

(4) Vicente Palmaroli, bajo el epígrafe "Plutarco del Pueblo", va el artículo titulado simplemente "Eduardo Rosales", *El Liberal*, 25-VI-1894. Pantorba lo tuvo en cuenta.

(5) Album pequeño. El fragmento lo publicó Chacón, p. 52, aunque transcrito con alteraciones.

(6) Epistolario inédito.

(7) A su hermano Ramón. Epistolario inédito.

(8) 14-IX-1860.

(9) Carta del día 7, fragmentos publicados con pequeños errores de transcripción por Chacón, p. 103.

(10) En carta a Fernando Martínez Pedrosa, 11-XI-1862. Inédita.

(11) B. de Pantorba. Historia de las Exposiciones de Bellas Artes. Madrid [1948], p. 82.

(12) A Fernando Martínez Pedrosa. 12-X-62. Inédita.

(13) Por ejemplo, la de 21-IV-61. Inédita.

(14) Por ejemplo, la de 12-X-62. Inédita.

(15) A Fernando Martínez Pedrosa. El fragmento publicado por Chacón, p. 110.

(16) Al mismo. Inédita.

(17) Carta del 11-I-1863. Inédita.

(18) Carta a Fernando Martínez Pedrosa. 24-I-63. Inédita.

(19) 9-III-63. Inédita.

(20) A Martínez Pedrosa. 24-III-63. Inédita.

(21) A Martínez Pedrosa. 25-IV-63. Inédita.

(22) A Vicente Palmaroli. 18-IV-63. Inédita.

(23) No creo haya duda en los libros que quería consultar o recordar. Se trata de "Costumes Français, civils, militaires et religieux, avec les meubles, les armes... depuis les Gaulois jusqu'à 1834..." París [1834] del que Herbé fué autor y de "Le moyen âge et la Renaissance, histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie..." (5 vols.) París, 1848-51 del que fueron autores Paul Lacroix y Ferdinand Seré, el primero conocido también por Le Bibliophile Jacob.

(24) A Martínez Pedrosa. 11-V-63. Inédita.

(25) De sus esfuerzos por caracterizar con propiedad al Rey Católico, dan razón notas de su álbum grande, que recoge títulos de obras, como la de Robles, *Compendio de la vida del Cardenal*, que tienen que ver con la época y el monarca; más aún, un dibujo del Museo de Barcelona, que conserva, junto a boceto esquematizado de la cabeza del monarca, copia de la descripción que de él hizo Marineo Sículo. Inventariado bajo el núm. 3430.

(26) A Martínez Pedrosa. 23-V-63. Inédita.

(27) A Martínez Pedrosa. 9-XI-63. Inédita.

(28) A Martínez Pedrosa. 25-XII-63. Inédita.

(29) L. Alfonso en artículos antes citados. I, 401. En dos páginas del álbum grande se lee lo que sigue, que confirma lo dicho por Alfonso, quien, sin duda, tuvo presente estas anotaciones: "Salí de Roma para España el 26 de julio 63. Llegué a Barcelona el 29, salí de ésta para Madrid el 13 de setiembre y llegué el 14 después de 6 años; escribo esto entre Alcalá y Madrid, mañana fresca y muy hermosa. Di vista a Madrid a las 9 y 1/4. Me parece imposible."

(30) En otra página del álbum grande "Salí el 18 de Roma [encima escribió Rosales con letra más cuidada: setiembre] 1864 para Madrid. Debo ver a Panucci, Loren (?), Teresa, Palmaroli." Chacón, p. 112, conoció estos textos, pero los embrolló.

(31) A Vicente Palmaroli. Madrid, 3-XI-64. Inédita.

(32) Chacón, p. 110, y Pantorba, p. 55.

(33) Chacón, p. 110, y Pantorba, p. 55.

(34) Chacón, p. 112 y sigs.

(35) Véase la nota 30 de este estudio.

(36) Chacón, p. 111 y sigs.

(37) El dibujo "Primera idea" M. A. M. Dibujo a pluma sobre pape lamarillento y recio. No parece tener número de inventario, siendo este detalle pequeña muestra de lo mucho que hay que hacer en aquel Museo.

(38) "Primer boceto": M. A. M. numerado 37 R. Va firmado en el ángulo inferior izquierdo, *Rosales*, en cursiva. Oleo. Alto, 0,23; ancho, 0,10. Posiblemente Cat. 1873, núm. 5, p. 9, como perteneciente a Sr. de Villajos.

Expuesto en 1902, núm. 9, p. 8 del catálogo, entonces ya del Museo de Arte Moderno. Carlota Rosales recuerda (10-V-49) que su madre, Maximina, lo compró a un tal Rubio, que era un coleccionista, vendiéndolo luego al Museo por 1.500 reales en 14-XI-1899. En Cotarelo (su catálogo núm. 16), como propiedad del Estado y confundiendo, 17. El de la Sra. de Aldamás es dibujo, no boceto pintado (vide mi nota 40) (M. A. M., núm. 565). Chacón, núm. [17], p. 185. Aguilera, I-VIII.

Quizás el que le adquirió a Rosales el Embajador de España; carta a Martínez Pedrosa s. f., anterior al 11 de enero 1863.

(39) Dibujo "Segundo boceto", Museo Arte Moderno de Barcelona. 4768.

Francés, L. 4, Pantorba frente, p. 33. Aguilera, VII (se equivoca y dice de D.^a Manuela Aldamás).

El dibujo fué adquirido por la Junta de Museos de Barcelona al Barón de Quinto, en 10-IV-1905, en un lote de pinturas malas, entre las cuales la única digna de recuerdo es el cofrecillo de joyas del mismo Rosales que también se halla en el mismo Museo; se pagaron por el lote 21.500 pesetas. Francés y Pantorba lo reprodujeron de la vieja foto de Laurent (Ruiz Vernacci A., 1219; ésta muestra que la firma que hoy lleva, "Rosales, 1863", es cosa añadida ya que cuando hizo Laurent la fotografía, el dibujo no la llevaba.

Ahora bien, como resulta que Laurent hizo su colección de fotografías de los cuadros y dibujos de Rosales cuando la exposición de 1873, éste debió de hallarse en ella, y no el del Marqués de Casa Torres, que fué de la Sra. de Aldamás, como luego se indica.

(40) Dibujo "Nuevo boceto". Mide 0,33 por 0,28.

En Exp. 1902, núm. 10, de D.^a Manuela Aldamás. Cotarelo, núm. 17. Chacón se confunde y describe [bajo núm. 18] como propiedad del Marqués de Casa Torres, llamándole "Segundo boceto", y también [como núm. 19] llamándole "Segundo boceto", como propiedad de D.^a Manuela Aldamás. Francés L. 3, Aguilera L. VI, como del Marqués de Casa Torres: Prieto 43.

Doña Manuela Aldamás, casada con D. Benito Soriano Murillo, fué tía del Marqués de Casa Torres. D. Benito Soriano fué Director General de Bellas Artes, amigo de los Madrazo, e intervino en la Exposición de París de 1867, en la que se expuso el Testamento. Esto recordaba el Marqués de Casa Torres en 1950.

(41) Nos es imposible dar bibliografía completa del "Testamento de Isabel la Católica".

Se halla en el Museo de Arte Moderno, de Madrid, núm. 564. Mide alto, 2,91; ancho, 3,97.

La pintura fué 1.^a medalla en la Exposición Nacional de 1864. Expuesta en la Exposición Internacional de Dublín de 1886, propuesta para Medalla de honor en la Universal de París de 1867, obtuvo en ella 1.^a medalla. Adquirida en 50.000 reales por el Gobierno (R. O. 22-XI-1865), paró en el Museo de la Trinidad hasta 1872, siendo luego trasladada al Prado (núm. 2177 a); luego Sala de pintura contemporánea núm. 262 y de allí fué al Museo de Arte Moderno.

En el catálogo de la Nacional de 1864, p. 61: Catálogo de la Exp. de 1873, núm. 7, se cita entonces a Prescott: Catálogo de la Exp. de 1902, núm. 12, p. 8. Chacón, su catálogo [núm. 20]: Francés L. 2, Pantorba L., p. 48. Aguilera, s. n.

(42) Cotarelo, en su publicación citada, p. 25, dióse cuenta de las transformaciones sufridas por la pintura. De cómo Rosales, que en un principio pensó en un Cardenal como asistente al acto, luego se dió cuenta que ningún purpurado fué testigo presencial, y que Cisneros—en quien debió pensar—no era Cardenal en aquella fecha.

(43) Salons de William Bürger [1867], t. II. París, 1870; p. 450-51.

(44) Foto Archivo Mas. Gudiol, 15295 (lám. VI).

(45) La nota de Rosales fué expuesta en 1873, núm. 11, p. 63. El catálogo la dice pintada en 1864, y pertenecía entonces al señor de Villajos. Fué expuesta en 1902 [bajo el núm. 11, p. 8], y el catálogo dice ser de 1863, siendo du expositor D. Antonio Vives Escudero. Cotarelo la cataloga bajo el número 18, diciendo que en 1873 era de Villajos y que "actualmente de D. A. Vives". Chacón, p. 185, en su catálogo [núm. 16] la da ya como propiedad del Marqués de Casa Torres, quien me confirmó (en 1948) haberla adquirido de Vives, Aguilera sigue a Chacón. Prieto la publica L. 42 (lám. VI).

Deriva de conocido retrato de la Reina: vid. F. J. Sánchez Cantón: *Los retratos de los Reyes de España*. Barcelona [1948]. L. 78. También Diego Angulo e Iñiguez. Un nuevo retrato de Isabel la Católica. Madrid, 1950.

(46) Vid en el álbum grande, en mi poder, el fechado "marzo 26" de cadáver envuelto en manta sobre un camastro, que publicó Chacón, p. 93.

(46 a) Los dos de la Col. Maureta son conocidos por haber sido publicados por Chacón. Foto Gudiol 15294. El del M. A. M. va numerado 77. Ver ambos en la lám. IV.

(47) M. A. M. 69, foto Gudiol 17066 y M. A. M. 73, foto A. Castellanos y el M. A. M. B. 7224, láms. VII y IX.

(48) M. A. M. sin número y núm. 74; foto Gudiol 17086 y 17084, y otro más en M. A. M. B. núm. 7225, láms. VIII y IX.

(49) Núms. 6621 y 3430. Este fué de la Col. Soler y Roviroza, † 1908, lám. IX.

(50) Núm. 71, foto Gudiol 17075, lám. VIII. Este hay que relacionarlo con los M. A. M. 73 y M. A. M. B. 7224, de los que hicimos mención en nota 47. Son de la idea antigua de composición con paje de espaldas.

(51) Núm. 6623, lám. X.

(52) Núm. 70, foto Gudiol 17070, lám. X.

- (53) M. A. M. núm. 76, Gudiol 17068, lám. X.
- (54) Pintó Cogniet su "Hija del Tintoretto" sobre una tela de 1,43 por 1,64 m., con preparación roja, que contribuye poderosamente a dar la entonación rojiza que mencionábamos, pues a estos rojos y a los pardos rojos que abundan una la luz rojiza y los efectos del barniz "antiguo". Recordemos que Leon Cogniet (1794-1880), hoy tan olvidado, tenía suficiente nombradía para ser elegido por la Academia en 1849, prefiriéndole al pintor E. Delacroix (*Journal de Eugène Delacroix*, París, 1893, t. II, p. 222).
- (55) Mario Praz: *The Romantic Agony*, Oxford University Press, 1951.
- (56) E. v. der Bercken y A. L. Mayer: Jacopo Tintoretto. München, 1923, I, l. I.
- (57) Atalá au tombeau, núm. 362 del catálogo de la escuela francesa del Louvre.
- (58) Art. cit., I, p. 397.
- (59) Es de notar cómo la mayoría de estos temas que Rosales anotó—los que se copian y los que no se copiaron, pues no hacen al caso—son los que realizaron otros pintores españoles por esos años y en los inmediatamente siguientes; de muchos de ellos quedan esbozos de Rosales en diversas colecciones.
- (60) En álbum de notas conservado por D.^a Carlota Rosales, viuda de Santonja.
- (61) Carta citada, nota 17.
- (62) Carta citada, nota 19.
- (63) A Ramón Rosales, desde Roma.
- (64) A Ramón Rosales, desde Roma, 22-IV-1859. Inédita.
- (65) Su tercera de la *Breve historia de la pintura española* (Madrid, 1946) contiene el primer estudio realizado a conciencia y con preparación amplia sobre nuestra pintura del s. XIX. En la cuarta (1952) perfila afirmaciones, pero en este punto no difiere de lo escrito en la tercera.
- (66) De 7-II-1861, citada en nota 9.
- (67) Madrid [1906].
- (68) Queda para otra ocasión tratar de los maestros de Rosales en la Academia y sus enseñanzas. Al Archivo de ésta nos remitimos. La enseñanza con modelo del natural era seguida. Vid. Madrazo. *Viaje artístico...* Barcelona, 1884, p. 269.
- (69) E. Lafuente: *Breve historia...*, III ed., 313 y sigs.
- (70) Es un dibujo al lápiz expuesto bajo el n.º 48 del catálogo de dos páginas en papel couché de esta exposición. Pertenecía a la familia del pintor; fué, según su hija Carlota (en 1947), estudio para la clase de composición de la Escuela de San Fernando. Mide 27,5 × 38,5.
- (71) Pienso en el de su prima, luego su esposa, Maximina Martínez Pedrosa, de azul y negro, expuesto tantas veces. Pero sobre Rosales pintor de retratos pronto espero publicar la historia y la de la evolución que en los mismos se patentan.
- (72) El testimonio de M. Rico *Recuerdos de mi vida*, Madrid, 1906. fué ya recogido por Chacón, p. 105.
- (73) Ver nota 4.
- (74) Es el citado en nota 71, y que sigue en poder de su hija Carlota.
- (75) La de Palmaroli, cuyo paradero ignoro, fué expuesta en la Nacional de 1862, mereciendo medalla de primera clase. Se titulaba "Campesina de Nápoles llamada Pascuccia" (B. de Pantorba: *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid, s. a., p. 72). La foto está tomada de una de Laurent, cuyo cliché fué destruido. La de Rosales, en el M. A. M. (adquirida en 18-XII-1940), quizás es la "Muchacha de la campiña de Nápoles; figura de cuerpo entero", que cita el cat. de la subasta de 1873, con el n.º 106, valorada en 4.000 rs. (esta valoración, en comparación con las restantes, me hace suponer que no es la pintura del M. A. M.). Citada por Cotarelo, p. 7, como no presente en la Exp. de 1902. En el Catálogo de Cotarelo, núm. 13. Chacón, p. 184 [su catálogo núm. 11]. Quizás ésta del Museo de Arte Moderno sólo sea un boceto de la que se subastó.
- (76) P. 392.
- (77) A. Tabarant: *Manet et ses oeuvres* [París], 1947, p. 70.
- (78) Louis Hautecoeur: *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e*. París, 1942, p. 112 y sigs. John Rewald: *The History of impressionism*. New York [1946].

El monumento a S. A. R. la Infanta Doña Isabel Francisca de Borbón

EPILOGO DE UN CENTENARIO

COMO recordarán nuestros consocios y lectores, el 14 de mayo de 1951, nuestro Presidente, Sr. Conde de Casal, presentó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando una moción recordando a la entidad la fecha en la cual, al finalizar diciembre, habría de cumplirse el primer centenario del natalicio de la esclarecida Princesa, cuyo fecundo mecenazgo se recordaba con noble gratitud por varios de los artistas que tenían o habían tenido ya en la cúspide de la fama asiento en la docta Corporación, a la que por esta razón creía corresponder tomar la iniciativa para que no pasara inadvertida la grata fecha que habría de encontrar la adhesión popular, como la de la Sociedad Española de Amigos del Arte, cuyo Patronato presidió Su Alteza, y la del Museo Arqueológico Nacional, enriquecido por su valioso y patriótico legado.

Días después hubo de concretarse la forma del homenaje en la erección de un monumento que perpetuase memoria y gratitud, y al Ayuntamiento se acudió para tratar de su realización, ya que en Madrid habría de levantarse. Y entonces se supo, por el propio señor Alcalde, Conde de Santa Marta de Babio, que, coincidente con el mismo deseo, el señor Marqués de Luca de Tena le había ofrecido la administración y columnas del prestigioso diario *A B C* para abrir una suscripción pública con la misma finalidad, incitado a hacerlo por uno de los lectores del periódico y adicto a la Infanta, el Sr. D. Antonio L. de Santiago y Carrión.

No hay que añadir que la valiosa cooperación ofrecida y la inteligente dirección realizada por el Presidente de Prensa Española ha tenido decisiva eficacia para la consecución de la finalidad propuesta, ya que, merced a la diaria publicidad, se recordó lo que era común deseo de todas las clases sociales que voluntariamente y con general entusiasmo acudieron con donativos desde los más valiosos a los más humildes, pues el pueblo comprendió bien pronto que éstos hubieran sido los más gratos a la popular Infanta.

Ascendía lo recaudado al cerrarse la suscripción a 1.243.849,06 pesetas, cantidad que se distribuirá según acuerdos de la Comisión nombrada al efecto. Componen ésta: el Alcalde, Conde de Mayalde; el Presidente de la Diputación, Marqués de la Valdavia, y los Sres. Duques de Alba y Maura, como donantes de las mayores sumas; el Conde de Casal, Presidente de nuestra Sociedad Española de Amigos del Arte; D. Francisco Javier Sánchez Cantón, como académico de Bellas Artes de San Fernando, y los miembros de la misma, en calidad de vocales asesores, D. Modesto López Otero, Arquitecto, y el escultor D. Juan Adsuara Ramos, a más del citado D. Antonio L. de Santiago y Carrión y del señor Presi-

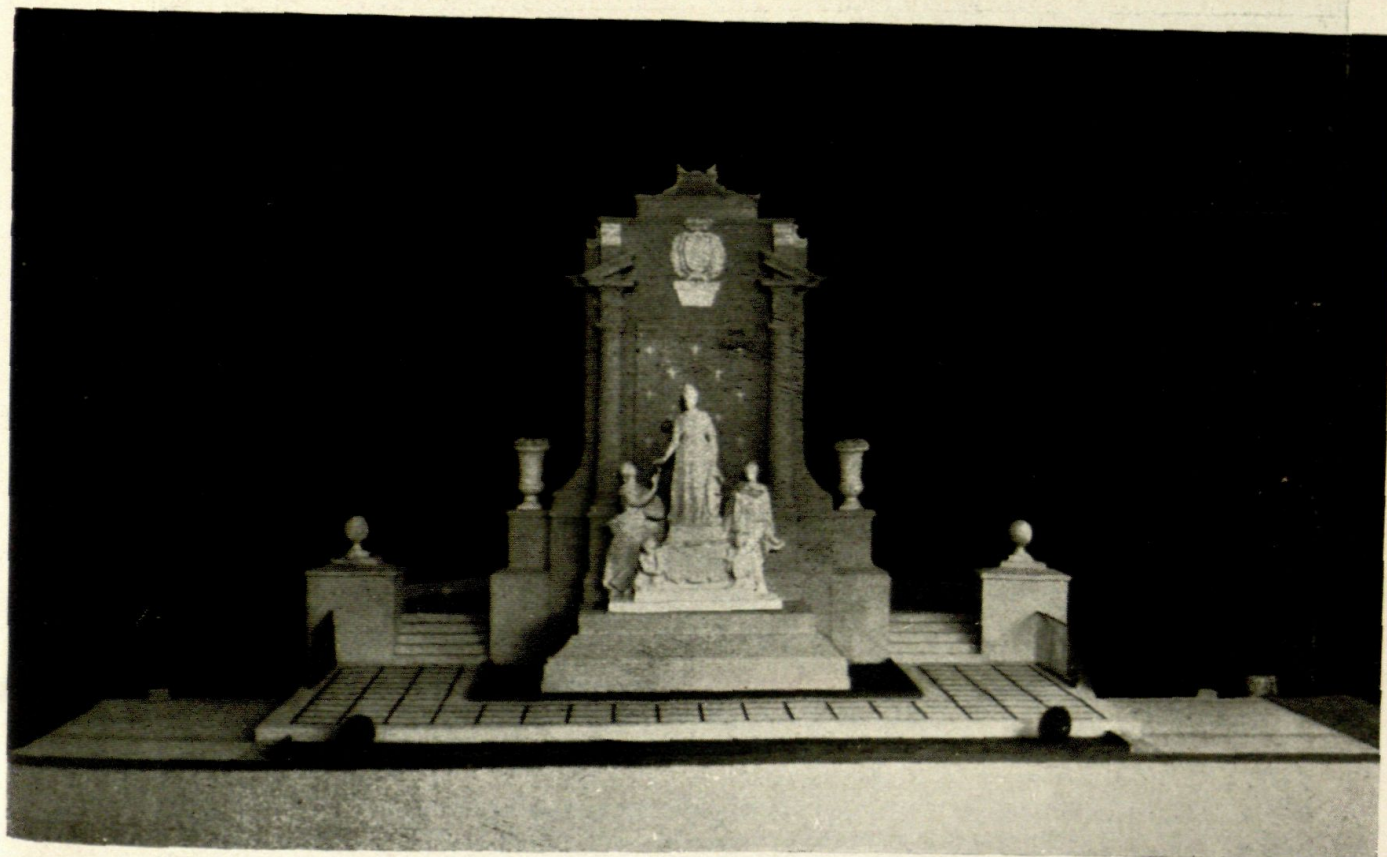
MAQUETAS PREMIADAS

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

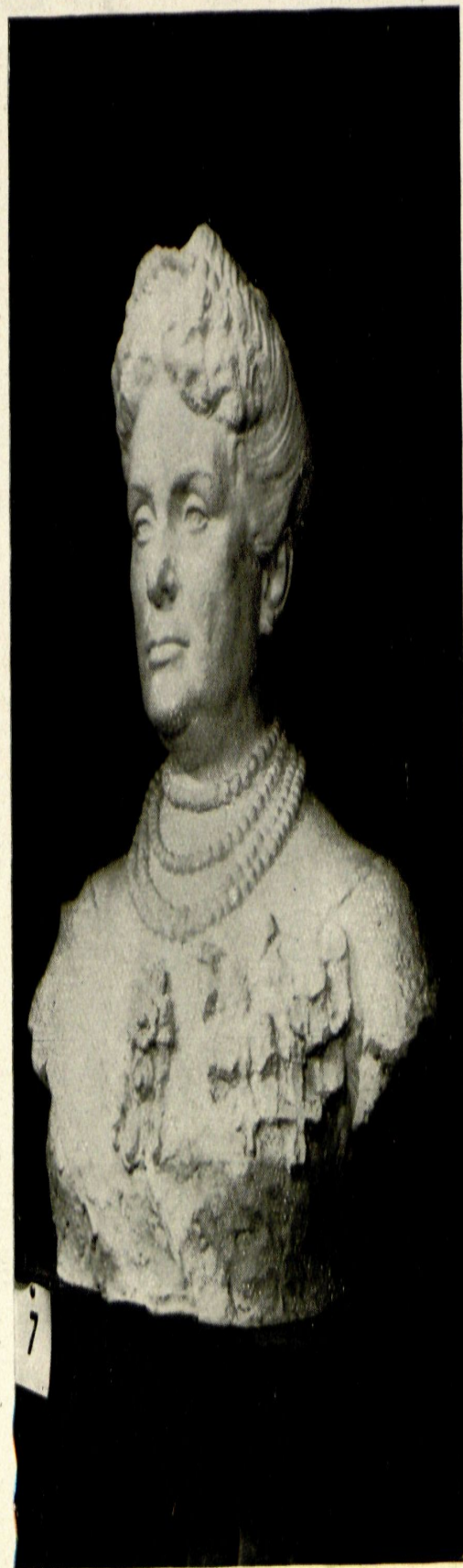
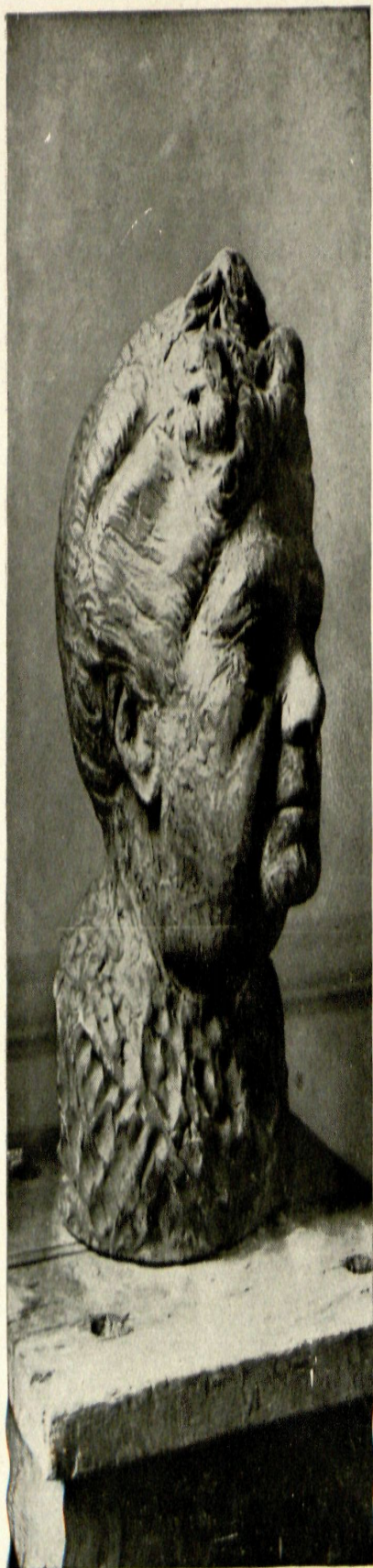


Detalle de la maqueta subsiguiente.

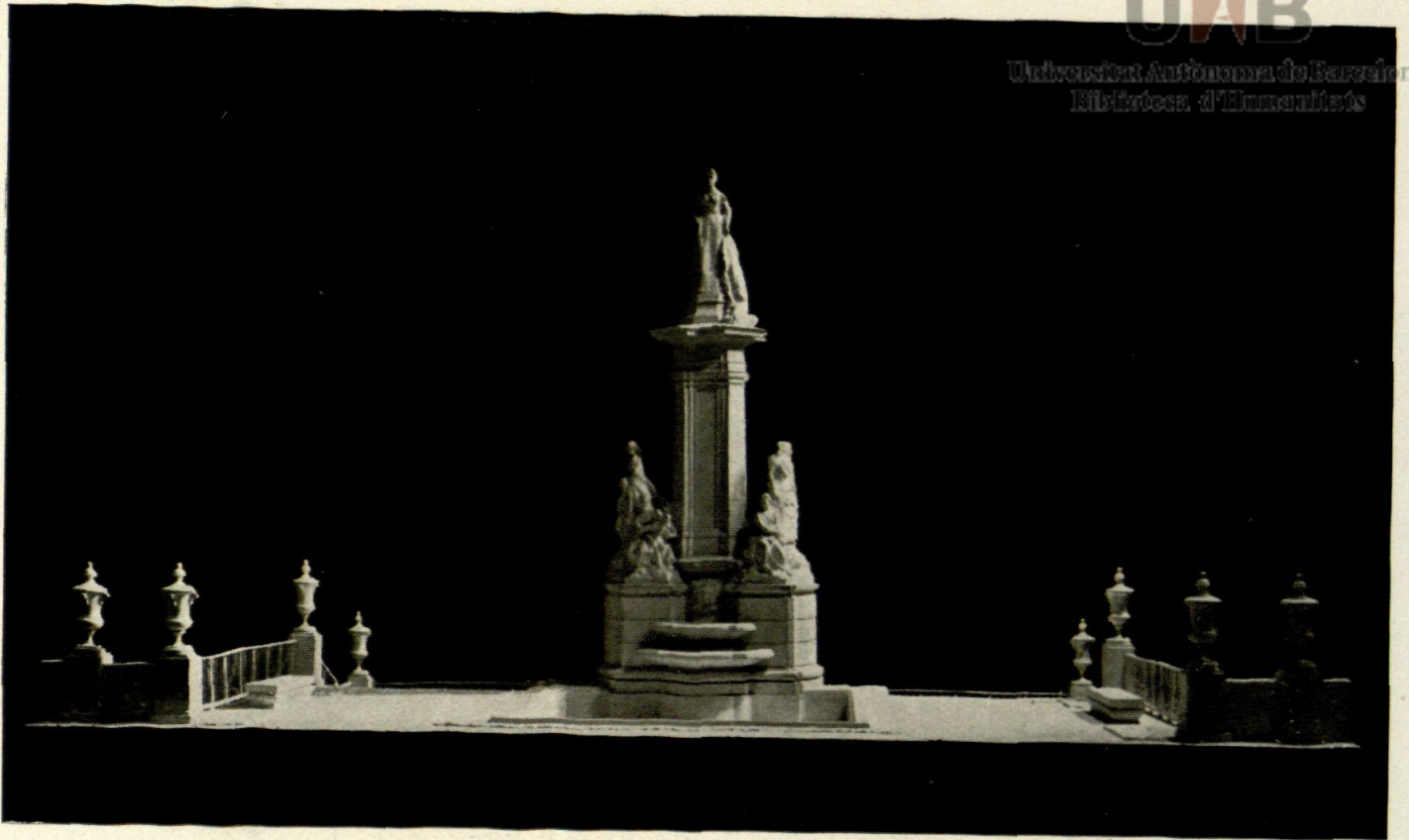


MAQUETA ELEGIDA

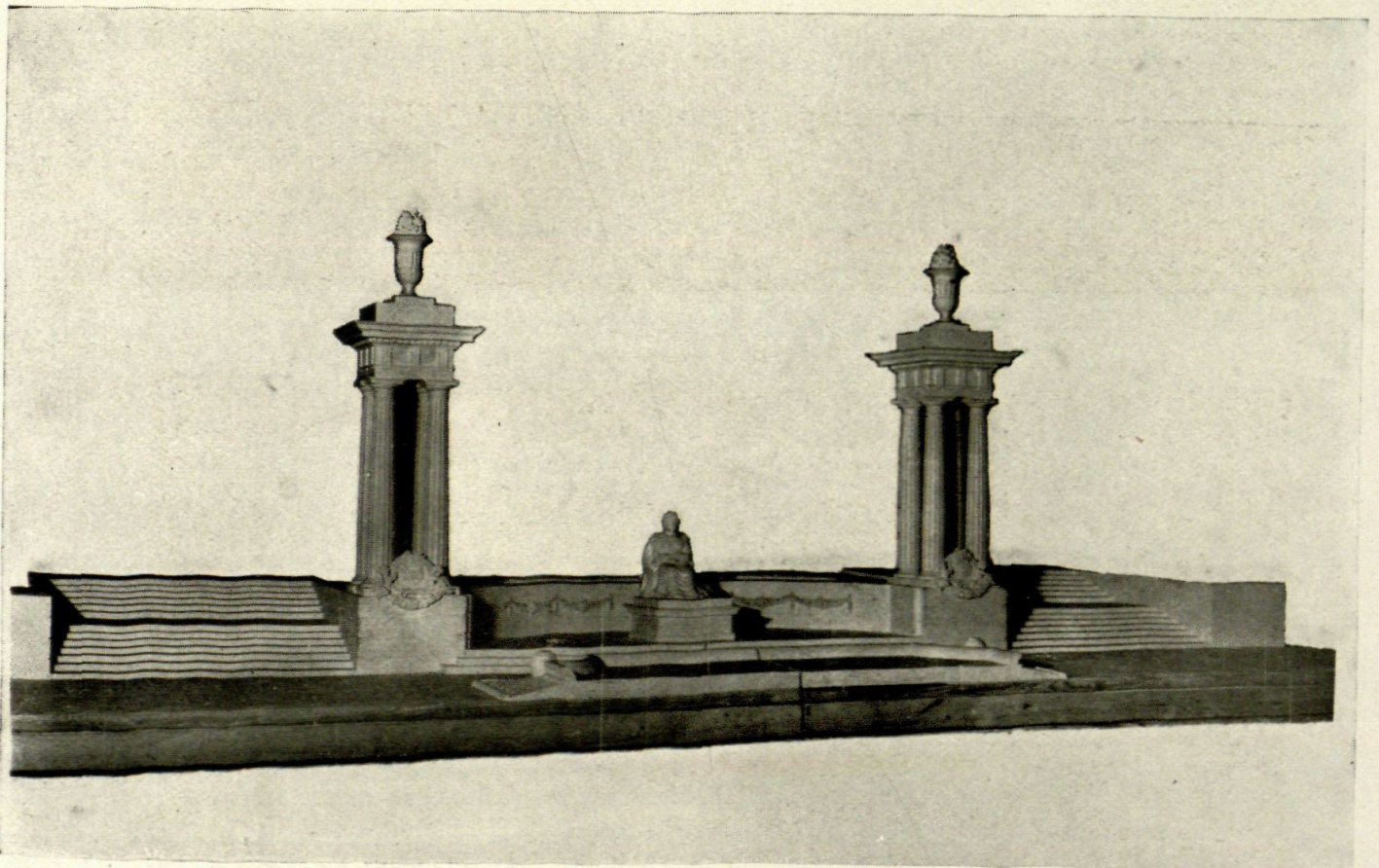
Autores: D. E. J. GARCÍA LOMAS, arquitecto, y D. GERARDO ZARAGOZA, escultor.



Detalle de las maquetas premiadas con accésit, 2.º especial y 1.º



Primer accésit.—Maqueta núm. 7, del escultor COULLAUT-VALERA y del arquitecto BAZTÁN.



Segundo accésit.—Maqueta núm. 11, del arquitecto LÓPEZ DURÁN y el escultor ARÉVALO CALVET.



Accésit especial.—Maqueta núm. 2, del escultor JUAN CRISTÓBAL y arquitecto RIVAS.

dente del Consejo de Prensa Española y *A B C*, que con inteligente actividad no sólo ha vigilado la buena marcha de la suscripción por él abierta, sino la de la Junta organizadora, haciendo las citaciones para su reunión, dirigiendo éstas y redactando fielmente las actas de la misma.

Algunos de sus miembros exteriorizaron la idea de que el monumento podía representar a Su Alteza en su *milord*, como ya lo había hecho el pintor López Mezquita en célebre cuadro, y el Sr. Marqués de Luca de Tena se brindó a encargar al escultor Juan Cristóbal hacer un estudio para que, sin compromiso alguno por parte de la Comisión, pudiera apreciar ésta el mayor o menor acierto de lo propuesto; pero, prevaleciendo poco después la conveniencia de citar a concurso público a cuantos escultores y arquitectos españoles quisieran tomar parte en él, las columnas del aludido diario madrileño anunciaron seguidamente la convocatoria y condiciones a que debían ajustarse los concursantes.

Han sido éstos los autores de quince maquetas de variadas formas y tamaños, según que hubiera de emplazarse el monumento en el parque del Retiro o en el paseo del Pintor Rosales, a la entrada del parque del Oeste, lugar próximo a la calle en que habitó la Infanta y desprovisto de toda nota de arte, cuanto recargado de estatuas de personajes contemporáneos se encuentra el otro, en opinión de algunos.

Después de repetidos cambios de impresiones, la Comisión, a propuesta de los dos vocales técnicos, eligió por mayoría de votos, con tres en contra y una abstención, la maqueta número 3, de los Sres. García Lomas, arquitecto, y Zaragoza, escultor; por unanimidad para el primer accésit, la número 7, de D. Federico Coullaut Valera, escultor, y D. Vicente Baztán, arquitecto, y por mayoría también para el segundo, la de D. Adolfo López Durán, arquitecto, y D. Carlos Arévalo Calvet, escultor.

Respecto de la maqueta del coche, y por razones especiales, se creó un accésit especial, encargando por unanimidad a los Sres. D. Juan Cristóbal, escultor, y D. Pedro Rivas, arquitecto, el mismo grupo a doble tamaño y en bronce para el Museo Municipal.

De este modo la Comisión dió por terminada la labor preliminar que se impuso en correspondencia a la confianza depositada en ella por los generosos donantes para erigir un monumento a la memoria de la Infanta, contribuyendo al hacerlo al embellecimiento de la Villa que ella tanto amó.

Bibliografía

RUTH MATILDA ANDERSON: *Spanish costume. Extremadura*. New York, 1951.—(De la colección *Hispanic Notes and Monographs...*, issued by the *Hispanic Society of America*. *Peninsular Series*.)

Continuando su muy notable serie de monografías sobre artes populares españolas, la *Hispanic Society* ha publicado este excelente estudio de la Sra. Anderson, dedicado al traje regional extremeño. En realidad, el volumen contiene mucho más de lo que promete, no solamente en el texto, sino en su magnífica serie de fotografías, de un interés folklórico documental y pintoresco muy notable. Tratándose de la benemérita Institución neoyorkina, a la que va unido indisolublemente el nombre de Mr. Huntington, era de esperar la alusión a Sorolla, el gran pintor valenciano que ilustró la biblioteca de la Sociedad americana con la colección de lienzos dedicada a las regiones españolas, que fué su obra maestra. El libro se encabeza, por ello, con una reproducción del panel que a Extremadura dedicó Sorolla en aquel ciclo pictórico. La autora recuerda que mister Huntington tuvo siempre un gran interés por el traje popular español, lo que explica la orientación dada a los estudios sobre el tema por algunos miembros de la Sociedad, como la Sra. Anderson.

En su texto son estudiados, en relación con el traje regional, doce pueblos extremeños, de una manera muy completa, aunque, naturalmente, la autora tiene que aludir a la existencia de un número mucho mayor de materiales de los que ella publica y que se guardan en los cofres de las viejas casas de la región extremeña.

Al prefacio y al mapa de la región siguen cinco capítulos, el primero de los cuales está dedicado al país mismo, a su geografía, vida y costumbres;

el segundo, a los trajes populares de la provincia de Cáceres, en la región situada al norte del Tajo; el interés se concentra en el capítulo tercero, dedicado a esa capital del vestido popular extremeño que es la región de Montehermoso, estudiándose, finalmente, el traje cacereño al sur del Tajo, en el cuarto capítulo, y en el quinto, todo lo referente a la provincia de Badajoz. La señora Anderson aprovecha a fondo todos los datos reunidos sobre usos, técnicas y costumbres, y ofrece una copiosa y variada información sobre un tema tan concreto e interesante.

Es notable, a través del volumen, la familiaridad de la autora con su material, el número de piezas examinadas y el profundo contacto con la vida de aquella región, verdadero rincón idílico de paz en el mundo de hoy llamado, sin duda, a desaparecer ante la civilización técnica y uniforme que lamina y aplasta toda peculiaridad de vida y de arte en aras de un progreso que, a veces, nos parece problemático desde puntos de vista estrictamente humanos.

En sus páginas de especialista palpita, sobre todo, la simpatía por esta vida tradicional, aún intacta, del país extremeño que la industrialización unificadora del mundo convertirá, un día, en un lejano recuerdo. Entonces, sin duda, este volumen tendrá un valor nostálgico, que hará agradecer doblemente a su autora el trabajo que se ha dado y el amor que ha puesto en salvar en su libro algo de la belleza anónima y popular que supo producir España a lo largo de los siglos.

No es el menor atractivo del libro la espléndida colección de 392 ilustraciones, en su mayor parte según fotografías personales de la autora que ha reproducido piezas notabilísimas, detalles de técnica, paisajes, tipos y aspectos de la vida extremeña, que convierten su trabajo en una monografía excepcional y simpática.—E. L. F.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: Conde de Casal. → **Vicepresidente:** D. Julio Cavestany, Marqués de Moret. →
Tesorero: Marqués de Aledo. → **Secretario:** Marqués del Saltillo. → **Vicesecretario:** D. José Morales Díaz. → **Bibliotecario:** D. Gelasio Oña Iribarren. → **Vocales:** D. Francisco Hueso Rolland. — Conde de Fontanar. — Duque de Sanlúcar la Mayor. — Marqués de Lozoya. — D. Enrique Lafuente Ferrari. — D. Francisco Javier Sánchez Cantón. — D. Alfonso García Valdecasas. — Marqués de Montesa. — Duque de Montellano. — Marqués Vdo. de Casa Torres. — Conde de Yebes. — D. Antonio Gallego Burín.

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias", con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistre y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEATIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJE-ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREEROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

