MINISTERIO DE ASVNTOS EXTERIORES

MARIANO DE MADRAZO

HISTORIA
DEL
MUSEO DEL PRADO

1818-1868

RELACIONES CVLTVRALES

MINISTERIO
DE
ASUNTOS EXTERIORES

EL DIRECTOR GENERAL
DE
RELACIONES CULTURALES

Madrid 19 de febrero de 1946.

Sr. Don Juan Prats Tomás.
Duque de la Victoria 8.

BARCELONA.

Mi querido amigo:

Apor correo aparte y certificado, tengo mucho gusto en remitirle el ejemplar nº 65 de la obra "Historia del Museo del Prado", editada por la Junta de Relaciones Culturales y de la que es autor Don Mariano Madrazo.

Aprovecho esta oportunidad para reiterarme siempre suyo afmo. buen amigo que le envia un fuerte abrazo

Enrique Valera,
Marqués de Auñón.

HISTORIA DEL MUSEO DEL PRADO

1818-1868

MARIANO DE MADRAZO

HISTORIA DEL MUSEO DEL PRADO

1818-1868

MADRID
C. BERMEJO, IMPRESOR
García Morato, 118.—Tel. 31199
1945

Ejemplar N.º 65

A mis abuelos D. José y D. Federico de Madrazo, formadores y directores del Museo del Prado.

Vicente López Portaña

Retrato de la Reina María Isabel de Braganza.

Museo del Prado

A MODO DE INTRODUCCIÓN

para colocarse á una grande altura ó distancia. Y Nada como
las obras de los buenos pintores pueden aconsejar y por esto son
tan utiles los Museos, pues vale mas la leccion de una obra
Maestra que todos los consejos de los pintores contemporaneos.

Autógrafo de José Madrazo, hacia 1838.

Dos generaciones de mi familia han entrado en el Museo del Prado acompañadas y dirigidas por sus progenitores, que intervinieron de una manera decisiva en la formación del mismo. Quien escribe esto ahora forma la tercera, y también subió las tradicionales escaleras que dan a la cuesta de San Jerónimo, como antiguamente se llamaba, de mano de su padre, Ricardo Madrazo, siendo aún muy niño; y como los recuerdos que mejor se graban en la mente son los de la juventud, siempre hizo del Museo de antaño un punto de referencia para juzgar mejor de las innovaciones que, según el gusto o la moda, ha ido experimentando. Digo según la moda, refiriéndome al nuevo marco que adornaría, con el tiempo, la instalación de las preciosas colecciones, o sea, las innovaciones, apertura de nuevas salas e importantes obras de tránsito dentro del edificio. Sabido es que el Museo ha dado un buen paso en este punto, muy principalmente desde que, hace un cuarto de lustro, las circunstancias llevaron a su Dirección a la persona con la cual me unía íntimas relaciones de amistad familiar —me refiero al crítico-historiador de pintura y feliz escritor Aureliano de Beruete y Moret, quien profundizó y precisó sus ideas respecto a la pintura en el contacto directísimo con su padre, el afamado paisajista—. Para mí, las transformaciones de estos últimos años, en cuanto a la presentación de cuadros, arrancan desde su advenimiento a la Dirección del Museo. Aún tengo presentes sus dudas e inquietudes cuando, ya terminada la sala donde hoy figuran y estuvieron colocados desde un principio las cabezas de estudio, retratos, y el famoso caballero de la mano en el pecho del Greco, y en trance de probar el tono de una tela que se colocaría de fondo a los cuadros, un damasco que diera suaves tonalidades violáceas para hacer resaltar mejor al color patinado y ambarino de aquéllos, le hice observar las malas condiciones de luz que tan poco favorecían a los cuadros, pues los dejaban faltos de transparencia, y algunas otras consideraciones a que nos lleva-

ba la idea de que el Museo, en definitiva, no había sido proyectado para serlo de pintura.

Estas razones y el hecho de recordar aquel Museo de tiempos en que lo dirigía el ilustre Villegas, después de don Luis Alvarez y de Viniegra, que, por haberlo frecuentado constantemente en los primeros años de este siglo, constituyen el recuerdo más vivo para mí, me han hecho pensar que la condición histórica de toda Institución, no escapando a las transformaciones que les imprime el tiempo y a los peligros eventuales, hoy día pavorosos, está sujeta a continuas variaciones que cuando dependen de la razón humana a veces son temerarias, y a poco que uno se detenga en meditar, la reflexión nos lleva a indagar en qué circunstancias se formaron y cómo pudieron llegar a nosotros. Por esto, no pocas veces, empujado por el impulso de la curiosidad y de no sé cuál instinto atávico, me he paseado por los recintos del Prado, pareciéndome recoger la expresión viva de cuantos múltiples episodios han acaecido en su interior, de interesantes anécdotas, de conversaciones perdidas entre artistas de una categoría inverosímil, hoy día, de aquellos cuya función estaba respaldada por una sociedad que ansiaba conocer sus obras, saber cómo pensaban, cuyos lienzos tenían la novedad apetecida y eran como la expresión de un sentir colectivo en los centros y agrupaciones más cultas, quienes, en fin, eran considerados como un tanto misteriosos y utilísimos artífices en un ambiente menos sacudido por los problemas de la economía y con más tiempo para pensar en los valores éticos y morales. Entonces sí valía la pena de figurar en la gran plana del arte pictórico. Carlos V recoge el pincel del Tiziano y alguien más hubo de recogerlo a las grandes figuras de la pintura española a fines del XIX y principios del siglo actual. Estas son las que frecuentaron el Prado y transmitieron la tradición recogida de sus primeros iniciadores. Por esto, los trabajos que se hacían cuando se trasegaban grandes cuadros para hacer constantes pruebas de situación y obtener mejores luces, que tanta inquietud causaba en ciertas personas, nunca los consideré desacertados. Tales ensayos eran otras múltiples experiencias, cuyo único defecto es, actualmente, el no haber quedado escritas. Porque las mejores voluntades están expuestas al error si no se para en considerar el ejemplo del pasado y las razones que puedan venir en nuestra ayuda cuando la vacilación y la duda nos sorprenden.

Por otra parte, nunca me ha parecido el Museo del Prado tan

grande e importante como al hallarme por una razón u otra, fuera de España; confirmándome en esta manera de sentir al contacto de otros Museos del extranjero, indudablemente magníficos. La conservación excelente de los lienzos, la claridad de éstos aumentada por las condiciones de luz de la meseta castellana, la íntima relación entre los personajes retratados y el decurso histórico de nuestro pueblo, su número, la maravillosa calidad de algunos de ellos, como La reina Dña. Mariana de Austria, de Velázquez; María de Médicis, de Rubens; La Condesa de Oxford, de Van Dyck, cuadros todos de una intensidad pictórica extraordinaria, así como también el Carlos V a caballo, de Tiziano; el retrato de su hijo el Rey Felipe II con armadura, el escultor Martínez Montañés, de Velázquez; los dos Dureros, La reina María de Inglaterra, por Moro..., verdaderas cumbres en el género más difícil y probatorio de las facultades y maestría de un pintor, cuya primera observación infunde respeto. Toda la buena gramática, en suma, plasmada en unos cuantos metros de tela o tabla; la estrechísima relación entre la producción de la buena pintura moderna y las premisas tradicionales de que el Museo nos habla, porque hablar de la pintura realista o naturalista española es tener presente aquellas líneas generales que el Museo muestra por doquier. Y como sus primeros organizadores tenían precisamente esta convicción, que el Prado habría de ser el mejor de los Museos Europeos, o tal era su ambición, de aquí que la memoria de esos iniciadores venga a colación, cuando menos se quiere y piensa, para ser objeto de una confidencia: ni se engañaron ni nos engañaron.

¿Cuáles fueron entonces los primeros años del Museo y cuáles las felices iniciativas a las que se debe su creación? ¿Cuál es su historia? No soy el primero a quien estas preguntas hayan ocupado, por lo menos en el papel, porque hace una decena de años vió la luz un interesante trabajo publicado por el ex secretario del Museo, don Pedro Beroqui, quien lo escribió ágil y ameno. Su simple vista me interesó vivamente y su lectura me puso sobre el trazo o huella de notables episodios; y aunque nunca he tratado a su autor, supongo que tal obra es el resumen literario y afectivo de sus tareas indagatorias en las rectificaciones de datos históricos, hechas sobre el catálogo del Museo, ediciones de 1913 y 1920.

A pesar de todo, no pocas deficiencias, omisiones y errores de tendencia encontré en esta obra, que además no comprende sino

los primeros años del Museo, hasta la muerte de Fernando VII; y como tales omisiones rozaban de cerca hechos sobre los que poseía buena información, pensé que algún día habría de emplearme en el estudio detenido de este proceso histórico para no dejar que otro lo hiciera por mí. Me acentué en este propósito durante la guerra, que trajo a la gran familia española toda suerte de angustias e incertidumbres, entre ellas no pocas a los amantes del Museo. La ignorancia de lo que ocurría en Madrid, durante su largo asedio, y la posibilidad de que por cualquier razón, desaparecieran algunas de las inestimables joyas que el Prado contiene, eran serios motivos de preocupación. Aquellos días fueron propicios para un intensísimo recuerdo, y la casualidad me puso en el camino de ofrecer una modestísima Memoria o memorándum fechada el 16 de diciembre de 1937, que, por manos del culto e inteligente arquitecto Director de la Escuela Superior de Arquitectura, don Modesto López Otero, entregué a las personas que en San Sebastián llevaban la tarea de compartirse las facultades y responsabilidad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. No pocas de mis anotaciones resultaron ciertas, y aún queda, de la Memoria, en pie el problema que, internacionalmente y en cuanto al derecho de gentes, suscita la CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE, tesis que se sumerge cada día en una deplorable realidad.

En aquellos mismos días pude recoger en nuestra casa de Lequeitio lo que había permanecido intacto, parte de los papeles que formaban el archivo familiar, entre los cuales, desparramados, emergía de vez en cuando la palabra Museo del Prado; desde entonces fué mi ocupación buscar los hilvanes que cosieran las noticias y referencias dispares, labor que continué después. Para ello había de recoger las mejores referencias, que sólo otros Archivos podrían darme, y mis deseos se vieron cumplidos en la frecuentación de los más importantes, y también al solicitar del pundonoroso Coronel señor Vara de Rey, Intendente del Consejo del Patrimonio Nacional, la autorización para investigar en los Archivos del Real Palacio, cosa que me fué concedida. Con ello tuve la oportunidad de entablar conocimiento con el joven historiador de arte don Valentín Sambricio, cuya diligencia y amabilidad me facilitaron no pocas oportunidades en relación con mis estudios, así como también estimé un apoyo la benevolencia del Conde de Doña Marina, Archivero de Palacio, y del señor Ruiz Morcuende, que lo es del Ministerio de Asuntos Exteriores, habién-

dome sido otorgadas ambas, con la mayor cordialidad y extensión, así como la amistad de mi querido amigo el Marqués de Auñón, cuyo constante apoyo en las tareas de los deberes ministeriales me ha permitido terminar sosegadamente este trabajo.

En la Academia de Bellas Artes pude, asimismo, recoger los datos necesarios, y en cuanto a la idea que tenía de hallar algo en el propio Museo, nada logré encontrar, a pesar de que su Director el gran maestro señor Alvarez Sotomayor, puso a mi disposición la Biblioteca; por lo tanto, no me ha sido posible hacer algunos cotejos en los documentos a que hace referencia el señor Beroqui en su obra *El Museo del Prado. Apuntes para su historia.*

Mi intención ha sido prolongar los antecedentes históricos del Museo, cuyo relato se interrumpía en la citada obra, hacia el año 1833, y hacerlos llegar hasta otra fecha memorable en las crónicas del mismo, la Revolución del 68. Es decir, los tiempos más azarosos desde su fundación, y aquellos trances en que las pasiones políticas, la escasez de medios pecuniarios, amén de otras faltas, lo pusieron en difíciles momentos; en estos límites ninguna obra hasta ahora ha tratado de ello.

Unos antecedentes históricos inician el tema para llegar al ambiente propicio: la fundación del Museo; luego, su realización, su desarrollo en los tiempos fernandinos, o Museo fernandino, e inmediatamente después de la muerte del Rey, aunque, por razón de adjudicación y propiedad, debiera llamarse Museo isabelino, en realidad la regencia de María Cristina pesa sobre él, y sus actividades son tan significadas que, por algún tiempo, desaparecen aquellas razones de adjudicación para ceder ante la verdad y acentuar debidamente la silueta de la Reina Gobernadora, cuyo interés por el Museo se manifestó en todo momento, si bien limitadas sus intenciones por la inestabilidad política. Y por último, el Museo isabelino propiamente dicho, hasta que Isabel II parte para el destierro y deja de llamarse Real Museo de Pinturas.

No he tratado, al redactar este mi trabajo, de ocuparme en rectificaciones concretas de carácter histórico referentes a los cuadros catalogados en el Museo. Esta afición a poner los puntos a los demás y reproducir opiniones ajenas en cuanto a paternidades y fechas, o consideraciones que muchas veces carecen de interés, resulta algo aventurada y, sobre todo, exige un tiempo... precioso para otras cosas relativas a la producción y a la misma crítica artística. En cierta ocasión, conocí en el café de la Regence, en París, sitio tan concurrido por todos los ajedrecistas del mundo,

a un profesor ruso que me expuso una cuestión previa: «¿Tiene usted tiempo de sobra y mucho dinero? Entonces podrá usted aprender a jugar bien.»

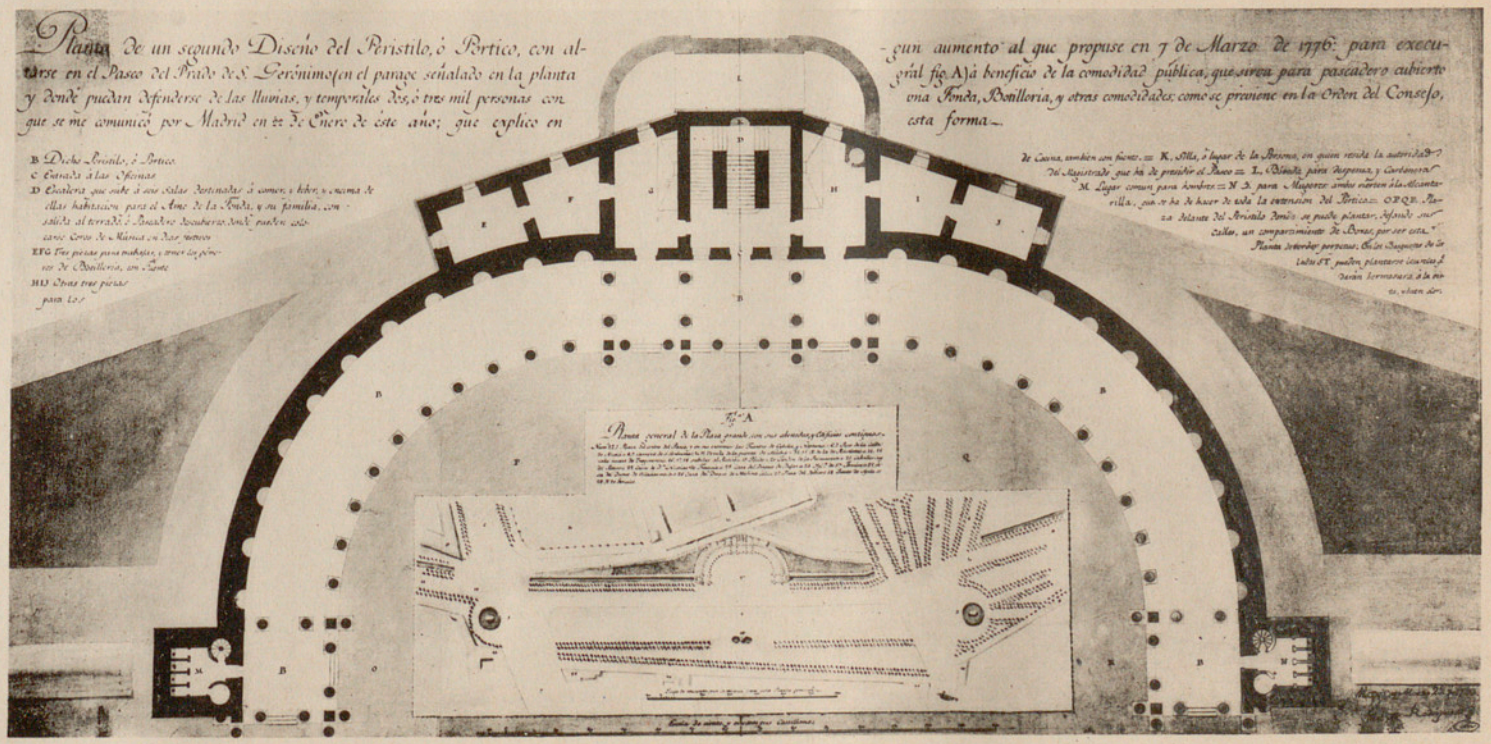
Son otros los límites que me he impuesto, en un campo quizá árido y poco divertido: rehacer el pasado del Museo en cuanto la tradición y los documentos me lo han permitido, no sólo en cuanto es un depósito de cuadros, sino también en tanto es una entidad administrativa, dejando a otras plumas más brillantes y exactas suplir las omisiones en que haya podido incurrir; tratar de la formación del Prado y de las circunstancias que, relacionadas entre sí, determinan aquellas decisiones o actos necesarios para su fundación, dentro todo ello de la pauta que marcan los antecedentes históricos al crear un ambiente propicio o favorable, y dejo a la imaginación figurarse otras cosas a falta de mejores elementos deductivos, teniendo en cuenta que la Historia no es sólo el recuento de los hechos probados, *sino la tendencia a inquirir las causas pasionales que motivan otros importantes sucesos.*

Dentro de este programa, existirán datos referentes o propicios a la rectificación en las atribuciones, autenticidad y otros particulares en los cuadros, mas, por ahora, no me ocupo de ello.

Así, por ejemplo, respecto del cuadro *La Porciúncula,* de Murillo, podemos establecer que fué traído de Sevilla «recogido» por el Rey Intruso con otros del mismo maestro, después de la supresión de órdenes monásticas por Napoleón, con miras a dejarlo en Madrid o a que figurara en alguna galería o museo. Fué este cuadro depositado en el Convento de San Francisco o el del Rosario, en espera de una colocación final y de que se consolidara la situación política, cosa que no ocurrió. Sabemos que vino estropeadísimo y en trance de desaparecer, y que así continuó en los días de su depósito; fué más tarde objeto de particularísima atención por el Infante don Sebastián, y que aquella tela, que se desprendía en escamas de pintura agrietada, fué restaurada trabajosamente entre 1828 y 1829 por el restaurador José Bueno. Detalles desconocidos por el catálogo actual del Museo y no consignados en los anteriores.

Como éstas, podrían hacerse observaciones respecto a muchos cuadros, atendiendo al interés que debe despertar en el aficionado y en el técnico; esto es: saber las vicisitudes por las cuales han pasado para *llegar hasta hoy día en el estado en que los vemos.*

De tal modo, empiece el lector a considerar estas páginas, que sólo pretenden evocar un pasado feliz, durante el cual se formó nuestro gran Museo que hoy día subsiste para la mayor gloria de la Nación, y será gran satisfacción la mía si he dado a conocer nuevas cosas recordando otras que yacían en el olvido.



Plano del pórtico proyectado por D. Ventura Rodríguez en 1776, para reformar la urbanización del Paseo del Prado.

EL EDIFICIO Y SU SITUACIÓN

I

Bajo la tutelar sombra de la Iglesia de San Jerónimo extiéndese el noble edificio que para Museo de Historia Natural ideó el arquitecto madrileño don Juan de Villanueva, con todo el sabor de su estilo neoclásico dieciochesco como símbolo cultural de aquellas regias personas amantes protectoras de las Bellas Artes, que nos dejaron el legado de los más preciados valores tradicionales. Rojo y gris, destacándose del jardín circundante, amplia la explanada de hermosos cedros y fino césped ante su fachada principal. Tiene su conjunto señoril aspecto, encanto particular, y ambiente sereno contrastando con otras perspectivas urbanas de la capital, abigarradas y carentes de amplitud.

La historia del prestigiosamente mundial Museo del Prado comienza en la segunda mitad del siglo XVIII, pues, reinando Carlos III, Villanueva presentó en 1775, acorde con la renovación urbanística y pensando embellecer los terrenos del Prado desde la fuente de Neptuno hasta la Puerta de Atocha, el primer proyecto de un Gabinete o Galería de Historia Natural.

En 1776, don Ventura Rodríguez propuso, para dar nuevas comodidades y abrir otros horizontes recreativos a los paseantes, en el espacio comprendido entre la fuente de Neptuno y La Cibeles, otro proyecto de un magno pórtico suficiente para cobijar hasta tres mil personas, con alojeros y botillerías en los terreros, donde hallarían adecuados sitios las orquestas músicas, recordando obras semejantes llevadas a cabo en otras capitales de Europa, como lo fueron más tarde los arcos del Palais Royas, en París, centro exhibicionista de los elegantes del primer Imperio, y la antigua construcción de los pueblos españoles medievales, con sus plazas y calles de soportales que la técnica renacentista de Bramante y de Palladio volvió a plantear a fines del siglo XVIII, cuando el comercio con las colonias del Nuevo Continente y del Asia, en

tráfico constante, daba lugar a exponer las mercancías exóticas, parejas con los productos nacionales, y a que las artes del dibujo y del color, y las industrias de ornato lujoso se inspirasen, para sus elementos decorativos, en todo lo pintoresco que la tradición y las historias de allende los mares podían ofrecer.

A pesar de su utilidad y del gusto del momento, tales pórticos no llegaron a edificarse, mas no escapó al buen discernimiento de los dirigentes, en materia de Bellas Artes, durante el reinado de Carlos III, la belleza del proyecto de don Juan de Villanueva, y el edificio pensado fué construído, siendo hoy, tras vicisitudes y reformas muy diversas, el que admiramos como Museo de Pinturas.

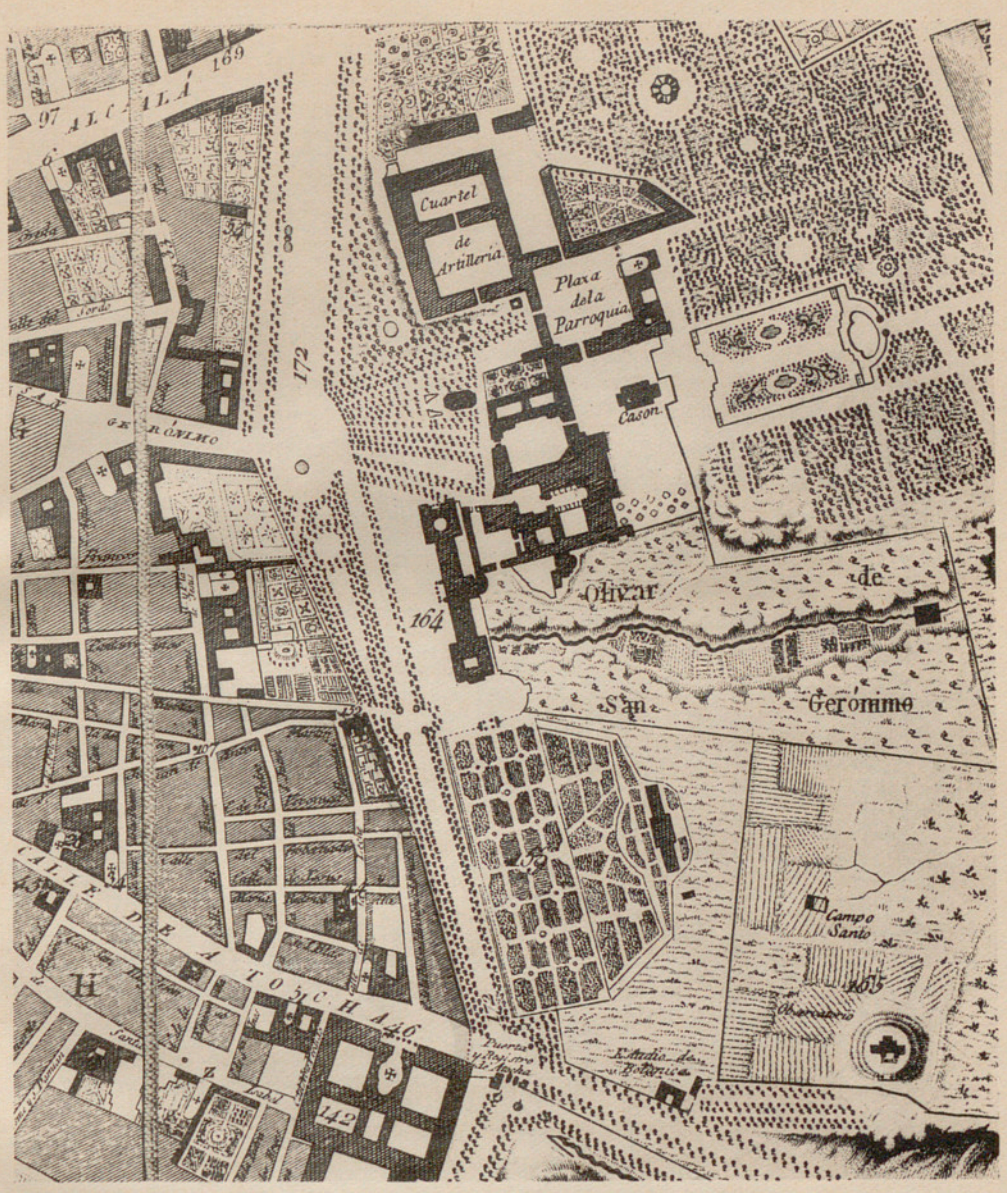
II

Emplazóse en el denominado, durante los siglos XVI y XVII, «Prado de San Jerónimo», por el histórico y famoso monasterio, fundación de los Reyes Católicos en las afueras de Madrid, y que aún gallardea dominando todo ese paraje.

Para el Madrid de los Felipes fueron estos terrenos lugar de esparcimiento donde los madrileños acudían a pasear de día en los meses invernales y, de noche, en los estivos. Tenía entonces el Prado arboledas frondosas con hasta seis fuentes, al decir del maestro Pedro Medina: *«Es cosa de ver y de mucha recreación la multitud de gente que sale, de bizarrísimas damas, de bien apuestos caballeros y de muchos señores y señoras principales en coches y carrozas. Aquí se goza con gran deleite y gusto de la frescura del viento todas las tardes y noches del estío y de muchas buenas músicas, sin daño, perjuicios ni deshonestidades por el buen cuidado y diligencia de los alcaldes de la Corte.»*

Todos los poetas de este tiempo encomian a porfía, con descripciones bien sentidas, las bellezas del Prado, lugar de acción de muchas comedias y novelas españolas.

No convence al ilustre historiador de Madrid Mesonero Romanos la referencia del maestro Medina, pues observando el plano de aquella época, la formación de las alamedas, que se extendían por lo que hoy es Salón del Prado y Paseo de Trajineros, advierte que, aunque de doble fila de álamos, no tenían la extensión de los magníficos «paseos actuales» (1830-1840), y que por toda la derecha de la alameda, por donde es *ahora* el paseo de coches,



Situación del Museo (n.º 164) en un plano de 1828.
Por el geógrafo D. Juan López.

corría el inmundo barranco que fué cubierto y terraplenado para la formación del paseo nuevo en el *siglo pasado. «¿Qué diría Medina si le atravesara hoy en toda su extensión de cerca de media legua, marchando siempre por una superficie plana y sólida, diestramente compartida en magníficas calles de árboles cuyas ramas se entrelazan formando una bóveda encantadora? ¿Qué, al contemplar en toda su extensión ocho primorosas fuentes, entre ellas la de la Alcachofa, Neptuno, Apolo, Cibeles, cuya excelente ejecución honra la memoria de los artistas españoles? ¿Qué del encantador jardín botánico, de la elegante* perspectiva del Museo, *del gracioso peristilo de la Real Platería, de las magníficas calles que desembocan en el paseo...?»*

Este nuevo aspecto era debido a las reformas de Carlos III. En los planos de los años de Mesonero Romanos se distinguen las avenidas de árboles en ambos lados del Salón del Prado, cuya hilera de oriente linda con una gran extensión de jardines y arbolado, en el cual aparecen: hacia el Norte, el cuartel de Artillería; por el Este, las construcciones que forman la Plaza de la Parroquia, y por el Sur entran en contacto con las del Monasterio de los Jerónimos, que, por su poniente, linda con los amplios terrenos del Museo. Fuera de esto, y a todo lo largo del Prado desde la Puerta de Atocha hasta la calle de Alcalá, en 1828, fecha del plano que describo, casi coetáneo con la inauguración del Museo del Prado, no existen otras edificaciones de interés en todo el polígono amplio formado por los pintorescos y amenos jardines del Buen Retiro, de propiedad real.

Así, pues, el marco en el que se destacaba el Museo distaba mucho de lo que hoy es. Un fondo de diferentes planicies, magnífica arboleda y graciosos jardines, prometedores de mejor gusto y gracia en la urbanización, que fatalmente no habría de realizarse en el futuro, y de cuyos jardines aún recordamos, quizá enriquecidos por la imaginación, aquellos situados en el espacio que hoy ocupan el Palacio de Comunicaciones, la calle de Montalbán y el Ministerio de Marina, amenos restos del hermoso conjunto de línea y color que rodeaba a los Jerónimos y al Museo de Pinturas. Despierta, únicamente, interrogantes de inquietud un arroyo o vaguada que aparece en el plano, corriendo de Este a Oeste, paralelo a lo que hoy es la calle de Espalter, la cual desemboca al pie de la fachada Sur del Museo, por los terrenos de Olivar de San Jerónimo, y esto inicia sospechas de posibles hume-

dades, defecto de origen para la buena conservación obligada de un Museo y que explica hechos más adelante ocurridos.

Si el optimismo de Mesonero no encuentra comparación entre el Prado antiguo y el Prado de sus días, ¿qué podría decir hoy, despojado el paseo de sus elementos que lo hacían agradable, de su aspecto campestre a las puertas de la ciudad, y de sus álamos? Quien transite por él en los meses de julio y agosto pensará, no sin razón, en los hipotéticos agravios que hayan cometido los madrileños hacia la Municipalidad tan hosca que plantó en medio del Salón del Prado unas palmeras, símbolo de sequedad y de calor, en el corazón de una ciudad que por sí misma teme estas características.

Lejos estamos de las frondosas avenidas.

Si nos detenemos en las alturas de la Carrera de San Jerónimo, frente a la calle de Felipe IV, vemos el panorama algo muy diferente. Las agujas de una iglesia gótica, el desarrollo del largo edificio de Villanueva en un marco de múltiples planos cortados por paredes medianeras, tejados o fachadas, indicadores de edificios construídos sin orden ninguno en su aspecto de conjunto; y no podemos menos de lamentar el espacio y la amplitud que había a principios del siglo XIX.

El retrato de doña Isabel de Braganza, por Bernardo López, en el Museo, lo comprueba. El artista creó un fondo significativo y, en cierto modo, simbólico que realza la figura de la ilustre dama, representando, en segundo término y en lejanía, el edificio del Museo. Este aparece solo, recortado, en tono grisáceo, y al ver su acceso a la puerta Norte, se observa la rampa que subía desde el Prado hasta aquélla, dejando a la ilusión imaginarse el Museo neoclásico situado en altura o plano superior, que lo realza notablemente, sin fastidiosas vecindades.

Con el tiempo se redujo el terreno de la fachada Norte, que tocaba con el «Tívoli», y, después de 1878, se reservó el adecuado lugar para coches, dándosele más tarde la forma que hoy tiene y construyéndose la escalera, que es un verdadero acierto arquitectónico, elegante y armónico en orden a los buenos estudios clásicos de la segunda mitad del siglo XIX. Con ello desapareció la rampa. Todo proyecto que modifique lo actual será corregir lo que el tiempo ratificó, tanto como desconocer la historia y borrar el sentido tradicional en cuanto éste nos une a la labor de las generaciones inmediatas y pasadas, cuya obra debe legarse a las venideras.

En suma, lo tendente al aislamiento del edificio será acertado, y lo que se traduzca en romper sus líneas generales con modificaciones de necesidad muy problemática, será siempre una cosa de mal gusto. Las antigüedades tienen valor en tanto no pierdan el carácter de tal (1).

III

La planta del Museo es de figura rectilínea y está compuesta en su centro de un paralelogramo de 378 pies de largo por 74 de ancho, terminando en sus extremos por dos cuerpos de planta cuadrada de 151 pies de lado, cuyo eje o centro es la misma línea que la del paralelogramo principal, resultando un todo de 680 pies al sumar su línea principal y la opuesta; del medio de ésta, formando ángulo recto, parte un salón paralelogramo, que termina semicircularmente, de 66 pies de ancho por 86 de largo. Consta el edificio de tres pisos: bajo, principal y segundo. En su fachada principal a Poniente, aunque la costumbre ha hecho más familiar la del Norte, se eleva un cuerpo arquitectónico con una galería de 14 arcos de medio punto y cuatro adintelados; limitan esta galería, en sus extremos, dos cuerpos salientes de ella de 36 pies, con cinco ventanas de fachada cada uno y dos en los costados. Formando centro con esta galería y el edificio está la entrada principal, compuesta de un hermoso cuerpo arquitectónico saliente 24 pies de ella y 64 de frente, ocupado por cinco grandiosos intercolumnios de 40 pies de alto, con sus correspondientes pilastras de piedra berroqueña de Colmenar. Sobre la cornisa se eleva un ático, con su frontón, y, en su centro, sobre un cuerpo resaltado de 41 pies de línea, hay un bajorrelieve que representa varias figuras alegóricas de las Bellas Artes, que rinden tributo a Fernando VII y que realza el conjunto de elementos decorativos de esta fachada.

El material de construcción es de ladrillo rojo y de piedra en la superficie de la fachada, y piedra sólo en dinteles, cornisas y columnas.

La ornamentación de la fachada con grupos y figuras tiene su origen en el proyecto de Villanueva, quien ideó las hornacinas en la galería del piso bajo y los medallones para colocar figuras ale-

(1) Escritas estas líneas antes de hacerse la nueva escalera de la fachada Norte, no encuentro en esta novedad motivo serio para modificarlas; antes bien, vemos falta de armonía entre el estilo y trazo de las nuevas puertas y el pórtico de entrada al primer piso

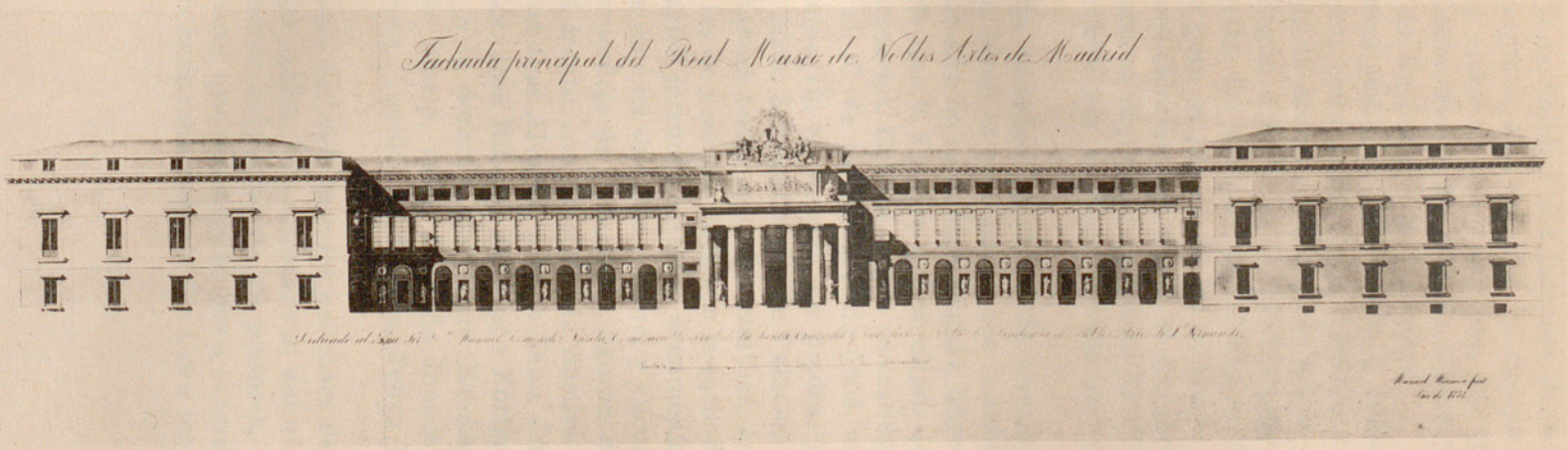
góricas a la Ciencia y retratos de hombres representativos en este ramo del saber. La idea prevaleció y, con el transcurso del tiempo, por la finalidad distinta que se dió al edificio, se sustituyeron alegorías, figuras y retratos por otros motivos relacionados con las Bellas Artes.

De cómo se proyectó, al modo que aparece hoy, hay diferencia, explicada por las circunstancias y los años.

Las estatuas colocadas entre los arcos de medio punto en la galería de la planta baja, fachada principal, son de estilo neoclásico, en carácter con el gusto reinante en los primeros años del siglo XIX; obra del escultor de cámara don Valeriano Salvatierra, quien comenzó a ejecutarlas en 1830. En 27 de noviembre de dicho año, presentaba una cuenta a la Tesorería de Palacio, importante 60 reales, por componer un maniquí, llevado provisionalmente al estudio para la ejecución de los modelos que estaba haciendo de las estatuas, y antes, en el mes de octubre, compra el barro para modelar, que le costó 200 reales de vellón. El ayudante José Pagnuci, según ortografía de la época, fué el encargado de hacer los moldes y vaciados de los originales, a 6.200 reales por cada pareja de vaciados, uno para colocarlo en la galería provisionalmente, y otro para sacar de puntos; con un total de 86.800 reales por las 14 estatuas, que se le van abonando por semanas, a medida que adelanta su trabajo, empezando a tomar dinero a cuenta de esta labor el 28 de marzo y, sucesivamente. cada mes, hasta el de diciembre, a razón de 500 reales cada semana y 877 la última; y el 6 de este mes ya no figura en las cuentas de Tesorería.

Salvatierra se vale de otro ayudante, que ha tomado asimismo con permiso del Director, para incluirlo en cuenta, y que actúa en los modelos de 15 estatuas, ejecutándose así, en diferentes momentos, las alegóricas citadas figuras. En 1832 la obra no estaba terminada. Salvatierra presentó cuentas en 1.º de julio, y en 17 de agosto de este año había terminado, modeladas en barro, siete estatuas, se habían vaciado seis, y hecho doce reproducciones; las que debían servir para sacar de puntos y colocarse en la fachada interinamente. En piedra tenía adelantada una, llevando invertidos en la obra 126.195 reales. Al morir, en mayo de 1836, dejaba terminados los modelos de doce estatuas, que luego se esculpirían en piedra.

Representan estas figuras, de izquierda a derecha, en el frente de la galería baja: la Victoria, la Arquitectura, la Fama, la Inmor-



Fachada principal del edificio de D. Juan de Villanueva, proyectado para Museo de Ciencias Naturales y transformado en Museo de Pinturas.
Dibujo del escultor Manuel Hermoso dedicado al Comisario de Cruzada Fernández Varela en 1831, con la ornamentación de la entrada principal por él ideada.

talidad, la Admiración y la Constancia; figurando colocados entre la Fama y la Inmortalidad dos jarrones decorativos que realzan y animan el conjunto. A la derecha del cuerpo arquitectónico que forma el centro están otras seis estatuas, que representan la Magnificencia, la Geometría, la Fertilidad; siguen otros dos jarrones; luego, la Paz, la Euritmia y la Fortaleza.

Los escultores habíanse aficionado a trabajar en piedra de Colmenar por su buen color y sus cualidades para ser labrada, y a las canteras de Antonio Cánovas se acude para hacer la saca de material. Según cuenta de 31 de diciembre, en Tesorería de Palacio, importan los trabajos 22.118 reales de jornales, de los cuales 963 son para la piedra de las estatuas, pagándose una de ellas, de 174 pies cúbicos, a 11 reales el pie, piedra que transporta a Madrid Severiano Riquelme, carretero de Colmenar, a quien se pagan 2.512 reales por acarrear piedra ya cortada con arreglo a modelo.

La obra, sin embargo, no debía de terminarse tan pronto ni tan fácilmente como se proyectó, pues faltaban pedestales para las estatuas que aún no se habían erigido, hasta que el 18 de abril de 1839 se dicta una R. O. para que se elijan del Campo del Moro las piedras necesarias. El 8 de agosto se mandan hacer dos pedestales más, y el 17 de noviembre de 1854 aún debía aparecer alguna hornacina sin su estatua de piedra, porque el Director manifestó, en oficio a Intendencia de Palacio, que en el taller de escultura se habían terminado dos estatuas, las cuales habían de reemplazar a las de yeso colocadas en la fachada principal, y completóse con cuatro jarrones el orden ornamental que hoy subsiste.

Justamente encima de cada estatua, y encuadrados por un entrante en la superficie de la fachada, figuran dieciséis medallones a lo largo del frente, con la efigie de ilustres españoles: Alonso Berruguete, don José Alvarez, Alonso Cano, Gaspar Becerra, Gonzalo Hernández, José Ribera, Francisco Zurbarán y Velázquez, a la izquierda; a la derecha, Bartolomé Esteban Murillo, Claudio Coello, Vicente Macip, vulgo Juan de Juanes; Juan de Toledo, Juan de Herrera, Ventura Rodríguez, Pedro Pérez y Pedro Machuca.

Esta selección fué debida a las gestiones del entonces Director Duque de Híjar, quien, tras consultar al autorizadísimo Ceán Bermúdez, pidiéndole indicación de los pintores, arquitectos y escultores más ilustres que dió España para recordarlos en los medallones, escogió estos nombres, porque Ceán recomendaba se pusie-

ran ocho arquitectos, cuatro pintores y cuatro escultores, en vez de seis pintores, seis escultores y cuatro arquitectos, como proponía Híjar.

El punto de vista de Ceán era algo inadecuado por demasiado doctrinal; SE ESTABA FUNDANDO UN MUSEO DE PINTURAS, y lo natural era que se consignaran los nombres de los españoles más geniales en este bello arte, por su labor inigualable dentro y fuera de España. Hubo nuevas consultas con Ceán y con los pintores y escultores de Cámara y, después de tamizadas nuevas ideas, se acordaron los nombres que hoy figuran, dándose seis medallones a la Pintura y cinco a las otras dos Bellas Artes. Existen destacados anacronismos en esta sucesión de medallones, cuya colocación no corresponde exactamente a la recomendación que hizo la Academia de San Fernando de colocarlos por orden cronológico, debido, sin duda, al deseo de hacerlo pronto, según fueran saliendo de manos del escultor.

Decidido el plan después de las consultas comenzadas en noviembre de 1828, se extrae la mencionada piedra de Colmenar entre el 16 de junio de 1829 y principios de 1830, en siete sacas, para los dieciséis medallones. La dimensión es de cuatro pies, menos dos dedos de diámetro, y el escultor Barba empieza modelándolos en barro, y presenta uno terminado al Rey antes de agosto de 1829 (1). El vaciado de cuatro medallones, representando cuatro profesores de las Bellas Artes, está a cargo del ayudante Pagnuci, quien, como de mayor práctica y conocimiento, trabaja sobre los modelos del escultor desde 30 de mayo de 1829.

Otros proyectos hubo en aquellos años que no se realizaron por diversas circunstancias. El principal fué idear en lo alto del cuerpo arquitectónico de entrada un grupo que sustituyera al frontón del mismo según la idea de Villanueva. Sobre el ático iría Apolo saliendo del Zodíaco, entre nubes, con la lira en la mano izquierda y, en la derecha, coronas de laurel y olivo, en actitud de ceñirlas a las Bellas Artes colocadas a su derecha, y, a su izquierda, matronas simbolizando la Riqueza, la Industria y la Agricultura. Debajo habría un bajorrelieve alusivo a la protección de Fernando VII a las Artes, bajo la inspiración de la diosa Minerva, que es el que hoy existe, y, a los lados, dos figuras representando la Gloria y la Historia, con alguna variante en éstas y dando más animación a las figuras atendidas por algunos geniecillos.

Tales empeños no eran de fácil ejecución, ni tan sencillo, en

(1) Ver Apéndice núm. 1.

El escultor Ramón Barba.
Dibujo al lápiz, hacia 1815.

Colección del autor

aquellos años, el tener a mano material necesario; por lo cual las cosas se llevaron tan lentamente que el escultor Hermoso, presunto autor del proyecto, no pudo llevarlo a cabo, quedando solamente Barba y Salvatierra para continuar adelante las obras de ornato del Real edificio. Esto se deduce de las cuentas presentadas por la viuda de Hermoso, doña María del Carmen López de Haro, en los primeros meses de 1830, al morir su marido, en 15 de enero de 1830 (1).

En consecuencia, para ejecutar la figura del Apolo, acúdese a Colmenar. Las cuentas de Tesorería, en Palacio, suponían 3.626 reales para los gastos hechos en poner el carril corriente para que *salga el Apolo de las canteras* (¡...!) y se pagan a Cánovas. Evidentemente, la mitológica deidad no salió por sí misma. El dar forma, idea y sentimiento al bloque de piedra fué cosa más difícil, que el destino no permitió hacer a las manos maestras de Hermoso. Sin embargo, fué Hermoso quien proyectó y ejecutó la maqueta que debía ser presentada a Fernando VII para su aprobación, porque así se hizo, llevándolo en su gradita, y el Apolo «aparte»; se pintó el grupo de las matronas imitando la citada piedra de Colmenar, y la grada, semejando berroqueña. Apolo salía entre los signos del Zodíaco, bronceados, y entre el dorado de las ráfagas y otros accesorios de las figuras. El vaciador, en esta ocasión, fué Juan Cristofani, quien se encargó, con Antonio Valdés, de llevar la maqueta a Palacio.

Rezuma en toda esta obra el sabor neoclásico y un fondo muy conforme con el «estilo Imperio».

Un elemento decorativo prevaleció, sin embargo: el bajorrelieve que hoy figura encima del intercolumnio. Hizo los primeros trabajos el escultor Barba, en proporciones de dieciocho pies de largo por cuatro y tres cuartos de ancho, quien, de R. O., trabajaba en la primera mitad de 1829, y cuyo boceto presentó ante el Duque de Híjar; el vaciador fué Pagnuci, el cual cobró 2.000 reales por el yeso modelo del bajorrelieve, ejecutado por don Ramón Barba, según cuentas presentadas en 1.° de agosto de 1829, en las que éste anota haber recibido 4.970 reales del señor don Pedro Hermoso, primer escultor de Cámara (2).

La prosecución de esta obra fué llevada a cabo por Salvatierra, el cual, fallecido Barba, se hizo cargo de la dirección del taller

(1) Ver Apéndice núm. 2.
(2) Ver Apéndice núm. 1.

de escultura del Rey, a principios de abril de 1831. Más tarde, en la primera semana, del 1.° al 6 de agosto, se pagan los gastos originados por el transporte, desde el taller de escultura, que dirige, hasta el Real Museo, de cinco de los ocho trozos de que se componía el bajorrelieve; cuya operación duró desde el 27 de julio hasta el 2 de agosto, no sin incidentes, porque al trasladarse la cuarta piedra se rompió la cureña en que se conducía, cuando bajaba con ella por la calle Nueva, cerca de la Puerta de San Vicente. Fué preciso arrimar a la pared esta piedra, quedando bajo la custodia de dos hombres, y se suspendió la operación del transporte hasta el día primero, por no haberse hallado medio para concluir el trabajo y llevarlo a buen término, colocándose definitivamente en 1841.

Tal es, a grandes rasgos, la historia del edificio, que en los primeros años del siglo XIX se escogió para que sirviera como galería de los cuadros más famosos que existían en España.

IV

Realizar cualquier idea de empresa es muy difícil en países de excesiva y rica imaginación, por sucederse unos tras otros los proyectos que no llegan a ejecutarse. Sin embargo, el entusiasmo de las personas que rodeaban a Fernando VII en los días de su restauración, después de la reclusión de Valencay, no daba lugar a dudas sobre la posibilidad de llevar a cabo un asunto cuya iniciación quizá fué de otros tiempos.

Hubo ya, en los años de Felipe IV, el propósito de reunir una galería de pinturas en El Escorial, y esto puede considerarse como antecedente de nuestro Museo. Tal vez sí, porque aquellos cuadros reunidos entonces son la *ciencia* y máximo interés del Museo de hoy día, y el caudal de ellos ha venido a formar sus galerías, cuartos y salas. Y acaso no, puesto que la institución que toma cuerpo en tiempos de Fernando VII necesitó para realizarse de ciertas circunstancias emanadas del modo de pensar en la segunda mitad del siglo XVIII, y de los hechos forzosos derivados de la guerra de Independencia.

Sabemos cuánta fué la gran afición a la pintura que tuvo Felipe IV, por los autores que se han ocupado de exponer, detalladamente o a grandes rasgos, el historial que enlaza las colecciones

reales pertenecientes a los monarcas españoles y que forman el fondo de cuadros del Museo del Prado. Sus colecciones, además de las que heredó de sus ilustres antepasados, se enriquecieron notablemente con las adquisiciones hechas en Londres a la muerte del infortunado Carlos I de Inglaterra, y con la ayuda de la inteligente labor de hombres como D. Luis Méndez de Haro, D. Alonso de Cárdenas, D. Alonso de la Cueva, D. Juan Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, el Duque de Medina de las Torres, el Conde de Castrillo y el inmortal y más completo pintor naturalista que haya existido jamás: D. Diego Velázquez de Silva.

Enunciar solamente estos embajadores del arte nos hace conocer las actividades del Rey, y no dudamos que al llegar a constituir una espléndida colección, no solamente él mismo, sino cuantos le rodeaban, empezando por Velázquez, hubieran deseado dar forma de galería o Museo a tan extraordinarias riquezas. Más cerca que nosotros tenían ejemplos como el del Papa Julio II y el de León X, que, a su vez, recordaban las actividades, dentro de la más pura tradición romana, de aquel célebre personaje tan conocido por su prevaricación, dilapidaciones y despojos; el cuestor Verres, de cuya galería se ha escrito que, a pesar de lo curiosa y rica, no era ni la única, ni probablemente la más hermosa que existía en Roma.

Ser hombre de gusto era obligatorio en los días de Felipe IV, dice un ilustre escritor; y así, en la capital de la monarquía, había más cuadros y colecciones que en ninguna otra ciudad de Europa.

Asentimos totalmente a lo que sugiere don Luis Méndez de Haro cuando dijo que «las pinturas encubiertas y ocultas se privan de su valor, el cual consiste en los ajenos juicios que de ellas hacen los hombres de buen entendimiento y buena imaginación, lo que no se puede hacer sino estando en lugares donde algunas veces puedan ser vistas de muchos».

Pensóse entonces en El Escorial para hacer la galería, aunque esta general hipótesis sea dudosa, y no tan clara como la recogen algunos autores, a pesar del escrito, por muchos conceptos interesante, dirigido a don Alonso de Cárdenas por don Luis Méndez de Haro, evidenciado por la ilustre dama doña Rosario Falcó, Duquesa de Berwick y de Alba, en el que, refiriéndose al Monasterio de El Escorial, dice: «...porque aunque en San Lorenzo el Real haya tantas cosas tan grandes de Tiziano, hay otros muchos pedazos de pintura muy malos, indignos de estar en aquel lugar

y entre las otras, y como aquél es un teatro adonde continuamente van a parar todo el año tantos extrangeros, y lo admiran por maravilla tan grande, holgaría yo que se pudiera ir quitando todo lo malo y sustituyéndolo, si no con obras de los maestros de primera clase, por lo menos con otros de m...» (¿mayor categoría?). Este documento nos habla más bien de una colección seleccionada que de un museo, la colección de una galería, eso sí, una regia galería bajo los auspicios de la Corona de España, pero que, por ser local en relación con todas las colecciones del Rey, no tendría aquel carácter universal que debe tener un museo.

Este vocablo se usó, a pesar de todo, según parece, pues Fray Francisco de los Santos, en su descripción de El Escorial, 1698, *Viaje de España,* tomo II, carta n.° 40, al hablar de la almoneda de los cuadros de Carlos I de Inglaterra, a su muerte, hace mención de su célebre «museo».

La memoria de don Juan de Alfaro nos da cuenta de todos estos hechos, encabezada con este magnífico título:

«Memoria de las pinturas que de la Majestad Catholica del Rey Nuestro Señor D. Felipe IV envía al Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial este año de MDCLVI. Descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velázquez, caballero de la orden de Santiago, Ayuda de cámara de S. M., Aposentador Mayor de su Imperial Palacio, Ayuda de Guardarropa, ujier de Cámara, Superintendente extraordinario en las obras Reales y pintor de Cámara, Apeles de este siglo.»

Esta es, por decirlo así, la materialización de todas aquellas ideas flotantes de la Corte de Felipe IV; y para organizar este orden de decoración se escogió a Velázquez; nadie mejor que él para llevarla a cabo en su calidad de aposentador, estaría dentro de sus facultades oficiales el hacerlo, pero obsérvese que también convivían con el monarca aquellos grandes señores, que habían dado buena prueba de su buen gusto y cultura recogiendo cuadros e, incluso, regalándolos al Monarca; y bien pudo ser alguno de ellos quien compartiera con el Aposentador Mayor la tarea honrosa de distribuir los lienzos reales. Sin embargo, las referencias nos hablan de Velázquez preferentemente, y es natural que así fuera, pues por encima del espíritu crítico están siempre las facultades activas y creadoras, que son argumento de autoridad.

«Convocando a almoneda la Fama (razonando la causa) —sigue diciendo don Juan de Alfaro— a los Monarcas más poderosos de Europa y siguiendo la orientación de Carlos Estuardo de Ingla-

terra, quien con loable y generosa ambición de ilustrar su palacio y enriquecer su reino con lo más noble, precioso y exquisito que se hallare en los extraños, esparció por ellos personas de gentil espíritu, gusto, inteligencia y noticias.» Nuestro Monarca envió a don Luis Méndez de Haro, Conde-Duque de San Lúcar y a otros confidentes en viaje también de compras artísticas, adquiriendo por elevados precios, sin que parecieran excesivos, cuarenta y una pinturas que la memoria relata.

Solamente cinco no pudieron ser acomodadas en las salas de El Escorial, quedando puestas en las capitulares.

«Advirtió S. M. estar pobres de pinturas algunas piezas y no dilató el reparo de esta falta. Providencia, sin duda, de su gran abuelo, pues ya que previno a su gran piedad en la erección de aquesta sacra estupenda mole, le dejó mucho lugar vacío para que lograra su real ánimo, su adorno y aumento, a lo que reconocidos sus religiosos pedían incansablemente a Dios alargara su vida, que tanto importaba.»

Fueron análogas las aficiones que indujeron a Luis XIV de Francia a organizar su galería de cuadros. Don Pedro Madrazo reseña y puntualiza una visita que este Monarca hizo a su galería el 5 de diciembre de 1681, referida por M. Frederic Villot, en 1862 (introducción al Catálogo de los cuadros del Museo Imperial del Louvre). En esta relación se daba cuenta de lo que era el *Cabinet du Roi*, soberbio museo de pinturas anejo a la galería de Apolo, en el antiguo Louvre (1), compuesto de siete salones de gran elevación. Asimismo se describían los cuatro salones del Hotel de Grammont, unido al Louvre, donde también había cuadros. ¿Quién sabe si la riqueza artística acumulada por la Corona de España no fué poderoso estímulo para el Rey Sol? El lugar de las nacientes galerías tenía corte y manera de Real Palacio, salones grandísimos y capaces, techos pintados y estucados, dorados con mil elementos simbólicos y, dominando las felices y ricas combinaciones de línea y forma, aquella imagen del Sol, signo formal que escogiera el Borbón para hacer gala del brillo de su Corte y de sus feudos.

Al lado de esta presentación, las paredes de granito gris de El Escorial, encaladas de blanco y en recuadros de piedra, artesonados oscuros y ventanas del Monasterio, ofrecerían contrastes y no pocas sorpresas a muchos viajeros venidos de lejanas tierras.

(1) Pedro Madrazo: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.* Pág. 154. Barcelona, 1884.

Tales fueron las corrientes de la alta crítica y de los grandes aficionados durante el siglo XVII. La dinastía de los Borbones que vino a ceñir la Corona de España a la muerte de Carlos II, terminó aquel magnífico período de nuestras artes, el siglo de oro, para entrar en épocas en que las cosas y los gustos cambiarían. Las colecciones formadas por los Borbones (1) son hoy día consideradas como notabilísimas aportaciones que, sumadas a las anteriores de la Casa de Austria, han de formar los cimientos de nuestro Museo.

En este período reaparece la intención de organizarlas según nos dicen Ponz y Azara; y nos refiere éste que fué Mengs, el gran pintor de Aussig, quien sugirió a Carlos III, en 1777, la creación de una galería formada con sus espléndidas colecciones.

V

En 1734 tiene lugar el terrible incendio del Alcázar de Madrid, perdiéndose magníficas obras de arte: toda una época de la Gran Historia de España, plasmada en arquitectura, bellas artes y decoración.

Poco favorable hubiera sido el balance que hubiera podido hacerse para saber qué cuadros nuevos fueron a enriquecer las colecciones, porque las 537 pinturas quemadas en el siniestro del Alcázar no tenían contrapartida posible en las doscientas ochenta y ocho adquiridas por Felipe V, exceptuando algunas.

Los cuadros salvados, amontonados y sin lugar adecuado para su colocación, fueron depositados en el Palacio Arzobispal de la clásica calle del Sacramento, donde recibirían los primeros cuidados, detalle interesante, porque en estos momentos de depósitos mayormente forzosos es cuando *surgen las ideas más vehementes para conservarlos,* y hasta los propósitos de mejor y más adecuada ordenación, dando como resultado la creación de los Museos.

Siguiendo las huellas de los pintores de este gran siglo XVIII, a Corrado y Amiconi, italianos que ejecutaron sus obras en los días de Fernando VI, suceden dos grandes maestros, llamados por la Corte española, que siempre supo dirigirse a los artistas de fama, encontrando los mejores. Estos dos nuevos la tenían, y grande: Juan Bautista Tiepolo y R. M. Mengs, dos magnas figuras cuya

(1) Felipe V e Isabel Farnesio sintieron gran admiración por Murillo. Dejaron notables pruebas de su buen gusto pictórico.

labor semeja contraponerse, ganando brillo ambas a medida que transcurre el tiempo.

Con razón se ha mantenido que el siglo XVIII ofrece dos aspectos muy diferentes, divididos por el movimiento filosófico e ideológico de Rousseau: «Quien comprenda el estudio histórico de aquella época no tardará en observar que entre los años de 1740 y 1760, aproximadamente, se produjo una rotura que dividió el siglo en dos mitades, en dos partes, que, esencialmente distintas una de otra, forman dos cuerpos diferentes», expresa el ameno escritor austríaco Von Bohem, y añade que el primero pertenece enteramente a la Edad Media, y con el segundo empezó la «Nueva Era».

Poco más o menos, esto mismo se refleja en los reinados de Fernando VI y Carlos III, aunque la corriente nueva, renovando tendencias e ideales sociales que culminan en los días de la Revolución Francesa, tengan otras derivaciones en España; pero respecto a lo que nos interesa, el análisis de la obra de Tiépolo, entra ésta en la gran tradición renacentista tocando lo medieval. Su obra es el producto de una superación innata en las labores humanas. Es una generalización de la manera de hacer de los grandes pintores venecianos. Es la obra que se empieza en una mañana despejada y tranquila, resolviendo fácilmente problemas de luz, color y línea que se han dejado como insolubles dos días antes... ¿Dos días...? o dos siglos, en que aquellos maestros de Venecia no lograron la claridad de paleta ni la precisión realista del Tiépolo. De tal modo añadía el pintor, a lo ya hecho, la explicación de asuntos alegóricos y religiosos, en formas sencillas y comprensibles, junto con la admirable floración de toda la gracia del rococó y del brillante desarrollo lineal, elegante y profuso, de aquellos años.

Rafael M. Mengs, más cerebral y más lejos de nosotros, se salva entre los pliegues de su Minerva griega, y, discurriendo por el cauce de su buen deseo y de su maestría, se llega a la comprensión de sus obras, cuyo arte, que lleva el sello peculiar de la época, aparece realzado, y ennoblecida la figura por sus intentos. El que estuviera en España casi por los mismos días que Tiépolo, trabajando para la Corte de Madrid, ha originado que la crítica lo comparara, sin piedad, con este pintor; y no resultó beneficiado, pero es verdad también que un buen cuadro, si es excelente, puede inmortalizar a un artista.

El Palacio de Oriente nos explica cómo fué el arte en los años de Carlos III y cómo se orientó el gusto. En él han quedado las

más hermosas pruebas del talento de estos dos grandes pintores.

Otro pintor aparece también: Bayeu, poco estudiado aún, cuyos frescos del claustro de la Catedral de Toledo proclaman su maestría y seguridad en el dibujo y en la técnica. Al par suyo, figuran otros nombres menos importantes, como Mariano Maella, J. Bautista Peña, Domingo Martínez, P. Rodríguez de Miranda, J. del Castillo y Luis Menéndez. Y, en los momentos florecientes del ingenio de todos estos pintores de las postrimerías del siglo XVIII, al calor de las teorías del pintor bohemio que formó escuela, con el ambiente de «apoyo y gran descanso» que fué para la buena tradición de taller, el Tiépolo, orientador seguro en los momentos de duda, golpea el gran aldabonazo en tierras de Francia; y llegan los azarosos días precursores de la Revolución del 92, época que funde toda y analiza minucioso el genio de Francisco Goya.

VI

Existe un hecho genérico indiscutible, a que ya nos hemos referido, en la historia de los museos: éstos se han formado casi siempre como consecuencia de un gran desorden: hacinamientos, depósitos, traslados, violencias ocasionadas por vicisitudes más o menos bruscas producidas por eventos fuera de la voluntad y del deseo, para remover el orden y la paz de los pueblos. Unas veces son desgracias o calamidades en el orden físico: el incendio del Alcázar de Madrid (¡qué espantosa catástrofe no fué para el tesoro artístico de la Patria!); otras, el odio devasta durante las alteraciones de orden social, pasando las revoluciones como huracán descuajador de las raíces de los más corpulentos árboles, y gira en torbellinos de macabras danzas donde los más bellos objetos y los seres más preciosos son arrojados violentamente a la destrucción.

Y es curioso observar cómo gran cantidad de obras de arte se salvan por manos piadosas, tendidas para recoger con esmero lo que pudo escapar al desastre, animadas por un cierto sentido conservador que induce a la reunión de objetos valiosamente artísticos.

Una de estas conmociones fué indudablemente la Revolución Francesa, preñada de violencias y tragedias, sin que las obras de

arte escaparan a su influencia y a un destino más o menos feliz.

Habíanse creado éstas al calor cortesano y para el adorno de casas principales y grandes palacios, ostentando emblemas de la monarquía y alusiones a la aristocracia, por lo que la pasión iconoclasta actuaría en forma de ariete contra todo aquel panorama de monumentos, esculturas, cuadros, ornamentación y formas exteriores del buen gusto francés durante el siglo XVIII. En las discusiones levantadas durante la Asamblea Nacional y, más tarde, en la Convención, adviértense marcadas contradiciones: había quienes querían destruir los símbolos del poder real en crisis, como deseaba el representante, nacido de buena cuna, Alejandro Lameth. Otros defendían y querían su «conservación intacta», escribe Caffieri en la carta dirigida al alcalde de París, Bailly (1). Nótase esta lucha por la conservación de las obras de arte, en las actividades de la Convención, después del 29 de septiembre de 1790, en los decretos de 1792 y hasta en aquellos que ordenaban el respeto para los emblemas nobiliarios y monárquicos, prohibiendo el colocarlos, únicamente, en obras de nueva construcción.

Publicóse en 26 de mayo de 1791 un decreto precursor, que decía: «Se hará un inventario de los diamantes, llamados de la «Corona», perlas, pedrería y *cuadros*, cuyo duplicado será depositado en el lugar para *los efectos de valor* y Archivo de la Nación; reservándose la Asamblea el establecer, de acuerdo con el Rey, sobre el lugar en donde tales objetos habrán de ser depositados en lo futuro.»

Apuntaba tal precepto la idea de un Museo. El convencional Bertrand Barere de Vieuzac, personaje sobradamente conocido en el campo revolucionario, fué el inmediato inspirador de la idea, en los momentos en que la desaparición del absolutismo real caía en gravitación paralela al ascendente derecho del pueblo sobre objetos de valor incalculable, de los que no tenía noticia; decretándose dos días después, el 28, la creación del Museo.

Formóse además, en 1792, una comisión de artistas e intelectuales y políticos con el encargo de hacer las investigaciones necesarias para el hallazgo de obras de arte de calidad, clasificarlas y seleccionarlas. El personaje que apareció más activo y celoso practicante de estas tendencias, el pintor Sargent de Chartres, que

---

(1) Carta apasionada y elocuente en que se tomaba por anticipado la defensa de todos los monumentos que pudieran destruir más tarde bajo cualquier pretexto.—Eugène Despois: *Les Arts et les artistes pendan la periode revolutionnaire.* Pág. 34. París.

contribuyó a la conservación de la joya gótica que allí tiene su sede desde hace ochocientos años: su Catedral, fué el autor de un extenso informe, llamado *La rapport Sergent*, muy conocido. En él describía las normas que debían seguirse para la conservación de las obras de arte, y fué él quien propuso, con éxito, el 25 de julio de 1793, que el 10 de agosto siguiente se preparase la galería del Louvre para recibir estatuas y cuadros procedentes de Fontainebleau, del Luxemburgo y demás que formaran parte de los bienes secuestrados a las personas emigradas. La labor del profesional puntualizó, una vez más, hay que anotarlo, lo que no había sido sino una intención y quizá una imitación puesta en letras de molde bajo forma legal por Barère.

Acorde en tal modo de sentir y de pensar, la Convención en pleno *pudo fundar un establecimiento en donde cada cual iría a ver ya para siempre todo lo que el género humano hubiese podido, en todas las épocas y en todas las partes, concebir y ejecutar de más bello.*

Fué precisamente un artista, un pintor, quien animó y dió calor a la creación de un Museo tal como por Velázquez se había deseado un siglo antes, en ocasiones análogas.

Todas estas tendencias coinciden con un estado de confusionismo en el que juegan en diferente forma y valor la *expropiación de los bienes de emigrados y los decretos sobre bienes que pertenecieron a la nobleza y al clero*, produciéndose la natural dispersión de las obras de arte, que van a parar a lugares muy diferentes de aquellos para que fueron creadas, e iniciándose, con el transcurso del tiempo, la natural corriente entre artistas y revolucionarios notables, para encauzar un estado de desorden que amenazaba con hacer desaparecer toda clase de monumentos.

Situación análoga se produjo en España, si bien por diferente causa, en los años que precedieron a la creación del PRADO.

VII

El Museo del Louvre no fué una fundación de la República ni es una institución republicana, esencialmente. Es verdad que nació a su vida legal y en forma de entidad nacional por un decreto de la Convención, pero este hecho tiene antecedentes históricos

que, en cuanto a su proyecto y gestación, venían planteándose desde hacía tiempo.

Si durante el largo período que separa el reinado de Luis XIV del de Luis XVI no se hubiera pensado en ello, y el primer proyecto hubiera salido de la Convención, entonces el Museo del Louvre hubiera sido esencialmente creación republicana; pero la Convención no hace sino dar vida a una serie de ideas y proyectos pensados con entusiasmo por personalidades típicas de la Monarquía de los Luises.

Las iniciativas y la esencia de toda esta magna idea más bien las encontramos en aquella sociedad repleta de espléndidos pintores: Nattier, Van Loo, Hubert Robert, Chardin, Latour, Largillière, el gran Fragonard, Lemoine, Vigée Lebrun, con procedimientos, técnica y medios desaparecidos a su fallecimiento, estimulados siempre por grandes señores y una corte llena de gracia y fuerza de atracción artística. El proyecto de un museo, en gran parte, se debe a monsieur d'Angiviller, que ostentaba el marquesado de tal nombre.

Diferentes personalidades de las letras francesas habían sugerido en el reinado de Luis XV la necesidad de hacer un museo en las galerías del Louvre, para exponer las colecciones del Rey, ampliando su pinacoteca, ya existente un siglo antes, inspirados, sin duda, en la creación del Museo Vaticano, en 1773, y el abate Ferray hizo un proyecto sobre ello. Parece ser que la idea de un museo en el Louvre comenzó a fijarse en 1777, época en que la Prensa de este tiempo se ocupa de su posible fundación. *L'Année Litteraire* anunciaba que la galería del Louvre estaba destinada a formar una de pinturas, y que este museo, el más hermoso de Europa, estaría decorado con las estatuas de los hombres más célebres de Francia.

Dupont de Nemours escribió al Gran-Duque de Baden acerca de este museo, donde se trataba de reunir los cuadros que existían ignorados en los guardamuebles de Su Majestad.

D'Angiviller, hombre muy inteligente, de muy buen gusto y facultad de selección, cosa rarísima en todas las épocas, tuvo la idea de formar una comisión encargada de llevar a cabo la ejecución de la empresa, y contó, desde un principio, con el apoyo del notable pintor paisajista Hubert Robert, «quien trabajaba con Michon, Pajou y Pierre, primer pintor de cámara y arquitectos de las casas reales, respectivamente». Los artistas estudiaron los problemas de preparación de locales, luces y medidas contra incen-

dios, estableciendo presupuestos necesarios para apropiar y restaurar o reparar las galerías, ocupándose muy principalmente de la clase de luz que había de darse a los cuadros, tomada, bien directamente de los grandes ventanales o, bien, preparando techos que dieran luz cenital; así como se efectuó después de consultada «L'Academie de Peinture», en vísperas de la Revolución.

Asimismo, con el fin de asegurar la instalación de las colecciones y el enriquecimiento previsto, se nombraron algunas personas en calidad de «guarda museo», cuyo título y trabajo equivalían a los de nuestros conservadores de museos; y el primer nombrado fué precisamente Hubert Robert, el protegido de D'Angiviller, quien, como perito, es el encargado de examinar las obras compradas a los particulares por el Rey, y adquiere los primeros cuadros.

Todos estos trabajos y actividades de D'Angiviller y los de sus celosos protegidos, que no pertenecen a la administración oficial ni son políticos, sino simplemente pintores y arquitectos, que coinciden con los gustos de personajes de noble tradición y abolengo, se aúnan en la finalidad de dar esplendor y gloria a la nación de Luis XVI.

Hubert Robert fué detenido en los últimos días del Terror, el 29 brumario (octubre) del año 2 (1793), como sospechoso contra el régimen, y conducido a la cárcel de Ste. Pelagie, en donde quedó expuesto a todos los riesgos, siendo salvado, afortunadamente, por la revolución termidoriana que acabó con Robespierre, pudiendo escapar así de la suerte de su compañero de cautividad, el desgraciado poeta Andrea Chenier.

Volvió a sus actividades de pintor, con su proverbial buen ánimo y embriagado de libertad después del cautiverio, cuyas sombrías sugestiones quizá jamás sintiera, encontró el sendero interrumpido, y reanudó sus proyectos y tareas. Se sabe que presentó en el Salón del año V uno de ellos con la finalidad de estudiar cuál habría de ser la clase de luz más conveniente que iluminara las salas del Louvre e imaginó y pintó un lienzo que tenía «sello y prestigio de novedad», titulado «Proyecto para iluminar la galería del Museo por la bóveda y dividirla sin quitar la perspectiva longitudinal». ¡Cuánta analogía con las actividades que, andando el tiempo, se harían en EL PRADO! Otra vez volvió Hubert Robert a interesarse en sus ideas, después de los inútiles intentos con el «personal de la situación», protegido por el apasionadísimo David, que no dió ningún resultado, y se tuvo que acudir, de nuevo, al ex

guardador del MUSEO REAL. Fué nombrado conservador del Museo Nacional con sus amigos y artistas de la misma generación Fragonard, Vincent, Pajou y Picault, por decreto del 10 germinal del año 3 (mayo de 1795), emanado del Comité de Instrucción Pública. Su administración fué fecunda y la creación del Louvre fué obra «de este grupo íntegro y leal», que siguió en funciones hasta el advenimiento del Consulado. H. Robert se retiró en este momento y tuvo todavía la satisfacción de ayudar a que se instalasen los tesoros artísticos, traídos de Italia, en estas galerías, «CUYOS PROYECTOS DE ORGANIZACIÓN OCUPABAN SU PENSAMIENTO DESDE HACÍA CERCA DE VEINTE AÑOS Y EN DONDE NUNCA HUBIERA SOÑADO ÉL VER REUNIDAS TANTAS OBRAS DE ARTE» (1).

Tales son los hechos, que están por encima de cualquier apreciación partidista o de momento.

---

(1) Pierre de Nolhac: *Portraits du XVIIIe siècle.*—Libro Plon. París—. Pág. 184. He reproducido interesantes datos de este inteligente y ameno escritor por coincidir lo que escuché, hacia 1919, en el estudio que poseía mi tío Raymundo Madrazo, en Versalles.

DESARROLLO DE LA IDEA

I

Al publicar Goethe su *Werther* crea el símbolo de toda una época que comienza. Las ráfagas sentimentales aparecían bajo cualquier pretexto, por sutil que fuera. En este modo de sentir se expresaron los convencionales fundadores del Louvre y se difundieron sus ideas influyendo sobre otros pensamientos, porque su fuerza de penetración no reconoce obstáculos ni fronteras.

La literatura de Jovellanos lo dice. Hombre, éste, de entendimiento, sensibilidad y cultura en la apreciación del arte, nos hace ver cuán grande era su emoción ante las obras de arquitectura, pintura y escultura. Al hablar de los monumentos de la antigüedad, nos lo expresa en tonos algo sensibleros, aunque de ningún modo exentos de miras generosas, análogos a las expresiones, palabras y decretos de la Convención francesa y del usado por hombres como Sergent. En sus ansias de mejoramiento social, dice de parecida manera: «Así es como se enlazan también los pueblos, como se hacen comunes sus conocimientos, sus artes, sus riquezas y virtudes, y como se prepara aquel día tan suspirado de las almas en que, perfeccionada la razón y unida la gran familia del género humano en sentimientos de paz y amistad santa, se establecerá el imperio de la inocencia y se llenarán los augustos fines de la creación.» Pero lo más interesante es cómo deriva al tema sobre la conservación de la obra de arte. Dice Jovellanos: «*Yo he visto en Toledo una serie de monumentos donde puede estudiar el curioso el origen, progresos y alteraciones de nuestras artes hasta el día, porque el celo de un prelado patriota y generoso les va restituyendo el esplendor que antes lograron*» (1). En

(1) Eralo entonces el eminente Cardenal Lorenzana, Cardenal Primado en la Sede arzobispal de Toledo.

el mismo discurso nos habla de la formación de la galería de El Escorial: «Felipe IV, siempre deseoso de promover las artes, forma el proyecto de hacer una colección de modelos antiguos y modernos que librase a sus vasallos de la necesidad de ir a buscarlos a Italia.» Refiriéndose a Velázquez y a su obra en el dicho Monasterio, amplía: «*...todo se hace por su dirección y arbitrio*». Del contraste entre la corriente del gusto y la moda en sus días y de su gran respeto por los valores permanentes en la pintura, afirma: «...la pintura estuvo amenazada algún tiempo de un golpe que la hubiera sepultado para siempre en el mayor vilipendio, si tres celosos sabios y protectores: el Greco, Nardi y Carducci, no hubiesen defendido su nobleza y ejecutoriado solemnemente su libertad». Lo cual nos revela, a pesar del violento contraste en los nombres, que el Greco *ya era muy estimado.*

Habla también Jovellanos, en su discurso, de don Nicolás María de Azara, gran coleccionador de antigüedades, inteligente erudito y personaje muy significado en nuestra diplomacia, el cual, en alguna ocasión, estimularía la simpatía de Bonaparte, en difíciles trances, como lo fueron los días de la ocupación de Roma por los ejércitos franceses, regalándole un magnífico ejemplar de escultura de la antigüedad romana para dulcificar los furores desatados del corso contra la Ciudad Eterna. Amigo de Floridablanca, agudísimo observador de las intrigas, autor, además, de un libro sobre la vida de Mengs, se expresa así: «¿Cómo, hablando de M. Mengs, no hacer memoria *de uno de sus amigos, del más ardiente partidario de su doctrina y del buen gusto, del celoso viajero que, guiado por el patriotismo, corre de un cabo a otro de nuestra península, visita villas y ciudades, las plazas, los templos, las obras públicas; busca por todas partes los monumentos, las artes; hace conocer y apreciar las obras estimables, ejerce una imparcial y rígida censura contra los abortos de la extravagancia y persigue y acosa el mal gusto hasta hacerle huir avergonzado del dominio que había tiranizado durante tantos años?*»

Y termina el gran Jovellanos, tan sospechoso a la Inquisición, exhortando a Carlos IV en estos términos: «Inspira, ¡oh, Príncipe venerado!, inspira al augusto infante, al hijo de la Patria y su más dulce esperanza, inspírale con sus virtudes y las de un excelso padre, para que, creciendo y educándose en ellas, se eternice algún día entre nosotros su esplendor y su gloria.»

El entonces augusto infante, más tarde Fernando VII, había de ser llamado a fundar el Museo del PRADO.

Estos notabilísimos comentarios del excelso humanista español expresan mejor que cualquiera observación el ambiente ideológico de la época y de estos hombres, que por su afición a las obras de arte y a toda la antigüedad clásica, fueron quienes infundieron respeto para las mismas, y quienes contribuyeron a ilustrar sobre su origen y buena o mala calidad. El sentido profundamente conservador de las ideas de Jovellanos, igual que las de Azara y Moratín, debe figurar en primer plano como encauzador de un estado de opinión que tiende a la *conservación de las obras de arte.*

II

Dentro de estas tendencias y resurgimiento del gusto orientado hacia la antigüedad clásica y a la conservación de las obras de arte, ¿cuál era la posición de quienes tenían en sus manos la dirección de la política? Pasando por alto a Floridablanca y al Conde de Aranda, dos figuras se destacan principalmente: Godoy y Mariano Luis de Urquijo, que actúan en los años que siguieron a la Revolución Francesa y quienes sufrieron las consecuencias derivadas de la misma.

De ambos nos interesa saber qué inciativas tomaron para el florecimiento de las Bellas Artes o el adelanto cultural de la Nación, y si llegaron a recoger, como ejemplo digno de imitarse, las iniciativas de la Convención respecto al Louvre, tanto como la necesidad de repetir tales proyectos en España.

La inclinación de Godoy a las Bellas Artes le hizo poseedor de una buena colección de cuadros, y conocidas son sus actividades en pro de la Instrucción pública y para la protección del arte. Ligeramente influído por el filosofismo del siglo, no tuvo necesidad de acudir a exageradas exteriorizaciones literarias para demostrarlo. Dió a conocer su generosidad con el intento de donación al Estado del Palacio de Buena Vista, que le fué regalado por el pueblo de Madrid, oferta no aceptada por Carlos IV, que ordenó fuese comprado por la Nación, cuyo propósito quedó interrumpido por los sucesos de 1808 y el levantamiento de Madrid.

Godoy mismo nos dice que su título como protector de la Real Academia no fué una vanidad, sino un cargo que aceptó con la ambición y el ansia de *llenarle cumplidamente,* mas, a pesar de ello, no puede atribuírsele, documentalmente, una iniciativa for-

mal en pro de la fundación de un Museo. Los problemas planteados por la situación internacional no le dejaron, quizá, tiempo para distraerse en otras ocupaciones, pero sí le permitieron apoyar iniciativas o revocarlas, como lo demuestra la orden de *28 de junio de 1803* contra la dada en 1800 por Urquijo, *para que se copiasen los cuadros de Murillo de Sevilla, con objeto de que quedaran estas copias en dicha ciudad y se trajeran los originales a Madrid para adornar el Palacio Real,* porque—decía Urquijo—«...la medida era conforme a la práctica observada en las naciones cultas de Europa, cuidándose en ellas para formar en la Corte escuelas y MUSEOS». En la orden de revocación de Godoy se hace mención de los cuadros originales de Murillo para *traerse al Museo de Su Majestad.* Tal iniciativa quedó sin efecto por el mandato de Godoy y, en el distinto punto de vista sobre el asunto, encontramos la diferencia de los dos hombres de Estado: protector de muy importantes intereses que convenía no tocar, el uno; seguidor de las corrientes «al día», aunque tropezaran con arraigados principios, el otro. Urquijo había traducido a Voltaire, había vivido en Inglaterra, elaboró proyectos como la abolición de la pena de muerte, introdujo la vacuna en España, y su fantasía quizá predominara demasiado en el duro juego de realidades que exige la dirección política. Ello fué un bien para dar vuelo a la idea de un MUSEO.

III

Las austeras costumbres a *la española* desaparecen en el transcurso del siglo XVIII, siendo paulatinamente suplantadas por las maneras y modas que irradiaba Versalles, sostenidas por los Reyes de la Monarquía borbónica.

La vida artística de Madrid a principios del siglo XIX, en vísperas de la guerra de Independencia, era la propia de una Corte europea. El Rey Carlos IV tenía sus pintores de cámara. Estos, a veces, eran intérpretes de teorías o ideologías extranjeras, que traían a España, y otros pintores nacionales las seguían modificándolas con fuerte personalidad. Era entonces el arte una actividad inherente a Palacio: miniaturas, retratos para ser ofrecidos a otros príncipes, o para centros del Estado y para adorno de los salones de Palacio; asuntos decorativos desarrollados en techos o en muros al fresco, al temple o al óleo; encargos de grandes

composiciones de asuntos religiosos para donativos a iglesias, conventos y catedrales. El grabado, al aguafuerte y al buril, era, asimismo, muy necesario. Esteve, Enguídanos, Ximeno, Asensio, Selma y Camarón son grabadores de estos años que contribuyeron, no poco, a la difusión y al conocimiento de los buenos lienzos de pintura. La misma institución de la Calcografía Nacional, fundada en 1789, contribuyó al florecimiento de tal arte.

Los pintores de cámara, con los grandes aficionados de Palacio y de los salones de Madrid, como el de los Marqueses de Santa Cruz, conocido por su culta concurrencia, y la actividad de la Real Academia de San Fernando formaban el ambiente para que la pintura se mantuviera en sus buenos límites.

La Academia de San Fernando era el enlace con otras Academias de arte en el extranjero, y fué instalada en la calle de Alcalá, en el magnífico edificio donde hoy reside.

Los cursos de dibujo y pintura que en ella se daban impulsaron la práctica y el estudio de las artes, cosa que simultáneamente se hacía en otros centros nacionales de cultura, «los cuidados de la Academia *no se limitaron a sus propios recintos, pues proyectada al conocer las grandes ventajas que produciría a sus pueblos el estudio de las Nobles Artes, fomentó luego el establecimiento de otras en el reino; primero la Real Academia de San Carlos, en Valencia, y sucesivamente las de San Luis, en Zaragoza, y la de la Purísima Concepción, de Valladolid, persuadida de que si la Corte es el emporio de las Artes como centro de luces, de la riqueza y del poder, no se generalizara la ilustración ni se conseguirán todos los fines si la Dirección del estudio se reconcentra en ella y no se extiende y practica en otros puntos la aplicación de sus máximas.*»

Hay un estilo pictórico español que se diferencia de todos los demás, y esto precisamente era lo que propulsaba la Academia. Eran tiempos de poca teoría y de aptitudes finísimas para enjuiciar; Pacheco, Palomino, Cean y otros escritores fundamentan sus principios y máximas en un sano realismo derivado de los grandes tratadistas del Renacimiento, en cuya época la pintura es, ante todo, un arte de imitación y su piedra angular la solidez en el dibujo.

Esto lo ponía en práctica la Academia, a pesar de todo. En sus salones se celebraban exposiciones de las obras de mérito, de los cuadros debidos al talento de sus discípulos y de las pinturas de aquellas personas que concurrían para competir con éstos:

«La Real Academia de las tres nobles artes, denominada de San Fernando, para que el público pueda ver la inmensa y selecta colección de estatuas y bustos sacados del antiguo y demás preciosidades que posee, tendrá abiertas las salas del cuarto principal de su casa sita en la calle de Alcalá, desde el martes tres del corriente hasta el sábado, por la mañana de 10 a 12 y por la tarde de 3 a 7.

Los profesores y aficionados de las mismas artes que quisieran exponer alguna obra en la Academia, podrán enviarla al conserje, que vive en la propia casa, acudiendo después a recojerla» (1).

Así cumplía sus actividades, siendo el órgano consultivo superior de la nación en materia de Bellas Artes.

Por estos años, se confirió la plaza de Director de Arquitectura a don Antonio Aguado, personaje que, años más tarde, ayudó no poco en las tareas de habilitación y arreglo del Museo del Prado.

Es interesante asimismo recordar que en 1805 empezó sus estudios en la Academia el joven pintor Francisco Lacoma, que más tarde aportaría interesantes servicios al Museo, siguiéndolos en 1806, 1807 y 1808, para ganar el 29 de agosto el primer premio del curso de pintura. Desarrolló como tema «La muerte repentina de Ananias y su mujer Saphira».

La Academia aprobaba poco después un proyecto de don Wenceslao Argumosa para erigir un monumento en memoria de las víctimas del Dos de Mayo, y aplaudía el celo patriótico de dicho señor. No se fijaba el lugar donde debía alzarse, porque «todo Madrid había sido teatro del heroico denuedo con que el vecindario se opuso a las pérfidas maquinaciones», pero andando el tiempo, éste fué el precedente para el emplazamiento del popular obelisco en la Plaza de la Lealtad (2).

---

(1) *Gaceta de Madrid*, 4 de julio de 1800.

(2) En 1814, las Cortes recogieron esta idea. Su realización estuvo sujeta a los cambios políticos, y en 1840 se erige donde hoy está, según proyecto del arquitecto Isidro Velázquez, llevado a cabo por el que lo fué de la villa don Juan Pedro Ayegui.

Artistas con indumentaria de la época, compañeros del escultor Barba.
Dibujo al lápiz. 1815.

Colección del autor

EL MEDIO AMBIENTE

I

Durante la guerra, la vida del país habíase profundamente alterado en medio de violencias y cruentos combates en los campos y en las ciudades. Natural fué la interrupción de las corrientes de fomento cultural en aquellos sitios donde aún subsistía un átomo de contacto y vida social. El gran malestar no desaparecía mientras durasen las preocupaciones de todos ante las extrañas influencias en las más altas esferas del poder.

En este medio sobrevivía lánguidamente la Academia de San Fernando, refugio de quienes habían hecho, muy honradamente, de la actividad artística su medio de vida. Pero la Administración del Estado quería una perfecta asimilación a la Monarquía nueva de José Bonaparte. Deseaba que a ella se acostumbraran los españoles, y se creasen intereses, que hicieran de aquélla una cosa duradera y permanente. A algunos académicos que se excusaban o se declaraban ausentes, se les exigía que expresaran de manera fehaciente y solemne la fidelidad a la Constitución del Rey José, y se exponían listas certificadas de los individuos que no concurrían a las Juntas, anotándose las excusas dadas para juzgar de su veracidad.

De vez en cuando, oíase la voz autorizada de algún Ministro, como el Marqués de Almenara —que lo era del Departamento de lo Interior—, en 15 de junio de 1810, quien se dirigió a la Academia expresando que: «...su ánimo era dar a la Academia su independencia del Gobierno, inclinando a S. M. a que se la adjudicasen los bienes nacionales suficientes a sus atenciones, sobre lo cual convendría, sin embargo, que la Academia hiciese algún recurso o informe (¡)». Los deseos de dar a la Academia la autonomía que requería y que los reyes Borbónicos apoyaron siempre, eran de importancia grandísima para el desenvolvimiento de la misma. Ya veremos que no la tuvo.

II

La ley de supresión de los conventos dada el 23 de agosto de 1809 obligó a ejercer operaciones de Inventario, y produjo traslados abundantísimos de cuadros para llevarlos a depósitos provisionales.

Este es el primer período del proceso que empieza con tales manejos, para el que se aduce el pretexto de dar una nueva situación y un nuevo orden a las obras de arte recogidas, y que termina en el gran desorden producido por el obligado y violento final del reinado de José Bonaparte.

Cada momento histórico crea sus personajes, y en éste, lleno de incertidumbre, hubo quienes se dedicaron a un «amplio» y no muy honesto análisis de las obras y objetos que estaban en recogidos y apacibles lugares.

Una de las figuras más bullidoras en aquellos momentos de confusión, señalada por vez primera gracias al perspicaz enjuiciamiento del insigne Menéndez y Pelayo, quien le atribuye la incautación de los cuadros del Escorial, y luego con mayor detención por otros autores (1), fué Federico Quilliet, francés de origen, algo aventurero y muy impregnado del siglo que vió a Casanova y a Ripperdá. Un oportunista que comerciaba en objetos de lujo, y era escritor y hasta poeta. Tuvo sus momentos de celebridad, y consolidado el triunfo napoleónico en España con la segunda entrada de José Bonaparte en Madrid, y emprendida la conquista de Andalucía el 8 de enero de 1810, fué agregado al Estado Mayor de las fuerzas de José, para recoger en el viaje de S. M. todos los cuadros y pinturas, estatuas y demás objetos de arte que se encontraren en los conventos suprimidos o de cuyos objetos pudiera disponer el gobierno, «entendiéndose con el Sr. Mayor General de S. M. y demás generales del ejército, en cuanto a los auxilios de que pueda necesitar para el desempeño de su comisión de que dará Vm. cuenta para que S. M. disponga lo que hallare conveniente acerca del referido objeto» (2).

Investido de los poderes que le daba esta autorización oficial, intervino de una manera provechosa e intensa, dedicándose a to-

---

(1) Beroqui trata de él, con amenidad, en su obra, y el marqués de Saltillo ha publicado detallado estudio de sus correrías en el libro *Mr. Frederic Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno del Intruso, 1809-1814.* Madrid.

(2) Saltillo. Obra citada, págs. 12 y 13.

da clase de investigaciones, andando, recorriendo y penetrando en conventos suprimidos, para buscar cuadros y otros objetos preciosos. Unas veces acertaba, otras llegaba tarde, porque los religiosos no querían sufrir el despojo y ponían los cuadros a buen recaudo, o los enajenaban a quienes mayor confianza les merecían. Así, fué acopiando obras artísticas meritísimas. Estuvo en Ecija, Carmona, Sevilla, Jerez y Arcos de la Frontera, Jaén y Alcalá la Real, donde dió prueba de sus actividades.

Las andanzas de Quilliet llegaron a El Escorial y dió informe de la riqueza del Monasterio en obras de arte, encontrando eco en el Ministro Almenara, que mandó trasladara a la Corte los cuadros de mérito que allí existían.

Esto ocurría a principios de junio de 1810, y algunos días después empieza para Quilliet una fase de acontecimientos que, de no haber existido, lo hubiera dejado pasar a la posteridad como una persona honorable, de mucho «celo patriótico» y muy posiblemente, y esto en bien de unos y de otros, con el mérito indudable de haber sacado a la luz cuadros arrumbados entre el polvo del olvido, para ser convenientemente tratados o restaurados.

Fué acusado de desaparición y ocultación de varias obras de arte; instruyósele una causa apartosa, en la que no recayó sentencia; y en el momento más culminante de su obra, mientras se hacían los depósitos de cuadros con la idea de establecer un Museo, empujado por los acontecimientos, la derrota de las armas invasoras y el fin de la influencia napoleónica, Quilliet desapareció de España.

Tal es el personaje que no fué el único en inquirir, manejar y abusar de la magna depredación.

III

De los conventos suprimidos en Madrid se hicieron copiosas anotaciones para saber los cuadros que contenían. A este fin, se confió a tres personas estimadas competentes, aunque en el fondo no lo fueran, don Cristóbal Cladera, don Mariano Agustín y don José Conde, la comisión de recoger todos los efectos pertenecientes a las Bellas Artes, como, asimismo, los que se hallaren en las casas secuestradas de los emigrados, extrayéndose de los conventos un buen número de lienzos, difíciles de apreciar en

conjunto, pero cuya importancia puede deducirse por la siguiente relación: CASA DE CLERIGOS REGULARES DE SAN CAYETANO. Ocho pinturas, entre otras, un excelente cuadro de San Cayetano de dos varas y cuarto de alto por una y cuarto de ancho.—CONVENTO DE LA MERCED: Cincuenta y tres pinturas de los mejores autores y algunos otros cuadros de Fray Agustín Leonardo. — CONVENTO DE LA TRINIDAD: Siete cuadros.—SAN FELIPE EL REAL: Ochenta pinturas de varios tamaños, entre ellas algunas de mucho mérito y de los mejores autores.—CARMELITAS DESCALZAS: Quinientas pinturas, muchas de gran mérito y de los autores más clásicos, que podrían reconocerse en el inventario.—CAPUCHINOS DE LA PACIENCIA: Diecinueve cuadros y un Murillo.—RECOLETOS: Treinta y tres láminas de cobre, tablas y lienzos, algunas de gran mérito.—SANTO TOMAS: Dieciocho pinturas, algunas de mérito, y otros varios cuadros que no se expresa el nombre. — CARMEN CALZADO: Tres pinturas.—SOLEDAD: Un cuadro de San Pedro, de Ribera, de particular mérito, y otros que no se expresan.—AGONIZANTES, DE LA CALLE FUENCARRAL: Tres pinturas.—PREMOS TRATENSES: Ciento veintiocho pinturas. — ESCUELAS PIAS: Treinta y cinco cuadros y una colección incompleta de otros apaisados, que representan la Historia del Génesis desde el principio, de los que sólo hay doce.—CAPUCHINOS DEL PARDO: Ciento veintiuna pinturas.—SAN MARTIN: Ciento setenta y cuatro pinturas.—CLERIGOS MENORES DEL ESPIRITU SANTO: Sesenta y dos cuadros.—JESUS NAZARENO: Ciento sesenta pinturas.—CLERIGOS MENORES DE PORTA CŒLI: Ochenta y tres cuadros, y entre éstos, algunos objetos de cultura.

Esta reseña, en el documento original, va seguida de cuatro interesantes notas:

Nota primera.—Sobre existencia de varios recibos de las pinturas que entrego D. Cristobal Cladera y otras cartas ordenes, por los que resulta que algunos sujetos han reclamado varias preciosidades de los indicados conventos, suponiendolas suyas, las que se les mandaron entregar (da cuenta de ello, D. Pedro Madrazo en su «Viaje Artistico»).

Nota segunda.—El encargado Cladera, habiendo hecho mal uso de su comisión, se quejo al Ministro de hacienda y formo competencia diciendo que a excepcion de aquellas pinturas que fuesen necesarias a las Bellas Artes, las demas pertenecian a bienes nacionales.

Nota tercera.—Lista de cuadros que se destinan a la venta publica. *Idem de los destinados para la galeria del Rey Intruso.* Idem de los cuadros procedentes de los conventos suprimidos destinados a varios generales; en satisfaccion de sus servicios segun resulta de un Decreto del Rey intruso, de 4 de Enero de 1810—Otras varias cartas referentes a ordenes para eleccion de pinturas destinadas a Napoleon y su hermano Jose. Otros varios incidentes sobre libros, coches, y otros efectos.

Nota cuarta.—Traslacion de la Biblioteca de San Martin al Convento de la Trinidad (1).

Infiérese que no solamente a Quilliet debe imputársele el abuso de confianza, porque de lo dicho no sale muy bien parado el mismo Cladera, como tampoco se libraba, al parecer, Manuel Napoli, restaurador y autor de un memorial sometido a informe de la Academia de San Fernando: «Del método para quitar el lustre y barnices de los cuadros al olio», que fué empleado en su calidad de tal en el Depósito del Convento del Rosario con los conserjes primero y segundo, Francisco Pérez Larios y Manuel Carullo.

De la nota tercera dedúcese la existencia de una lista de cuadros, destinados a la venta pública. ¡A saber los que serían! Y otra de aquellos destinados para la GALERIA DEL REY INTRUSO; dato interesante para nuestro estudio.

Terminadas las investigaciones, detallados los objetos, firmadas las listas, hechos los recuentos, los cuadros expoliados fueron recogiéndose en diferentes depósitos y lugares, donde habian de permanecer en espera del destino que los organizadores les preparaban, y con tan grande acopio, como el que se hizo, creyóse en la posibilidad de realizar la empresa tal y como la había concebido un Decreto refrendado por Urquijo, en Madrid, el 20 de diciembre de 1809, por el que se fundaba un Museo, y que dice así: «Queriendo en beneficio de las Bellas Artes, disponer de la multitud de cuadros que, separados de la vista de los conocedores, se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guías a los talentos, que brille el mérito de los célebres pintores españoles como conocidos de las naciones vecinas, procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal

---

(1) Archivo del Real Palacio. Pedro Vázquez Ballesteros.—Noticia instructiva. Ver Apéndice núm. 3.

que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Ribalta, Navarrete, Juan de San Vicente y otros.

Visto el informe de nuestro Ministro del Interior y oído nuestro Consejo de Estado,

Hemos decretado y decretamos lo siguiente: Artículo 1.° Se fundará en Madrid un Museo de Pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y a este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos y aun de nuestros palacios los cuadros que sean necesarios para completar la reunión que hemos decretado.

Artículo 2.° Se formará una colección general de pintores célebres de la escuela española, la que ofreceremos a nuestro augusto hermano el Emperador de los franceses, manifestándole al propio tiempo nuestros deseos de verla colocada en una de las salas del Museo Napoleón, en donde, siendo un monumento de la gloria de los artistas españoles, servirá como prenda de la unión más sincera de las dos naciones.

Artículo 3.° Se escogerán entre todos los cuadros de que podemos disponer, los que se juzgaran necesarios para adornar los palacios que se destinen a las Cortes y al Senado.

Artículo 4.° Nuestros Ministros de lo Interior y de Hacienda, y el superintendente general de la Real Casa, tomarán, de acuerdo, las providencias convenientes para la execución de este decreto.—Firmado.—YO EL REY.—Por S. M., su ministro Secretario de Estado, Mariano Luis de Urquijo» (1).

Tal fué el resultado de los deseos de Urquijo, ya manifestados en el asunto de los Murillos de Sevilla, deseos ampliados y sostenidos ahora merced a las circunstancias y a su influencia al lado del Rey José. Otras veces hallóse Urquijo en serias dificultades en el despacho de sus asuntos ministeriales, causantes de su caída. La más poderosa fué la de no ser su persona grata a Napoleón en relación con su política para la Península Ibérica. ¿Cómo comprender ahora su apoyo a José Bonaparte y el que admitiera las funciones de Ministro que se le encomendaron? Adoptando tal conducta, no hizo sino seguir la de otras muchas personas que por abolengo y tradición con mayor motivo debían haber estado alejadas de la influencia del nuevo monarca.

---

(1) *Gaceta* del jueves 21 de diciembre de 1809.

IV

Merced al decreto mencionado, quedó creado el Museo, que algunos califican de MUSEO JOSEFINO, o mejor, para nosotros el «deseo de tener un Museo». Fácil es ver la habilidad con que José Bonaparte supo aprovechar las inclinaciones de su Ministro, al que sabía más que adicto a toda clase de innovaciones, y lo grato que le resultaba la idea de la formación de un Museo. Estos eran los primeros balbuceos, pero ni los procedimientos ni las circunstancias eran las más favorables para que la idea prosperara.

El decreto es pobre en su sentido y deja ver claramente que, al redactarlo, aún no se había tomado ninguna medida concreta para la organización de un Museo. No era lo mismo que cuando la Convención fundó el Louvre, hallándose frente a una serie de intereses creados e informaciones muy precisas. El decreto de Urquijo, en su laconismo, inicia una intención loable más que define una ejecución; obedeciendo su publicación a los inconfesables deseos del Rey, porque es interesante saber que AL MISMO TIEMPO QUE SE CREABA EL MUSEO JOSEFINO, SE ORDENABA LA FORMACION DE UNA COLECCION DE CUADROS QUE HABIAN DE SER REGALADOS A NAPOLEON.

Y aquí es donde aparece claramente la maniobra. Napoleón, en sus guerras de Italia y Egipto, había expoliado, a título de botín, cuanta riqueza pudo, muy especialmente en obras de arte, con loable intención, es cierto; pues su deseo era hacer de Francia el más rico emporio de cultura y civilización de Europa. (En estas fechas, el prestigioso grupo de Laoconte figuraba en los catálogos del Museo Napoleón de París.) España no iba a eximirse de contribuir a tales designios, y satisfizo plenamente sus deseos. Sin embargo, era menester cubrir las apariencias. Era preciso estimular el sentido artístico del pueblo que él quería gobernar, y hacerle comprender los grandes fines de ordenación que le animaban (1), sin que, a pesar de esto, dejara insatisfechas las apetencias de su hermano. Por ello, al mismo tiempo se dictaban dos medidas: Una difícil, porque exigía minucias, grandes operacio-

(1) Coincidentes con estos deseos de ordenación y de una indudable inclinación a querer lucir y presentar al público otros objetos estimados preciosos, días antes se destinaba el tabernáculo del altar mayor de El Escorial a San Isidro el Real de Madrid, y también cinco ternos del mejor gusto y los más caros, así como la colección de libros de coro con su estantería.

nes técnicas de restauración, locales, créditos, etc., requisitos casi imposibles en un ambiente de intranquilidad e incertidumbre; otra, más sencilla, porque lo era preparar y enviar unos cuantos cajones a París. Esto se hizo, y se prepararon para Napoleón cincuenta cuadros, con arreglo al Decreto de 20 de diciembre de 1809.

Ya estaba fundado el Museo deseado, al menos nominalmente. De todas partes llegaban a Urquijo noticias bastante exactas sobre la situación de los cientos de cuadros reunidos después de la requisa, produciéndose una situación que perfectamente encuadra la afirmación: *siempre que existe un estado anormal durante el cual se amontonan las obras de arte, la dificultad de depositarlas y los problemas que suscita su colocación, y los que se derivan de las cuestiones legales referentes a su propiedad, producen natural deseo en el gobernante o técnico de realizar una necesaria ordenación.*

Oportunamente dice don Pedro Madrazo: «No acertamos a discernir con claridad si el Museo que ideó José Bonaparte llegó a formarse», porque el tal Museo no lo fué *sino de intención*, y solamente sobre el papel, habiendo faltado por hacer todas aquellas gestiones de orden práctico y técnico que deben presidir en estas ocasiones, y también otras de orden espiritual y moral, en cuanto al celo patriótico de los eventuales organizadores, cuya ausencia o ignorancia en el asunto es digna de memoria.

En otros momentos históricos se pensó formar galería o Museo con los cuadros pertenecientes a las colecciones reales. Tal intento no tuvo realización, porque faltó la razón principal: La de ser *de utilidad o necesidad pública*, y esto los tiempos se encargaron de aclararlo. La disgregación y destierro de los miembros de la Casa Real española produjo la reacción patriótica, iniciando un período en que el pueblo, o, mejor, la intelectualidad y los hombres políticos, reivindicaron lo que nos era tradicional en cuanto al pensamiento y a la tenencia de nuestros bienes históricos; y todos los manejos y circunstancias en que se vieron los cuadros y objetos de arte agudizó en muchos el sentido de su conservación.

Una vez decretado en la «Gaceta», había que encontrar lugar para contener y exponer la gran masa de lienzos depositados en otros ex Conventos, como lo eran Santa María de Aragón, San Francisco, La Encarnación, El Rosario. Pero en estos locales, como en los de la Academia de San Fernando, El Casón y Re-

tiro, se confundieron cuadros de colecciones reales con los de otras diferentes procedencias.

Se pensó para Museo en las Salesas, cuyas salas habían de ser preparadas a tal efecto. Se pensó también en el edificio en reconstrucción, de condición húmeda, por el terreno bajo en que se había empezado a alzar en tiempos de Carlos III, con la idea que ya indicamos; y que en estos días guerreros de 1810 no era sino un lugar abandonado que servía de cuartel a la Caballería de Bonaparte; es decir, se pensó en el edificio de don Juan de Villanueva, por primera vez.

Mas todos estos intentos no pasaron de serlo, por faltar una base real y existir enormes dificultades. En suma, Madrid no tenía Museo todavía.

V

En el momento culminante de la dominación de Bonaparte, cuando se preparaba a lanzar grandes masas de su ejército sobre España y Portugal, después de hecha la paz con Austria (Convenio de Erfurt, 12 de octubre de 1808), se efectúan las operaciones de selección y apartamiento de lienzos para Napoleón (Decreto de 20 de diciembre de 1809).

Diez meses después se nombró una comisión de tres personas, que lo fueron los académicos Goya, Maella y el restaurador Nápoli, para que eligieran los cuadros, y fueron cincuenta los apartados, todos originales de escuelas españolas y de primera jerarquía, según nos dice don Pedro de Madrazo (1).

Se ha dicho que si en la lista de aquellos comisionados no figuran cuadros de *primer orden,* no fué por patriotismo, y sí por lo limitado de su encargo, cosa dudosa si se tiene en cuenta el campo amplísimo que tenían para operar, siendo la base muchos más de setecientos cuadros del dominio «nacional».

Igualmente se ha atribuído la lentitud con que se llevó a cabo el asunto pura y exclusivamente a la resistencia pasiva del Rey José, que no demostraba interés por que los cuadros elegidos figuraran en el Louvre, justificando su conducta el no haber reci-

---

(1) En su obra: *Viaje artístico, etc., etc.,* págs. 295 y siguientes; y Beroqui habla de ellos en su libro *El Museo del Prado. Notas para su historia.* Gráficas Marinas. 1933.

bido contestación ninguna al ofrecimiento hecho a su augusto hermano; aunque tal aserto se presuma de datos fehacientes, tal vez el retraso fué principalmente debido a las causas dichas: dificultades de tiempo y lugar, complicaciones en los embalajes, carencia de oportunidad y exactitud en los convoyes y, sobre todo, inquietud ante los problemas militares y políticos de mayor actualidad y urgencia. Porque la resistencia pasiva de José era obstáculo inapreciable ante la voluntad del Emperador y la actividad de la personificación de aquélla en España, su Embajador, Conde de Laforest.

Ya don Pedro Madrazo, en su citada obra dice que los cuadros destinados a Napoleón fueron depositados en San Francisco, después de selección, dispuestos para ser embalados; mas poco después se advirtió que algunos habían sido sustraídos, y que otros se hallaban en muy *mal estado,* siendo los sustraídos los mejores. Y es natural que se hallaran así algunos lienzos después de tres años de humedades, abandono y falta de luz. Entonces, con prisas de última hora en el azoramiento de los episodios postreros, antes del fracaso final, el Marqués de Almenara se dirigió a la Academia de San Fernando desde Valladolid, en carta de 28 de abril de 1813, ordenando que los cuadros que faltaran fueran reemplazados por otros de los mismos autores, asuntos y mérito, de poderse verificar, y, de lo contrario, con pinturas que no desmereciesen.

Y se nombró otra comisión, en la que figuraban Maella, Recio y Ramos, quienes, haciendo nueva elección de cuadros, los remiten, por fin, a Valladolid en seis cajones.

El inventario de remisión lo firman Pablo Recio, Mariano Maella, Francisco Ramos, Manuel Napoli, Francisco Antonio Cea y Cristóbal Cladera, y, al cabo, el 26 de mayo de 1813, salieron los cuadros de la capital de España. Con los cuadros iba también el denominado Tesoro del Delfín y otras alhajas de establecimientos públicos.

La remesa sufrió considerable retraso, proyectada que fué en 20 de diciembre de 1809.

Dábase color de servicio público, o de amor al arte, el atentado que con azoramiento y cuita perpetraban en sus postrimerías los fautores del usurpador (Madrazo, Pedro), y se mandaron hacer inventarios para cubrir apariencias, y también como posibles justificantes en otras actuaciones. Así lo demostró, con el tiempo, Almenara, y trató de justificar su actuación, dejando

inventarios en su departamento (de lo Interior) y en el de Hacienda y lugares o depósitos saqueados.

Dos meses más tarde llegaron a París los cuadros sometidos, por las vicisitudes políticas, a tan singular e histórico destino; y allí habían de esperar, ante un futuro no menos incierto que el de su elección, el momento de su vuelta a España; y parece que no gustaron extraordinariamente al experto oficial de los días napoleónicos y reorganizador del Louvre (Musée Napoleon), grabador de algún mérito y hasta escritor, monsieur Vivant Denon, que pensaba en el engaño que había sufrido el Emperador por la influencia de ciertas personas y otras causas ajenas a su deseo.

Cruzaban los convoyes la frontera hispano-francesa y aún no habían llegado a París, cuando, vencido el gran Corso en Leipzig (25 de junio de 1814) e invadida la capital por las tropas aliadas, fué exhonerado del trono imperial y obligado al destierro en la isla de Elba, donde todavía su genial pensamiento concebiría algunas actividades propias del Rey de una gran nación, mientras jugaba a serlo de una pequeña isla.

En estos días llegaron más lienzos a su destino, y algunos fueron expuesto en las salas del Louvre: la *Santa Isabel*, de Murillo; la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, de Zurbarán; los dos medios puntos de Murillo, a que se refirió en sus informes el famoso Quilliet, ejemplares espléndidos del gran sevillano.

VI

Vino el momento de las reclamaciones. Durante el primer cautiverio de Napoleón se demandaron las obras incautadas en España, pero estas reclamaciones no tuvieron efecto positivo, cambiados los acontecimientos políticos.

Más tarde, sigue la guerra, termina el efímero reinado con Waterloo, y después se reacciona en París reivindicadoramente; había que dilucidar la devolución de los bienes nacionales, llevados a Francia por el Emperador.

En este momento propicio surge el General Alava, que participó en aquella culminante acción de guerra, donde se portó heroicamente.

Este ilustre militar español fué quien dispuso las cosas de la

mejor manera para orillar dificultades y hasta eventuales violencias, pues Luis XVIII se resistía a ordenar la devolución de aquello sobre lo que tan precarios títulos de propiedad tenía. Y también intervienen dos importantes personajes: el muchacho pintor de quien diéramos noticias sobre sus estudios en la Academia de San Fernando entre los años 1805 y 1808, catalán de nacimiento, Francisco Lacoma, llamado a realizar con buen éxito la delicada misión de examinar los cuadros, su estado de conservación, pedir su restitución, dar su dictamen técnico de pintor y acompañar las obras restituídas a España. El otro personaje es el capitán Miniussir, de ascendencia y origen griego, que también luchó y fué herido como ayudante de Alava, en Waterloo. Hace mucho tiempo, revolviendo cartas y antiguos escritos familiares, vi una con membrete en el que decía: «el general de Miniussir», y al preguntar quién era, supe que se trataba de un señor que fué amigo familiar y que se portó muy bien trayendo a España los cuadros llevados por los franceses en la guerra de la Independencia. Desde entonces guardé esta carta con especial cuidado. Hoy, ya reconoce la crítica con gratitud la labor de Miniussir.

Su intervención se realizó, según refiere Lacoma en oficio dirigido a don Martín Fernández de Navarrete, Secretario de la de San Fernando (10 de marzo de 1819), personándose con Miniussir en el Louvre para reconocer y extraer, con toda la exactitud y brevedad posibles, cuantos cuadros hubiera en aquel establecimiento procedentes de las expoliaciones hechas en España por los generales de Napoleón y demás individuos que huyeron con el gobierno del intruso. La intervención se hizo, como es notorio, entre acaloradas discusiones con la Dirección del Louvre, que se oponía a que saliera lo que se había regalado al Mariscal francés Soult: cuatro Murillos y un Zurbarán.

Jaunier dice que lo sacado con violencia del Louvre por los comisionados españoles, que iban acompañados de la correspondiente fuerza de tropas aliadas, fueron 284 cuadros y 108 objetos diversos.

El fondo jurídico de tal actuación se apoyaba en el Tratado de París (30 de mayo de 1814), en virtud del cual recobraba España toda la riqueza literaria y artística de que había sido desposeída. Y así, se devolvieron los famosos cuadros regalados a Napoleón (1).

---

(1) Pedro Madrazo, en su citada obra: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.* Pág. 301.

Francisco Goya y Lucientes

Retrato del Rey Fernando VII.

Museo del Prado

En el mes de octubre de 1815, salieron de París, en cuatro grandes cajones, los mencionados cuadros, dirigidos a don Pedro Ceballos, tan vituperado por Thiers, a la sazón Ministro de Estado y protector de la Real Academia de Bellas Artes. No sólo venían los cuadros de Napoleón en estos cuatro grandes cajones, sino otros siete más: los cuatro de Zurbarán y Murillo de que se apropió el mariscal Soult y los tres restantes, pertenecientes a los «grandes» (1), los cuales figuraban en las listas de revisión (una cacería de Rubens), *La Sacra Familia* y *La mujer barbuda* de Peñaranda (2). Como, en opinión del General Alava, más seguridad ofrecía la ruta del mar que las de tierra, pues debían atravesar la frontera francoespañola, insegura y poco estable, los cuadros se llevaron a Bruselas, y, de allí, a Amberes, donde fueron embarcados con destino a España, en la fragata *Amstel*. El 14 de diciembre de 1815 llegaron los cajones a Bruselas, y el 30 de junio de 1816 la Academia de San Fernando recibe, por fin, los cuadros de Napoleón, ante el viceprotector don Pedro Franco, asistiendo Vicente López, pintor de Cámara y teniente director de Pintura; don Julián Barcenilla, director de Arquitectura, y las familias de las personas a quienes pertenecían. La Academia acordó que se encargaran de esta operación don Pablo Recio, el Conde de Sástago, Mariano Maella y don Francisco Javier Ramos, firmantes de esta recepción, con la obligación de dar cuenta de los resultados, y remitiendo el inventario al Ministro.

Volvía, por fin, a Madrid tan sólo parte de nuestro tesoro artístico, y aún deberían volver más cuadros retenidos en París por otras vicisitudes.

VII

La vuelta de Fernando a España significó la paz en el exterior y no pasó de ser una breve tregua en la lucha de los grupos políticos en el interior de la nación.

Napoleón vió fracasados sus intentos en Rusia y en España. La terrible campaña en las heladas estepas había diezmado sus ejér-

---

(1) ...o cuadros pertenecientes a ciertas casas de la nobleza española —Marqués de Velaurrutia—. Algunos cuadros del Museo del Prado. Madrid, 1927, pág. 166.

(2) Propiedad hoy día de la casa de Lerma, y expuesto en las nuevas salas del histórico Hospital Tavera de Toledo, debido a la iniciativa de la Duquesa viuda de Lerma, su benemérita protectora.

citos, perseguidos por las perseverantes y hábiles maniobras de Kutusov; apuntaba en el horizonte la coalición de las potencias aliadas para obligarle a la batalla final, y el Emperador quiso, en esta situación, correr un velo sobre el pasado aún reciente en España pactando hábilmente con Fernando el Tratado de Valençay en 8 de diciembre de 1813, firmándolo don José Miguel de Carvajal, Duque de San Carlos, y Antonio Renato, Carlos Mathurin, Conde de Laforest, como plenipotenciarios de los Monarcas español y francés, respectivamente.

El Emperador reconocía a Fernando Rey de España e Indias, y a sus sucesores, según el orden establecido por las leyes fundamentales del Estado, olvidando la lejana entrevista de Bayona. Ambos Monarcas así lo convinieron, pero faltaba dar al Tratado fuerza de ley en España.

Aquí funcionaba la Regencia como institución suprema del poder de la Nación, reconocida por las Cortes, y fué necesario que éstas aprobaran lo pactado. Se hicieron las gestiones en tal forma, que al llegar el Duque de San Carlos y don José Palafox a Madrid para presentar el Tratado a la Junta Suprema de la Regencia, ésta contestó ditirámbicamente al Monarca, expresando *su consuelo y júbilo al ver la firma de S. M.*, y le manifestaban que era *el amado y deseado en toda la Nación.* Así, después de un largo período de desdichas, se pusieron todas las esperanzas en la recuperación del Trono por Fernando, quien significaba la idea que enlazaba todos los personalismos y opuestos parceres.

Hizo el Rey su entrada en Madrid el 13 de mayo de 1814, pasando por la Puerta de Atocha y el Prado; luego de recorrer la calle de Alcalá, que terminaba en lo que hoy es plaza de la Cibeles, torció por Carretas, para entrar en el Convento de Santo Tomás y adorar la Virgen de Atocha, y de allí, por la plaza Mayor, caminó por el suelo del viejo Madrid hasta el Palacio Real, donde ocupó el solio de sus mayores.

Muchas cosas debían de retener la atención del Rey en aquellos primeros días, tan ferozmente acentuados por la reacción absolutista, y en los cuales, por ser pocas las opiniones moderadas que tuvieron eco con la acumulación de tanta cuestión de estado, debió de sentir la necesidad de distraer su espíritu veleidoso, encauzándole por otros caminos más suaves, que pudieron ser los del arte.

Se encontraba en un país que ansiaba vivir, exuberante de imaginación siempre, con impulso creador verdaderamente nota-

ble y que había sufrido en páginas de gloria las calamidades de una guerra. El mismo se mostraba anheloso de recuperar los objetos de arte y cuadros que faltaban en Palacio, de rehacer otra vez el patrimonio de la Corona y de volver a la forma equilibrada de esplendor y opulencia que siempre tuvo en España; y esta necesidad y las lágrimas que había que enjugar condujeron a Fernando VII hacia el camino de la restauración artística del país.

Ya, antes de que Fernando entrara en España, los centros de arte empezaron sus tareas de recuperación y ordenación (1).

Con la devolución de los cuadros se iban restableciendo las colecciones, y a ello ayudaban, en tan delicada labor, las Academias de Bellas Artes de Valladolid y de Zaragoza, estrechamente relacionadas con la de San Fernando.

Si la Academia ordenaba la devolución de lo que no era suyo, deseaba asimismo con gran interés y no menor curiosidad saber lo que pasaba con los cuadros que estaban en París, pues allí habían quedado algunos. De ello tenemos noticia por el acta de la Junta ordinaria de 10 de diciembre de 1815, en la cual consta que, por oficio del 19 de noviembre, el Ministro de Estado manifestaba la conformidad del Rey con el dictamen de la Academia de 29 de agosto del mismo año acerca de los célebres cuadros de Rafael que se hallaban detenidos en París, y que, de todas maneras, deberían remitirse a España con las precauciones indicadas, previa consulta con el famoso pintor, que vivía en Roma, Palmaroli, cuya fama de buen restaurador había trascendido por todas partes, y para lo cual se habían comunicado las órdenes correspondientes, en 30 de septiembre; pero el Embajador en París (2) suspendió la ejecución por poderosas razones. En efecto: según los informes de varios profesores célebres, reunidos en aquella capital, los cuadros no podían trasladarse por su mal estado de conservación, y se pidió a la Academia, por encargo de S. M., que emitiera su parecer sobre la posibilidad del viaje, a lo que la Academia respondió: «*Habiendo oído con dolor que las órdenes de S. M. no hayan podido tener puntual cumplimiento, se acuerda que, reproducido el informe de 29 de agosto, se haga presente a S. M., por medio del Ministro de Estado, que los cuadros cuya restauración o composición no esté comenzada, se remitan a España y en el estado en que se encuentren, con todas precauciones;*

(1) Apéndice núm. 14.
(2) Don Pedro Gómez Labrador y en su sustitución el Conde de Peralada.

y los que se hayan empezado, se remitan con el mismo cuidado, luego que se haya concluído aquella operación, debiendo evitarse no sólo que los cuadros queden fuera de España, sino la extracción de las cantidades que exigieran pagar por su composición, después de haber, acaso, desmerecido mucho su mérito, con las operaciones tan aventuradas que hayan tenido que sufrir.»

Lo aventurado era el haber promovido a las alturas académicas personas que tan mal informadas estaban y que ignoraban asuntos profesionales. La literatura de este acta no responde a nada; ni a la verdad, que era otra, ni a los conocimientos prácticos de los académicos entendidos en la materia, si los tenían, ni denotan una inteligente previsión para los peligros que corrían los lienzos, debido a los muchos traslados y ajetreo a que fueron sometidos. En suma, el dictamen era absurdo.

En París tenían lugar, desde hacía bastantes años, los ensayos y experiencias que se hacían para mejorar los procedimientos de restauración y, muy especialmente, el traspaso de la pintura, hecha en tabla, al simple lienzo, separándola de la madera *(materia que por el tiempo está sujeta a los más fuertes deterioros)*. Las experiencias hechas dieron resultado, y fueron repetidas en las cinco tablas de Rafael: *El Vía Crucis*, llamado y conocido muchas generaciones después por el *Pasmo de Sicilia; La Virgen del Pez, La Visitación, La Virgen de la Perla* y *El Agnus Dei*, o *Virgen de la Rosa*, cuadros todos que fueron objeto de un trato especial, y en los cuales se repitió la operación que años antes se estudiara y practicara con motivo de las malas condiciones en que se hallaba en París la denominada *Virgen del Foligno*, del gran pintor italiano (1). Todo esto hizo decir a Madrazo (don Pedro) que: *«si por un lado fué grande el peligro que corrimos de ver a nuestros invasores apoderarse de ellas, a mayor peligro las tenía sujeta nuestra propia incuria»;* palabras corroboradas más tarde, en nuestros días, por el insigne Villaurrutia, que demuestra el celo y la oportunidad de las actividades diplomáticas y de sus informes, muy por encima de la labor hecha por la Academia.

Ferreol Bonnemaison fué principal artífice y restaurador a quien se acudió; él hizo el traspaso de la tabla al lienzo, pagándosele 36.000 francos. Esto ocurrió en 1818 y, como el acta refe-

---

(1) La *Gaceta* del 28 de marzo de 1816 daba cuenta de haber sido comprada por el Papa *La Madonna del Foligno*, de Rafael, recobrada del Museo de París, y perteneciente al Convento de la Condesa de Foligno, diciendo también que este santo lugar poseía otro cuadro del gran renacentista italiano, representando una Sacra Familia, colocado en la capilla particular de la familia Gregori, *poco visitada por los viajeros.*

rida es del 10 de diciembre de 1815, fácil es observar lo mucho que duró este asunto.

La primera remesa de cuadros restaurados llegó en 1816 y se depositó en la Academia, aunque hubo obstáculos para acondicionarlos. A esto se refiere el Ministro Pizarro, que sucedió en la Secretaría de Estado a Ceballos, cuando habla en sus memorias del escándalo que le produjo *ver cubierto el suelo de una de las piezas de la Academia* con los Murillos devueltos de Francia, y que tuvo casi que pisar para pasar a otra sala. Por ello protestó violentamente Pizarro, y se le contestó que no había dinero para ponerla en condiciones ni colgarlas. Coincide la declaración con lo expresado en el acta de la Junta de 8 de septiembre, que refiere las condiciones en que se hace el depósito en la Academia de las obras traídas de París, de las dificultades para ponerles bastidor, y que el carpintero pedía 10.000 reales de vellón, expresando, además, no haber espacio para colocarlas. Extraña declaración, que no responde al vehemente deseo de ver devueltos los cuadros que se retenían en París. Un pintor, José Camarón, se ofreció a limpiar *generosamente* los cuadros en obsequio a S. M. y a la Academia.

Por esto nos parece la versión de Pizarro muy verosímil cuando dice que llegó a ofrecer sus humildes muebles para que se hicieran bastidores. Es la declaración espontánea de una persona que ve unos cuadros de inestimable mérito tirados por el suelo. El jefe de las Bellas Artes en España y de la Academia, el Infante don Carlos, no proveyó los medios necesarios en aquella ocasión, creemos, por no haber estado informado suficientemente, pues de haberlo hecho no se habrían dejado los cuadros en la situación dicha.

El 10 de noviembre de 1816 se da cuenta de las noticias que llegan de París. Labrador (1) dice «hallarse sobre tela *La Visitación* y *La Virgen del Pez*». Interviene en la restauración, no sé si por cuenta de Bonnemaison, el restaurador Mr. Hecquin, y dice que sólo falta por terminar *El Pasmo de Sicilia.*

Pasan dos años, y en 2 de octubre sale de París nuestro conocido y servicial Lacoma, a quien no debía de faltar el instinto de las realidades, y llega a Madrid, con los magníficos cuadros que aún quedaban, el 22 de noviembre de 1818. Diez mil francos se le

---

(1) Embajador extraordinario de España en las Negociaciones del Congreso de Viena.

abonaron por gastos de viaje, que subieron después a 4.000 más, y ya en España se le dan veinte mil reales como gratificación por el buen final de sus servicios, que fueron difíciles en las últimas etapas del viaje[1]. De esta manera volvieron algunos de nuestros más bellos cuadros, cuya expatriación momentánea quizá fué un gran bien para su conservación, y como tal lo estimamos al contemplar su noble y magnífico estilo, ungidos por el óleo de los siglos que realzan el genio de Rafael. En estos días lo podemos decir con mayores y más poderosas razones.

Ocupada en sus tareas, la Academia seguía haciendo reajustes para examinar, encauzar y restituir a cada cual lo que le pertenecía. Sus miras no solamente debían dirigirse fuera, porque dentro de la nación el trabajo se presentaba prolijo y, en cierto modo, apremiante.

Estas actividades fueron prolegómenos para entrelazar los acontecimientos, que llegaron, con oportunidades favorables, a la realización de lo que no fué sino un intento en el reinado efímero de José Bonaparte. Años antes falleció don Juan Villanueva, quien legó su magnífico retrato hecho por Goya a la Academia, según consta en acta de 24 de noviembre de 1811. En 26 de septiembre de 1812 se convoca a Junta para dar cumplimiento a una Real Orden del Gobierno, comunicada por don Ignacio Cortabarria, Gobernador político de la provincia de Madrid, al académico don Pedro Franco, que, por ausencia del Protector, desempeñaba sus funciones. Esta decía: «Que se recojan y guarden hasta nuevo aviso, con el debido esmero y seguridad, las pinturas de nuestros profesores, autores clásicos, entre ellas algunas del célebre Murillo, traídas de Sevilla y almacenadas, por orden del enemigo, en las iglesias de Santa María de Aragón, del Rosario y San Francisco, y en otros cualquiera parajes», a la que se contestó: «La Academia, para el más exacto cumplimiento y con la mayor complacencia, se propone desempeñarlo por ser un encargo propio de su Instituto, habiéndolo tratado en Junta ordinaria, celebrada en 19 de agosto del presente año, esperando sólo ser autorizada para ello por el Gobierno legítimo.» Se nombraban, al efecto, académicos de honor: al Director de Pintura, Mariano Maella; al teniente de la misma clase, don Francisco Ramos, y al

---

(1) Lacoma fué miembro de mérito de la Academia de San Fernando en 14 de marzo de 1819.

Francisco Goya y Lucientes

Retrato del arquitecto D. Juan de Villanueva, autor del edificio del Museo del Prado.

Academia de San Fernando

teniente don Juan Adán, y al de Arquitectura don J. Antonio Cuervo.

La Academia estaba preparada para esta obra de restitución, antecedente loable y digno de otra que, pasado el siglo, había de realizar en ocasión aún palpitante, por medio de sus celosos miembros. Apresurábase a llevar a cabo cuantas gestiones fueran necesarias para salvar los cuadros recuperados, retirándolos de los sitios inadecuados.

El 13 de febrero de 1814 constan en acta las disposiciones tomadas para la mudanza de las *preciosidades* acumuladas en las SALAS DE PRINCIPIOS de la Academia, con las pinturas traídas del Convento del Rosario, de Padres Dominicos, fundado en 1622, cumplimentándose las órdenes de don Pedro Franco, interesante personaje, principal actor, a mi juicio, de las iniciativas que habían de tomarse después de la restauración de Fernando VII.

En 5 de junio de 1814, léese en Junta general de la Academia una Real Orden del 3, por la cual el Rey confiaba al celo y esmero de la entidad la misión de recoger todas las pinturas reunidas en San Felipe el Real y otros depósitos, ordenando que se remitiera lista exacta de ellas. También por estas fechas se ordenó oficialmente en la *Gaceta* que se entregasen todos los objetos que hubiesen dejado los franceses, o se les hubiese interceptado en los pueblos durante su tránsito o fuera de él, y que se devolvieran a las Academias o Escuelas de Nobles Artes de las mismas y, en su defecto, a las Autoridades políticas, dando aviso a la Academia de San Fernando.

En 18 de junio del mismo año redactan un oficio Recio, el Conde de Sástago y Maella, con el recuento de los cuadros traídos del Convento-depósito de San Francisco y del Rosario, en número de trescientos veitinueve, y añaden al inventario redactado en limpio los sujetos o corporaciones a quienes pertenecen.

Los comisionados para tal empresa piden que sea declarado el modo, exactitud y formalidad con que desempeñaron la comisión de Su Majestad. Y se da a conocer la respuesta del Secretario de la Academia de la Purísima Concepción, de Valladolid, dando cuenta de haber sido designado, con el Director de Pintura de la misma Academia, para recoger las pinturas existentes en aquella capital, sacadas de Madrid y otras partes, expresando haber tenido dificultades para recuperar las vendidas o depositadas en casa de personas de confianza, disponiendo el Protector que se le comu

niquen las órdenes en curso para efectuar la recuperación por las Academias y para formar las listas pertinentes.

La Academia laboraba para ordenar lo disperso, para posesionarse temporalmente de lo que debía ser devuelto a sus propietarios, formar listas, ya de personas o de instituciones; y ésta era la tarea que proseguía cuando, poco después del día 5 de julio de 1814, tuvo lugar la recepción, que se dispensó con la más alta honra, al Rey Fernando VII «el Deseado», que llegaba con ánimo de cooperar en el lustre de las Bellas Artes.

Meses más tarde, la misma Academia de Valladolid remite, por intermedio de su Secretario, a la de Bellas Artes de San Fernando. un inventario de pinturas y otros objetos recogidos en la ciudad, dándose cuenta de análogas gestiones el 12 de agosto.

A su vez, la Academia tenía carácter de cobijo donde paraban las obras de otros lugares, como el Real Monasterio de El Escorial, y el 12 de agosto se solicita de la Academia que se reintegren las obras de El Escorial y todas las pinturas que se hallaban en sus depósitos.

El 28 de septiembre le llega el turno al Convento de la Merced, y en Junta particular de la Academia se da lectura a Real Orden comunicada por el Protector, en 23 de dicho mes, para que se entreguen los cuadros del Convento de la Merced, que se hallaba en la madrileña plaza que hoy se llama de Tirso de Molina, y que fué fundado en 1504, pasándose a la Comisión este mismo día el Memorial de los Reverendos Padres de San Jerónimo, fundado en 1464, que solicitaban ver en el Palacio de Buena Vista los cuadros que hubieran pertenecido al Monasterio.

En 2 de septiembre se da cuenta de un Memorial del Reverendo Padre Ruiz, del Convento de San Felipe el Real, en el que pide que se desembarazase a la iglesia de las pinturas que en ella estaban depositadas, a fin de poder habilitarla al culto, y ofrece una sala para que pudieran colocarse hasta nueva providencia; y la Academia accedió, pero cerciorándose antes de que el salón ofrecido era a propósito.

Por esta época interviene en las tareas de recuperación de la Academia el Marqués de Santa Cruz, don José Gabriel de Silva y Walstein, ilustre personaje destinado a representar dignísimo y brillante papel en la fundación definitiva del Museo, nombrado en 28 de septiembre por la Academia consiliario, para sustituir al Duque de Granada, y miembro de la Junta de Obras del Palacio de Buenavista. Todavía, en 3 de noviembre, consta en acta la

entrega de cuadros a varios conventos, y, en esta fecha, se hace presente la Real Orden de 18 de octubre para que se entreguen varias pinturas a las Carmelitas Descalzas; catorce cuadros de Carducho, al de la Encarnación; *quinientos siete*, a El Escorial, y dieciséis cuadros, seis originales de Escalante, a los Padres Dominicos, en Madrid.

Resumiendo lo expuesto, obsérvase bien claro que la expropiación de conventos, que llevó consigo un despojo más que criticable, porque con él ningún problema de orden interior político se resolvía, ocasionó, con el tiempo, la reacción natural; y aquellos cuadros, tan codiciados y apetecidos, que iban a formar la *gran base para el Museo creado por Urquijo, fueron, al final, reintegrados a sus antiguos poseedores, sin que se pensase en buscar derivaciones harto discutibles, y esto tenía lugar en el momento en que la tendencia política de Fernando creaba un ambiente favorable para afianzar el derecho de propiedad, fuera quien fuese el que lo invocare, y con mayor razón las órdenes suprimidas y desposeídas por el Rey intruso.*

CAUSAS INMEDIATAS

I

Cómo se van precisando las cosas nos lo dice la interesantísima sesión que la Academia de San Fernando celebró en 6 de marzo de 1814, en cuya fecha era Viceprotector de la Academia don Pedro Franco, y Protector, el Duque de San Carlos.

Era Franco natural de Barcelona; nació en la época del Rey Fernando VI, el año 1744; cursó en dicha ciudad Humanidades, y siguió la carrera militar. Supo de original manera hermanar el arte con el aspecto utilitario del dibujo; adquirió cierta preparación adecuada en el extranjero y se dedicó a ello como medio necesario y teórico en las Artes Industriales. El mismo expuso sus puntos de vista y los desarrolló ante la Academia. El tema de su discurso, calificado de notable, fué «La influencia del dibujo en la Industria», palabras que vemos repetirse en diferentes documentos y ocasiones de aquellos años; su discurso fué mandado imprimir por el Infante don Carlos María, Jefe honorario de la Corporación. Perteneció Franco a otras Academias, siendo miembro de la de San Lucas, de Roma. Es notable cómo se relacionan, en estos años, los vocablos *industria* y *arte;* seguramente se presentían, se adivinaban, los adelantos que la ciencia había de traer, cambiando muchos aspectos de la vida, por lo que no era de extrañar que el impulso de la investigación en el terreno científico se confundiera, en el plano imaginativo y romántico, con la sugestión de las formas artísticas; además de que, efectivamente, el arte del dibujo es, con frecuencia, una base auténtica para el conocimiento de los problemas científicos, como lo demostró nuestro gran Ramón y Cajal.

Especializado, podría decirse, en esta rama del conocimiento, tuvo, además, la oportunidad de ocupar puesto tan importante en la Academia durante los días de la Restauración, y no es difícil

observar en su labor la inteligencia con que supo expresarse y evidenciar las necesidades del momento. Desde el principio, esa labor es interesantísima (1).

En la fecha mencionada del 6 de marzo de 1814, don Pedro Franco, como Presidente de la Academia, pronunció un discurso, manifestando «el estado lamentable» en que se encontraba la Corporación. Trataba en él de la finalidad que tenía la Academia, de sus actividades y clases que la componían, del *celo* incansable en sus tareas, del *estado cadavérico* a que la redujo la dominación, falta de fondos, cerrados sus estudios, en el mayor abatimiento y miseria sus beneméritos profesores, y llegaba en él a cuáles eran las necesidades de la Academia, manifestadas en las conclusiones siguientes: 1.° Protección constante del Gobierno. 2.° Que se le conservase la prerrogativa de depender únicamente del Rey y, en negocios de mayor entidad, del Augusto Congreso Nacional. 3.° Que se le señalase una dotación; y 4.° *Un edificio correspondiente, donde colocar la Academia con la anchura que necesita, por cuya falta se hallan arrinconados varios cuadros de primer orden y de autores clásicos, estimando edificio más a propósito el Convento de San Felipe el Real, obra de nuestro célebre arquitecto Herrera, donde podría reunirse la Academia y establecerse la galería de pinturas, la de estampas, la de arquitectura, la colocación de las estatuas, bustos y bajorrelieves, con la calcografía, que para que progresara debía estar unida a la Academia como una de sus hijas.*

A esta exposición gráfica y categórica, contesta el Protector con la promesa de que, para el año siguiente se tendrían presentes los gastos de la Academia y que la Regencia (Agar, Císcar y el Cardenal Infante don Luis) tomaría en consideración la solicitud de trasladarla a local más espacioso.

El desorden y amontonamiento, resultado de la guerra, preparaba la solución más adecuada para la ordenación de cuadros en locales más espaciosos. Era menester, pues, reflexionar acerca de la situación y ver cómo se iban conjugando, poco a poco, las ideas de tener otros edificios más amplios, otras colocaciones, y, al cabo,

---

(1) Su nombre va unido a los proyectos iniciales para lograr en Madrid la fundación de un Museo de Pinturas. En 1942 me fué dado seguir en varios documentos sus actividades, coincidiendo en mi labor con la que hacía por otra parte el joven e inteligente historiador de arte don Valentín Sanbricio, a quien conocí un año más tarde como autor de las Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: *El Museo Fernandino, su creación y causas de su fracaso*, núms. 51, 53 y 54 del *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1942.

D. Pedro Franco,
Viceprotector de la Real Academia de San Fernando en 1814.
Pintura de aficionado atribuída al ilustre erudito D. Martín Fernández Navarrete

prosperaban aquellas circunstancias tan favorables que al fin y a la postre vendrían a buscar la solución más adecuada en la creación de un Museo.

No sólo el Presidente debía pensar lo necesario de tales reformas, porque cuando el Protector, Duque de San Carlos, tomaba en consideración el proyecto, es de suponer que el Infante Cardenal don Luis estuviera enterado del deseo y procurase allanar dificultades.

El 5 de julio de 1814 la gente que transitaba por la madrileña calle de Alcalá, en su comienzo, podía observar la celeridad y buen trote de un tronco de caballos que tirando de un carruaje con charolados arneses, corría por el tosco pavimento y paraba en seco ante la puerta de la Academia de Bellas Artes. Los curiosos se detenían para contemplar el brillo de los uniformes, casacas y tricornios de los monteros que cabalgaban junto al coche. De la puerta de la Academia salió un grupo de señores muy severamente empaquetados, a recibir a los recién llegados. Los brazos se extendieron señoriales para ayudarles a apearse del coche y el Protector, Duque de San Carlos, se situó a la izquierda de Su Majestad el Rey, a quien seguían rápidamente los Serenísimos Infante don Carlos y don Antonio.

Ya dentro del edificio de la Corporación, ascendieron por los tramos de escalera, adornada al estilo clásico de Grecia y Roma, pasando entre dos filas de académicos, formados desde el primer tramo hasta llegar a la sala de recepción, donde sentáronse bajo dosel, y quedaron los regios huéspedes esperando el académico homenaje. Abierta la sesión por el Duque de San Carlos, el Secretario, José Munárriz, leyó en alta voz la orden del día anterior: «Deseando el Rey acreditar el distinguido aprecio que le merecen las nobles artes, por lo mucho que contribuyen a todos los ramos de la Industria y al lustre y esplendor de la Monarquía, y queriendo dar a la Academia de San Fernando una señalada prueba de protección que le dispensa, se ha servido acceder a la solicitud que le ha dirigido, y en su consecuencia cede S. M. a la referida Academia el Palacio llamado de Buenavista, con todas las pertenencias y aprovechamientos de sus actuales productos y los que puedan rendirse en lo sucesivo, como asimismo los enseres que en ellos se hallan y la facultad de recoger y recobrar, donde quiere que estén, los extraídos desde el 19 de marzo de 1809, pues para todo lo autoriza competentemente S. M. a la Academia, en cuyo nombre y como Protector suyo, tomaré yo posesión del edificio

cuando llegue el caso de darse judicialmente, y como una de las causas principales que han movido a S. M. para ceder a la Academia el edificio sea la de que se establezca en él una galería de pinturas, grabados, estatuas y planos arquitectónicos y demás bellezas artísticas, con la comodidad y decoro correspondiente, así para la enseñanza y aprovechamiento de los discípulos y profesores *como para satisfacer la noble curiosidad de naturales y extranjeros y dar a España la gloria que tan justamente merece.*»

Interesante es observar la analogía en las finalidades que con esta decisión se perseguían, con aquellas invocadas por el Vice protector en su discurso de exposición de motivos el 6 de marzo. El Rey, al otorgar esta espléndida donación, no hacía otra cosa sino obrar de acuerdo con los deseos de la Academia, pero no fué de él la iniciativa. La Academia había ya manifestado su voluntad de tener otros locales... Fernando escucharía con gran interés lo que seguramente le dijeron otras personas, entre ellas el Duque de San Carlos, el de Granada, el Conde de Sástago, sus consejeros aúlicos, y también don Pedro Franco; todo ello son meras suposiciones, pero el estilo de este último se aprecia en las enunciadas líneas: «...el aprecio que le merecían (al Rey) las nobles Artes por lo mucho que contribuyen a todos los ramos de la Industria»; y ello induce a pensar que se hizo al dictado o, por lo menos, inspirada la redacción en las ideas del Viceprotector Franco. De modo que el Rey, tomando las ideas de la Academia, hizo la donación: «accediendo a la solicitud que se le había dirigido», y ésta derivaba del discurso arriba mencionado, y no, precisamente, de la regia visita. Lo prueba, además de otros testimonios, el que, días antes de la sesión, el Palacio de Buenavista fué examinado por los arquitectos Aguado y Cuervo.

Buenavista era un hermosísimo edificio. A fines del siglo XVIII era propiedad de la Casa Ducal de Alba y, a principios del XIX, fué adquirida por la Municipalidad de Madrid, para, en nombre de los españoles, hacer con ella un presente a don Manuel Godoy, en reconocimiento, homenaje y merecimiento de sus servicios; presente que no aceptó, y el edificio pasó por curiosas vicisitudes. La donación de este Palacio a la Academia fué digna de un Rey, y tan así fué considerada, que, en 17 de julio, se aprobó en Junta ordinaria: «Que se escribiera y publicase una oración en nombre de la Academia, se pintara un cuadro y se erigiese un monumento escultórico que perpetuara la donación hecha por S. M. del referido Palacio, y que el Museo fuera llamado, por el nombre de

Su Majestad, *Museo Fernandino.*» La sombra del protocolo napoleónico se agitaba en la atmósfera de aquellos salones académicos.

II

No andaban mal de entusiasmo y de ilusiones los señores de aquel doctísimo Cuerpo; y, sin embargo, es sorprendente que la Academia, reunida en Junta ordinaria el 21 de agosto de 1814, esto es, dos meses más tarde, renunciara al regalo, manifestando que «oyese benigno S. M.» la exposición, y que le permitiera «no usar» de tan distinguida gracia «por falta de disposición en el sujeto a quien se hizo y ser superior a sus medios y facultades», o sea, hablando claramente, que no aceptaba el Palacio de Buenavista. Debíase esta decisión a que, después de hecho el primer reconocimiento por los mismos arquitectos que lo hicieron el 25 de junio, encontraron que la fábrica se hallaba con muchos accidentes y en un estado tal que serían enormes los fondos necesarios para ponerla a disposición de servir para el MUSEO FERNANDINO, añadiendo, además, en tono inexplicable, quejumbroso y oficiosamente, que: no era justo que, después de una magnífica dádiva, se desembolsaran cuantiosos gastos por el Erario, por no poder la Academia acudir por sí a su reparo y conservación. Cosa que también se dijo el 12 de agosto en Junta particular: «La Junta de Comisión de la Academia creada por orden de S. M. para entender en tan vasto proyecto no ha perdonado desvelo, diligencia ni trabajo; pero, después de grandes averiguaciones, de cálculos artísticos y económicos y de la más prudente previsión sobre los resultados, se manifestaba por el abandono.»

De todo lo cual se ve que el edificio estaba en pésimas condiciones, amenazando ruina, abandonado a las injurias del tiempo y a las rapiñas de todas clases. Los gastos iban a exceder muchísimo de lo que se calcularon, y la realidad obligaba a un compás de espera.

Pero además de este aspecto económico o financiero, tropezábase con otro tan engorroso como era la situación legal del edificio. Considerábase a Buenavista como perteneciente a Godoy; los bienes de éste habían sido secuestrados en 1808, decidiendo sobre ellos el Consejo Real de Castilla.

Enterado el Rey de todo este proceso, quedó en proporcionar

a la Academia edificio donde se realizaran sus nobles intenciones sin los inconvenientes del Palacio de Buenavista, según acta de 21 de agosto de 1814.

Al comenzar el año de 1815, se viene en conocimiento de las resoluciones tomadas por la Academia para devolver al Consejo Real la administración de Buenavista. ¿Cuál era esta administración que llevaba la Academia sobre un asunto que había ya abandonado y al cual renunciaba? En realidad, es difícil llegar a una comprensión sencilla y total, a pesar de la luz que nos da sobre ello Beroqui (1). La Academia se debatía y actuaba con fluctuante indecisión y finalidad indefinida, pues luego de renunciar al edificio, se comprometió a restaurarlo, haciendo intervenir en ello a la Junta del Museo.

Solicitó un crédito, que debía pagar la Junta de Secuestros; pero su Presidente, don José María Puig Samper, dictaminó que en el asunto sólo podía decidir el Consejo de Castilla, y entonces fué cuando el Conde de Pinar del Río emitió su informe interesantísimo, pero negativo, y poco alentador para los justísimos deseos de la Academia. Por esto, la Academia, que había empezado a ejercer actos de administración y reconstrucción, se vió obligada a abandonar su trabajo y a dejarlos en manos del Consejo Real de Castilla.

Decía la Academia: «El Palacio está asegurado casi todo, por ahora...; cubierto de firme, y no bastando el caudal perteneciente al Palacio, que obra en poder de la Academia, para cubrir igualmente de firme la parte que resta, ha suspendido las obras, *porque, lejos de ser decorosa la aprobación e intervención del Consejo, se opone a las prerrogativas que le están concedidas por sus Estatutos.*»

Las prerrogativas a que alude, decretadas el 20 de diciembre de 1798, hacían depender a la Academia exclusivamente de la Real Persona, y sólo quería recibir órdenes preceptivas del primer Secretario de Despacho de Estado y de su Protector.

Cursadas tales resoluciones el 15 de febrero, se leyó la Real Orden comunicada, por la cual rectificaba S. M. el alcance de las prerrogativas o regalías de la Academia, afirmaba que esta entidad había de dejar de intervenir en la obra de restauración y ordenaba que se le pagasen las cantidades que se le adeudasen, «*mostrándose la Academia muy satisfecha de ello*». Entonces la

(1) En su libro *El Museo del Prado. Notas para su historia*, págs. 77-83.

Academia ofició a Pinar del Río y a don Sebastián de Torres, comisionados por el Consejo Real para las obras de Buenavista, dándoles cuenta de esto y de la respuesta dada por la Corporación del recibo hecho por sus encargados, don Manuel Abad y don Miguel Barrena, de los títulos de pertenencia de dicho Palacio, habiendo también expresado que se entregasen a los mismos sendas copias certificadas de las listas de objetos extraidos del propio edificio por órdenes de S. M. y del Infante don Antonio. No hay que olvidar que el Palacio había sido un depósito de cuadros.

La dependencia del Palacio de Buenavista al Consejo de Castilla, ¿tenía una base legal? No acertamos a responder, y solamente observamos que al querer Godoy, a su vez, hacer donación del mismo, renunciando al regalo que se le había hecho por la Municipalidad de Madrid, para que se instalaran las dependencias del Almirantazgo, el Alto Estado Mayor y el Ministerio de la Guerra, no se lo permitió Carlos IV, y sí consintió en que el Almirantazgo adquiriese, por compra, el palacio, pagándose el valor de la propiedad en determinado plazo e intereses a Godoy. Así se decidió por orden de 21 de abril de 1807 y, por tanto, no está claro que en el curso de los acontecimientos venideros se considerara a Buenavista como perteneciente a los bienes del ex ministro; quedando, en tal concepto, bajo secuestro en 1808.

Pinar del Río emitió informe negativo. Resaltó *la inexistencia* de cuadros para formar un Museo. Todos aquéllos que fueron destinados a tal objeto, años anteriores, durante el reinado de José, en realidad tenían sus dueños, y hemos visto las tareas de distribución o recuperación de las Academias. Sugería que, tal vez, hubiera posibilidad de emplear *los cuadros de las colecciones reales.*

En cuanto al lugar, vistas las dificultades, los tres fiscales del Consejo de Castilla opinaron que había sido *cosa intempestiva y fuera de razón el pensamiento de la Academia de que el Museo se hiciera en posesión pública, e indicaban lo favorable que sería aprovechar el famoso edificio, que se construyó por la munificencia de los augustos abuelos de Su Majestad. El edificio de Villanueva en el Prado.*

Sabía el Rey que la Academia realizaba los trabajos para devolver los cuadros a sus dueños, habiéndolos importantísimos y de primera categoría en los Reales Sitios, susceptibles de figurar en un Museo; y que al ceder el Palacio de Buenavista, la Academia contaba con un fondo de cuadros suficiente para iniciar la for-

mación de otro. El Monarca quiso estimularla entregándole de sus colecciones determinados lienzos. En tales trances, lo natural es que, acuciado el carácter indeciso del Rey, éste entrara cada vez con mayores deseos en la idea de organizar debidamente un Museo Real.

Entre las personas que con más cariño, constancia e interés persiguieron esta idea y sirvieron de intermediarios y consejeros cerca del Monarca español, animándole para que el proyecto se realizara, parece destacarse el Viceprotector de la Academia y algunos otros, cuyas ideas no quedaron transcritas, aunque ciertos documentos den impresión de lo que deseaban. Así, por ejemplo, el 12 de agosto de 1814, el Conde de Sástago, uno de los académicos encargados de recoger cuadros depositados en diferentes sitios, *hablaba en la Academia*, en los días de la renuncia de Buenavista, e indicaba la *necesidad de realizar el importante proyecto de Museo Fernandino, aunque no se verificase en el Palacio de Buenavista, pues sin él no podrían hacer las artes los apetecidos progresos ni afianzar la nación la gloria que merece, y ofreció presentar a su debido tiempo sus ideas acerca de este asunto*, que no pudo explanar porque en marzo de 1815 falleció en Madrid el noble académico.

No hay hechos salientes después de este intento, ni decisiones emanadas del Rey o de la Academia que anuncien resolución de formar inmediatamente el Museo. Sin embargo, nótase en la actividad de ciertas y señaladas personas constante animación hacia aquella finalidad. Entablándose una especie de competencia entre Palacio y la Academia por tener una *galería* propia, palabra que se usa ya en Palacio para determinar el lugar que ocupan algunos lienzos, sin olvidar que en el Regio Alcázar subsistía el famoso *Museo de Monedas*, de fama europea (1).

---

(1) Años antes, el capellán de Palacio Bayer dirigióse al Mayordomo don Miguel de Muzquiz solicitando que las tres o cuatro coronas que se guardaban en Madrid, en el Retiro, sin que el mundo erudito supiera de ellas, siendo, como eran, alhajas singulares y que no tenían semejante en ningún museo de los Soberanos de Europa, decía:

«El Sr. D. Gabriel los desea con ansia para el suyo, el cual en monedas godas, coloniales de España y fenicias o hebreas, es superior a cuantos se conocen. Quiere S. A. que lo arregle yo y lo inspirara para dar esta muestra de su aplicación a este ramo de la Literatura.

He animado a S. A. varias veces a que pida a su augusto padre estas coronas, creyendo que una súplica de esta naturaleza hará honor a Su Majestad. No parece se ha atrevido a ejecutarlo, deteniéndole, sin duda, el respeto y veneración que profesa a su padre y señor.

Yo no tengo vergüenza de pedir para S. A., a quien tanto amo y venero. No desaproveche V. E. esta ocasión, que será sin duda muy del agrado del Rey, y para con S. A., se

El Palacio de Buenavista.

Fot. Albiñana. 1857

III

Vicente López fué elegido por unanimidad académico de mérito de la de San Fernando en los últimos días del año de la Restauración. De este modo se consagraba el talento de un pintor aún joven. En 1802, accedió S. M. el Rey Carlos IV a la súplica que le hizo V. López, entonces Director de la Real Academia de San Carlos, en Valencia, concediéndole los honores de pintor de cámara. En Palacio se le requería el 26 de julio de 1814 para proseguir sus trabajos en Madrid y confiarle asuntos artísticos de pintura mediante el ofrecimiento de un sueldo igual al que disfrutaban sus otros colegas.

No hay documento que compruebe que Vicente López fuera animador y consejero de S. M. en la idea de establecer o fundar un Museo. Cabe la hipótesis, por la obligación del Rey de asesorarse convenientemente, y era natural que pidiera, en más de una ocasión, el parecer de don Vicente López, en cuanto a cantidad y calidad de cuadros, y probabilidades mayores o menores sobre la creación de un museo. Hay un dato concreto: en 14 de julio de 1815, fecha en que la donación y renuncia del Palacio de Buenavista era ya un episodio del pasado, *manda el Rey al pintor de cámara don Juan Navarro «que asista a la recomposición y decoración de los cuadros que deben colgarse en la galería de pinturas de este Real Palacio, bajo las órdenes del primer pintor de cámara don Vicente López»;* y asimismo en la Junta de la Academia de 9 de junio se faculta a Vicente López para reconocer los cuadros de la Academia, con el fin de formar una colección de originales, mandándose de Palacio, el 19 de agosto, dieciséis lienzos, entre ellos varios de Velázquez, que más tarde fueron reclamados a la Academia para colgarlos en el Real Museo del Prado, habiendo sido dieciocho los escogidos por Vicente López en 19 de junio de 1816.

Palacio recobra, restaura y cuelga sus cuadros; la Academia de San Fernando mejora su colección con el donativo del Rey, y estos afanes de prosperar, superados ya los deseos de las organi-

---

hará V. E. un mérito inmortal y le dará el mayor gusto del mundo. Así piensa su mejor siervo.—*Bayer.*»

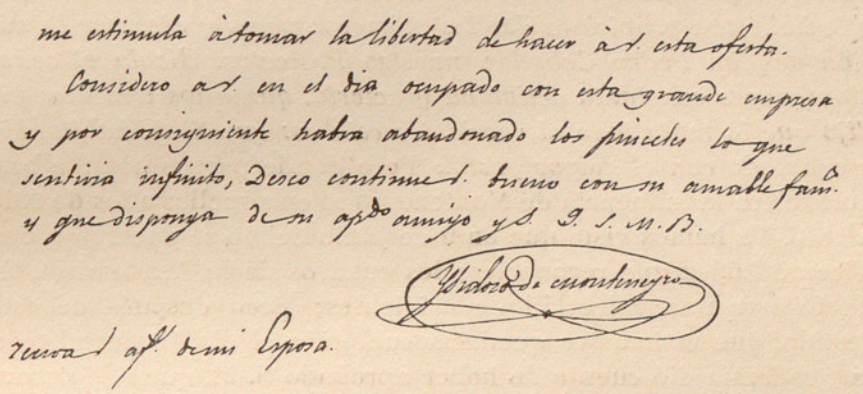
Esta carta lleva una nota escrita a mano: «No viene el Rey en ello porque S. M. tiene reservadas para el Museo de su Palacio estas coronas.»

zaciones, se unificarían en la necesidad de formar una sola colección, en edificio adecuado para ello, ampliando los horizontes, por ser los deseos del Rey y de la Academia semejantes.

Beroqui atribuye a Isidoro Montenegro y Marentes el haber sido el *verdadero inductor* de la feliz idea de crear el Museo, porque en la solicitud hecha en 5 de septiembre de 1855 pidiendo el pago de atrasos de sus pensiones, dirigida al Mayordomo mayor, éste informa «que al regresar el Rey obtuvo cargos de confianza y a él se debió la conservación de objetos de gran valor... y los cuadros del Museo, del que Montenegro fué el fundador». En algo debía basar su petición persona que no podía invocar mejores y grandes títulos. Beroqui añade: «Nadie trata de impugnar en lo más mínimo la afirmación de la mayordomía respecto del Museo, aunque pecase de inexacta la frase de *fundador»;* así lo creemos. Isidoro Montenegro pudo ser un entusiasta del arte y de la creación de un museo, pero su intervención no fué directa ni decisiva; y nos afirmamos más en esta idea cuando hemos visto cómo recogió la Academia tal propósito en el momento en que el Rey estuvo en España, cosa que nos parece más interesante y eficaz que lo que pudo sugerir Montenegro a Fernando en un problema en el cual no podía considerársele con la competencia del Viceprotector de la Academia y de los pintores de cámara. Creerlo es perder el sentido de las dimensiones y suponer al documento una influencia exagerada.

Montenegro fué uno de tantos buenos aficionados; llegó a ocupar cargos de confianza al lado del Rey, a quien servía en calidad de jefe de protocolo. Acompañó al Monarca en su confinamiento de Valençay y volvió con él a España a su Restauración. Hombre pagado del buen tono y de la elegancia aparente y mundana, para lo cual se necesita tener una imaginación ligera, que permita ponerse rápidamente al compás de la moda y de los acontecimientos, más que seriedad de concepto y preparación cultural; la vida de Montenegro es una prueba de ello, por lo inquieta y poco previsora. Después de obtener sus cargos en Palacio, fué nombrado cónsul en Burdeos, cuando no existía aún la carrera diplomática, en cuyo puesto se dedicó a conspirar durante el período constitucional de 1820. Por aquellos años, el General de las Vascongadas informa al Secretario del Despacho de Estado contra Montenegro, diciendo que no cesaba de recibir, por distintas personas, todas del mayor crédito y muy adictas al sistema constitucional, noticias de la extraña conducta que observa en Burdeos don Isidoro Mon-

tenegro, cónsul de España, con los «delincuentes» españoles refugiados allí, recibiendo y agasajando en su casa a los que desean la ruina de España, y facilitándoles dinero en no pequeñas cantidades al mismo tiempo que se nota su abstención, casi total, de la sociedad de los amantes de la Patria. Era, pues, Montenegro adicto a Fernando VII y de sus ideas absolutistas, que había de conservar hasta el último límite que le impusiera la *necesidad*. El 2 de mayo de 1822 se le declara cesante; el 23, la Regencia le repone en su puesto, confirmándosele en su destino en R. O. de 2 de octubre, y el 13 de junio de 1824 es nombrado cónsul géneral en Génova. Aquí estuvo Montenegro hasta 1834, haciendo entrega del Consu-


me estimula à tomar la libertad de hacer à V. esta oferta.
Considero a V. en el dia ocupado con esta grande empresa
y por consiguiente habrá abandonado los principios lo que
sentiria infinito, Deseo continue V. bueno con su amable fam.
y que disponga de su apdo amigo y S. S. M. B.
Isidoro de Montenegro
reciba V. afectos de mi Esposa.

Autógrafo original de Isidoro Montenegro.

lado al vicecónsul Gavazzo y jubilándosele con veinticuatro mil reales anuales. El 12 de noviembre de 1836, doña Soledad Montenegro se dirige al Secretario de Estado, en una fuerte y condenatoria solicitud, contra su padre, que dice haberla abandonado enteramente, porque, olvidando los beneficios sinnúmero que él y toda su familia debieron a Fernando VII, *ha seguido la causa del Pretendiente*, a la que hace servicios no con las armas en la mano, pero sí conspirando a su favor en el extranjero. En 1850, el Cónsul de Génova informa que Montenegro se halla mal de recursos, y debido a esto no ha podido fijar la fecha de su viaje a España, recibiendo socorros entretanto, y que, hace algunos días, Montenegro le había asegurado que acababa de recibir una nueva gracia de S. M., que le había repuesto en su cargo de gentilhombre; y el 15 de julio de 1851, en Madrid, dirige una solicitud a S. M. la Reina, en la que pide se le reconozca y se le revalide en su destino o se le jubile, como en 1832, por estar conforme con los decretos

de S. M. que *amplían y favorecen con munificencia sobrada los efectos del Convenio de Vergara,* documento que invoca Montenegro para anular su carácter de agente diplomático en el campo carlista, al cual renunció solemnemente al reconocer y jurar a S. M. la Reina.

Son bien extrañas y acentuadas estas situaciones tan diferentes y encontradas, en las que puede hallarse al hombre que en 1814 sirve de enlace entre la Academia de San Fernando y Palacio, para conseguir que el Infante don Carlos María accediera a ser Jefe principal de la Academia y demás establecimientos de Bellas Artes de España. Decía Franco: «*Para ello me entrevisté con nuestro digno académico de honor, señor don Isidoro Montenegro, y le hallé tan propicio a dar los primeros pasos y efectuar la misión de don Pedro Ceballos, nuestro Protector. Hízolo el señor Montenegro con tanta actividad y acierto, que a los tres días me dijo que lo tenía todo al corriente; esto es: que S. A. había oído y aceptado con el mayor gusto.*» Pero donde parece notarse bastante clara la influencia de Montenegro es en aquellos años de 1815 a 1816. Ya hemos visto que en 9 de junio del 16 se encargó a don Vicente López que reconociese los cuadros de la Academia a fin de formar una colección de originales; poco después de esta gestión, que estimamos quedaría cumplida el día 19 de tal mes, la Academia dió cuenta de haber aprobado S. M. que se formara la colección completándola con otros cuadros necesarios, y también se le concede un dosel (acaso, porque estimaríase inadecuado aquél que sirvió el día de la recepción real de 5 de julio), y que habiéndose encargado a *don Isidoro Montenegro,* consiliario, para llevar a efecto estas gracias de S. M., contestaba a la Academia que *ésta comisionase al individuo que gustase para escoger el dosel y los dieciocho cuadros separados por López,* disponiéndose que se comisionase al Teniente director, José Camarón, para recogerlo todo y trasladarlo a la casa de la Academia.

Hombre influyente, más que por su ciencia y saber, por su atractivo y diligencia, históricamente es uno de los consejeros o inspiradores del Rey en lo tocante a la fundación del Museo de Pinturas.

D. JOSEF MARIA DE ALÓS Y DE MORA, BRU Y AREÑ, Noble Mallorquin, Caballero profeso de la Orden de Santiago, de Justicia en la de S. Juan de Jerusalen, de la Real y Militar de S. Hermenegildo, y de tercera clase en la de S. Fernando, condecorado con la Flor de Lis de Francia y otras de mérito militar, individuo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Alguacil mayor honorario y Secretario supernumerario con entrada y ejercicio en el Santo Oficio de Inquisicion de la misma, Notario público de los Reinos, Regidor perpetuo de la ciudad de Palma en Mallorca, Socio de número de la Real Academia de buenas letras de la ciudad de Barcelona, Subdelegado de montes y plantíos de la villa del Horcajo, Gentilhombre de Cámara con ejercicio de S. M. S., Teniente General de los Reales Ejércitos, y Secretario interino de Estado y del Despacho universal de la Guerra de España é Indias, y encargado interinamente del de Marina.

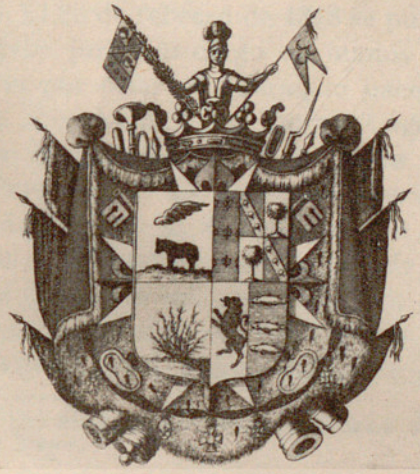
Por cuanto por Real resolucion de 6 de Noviembre de 1814 está concedido á los individuos Militares, á quienes habiendo cabido la suerte de prisioneros fueron encerrados en los castillos de Francia, ó fugados de sus depósitos, el distintivo de una medalla de oro del tamaño y figura de una peseta para los Oficiales y Cadetes, y de plata para la Tropa, con una cadena grabada al rededor, y en su centro un castillo con la inscripcion *Sufrimiento por la Patria;* el cual deberán llevar unos y otros pendiente del ojal de la casaca ó chaqueta con una cinta estrecha de color amarillo con los cantos verdes; no pudiendo ninguno usar de este distintivo sin obtener antes una cédula firmada por el Secretario de Estado y del Despacho universal de la Guerra. Por tanto habiendo justificado

Dn. Jose Madrazo, Pintor de Camara de S. M. estar comprendido en esta Soberana resolucion ——

ha resuelto S. M. que se le expida la presente cédula para que pueda usar del referido distintivo, y no se le ponga impedimento alguno por parte de los Capitanes generales de Ejército ó Provincia, Gobernadores de las Plazas y demas Gefes militares en cuyo distrito se hallase el interesado. Dado en Palacio — á diez y ocho — de Enero —— de mil ochocientos veinte

Por ocupacion del Sr. Secretario de Estado y del Despacho de la Guerra

Pablo Sirera



Cédula de concesión de la Cruz de sufrimientos por la Patria, concedida a José de Madrazo y Agudo, en 18 de Enero de 1820.

Colección del autor

IV

El día 4 de agosto de 1816, el Secretario de la Academia, Munárriz, referíase a una representación hecha al Infante don Carlos por el pintor de cámara señor Aparicio, pidiendo que: el mérito de los pensionados en Roma, y entre ellos el de don José de Madrazo, pintor, fuera atendido cual corresponde a todos los tiempos; que en la distribución de fondos que S. M. había destinado a la Academia debían incluirse dichos pensionados, y que en el plan de estudios que la Academia está formando «se consulte» a los mismos pensionados, pidiéndoles su dictamen. En realidad, era una atención a los artistas que habían trabajado en Italia al lado del ex Rey don Carlos IV.

Había nacido don José de Madrazo y Agudo, en Santander, el 22 de abril de 1781, del linaje de los Madrazo, oriúndo de Espinosa de los Monteros, y de ascendencia probada hasta remotos tiempos. Fué discípulo de Gregorio Ferro, a quien hemos visto en funciones de académico, y éste lo había sido de Mengs. Un papel viejo que tengo a la vista dice: «*Está mi padre retratado en uno de los ángeles, el que lleva el incensario, del cuadro del altar mayor de las Monjas del Sacramento, pintado por Ferro. Varias veces me lo llevó a verlo*» (1).

Dirigida una solicitud por Madrazo a Fernando VII, pidiéndole se le confirmara el nombramiento de pintor de cámara que tenía al lado de su augusto padre en Italia, se accede a ello; y el 13 de noviembre de 1816 el Mayordomo mayor de Palacio oficia al Sumiller de Corps diciéndole que su nombramiento ha sido confirmado. El 26 de febrero de 1818 se pone en conocimiento del pintor que debe jurar su cargo en manos del Sumiller, y no pudiendo hacerlo por estar en Roma, lo hace ante el Ministro plenipotenciario, don Antonio de Vargas Laguna. El 7 de febrero de este año se le nombra, por R. O., leída en Junta de la Academia de San Fernando el día 8, profesor para la enseñanza de colorido en la Academia, en la vacante de don Francisco Ramos, según propuesta de Vargas Laguna, *deseando el Rey que los profesores de nobles artes, sus vasallos, ejerciten en el Reyno sus talentos que cultivan, auxiliados del Real Erario.*

Viene Madrazo a España, donde jura el cargo en Palacio, el 31

(1) Hoy día existe este cuadro en el citado y tan clásico convento, que lo ostenta en su altar Mayor.

de julio de 1818, ante el Conde de la Puebla del Maestre, por ausencia y enfermedad del Marqués de Ariza y Estepa, y el 31 de octubre solicita que se le conceda autorización para regresar a Roma y arreglar el retorno definitivo. Dejaría la Ciudad Eterna, teniendo la suerte de haber alcanzado la fama por su labor, y conocido por la lealtad a su Rey y la firmeza del carácter (1).

¿Pudo influir de alguna manera en las primeras gestiones para la organización del Museo? Para mí no tiene duda la respuesta, que se deduce de diversas fuentes: una, que tiene carácter de prueba documental; otra, que forma tesis deducida de hechos reales y, aún más, de necesidades dentro del Museo. La primera está en el expediente incoado en 1857, cuando se reformó la plantilla de restauradores, en el que consta la contestación categórica al Marqués de Santa Isabel, Intendente de Palacio; tal expediente arroja luces sobre una cuestión de competencia y demuestra cómo, en aquellos años, el cargo técnico se veía arrollado por los intereses creados de la Administración oficial.

Don José de Madrazo dice en esta contestación: «*El que suscribe tuvo el honor de contribuir poderosamente, llevado del amor a sus Reyes, a la gloria de su país y a la de las Artes, a la formación del Real Museo. Sus consejos hicieron impresión en el augusto ánimo del Rey don Fernando VII, que, excitado también por su augusta esposa, la Reina doña Isabel de Braganza, y por el ilustrado y entendido Marqués de Santa Cruz, tan amante de las artes, abrió este templo a las mismas. En la infancia, digámoslo así, de esta clase de instituciones en nuestro país, valiéndose de conocimientos adquiridos en los que, fuera del Reino, había visitado, y mejorando todo lo que, según sus ideas y estudios artísticos era susceptible de mejora,* PLANTEÓ LA RESTAURACIÓN DE LA PINTURA, *alma de un Museo, y enseñó el modo de tratar los cuadros antiguos; sustituyó con la restauración al barniz la funesta restauración al óleo, que entonces se usaba con graves perjuicios para los cuadros, y dió todas las reglas que después se han seguido religiosamente en pro de los intereses del Real Patrimonio y de las Artes.*»

De lo cual se deduce que en cuanto estuvo en Madrid habló del Museo y de su formación con S. M. el Rey. ¿Qué valor tienen los consejos a que alude o qué significan? Primeramente, el de

---

(1) Defensor sin límites de la causa fernandina, fué encarcelado como sospechoso en Castel Sant Angelo, durante el efímero reinado de José Bonaparte.

la oportunidad, porque hay que tener en cuenta que el día que juraba Madrazo su cargo de pintor de cámara se entregaba una expedición de cuadros del Real Palacio al Conserje del Museo del Prado en trance de apertura. Después, el haber planteado inteligentes advertencias sobre la restauración en el Museo (perfectamente enterado de las restauraciones de París en cuadros españoles, y del traspaso de tabla a lienzo, sobre lo cual le pediría consejo el Infante don Sebastián años después). La restauración en un Museo tiene importancia vital, y su carácter funcional está en relación directa con la buena marcha y salud de tales institutos, hasta el punto que la historia de un Museo puede decirse que lo es la de su taller de restauración. «En la infancia», dice el segundo párrafo del escrito, refiriéndose a los primeros años de vida del Museo, es decir, en fechas que se tocan con el episodio de los cuadros de la Academia en París.

Madrazo, a su llegada de Roma, estuvo perfectamente enterado de cuantos propósitos bullían efervescentes en la Corte para la formación del Prado y que, aunque él no representara el papel de consejero aúlico, como aquellos a quien correspondía desempeñarlo, por sus cargos palatinos, por azar y por méritos, desde aquel momento quedó unido a la historia de la gloriosa institución. Por esto, pecan de injustas las apreciaciones leídas en el libro *El Museo del Prado. Notas para su historia,* pág. 149, cuyo autor, el escritor Beroqui, dice: «No pretendo azotar a unos con los laureles de otros; no discuto sus méritos, pero lo cierto es que directores *artistas,* que ya encontraron el Museo en tal floreciente estado por los laudables trabajos de perfeccionamiento que realizaron después, tales como don José y don Federico de Madrazo, tienen sendos bustos de mármol, que aquí perpetúan su memoria, y, en cambio, es de lamentar que falte un modesto recuerdo de los predecesores administrativos, que, sin duda, lo merecen, en mayor o menor grado, por ser los que trajeron las gallinas.» Olvida notoriamente el distinguido ex Secretario del Museo que para sentar esta afirmación es necesario coger todos los hilos, desde su primera parte, en la que creemos no está debidamente informado. Madrazo, en el tiempo a que se refiere Beroqui, daba ya sus opiniones para que no se malograra en su mente lo que más tarde llevaría a la práctica, desde la dirección del Museo; es decir, el enriquecimiento del mismo con casi el doble de los cuadros que tenía al entrar en su gerencia.

La alusión «Directores artistas», que hace, seguramente, para

diferenciarlos de aquellos que no lo son, sino simplemente entendidos, aficionados, eruditos o historiógrafos, o nada más que administrativos, es afirmación que viene al caso. Porque en el transcurso de nuestro relato se ha hecho observar, objetivamente, que siempre fueron grandes artistas quienes intervinieron y dieron vuelo a estas cosas de Museos de pintura.

He enterado al Rey, nuestro Señor, de quanto dice V. en su carta de 26 de Abril último acerca del lastimoso estado de los quadros que se habian examinado hasta entonces.

José Pizarro

La restauración fue reorganizada después de haber sido don Vicente López, quien se encargó de ella en los primeros años, en aquellos en que el Ministro Pizarro, el famoso, indignado del mal trato de los cuadros en la Academia de San Fernando, decía a Madrazo en una comunicación: «He enterado al Rey nuestro señor de cuanto dice usted en su carta de 26 de abril (de 1818) acerca del lastimoso estado de los cuadros que se habían examinado hasta entonces.»

Instalado definitivamente en Madrid, aún regresó temporalmente a Roma, en donde le sorprendió la muerte de los Reyes don Carlos IV y de su mujer, la Reina María Luisa. Fué encargado de la decoración de Santa María la Mayor, donde serían expuestos los cuerpos de los difuntos Monarcas, y fué también encargado de las operaciones de inventario, tasación y clasificación de los cuadros que componían la colección de don Carlos IV (unos ochocientos, según don Pedro Madrazo). Luego emprendió su retorno a España, adonde arribó en 19 de noviembre de 1819, año en que el Museo del Prado abriría sus puertas, por vez primera, al público.

V

Viudo Fernando VII de su primera mujer, y sin descendencia, contrajo matrimonio con Princesa de linaje portugués de la Casa de Braganza.

Los desposorios de los Reyes fueron de lo más populares; los madrileños exteriorizaban sus ilusiones y su entusiasmo. Públicamente se vendían, por calles y plazuelas, cartas nuevas con los bustos de los Reyes NN. SS. don Fernando VII y su augusta esposa, la Reina N. S. doña María Isabel, en un grupo de nubes, *coronados por el himeneo y un genio del amor, grabados con la mayor delicadeza, estampados en negro o en colores, a dos reales de vellón y a cuatro con orla, para colocarlos en marquitos.* A estos anuncios seguían otros, como libritos con las ceremonias y etiquetas que deben observarse en la entrada de S. M. la Reina y de la Sma. Infanta doña María Francisca de Asís en Madrid, desposorios de ambas señoras, velaciones, ida a dar gracias a Nuestra Señora de Atocha, besamanos generales y de los Consejos, recopilados del ceremonial observado en iguales casos, y arreglados a la etiqueta del día para mayor decoro y obsequio de S. M., que vendíanse a cinco cuartos en el despacho de la Imprenta Real.

Madrid aparecía solemne y engalanado. En la Puerta de Atocha se erigió un hermosísimo arco con columnas de orden jónico, de 25 metros de elevación, y en el centro y a la altura del arquitrabe y friso leíase esta inscripción:

«Entra en el seno amoroso—de tu pueblo y de tu esposo,
verás del Rey el anhelo—por guardar justicia y leyes,
y un pueblo que es un modelo—de CÓMO SE AMA A LOS REYES.»

En 1816 se celebraron los desposorios, en Cádiz, y a la «Tacita de Plata» fué con poderes el Duque del Infantado, quien los llevó en nombre de S. M. y del Infante don Carlos María Isidro, y viniendo desde allí «en largo y pausado viaje» hasta la capital en 28 de septiembre. El recibimiento fué de lo más espléndido y lucido que se había visto en este género de fiestas.

La personalidad de la Reina se caracterizaba por muchas buenas cualidades, al decir de los relatos históricos, y según la tradición de las personas, cercanas en próxima genealogía, que aseguran que el encanto femenino de doña Isabel era grande y que las gracias naturales de su condición de mujer completábanlas sus actividades, nacidas en el renacimiento cultural y artístico de la

Corte del Brasil, que ella misma viera en los días de su padre, don Juan VI (1), muy inclinado a la protección del arte.

La afición de la Reina en este ramo era cosa conocida; su inclinación a la pintura era grande, practicando ella misma este arte (2). El 16 de octubre de 1817 visitaba la Exposición que se celebró en la Academia de San Fernando, de la cual da cuenta la *Gaceta* del mismo día:

«El 5 del corriente se dió fin a la Exposición pública de las obras de pintura y escultura de la Real Academia de San Fernando, que había empezado el día 1.º del mes anterior, y por disposición de S. A. R. el Infante don Carlos, se dignó acceder a los deseos del público y se prolongó hasta aquel día, «acudiendo la gente a admirarla con entusiasmo, así como los profesores, para ver los preciosos cuadros de Murillo, de Ribera, de Velázquez, Cano, Coello y J. de Juanes. Al mismo tiempo se podían ver las salas de Italia y la Flamenca (iba fuerte la Academia en sus clasificaciones) y otras obras que se conservan, y vieron y contemplaron también las obras de los actuales profesores con que se gloria en el día la España, que quedaron allí colocadas por si el Rey N.º Señor se dignaba pasar a examinarlas, como en efecto lo hizo el 11 en compañía de la Reina.»

En 1818 siguieron las visitas. El 3 de junio son recibidos los Reyes y SS. AA. en la Academia por los consiliarios de los tres reales estudios y se les hace ver las obras de los alumnos, con carácter de visita de inspección.

Interesante es la relación de la «Gaceta» del 24 de noviembre del mismo año, que nos habla de la Exposición de obras de los principales maestros, y refiriéndose a la Reina, dice: «¿Quién es capaz de explicar la tierna sorpresa de los fieles vasallos del Rey, al fijar la vista en la sala de Juntas, en diez cuadros de principios de dibujo, con exquisitos marcos y cristales, colocados dentro de las barandillas y de dosel, diseñados los cinco de la derecha por la real, benéfica y sublime mano de la Reina Na. Sra., y los otros cinco de la izquierda por la excelente habilidad de S. A. R. la Sra. Infanta Doña María Francisca de Asís?» Con este sabroso comentario: «sabiéndose con certeza que ante el deseo de que estos dibujos fueran originales de sus preciosas reales manos, no per-

(1) Juan VI había formado un conjunto de cincuenta cantores y cien instrumentos para su Capilla Real, y llevado a su corte a los pintores franceses Debret y Tamay, al arquitecto Grandjean, al grabador Pradier y al músico Nençon.

(2) Pidió copiar el cuadro *El amor divino y el amor profano*, de José Madrazo.

mitieron que los tocase ni enmendase el digno profesor don Vicente López, primer pintor de Cámara de S. M.»

Daba el ejemplo la Reina, no con el gesto ni con la palabra solamente, sino acudiendo ella misma a los certámenes con su buena voluntad y femenina competencia, escurriéndose, grácil, por entre los rígidos preceptos y obligados resultados exigidos al hombre artista para salir, sin preocupaciones, en alas de la fantasía.

Poco después de aquella Exposición, el 27 de diciembre rendía su alma a Dios, dejando un buen recuerdo de las dotes que poseía como buena esposa y animadora en las actividades del Arte.

¿Qué hay de cierto en su intervención en la fundación del Museo? Don Pedro de Madrazo, mi antepasado, con rigorismo digno de tomarse en cuenta, dice: «No encuentro documento ninguno que pruebe la intervención de la Reina en la creación del Museo del Prado», criterio que algún autor ha seguido, y, a decir verdad, tampoco nosotros hemos hallado datos concretos que a ello se refieran.

Sin embargo, dados los antecedentes de su vida de soltera en la Corte de Juan VI, y sus aficiones a la pintura, es de *suponer que no en una, sino en mil ocasiones* diría su parecer en asunto tan candente y preparado como lo era el del MUSEO en aquellos días. Ella misma murió casi en el momento de abrirse al público, y... apenas reinaba en España tres años. Tres años que fueron un corto espacio en el cual no tuvo tiempo de marchitarse ni de languidecer cualquier buena sugestión sobre el Museo naciente, y durante los cuales presidió la idea de crearlo. Hay un cuadro que la representa con el plano del Real Museo en una mano, y en el fondo, el edificio de Villanueva; y esto no lo reproduce ningún pintor sin una base real que justifique el símbolo que representa. He aquí el documento, a falta de otra femenina manifestación, un diario, una carta íntima, porque lo que no podía hacer era suscribir cosas oficialescas o remisiones de entrega a los conserjes del Museo ni otra por el estilo, y en cuanto a las alusiones del prójimo, justas alabanzas y otras precisiones de personajes palatinos, aún no se había abierto el Museo ni experimentado el éxito de lo hecho, cuando la Reina, inesperadamente, dejó esta vida.

Tomo personalmente en este asunto, como testimonio tradicional, la manifestación de don José Madrazo, y, además de otras referencias, un artículo inserto en la «Gaceta» del 3 de marzo de 1818, en el que se decía:

«El estado a que ha venido, a consecuencia de una guerra des-

tructora que todo lo ataca, el magnífico edificio del Museo de Ciencias Naturales, empresa digna de la memoria del Sr. D. Carlos III, en cuyo reinado comenzó, ha herido continuamente la vista del Rey Nuestro Señor, excitando su real ánimo, la gloriosa idea de perfeccionar su obra, que además de la grandeza de su objeto, concluída sería uno de los mayores ornatos de Madrid. Bien convencido de esto S. M., y de que las ciencias y las artes, recibirían un nuevo ser, reunidas en este *hermoso monumento de arquitectura, y no menos cierto de que, no pudiendo llevarse a efecto esta idea de los fondos públicos, destinados a llenar otras atenciones, de preferencia, llegaría a arruinarse si su mano benéfica y protectora no le SOSTIENE PARTICULARMENTE; para evitar tan doloroso término y erigir en este alcázar el trono de la ilustración española de las bellezas de las artes, y de los prodigios de la Naturaleza y fomentar en él el germen y el poderío de la industria y del comercio, se ha decidido S. M. en tomar bajo su peculiar cuidado la conclusión de tan importante establecimiento, y añadiendo al placer de hacerlo el de que la Reina Nuestra Señora, émula fiel de sus paternales desvelos, por el bien de sus vasallos, se haya ofrecido generosamente a coadyuvar a él. En este concepto, y haciendo S. M. el alto aprecio que merece el tierno homenaje del amor de su augusta esposa, que, efectivamente, ha realizado, se ha dignado mandar S. M. que a la corta dotación señalada a este edificio últimamente para impedir que las aguas precipitasen su ruina y a la que la liberalidad de la Reina Nuestra Señora ha consignado, se contribuya con otra de su mismo real patrimonio, capaz de llevar a cabo sus deseos, disponiendo que se concluya CON PREFERENCIA LA PARTE DESTINADA A GALERIA DE LAS NOBLES ARTES CON LA MIRA, SEGUN BENIGNAMENTE HA INSINUADO S. M., DE COLOCAR EN ELLA, PARA SU CONSERVACION, PARA ESTUDIO DE LOS PROFESORES Y RECREO DEL PUBLICO, MUCHAS DE LAS PRECIOSAS PINTURAS QUE ADORNAN SUS PALACIOS REALES.*»

Esto fué la Reina: una inductora influyente y eficaz por su convivencia continua con el Rey, y debe estar lejos de toda duda que en esta ocasión el ascendiente afectivo prueba tanto como el «testimonio fehaciente».

FIN DEL PRIMER LIBRO

Fachada principal y entrada del Real Museo de Madrid.
Estampa del Real Establecimiento Litográfico,
reproducida por Asselineau de un cuadro de Brambila.

LA REALIZACIÓN

D. José Gabriel de Silva-Bazán,
Marqués de Santa Cruz.
Retrato por Ferraz.

I

El 22 de septiembre de 1818, el primer Director aúlico del Museo, Marqués de Santa Cruz, en su calidad de Mayordomo Mayor de Palacio, dirige al Rey una exposición, manifestando estar ya habilitadas dos piezas del edificio del Museo, y trasladadas a ellas los cuadros que pueden colocarse, pasando después a hacer otras consideraciones pertinentes a la organización, y concluye de este modo:

«Primero: Que para reparar el Museo se debía continuar invirtiendo los 24.000 reales de vellón mensuales del bolsillo secreto de S. M.

Segundo: Que se continuaran pagando por la Tesorería de la Real Casa los gastos de traslación de cuadros.

Tercero: Que se considerase la galería dependiente de Palacio.

Cuarto: Que no se exhonerase al primer pintor de cámara de la obligación de *restaurar y conservar los cuadros.*

Quinto: Que quedasen a disposición de éste dos ayudantes, pagándoles al efecto, como hasta entonces, los sueldos y gastos de compostura por la Tesorería de la Real Casa; y

Sexto: Que se consideraran como criados de la Real Casa el conserje y los porteros de la Galería, pagándoles por la misma Tesorería a cada uno de éstos, cuando se nombraren, 100 ducados anuales, y a aquél 800, prorrateados, desde su nombramiento, y asimismo que se pagase por aquella Tesorería el importe de los gastos extraordinarios que ocurriesen previo el visto bueno correspondiente.»

De esta manera se trazaban las líneas generales de la organización que debía de tener el Museo.

Del 17 de abril de dicho año es el dato más fehaciente que encuentro relacionado con las actividades en el Museo. Se refiere al traslado de los cuadros que Santa Cruz había solicitado se entregaran del Real Palacio y Casas Reales, previa PETICION de don

Vicente López, a quien, en realidad, se encargaba de la selección. Un criterio de autoridad dictaba su imperativo mandato, como en aquella ocasión en que Velázquez escogiera antaño los cuadros del Escorial, y que Hubert Robert lo hiciera para el Louvre. El 14 de abril solicita Santa Cruz la entrega, y el 18 se acepta, empezando pronto a salir los cuadros para su nuevo destino.

Llegan al Museo el 27 de julio de 1818 los primeros cuadros, y sucesivamente recíbense otros: Treinta y dos cuadros de la primera remesa, el 27 de julio. Setenta y tres de la segunda y tercera listas, enviadas desde Palacio al Conserje del Museo, el 29 de julio. Cincuenta y dos de la tercera y sexta listas, el 29 de julio Dieciséis de la primera, novena y quinta listas, el 30 de julio. Setenta y ocho de la octava, novena y décima listas, el 31 de julio. Ochenta y siete de la 11, 12 y 13 listas, el 10 de agosto. Cincuenta y cinco de la cuarta lista, el 29 de julio. Treinta y seis de la 14, 15 y 16 listas, el 3 de agosto. Treinta y ocho de la 23 y 24 listas, el 6 de agosto. Cincuenta y cinco de la 20, 21 y 22 listas, el 5 de agosto. Cincuenta y uno de la 25 y 26 listas, el 7 de agosto. Ochenta y siete de la 11, 12 y 13 listas, el 10 de agosto. Cuarenta y seis (sin lista referente) el 19 de agosto. Noventa y uno de las listas 27, 28 y 29, el 16 de octubre. Cuarenta y tres de las listas 30 y 31, el 17 de octubre. Veintitrés (sin listas) el 19 de octubre. Cincuenta y nueve de las listas 36, 37 y 38, el 20 de noviembre. Quince de las listas 33, 34 y 35, el 18 de noviembre. Que hacen un total de ochocientos cincuenta cuadros.

Siguen a éstas otras remesas que se hacen ya empezado el año de 1819. Las listas de remisión que se mandan desde Palacio, con los envíos al Museo, son entregadas allí y se devuelven, previamente firmadas por los Conserjes, al recibir los cuadros. Los enviados a tenor de las listas son: Dos cuadros, *La Cena,* de Juan de Juanes, y la *Sagrada Familia,* de Murillo, el 9 de febrero. Dos cuadros, *San Fernando,* de Murillo, con su marco de cristal, y *San Pedro en la cárcel,* del Guercino, el 16 de febrero.

Doce cuadros, sin determinar, el 26 de febrero.

Nueve cuadros, *Pasmo de Sicilia,* el 5 de junio. Cuatro cuadros procedentes del Almirantazgo: *Bethsabe en el Baño,* 10 por 11. *Curcio que se precipita en la sima,* 10 por 13. *El rapto de las sabinas,* 14 y medio por 10 y medio. *Séneca desangrado,* 14 y medio por 10 y medio, el 14 de abril. Un cuadro, *San Antonio,* que se hallaba en la casa de la Cruzada, el 23 de abril. Un cuadro, *Una Venus echada.* El 2 de julio, sesenta y ocho cuadros. El 13 de

Vicente López Portaña

Retrato de D. Luis Wrelldroff, aposentador mayor de Palacio en 1819.

Museo de Arte Moderno - Madrid

julio, ciento sesenta y cinco cuadros. Doscientos treinta y cuatro cuadros, de todas clases y tamaños, casi todos en estado de necesaria compostura, procedentes del sótano del Palacio Real, el 14 de julio. Treinta y tres cuadros, ídem ídem, el 15 de julio. Dos cuadros con marco dorado, el 15 de julio. Ciento trece cuadros de varias medidas, el 5 de agosto. Un cuadro, *La Reina Católica*, de cuerpo entero, con su marco, el 1 de octubre. Un cuadro, el 10 de octubre. Dos cuadros, *La muerte de Julio César* y *La familia de los Reyes de Etruria*, el 19 de octubre. Doce cuadros, varios puertos de mar, el 29 de octubre. Un cuadro, *Una Virgen de medio cuerpo*, con marco de tres por tres y medio, el 20 de noviembre. Tres cuadros, *Un Niño Jesús durmiendo* y dos batallas navales, el 20 de noviembre. Quince cuadros de varios tamaños, con marco, el 23 de noviembre. Noventa y cinco cuadros, de varias clases, algunos sin marco, el 23 de diciembre. En todo, setecientos setenta y seis cuadros (1).

Aparece en este año de 1819, por primera vez, la firma del Conserje Eusebi, que substituye a Vicente Mariani, recibiendo la entrega de los ciento trece cuadros llegados en 5 de agosto. La remesa de 9 de febrero, o sea la primera, la recibe Carlos Mariani, por enfermedad de su padre, Vicente. La del 14 de abril la firma Felipe Cardano, como Conserje.

El envío de cuadros lo hace el Aposentador mayor de Palacio, don Luis Wrelldrof, cuyo espléndido retrato por Vicente López existe en el Museo Nacional, instalado en el edificio de Bibliotecas y Museos, pues me resisto a llamarlo de Arte Moderno por ser imposible encajarlo dentro del significado de esta palabra.

Estos setecientos setenta y seis, con los ochocientos cincuenta del año anterior, suman mil seiscientos veintiséis lienzos, que están *ya en el Museo el día de su inauguración, excepto los noventa y cinco entrados el 23 de diciembre. Con este fondo empieza la organización del Museo.*

Ingresados los cuadros y depositados temporalmente, aguardaban su turno para ser colgados o no. La actividad desplegada por los mozos debía de ser grande, y no menos el trasiego que se hacía en colocaciones provisionales y pruebas para la armonía del conjunto expuesto. En primero de julio, Eusebi, Conserje en esta fecha, da cuenta de haberse pagado dieciocho jornales al mozo para ayudar al traspaso de los cuadros, a nueve reales diarios;

(1) Ver Apéndices núms. 4, 5 y 6.

y paga cuatro jornales más a otros mozos para ayudar a poner el marco al cuadro *El pasmo de Sicilia.*

Se ha venido sosteniendo que el Museo se inauguró con alguna parquedad, influyendo en esta creencia el hecho de que, en el primer catálogo, no se enumeran sino trescientos once lienzos expuestos; en 1821 elévase este número hasta quinientos doce, y en 1828, a setecientos cuarenta y cinco. Beroqui, en su citada obra, refiriéndose a la famosa oración fúnebre pronunciada por el canónigo y comisario general de Cruzada Fernández Varela, en La Coruña, quien al hacer el elogio de la Reina desaparecida y gran protectora doña Isabel, sostenía haberse llevado al Museo, por inspiración de ésta, una preciosa colección de cuadros originales que pasaban de *doscientos de la escuela española, y de mil ciento de las de otras naciones,* dice o califica tal aserto de inexacto históricamente. Error profundo que un somero análisis contradice, y a pesar de esto suponemos que no debió de faltar buena información al Comisario general de Cruzada, porque la cifra ya anotada y cotejada anteriormente, *de mil seiscientos veintiséis lienzos,* está tomada de los recibos de entrega firmados por los Conserjes del Museo, que hacían referencia a las listas de cuadros enviados y que constan en el archivo de Palacio. Refiérese esta cifra a la entrada de todos los cuadros que llegaron al Museo (1).

El error proviene de haberse considerado solamente los cuadros *colgados,* que eran los que figuraban en el catálogo, sin tener en cuenta los que quedaban en los depósitos, bien por considerarse de menor importancia, o porque no entraban dentro de los cálculos de organización por escuelas, o ya por quedar esperando una cura saludable en manos de los restauradores. Pero colgados y no colgados, formaron una base potencial, que, con el transcurso del tiempo, se manifestaría a medida que se habilitaran otras nuevas salas y se desarrollara el Museo en amplitud; y todos tienen que considerarse como aportación real al Museo antes de su inauguración. Este es un detalle que conviene tener presente, sirviéndome para rectificar las opiniones que se han emitido hasta hoy.

---

(1) No aporta mayores luces la afirmación hecha por el historiador señor Sánchez Cantón en su conferencia «Características de los fondos del Museo del Prado», pronunciada en la Escuela Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores, el 24 de febrero de 1944 y publicada en la imprenta de este departamento ese mismo año, al decir «*notoria exageración, admitió Beroqui a estos números* (los dados por Fernández Varela), aunque recoge que el párrafo revela un proyecto transformado en realidad tangible, pero sin dar ninguna precisión.

En cuanto al Museo, el Marqués de Santa Cruz, deseando activar las obras, solicitó permiso eclesiástico para que los hombres que trabajaban en él pudieran hacerlo en días festivos, y adelantó las cosas para poder abrirlo en ocasión de llegar a Madrid la que debía ser nueva Reina de España, doña María Amalia de Sajonia, habilitando las salas de la manera que mejor pudo. El 20 de octubre llegaba la Princesa a Madrid, y el 23 daba cuenta Santa Cruz de que estaban preparados los salones, esperando sólo la indicación del Monarca en cuanto a la fecha de inauguración, y al mismo tiempo gestionaba permiso para tirar el catálogo en la Imprenta Real, del que, una vez terminado, en 12 de noviembre, se le mandaron dos mil ejemplares en rústica y *seis* en pasta, remitiendo él a la Mayordomía de Palacio ochenta y dos ejemplares en papel fino y canto dorado para personajes de distinción. Tomáronse providencias para la custodia del Museo por alguna fuerza armada y se consultó sobre el aviso que debía darse al público. Llegó tan memorable día, digno de ser escrito en letras de oro, y abrióse el Museo el 19 del mes de noviembre de 1819.

No aparece, en los escritos de la época, esta inauguración rodeada de la solemnidad ni del protocolo de otros acontecimientos reales. En cuanto al público, *no sentía aún el alcance de la nueva institución; apenas había tenido tiempo para saber lo que era, y menos para apasionarse por ella.* Las mejores y más grandes cosas suelen empezar en la soledad o el silencio.

Empezó nuestro Museo dándose principal importancia a las escuelas españolas, siendo las salas primeramente habilitadas las de Oriente y Poniente y la reducida entrada al salón central, colocándose, en estas tres estancias, los trescientos once cuadros de que da cuenta el primer catálogo.

Este catálogo de 1819 es más bien una relación numérica de los cuadros que primeramente se expusieron. Nada extraordinario en su aspecto; es folleto raro de encontrar, que recuerda, por sus dimensiones y forma, otros catálogos de su época, y particularmente al del Museo Napoleón. En él figuran trescientos once números, correspondientes a otros tantos cuadros, repartidos en las tres salas; pero, con toda su sencillez, es la afirmación rotunda de la importancia que tuvo el Museo desde sus principios. Tamizadas y sometidas a buen análisis las listas de los cuadros enviados desde el Real Palacio, se expusieron muchos de los cuadros que forman *la base permanente cualitativa* que aún dura en nuestros días.

De los siguientes autores, figuraban el número de obras que se citan:

De Arias, uno; de Aparicio, dos; de Arellano, dos; de Bayeu, cinco; de Cano, seis; de Carnicero, dos; de Caxes, dos; de Coello, dos; de Castelló, dos; de Collantes, tres; de Carreño, dos; de Cerezo, uno; de la escuela de Cerezo, uno; de Cruz, uno; de Carducci, siete; de Espinós, ocho; de Escalante, uno; de Espinosa, cuatro; de Goya, dos; del Greco, uno; de escuela de Herrera el viejo, uno; de Juanes, quince; de Leonardo, dos; de López, uno; de Madrazo, uno; de Maella, siete; de Maíz, seis; de Mazo, seis; de Maléndez, cuarenta y tres; de Montalvo, cuatro; de Morales, dos; de Muñoz, uno; de Murillo, cuarenta y cuatro; de escuela de Murillo, tres; de Orrente, seis; de Palomino, uno; de Pantoja, uno; de Pareja, uno; de Paret, cuatro; de Pereda, uno; de Pérez (Bartolomé), dos; de Pérez (Cristóbal), uno; de Prado (Blas del), uno; de Ribalta, cuatro; de Ribera, veintinueve; de Roellas, uno; de Sánchez (Mariano), seis; de Sánchez Coello, uno; de Toledo, siete; de Tovar, uno; de Valdés, uno; de Velázquez, cuarenta y cinco; de escuela de Velázquez, uno; de Villavicencio, uno; de Zurbarán, seis. Figuran en él trescientos once cuadros.

II

Las atribuciones no siempre fueron exactas, según lo han demostrado investigaciones posteriores; pero tampoco, en trazos generales, han sido notablemente modificadas, sin embargo de que, aun figurando antes en los inventarios de Palacio, tienen significados errores, en los que se ha insistido y que perduran hoy día. Sobre la vista de Zaragoza, atribuído a Mazo en este catálogo, todo parece robustecer la opinión, que tenemos por cierta hace ya mucho tiempo, de que en su mayor superficie, valga la palabra, es del gran sevillano, si bien pudiera admitirse que el concepto, dibujo o disposición en trance de bosquejarse fuera de Mazo, advirtiéndose alguna vacilación y premiosidad en la parte alta, y principalmente en la vista de la ciudad, lo mismo que en el trazo del puente; no así en la parte baja de la ribera, cuyas pre-

ciosas figuras son excepcionalmente buenas y seguramente del pincel del maestro.

Así se fué robusteciendo el Museo, apartado de los intereses políticos, y quizá a ello debió su vida. Institución derivada del Patrimonio Real y de las disposiciones tomadas por el Monarca, siguió adelante la empresa, que de otro modo no hubiera sobrevivido a los azarosos días que la vieron nacer. No hubo aparato, mas sí una enorme satisfacción para quienes sentían con la fundación del Museo una esperanza grandísima para el desarrollo de las Bellas Artes en un siglo que sería pródigo para ellas.

En el año 1820 acuden nuevos envíos al Museo, en esta forma: El 3 de enero, catorce lienzos. El 20 de febrero, un cuadro. El 5 de junio, diez cuadros. El 18 de julio, siete cuadros. En septiembre, veintiséis cuadros, más otros veintinueve. Todos del más alto interés. La remesa de 18 de julio la formaban cuadros «bases» para el Museo: el Infante don Fernando a caballo, y Felipe II a caballo (Rubens), de once pies y cuarto de alto por ocho de ancho; Felipe V a caballo, de doce por nueve y medio. Carlos V a caballo, de doce por diez. Felipe II ofreciendo su hijo a la Providencia, de doce por diez. Un filósofo meditando sobre una calavera, de dos pies y cuatro dedos por dos pies de ancho. Moisés, sacado del Nilo y presentado a la hija de Faraón, de dos pies por uno y medio.

Cuadros capitales todos y, especialmente, según el criterio de mis antepasados, Felipe II a caballo, Carlos V y la preciosa joya del Moisés.

Los veitinueve cuadros enviados en septiembre eran los que de R. O. se eligieron en la Secretaría de Estado, que pasan y se quedan en el Real Museo de Pinturas, para ser reemplazados en dicha Secretaría por otros que se toman del Museo (Apéndice número 9). Entre aquéllos, la *Herodías,* de Tiziano, y los dos lienzos del Pusino *Combate de gladiadores* y *Cacería de un Emperador romano.*

Las cuentas de Conserjería de estos años no aclaran lo que ocurría en el seno del Museo, si bien nos dan una idea de la marcha del trabajo.

Se colocaban nuevos cuadros, rectificando sitios y dedicando la atención a pequeños detalles, y se ocupaban en el barnizado y buena presentación de los lienzos, pensándose muy seriamente en ampliar el Museo y dar entrada a los cuadros italianos.

Se pagaba al salvaguardia del Museo, cada mes, a razón de

sesenta reales; y a la tropa que custodiaba el edificio se le daban dieciocho reales diarios.

Acusan las partidas de estas cuentas los desplazamientos de Eusebi para traer lienzos desde Aranjuez y desde San Ildefonso; en el primer sitio permaneció el Conserje durante cuatro días, sirviéndose de los mozos necesarios. En junio se descarga la galera que traía cuadros de Aranjuez, los cuales suben a los depósitos, y en julio se hace lo mismo con los procedentes de San Ildefonso.

Arréglanse las cortinas de las ventanas y cuídase el suelo, regándolo, de vez en cuando, con grandes regaderas de hoja de lata.

Los gastos de febrero, marzo y abril se pagan con el producto de la venta de los catálogos, que en los primeros meses de su apertura oficial daban bastante para nivelarlos. Las cuentas se firman por Eusebi y van con el V.° B.° de Anglona.

En efecto, Santa Cruz fué nombrado Embajador en París el 30 de marzo de 1820; y con este motivo deja su cargo, reemplazándole en la dirección su cuñado, don Pedro Téllez de Girón, Príncipe de Anglona, Marqués de Javalquinto, de la Casa Ducal de Osuna, hijo del Duque y de la Condesa de Benavente, y hermano de la Condesa de Osilo, casada con el Marqués de Santa Cruz.

A él se refiere en sus recuerdos inéditos Federico Madrazo, diciendo que su padre hizo, por el año 1820, durante el período constitucional, el retrato de Anglona, *muy inteligente y aficionado a la pintura, de carácter violento, pero todo un caballero,* y en otro párrafo recuerda que, *cuando fueron a ver el Museo, sólo estaban expuestas al público las dos salas laterales que dan a la rotonda, ambas de escuelas españolas, y el saloncito entonces contemporáneo, cuya entrada al salón central* ESTABA CERRADO CON TABLAS Y UN LIENZO OSCURO (tenía el visitante cinco años).

La lista de cuadros entrados, con fecha 7 de noviembre de 1820, va con el V.° B.° de Anglona, recibiéndose en el Museo los lienzos siguientes: Número 354, *Degollación de San Juan Bautista.* Número 33, *El rico Epulón y Lázaro.* Sin número, *Anuncio a los pastores.* Número 320, *San Juan, predicando.* Número 137, *La conversión del eunuco de Cardán.* Número 116, *Moisés y la hija de Faraón.* Sin número, un dibujo en tinta de china. Idem, otro dibujo igual. Número 975, *La coronación de espinas.* Sin número, *Un general, hablando al ejército del Gran Capitán.* Número 667, *Un país con un San Jerónimo.* Sin número, *Vista de Venecia.* Nú-

El Príncipe de Anglona, Marqués de Javalquinto,
Segundo Director áulico del Museo.
Dibujo acuarela por Valentin Carderera.

mero 36, *Retrato vestido de negro*. Número 37, *Retrato de Sebastián Veniero, armado*.

El 12 de abril de 1821 ingresaron seis cuadros: Número 47, una *Marina con pescadores*. Número 957, un *Ecce Homo*, en pizarra. Número 958, una *Dolorosa*, en pizarra. Número 77, *Degollación de los Santos Inocentes*. Sin número, *Un sacrificio*. Sin número, *Naumaquia*.

Hízose otro catálogo en este año, debido, entre otras razones, al enriquecimiento del Museo con nuevos cuadros, para lo cual se hacía inadecuado el de 1819. Así como éste reseñaba sólo 311 cuadros, el nuevo comprendía 512, de ellos 317 españoles y el resto italianos. Se confeccionó en la Imprenta Nacional de don Andrés Ruiz, redactado asimismo por Eusebi; tenía 38 páginas e igual tamaño que el anterior, pagándose a Ruiz mil ochocientos noventa y cuatro reales por doce ejemplares, en tafilete rojo, para Sus Majestades. Y Antonio Rodríguez cobró mil ciento sesenta y cinco por doscientos ejemplares en papel fino y mil ochocientos treinta y ocho en papel común.

En cuanto a número y calidad, en escuelas españolas, este catálogo es el mismo que el de 1819. Hay variaciones, que denotan un deseo en la Dirección de rectificar o aquilatar. Por un loable esfuerzo de mejorar las colecciones reales, cuadros que figuraron en el catálogo de 1819 no están en éste; por ejemplo, dos preciosos lienzos de Paret y el *Martirio de San Andrés*, de Herrera (el viejo), entre otros; menciónanse, en cambio, cuatro países, tenidos entonces como de mano de Velázquez, y dos retratos de señora (de Moro), así como en la sala del centro se cuelga el cuadro del *Picador a caballo*, de Goya, precioso lienzo que ha merecido tantas alabanzas y justas apreciaciones a pintores nacionales y extranjeros (la del pintor alemán Leo Von Koenig y del gran maestro francés Albert Besnard), que han revelado la estimación que todo artista experto tiene a este cuadro, y cuyas observaciones no corresponden a las menciones de un catálogo. Así, pues, el incremento de los cuadros recibidos en el Museo, según el catálogo de 1821, es de ciento noventa y cinco cuadros italianos, que exigieron un arreglo adecuado, *y para los que se abrió una parte del salón central hasta la mitad del mismo* (1).

No era entonces el Museo lo que ha sido para quienes lo hemos conocido desde primeros de este siglo, ni, naturalmente, tenía el

(1) Ver Apéndices núms. 7, 8 y 9.

aspecto de los años que recordamos, cuanto menos el que hoy tiene. Era una construcción arcaica, con aspecto un tanto desabrido y no muy cómodo, que perduraba desde sus comienzos. Debiera haberse conservado alguna de las vistosas salas dentro de su viejo estilo, tal como podían verse hace un cuarto de siglo, tanto por imprimirle un estilo necesario de tradición como para tener un auténtico punto de referencia y poder apreciarse mejor las reformas hechas estos últimos años. Olvídase con frecuencia el empaque y la belleza que deja el tiempo en las cosas más sencillas y de poco aparato, pero que los años se encargan de revestir de lirismo y elocuencia, muy superiores a cualquier innovación, por buena que sea. ¿Cuál es, si no en el orden de los sentimientos artísticos, la transformación que se verifica en cualquier recinto, a primera vista vetusto y polvoriento, de una antigua catedral?

Las espaciosas estancias del Museo tenían sus suelos cubiertos de losas o de baldosín, cuando no de arena, según los sitios. La calefacción era rudimentaria. En noviembre de 1821 se reciben de don Luis Veldros (1), Aposentador mayor y Conserje del Real Palacio, dos braseros completos, con sus copas de latón, tarimas de nogal y las badilas, que vienen a añadirse a los tres que había a principios de año. El Conserje Eusebi disponía de veinte arrobas de carbón al mes para los braseros, que se ponían el miércoles, día de exposición pública en los tres salones, a las que se sumaron trece arrobas más, y se colocaron también dos estufas; y en 1822 Anglona solicitaría el aumento de cuatro arrobas para las estufas, que se encendían de siete de la mañana a dos de la tarde, y otras veinte para braseros. Más tarde, y según las necesidades, empezaron a esterarse los salones.

Existen grabados que nos enseñan cómo era la rotonda del Museo y la entrada del salón central en estos primeros años, que estaba desnuda, y puede observarse la costumbre de colocar en las paredes los cuadros desarrollados en toda la superficie hasta el techo. Eran los días de la moda del Bittermaier vienés (2).

Los gastos de custodia, a cargo del Conserje, para el año 1821, ascienden a veinte mil ciento cuarenta reales de vellón. Tales cuentas expresan la clase de actividades de la Conserjería. Las de mayo de este año distínguense por su volumen, y entre ellas aparece una partida *por cinco tandas de barniz para la restaura-*

---

(1) Ortografía de los documentos administrativos de la época, que, en realidad, debía ser Wrelldroff.

(2) En estos años no estaban colocados aún los cuadros en la rotonda de entrada.

Rotonda de entrada al Real Museo de Pinturas.
Pintado por Bambrila.

Lit. de Pic. de Léopol

ción de los cuadros de la escuela italiana, que cuestan setecientos veinte reales, y otra para papel inglés extragrande y cartulina para dibujar los planos de la futura colocación de los cuadros de la escuela italiana. Esto coincide con la visita de Federico Madrazo al estudio de Eusebi, en donde éste le muestra el plano de colocación para los cuadros: «Nos enseñó unos grandes planos, *donde estaba tratándose la colocación de los cuadros italianos para la galería central del Museo, que habían de ocupar» («Recuerdos inéditos»).*

En el mes de junio, el trasiego de cuadros es considerable, por que iba a instalarse la sala nueva italiana, recibiéndose dos mozos más por el tiempo que durase el trabajo; señalándose éste desde las siete de la mañana hasta las tres de la tarde, en lugar de hacerse desde las nueve hasta las dos. Se dió también una propina a seis mozos por bajar los cuadros mayores *por el balcón de la sala de restauraciones y subirlos al salón nuevo,* empleándose dos cuerdas de cáñamo para los tiros de las garruchas (1).

Llévanse a cabo también algunas reformas en los lucernarios del gran salón. En la primera parte, *que ya empezaba a ser escuela italiana en los meses de mayo a septiembre,* ábrense cuatro nuevos tragaluces con sus cortinas para tamizar la luz. En julio, se pagan treinta y dos reales por costura e hilo de nueve cortinas que se dieron de imprimación para tapar los lunetos del nuevo salón, y dieciocho por costura y armar las cinco cortinas de sus balcones. Príncipiase la buena costumbre de aislar el cuadro de la persona que lo mira, con barandillas que llevaban *junquillo de latón;* y presérvase, entre otros, el gran cuadro, de Rafael, *El pasmo de Sicilia* con una cortina corrediza, para lo que se compra un cordelito que cuesta ocho reales, cosa que se hace para evitar al cuadro de cualquier salpicadura en virtud de no estar terminada la obra en el mes de agosto. Para los otros cortinones de los tragaluces, se compraron setenta y dos varas de cinta donde coser las anillas, costando esta confección dieciocho reales. Llega el frío, y en diciembre se estera el Museo, pagándose a los operarios veinte reales diarios; y adquiérese una vara de bayeta verde para tapete de la mesa donde se venden los catálogos.

En 1822, se libraron por Tesorería de Palacio ocho mil ocho-

---

(1) Uno de los atractivos mayores en el manejo de los cuadros, ha sido siempre el buscar un lugar adecuado para su colocación. Basta poner un lienzo con luz desfavorable, para que parezca otra cosa y pierda su interés; por esto siempre ocurren sorpresas inesperadas, que perduran, a pesar de todo.

cientos ochenta y dos reales de los once mil ciento treinta y dos que habían devengado los gastos de custodia, pagándose la diferencia de dos mil doscientos cincuenta reales con la venta de setecientos catálogos, a tres reales cada uno. Se compraron nuevas estufas y se trabajó los domingos para su instalación, a fin de no interrumpir los días de exposición al público.

Trabajóse también para terminar los tragaluces, no estando exentos los cuadros de los incidentes que sobrevenían, manchándose con el yeso de la obra los grandes cortinones que cubrían los cuadros de la nueva escuela; y, al término de estas operaciones, para ver bien los lienzos colocados en alto, adquiérese un anteojo de cuatro lentes, que cuesta sesenta reales.

Las cuentas indican los gastos hechos para la adquisición de materiales útiles a la restauración, y en el mes de abril se trasladan todos los cuadros del depósito (alguno de ellos de quince arrobas de peso), mientras se hacía el tejado nuevo del mismo depósito, mandándolo así el arquitecto de la obra bajo su responsabilidad.

Y termina este año con exposiciones al público, que va enterándose de lo que es el Museo. En cuanto a la custodia, a la tropa de guardia se le paga dieciocho reales cada día, durante los cinco que estaba abierto al mes para los curiosos y aficionados.

La gran casa del Museo permanecía intacta de cualquier mala salpicadura, pero los sucesos habrían de modificar su administración, porque Anglona, con la nueva situación absolutista que se produjo a la entrada de los «cien mil hijos de San Luis», dejaba el cargo de director del Museo, quedando en situación delicada, del mismo modo que le había de suceder al Marqués de Santa Cruz en estos días, y marcha a la dulce Italia a seguir gustando de los tesoros de arte que iniciaron su cultura de gran prócer y buen soldado de la Patria. En el período de tres años, el Museo había acrecentado la colección expuesta al público.

Hemos recorrido en estos tres años toda una época de las más movidas en el pasado siglo. Sin insistir mucho en ello, recordaremos lo que significaron las luchas políticas, causantes siempre de intranquilidades, violencias y disturbios, que, más o menos, pasarían rozando a nuestra institución. Al momento absolutista siguió el levantamiento de Cabezas de San Juan, que, propagado por todas las provincias de España, hizo resurgir el régimen constitucional. Pronto la nueva situación se vió comprometida por el apasionamiento, la exageración y los desafueros, culminando todo

ello en el asesinato del cura de Tamajón, el 4 de mayo de 1821; y el año 1822, en el día del 7 de julio.

Empezaban a preocupar en el extranjero las extremosas corrientes de nuestra política, y los Gobiernos conservadores, inglés y francés, encontraron eco en el Zar de todas las Rusias; hablábase mucho y con calor de las notas cancillerescas de los Gobiernos extranjeros dirigidas al de Madrid, y entonces es cuando se oyeron por nuestras calles madrileñas ciertos aires populares, que cantaban, entre otras cosas, aquello de:

Y los rusos que venían,
Y los rusos que venían,
por las ventas de Alcorcón,
layrón, layrón,
y eran sacos de carbón.

No llegaron, al fin; pero, de haberlo hecho, hubiera sido bajo los pliegues del más puro de los zarismos.

«No escaseaban en las Cortes los discursos más retumbantes, tremebundos y amenazadores, y Angelito Saavedra estuvo, por demás, imprudente en uno, que desafiaba a la Europa entera, amenazando que, si se atrevían los franceses a pisar el suelo español, serían recibidos con el hierro y con el fuego» (1).

Empero, el Rey fué considerado como verdadero prisionero en manos de los representantes de la nación, y a liberarle entraron «los Cien Mil Hijos de San Luis».

* * *

En el año de 1823, tienen interés las actividades de Conserjería. El Congreso de Verona y las decisiones de la intervención en los asuntos de España por la cuádruple alianza (Francia, Austria, Rusia y Prusia) refléjanse en el Museo, que tomaba sus medidas ante los posibles tumultos de los partidos en oposición, o de las turbas callejeras, y también del viaje del Rey a Sevilla, a mediados de marzo, pintándose al efecto cuatro tableros de una vara de grande, con un letrero que decía: «REAL MUSEO. ES PROPIEDAD DEL REY», tableros que se colocaron en todas las puertas.

Una vez que el Duque de Angulema estuvo en Madrid, al frente de sus tropas, debió de sentir la necesidad de acudir a la salvaguardia del Museo y su custodia, porque las fuerzas españolas son sustituídas por otras francesas. A la guardia real francesa no le

(1) Página manuscrita en *Recuerdos de mi vida*, inédito de Federico Madrazo.

gustaba, al parecer, la austeridad de algunos detalles, pues un oficial solicitó una escribanía para redactar los partes de ronda. Con objeto de hacer más firme y clara la idea de que el Museo era del Rey, se colocó el retrato de Fernando VII en su puerta principal, por cuya operación, y la de reforzar el bastidor, se abonaron dieciocho reales, gratificándose con setenta a la guardia por siete días de exposición, y se rebajaron a diez reales cada jornada los dieciocho que se daban de costumbre, por haber doblado los días de exposición en obsequio del *ejército libertador.*

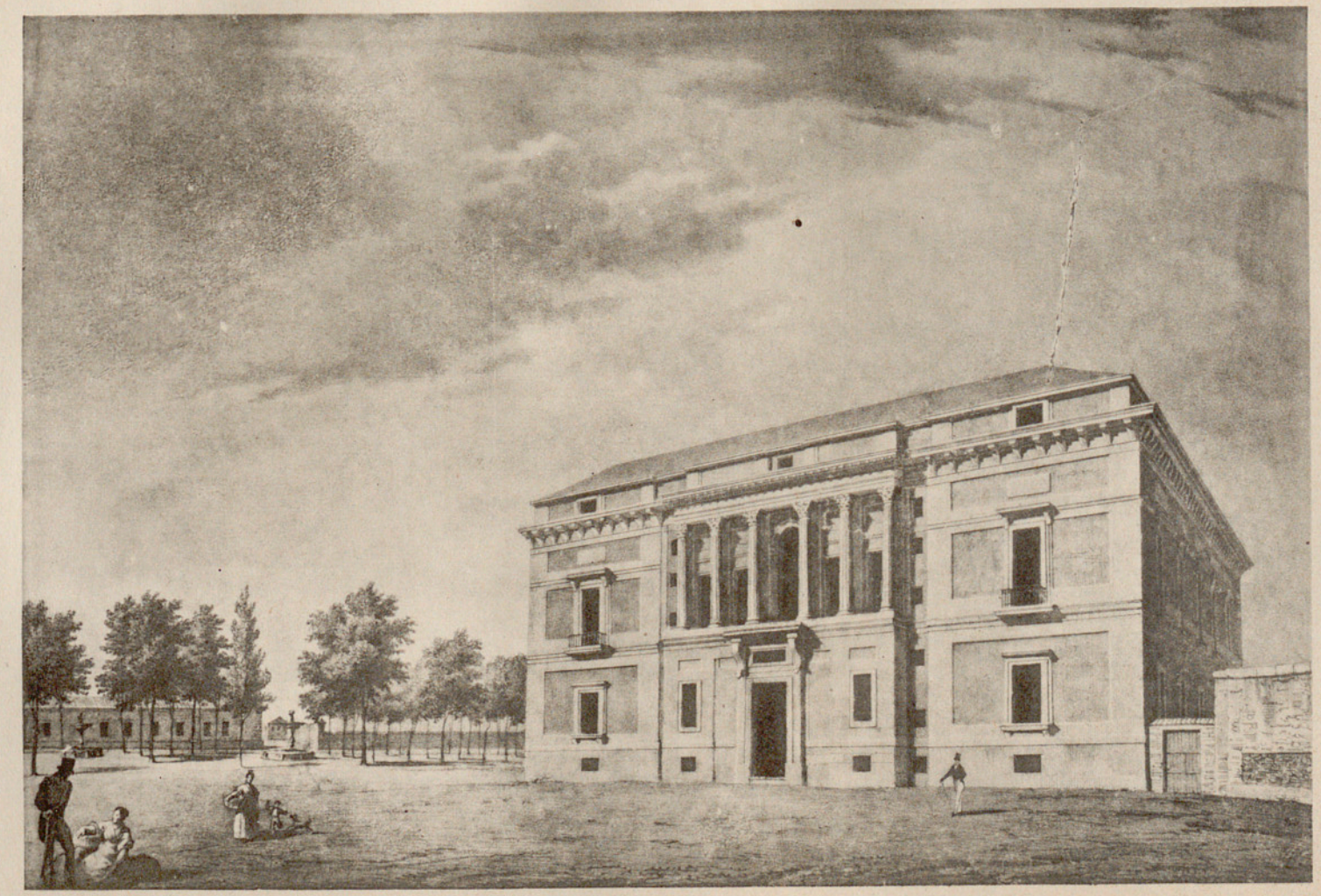
En julio, por nueve días de exposición, se pagan noventa reales a la guardia francesa, y diez jornales en noviembre al mozo del real Museo que volvió del viaje de Su Majestad. Importan los gastos de Conserjería de todo este año de 1823 doce mil setecientos veintisiete reales.

Respecto al catálogo tirado en 1823, que es una réplica de los anteriores, una nota inserta nos da a conocer el «momento» en que el Museo toma impulsos iniciales. Dice así: «El presente Catálogo debe tenerse por provisional, y en lo sucesivo se harán las enmiendas o ampliaciones que se crean convenientes, así como la colocación y elección de las pinturas a medida que el edificio se vaya *habilitando y adelantando la restauración de aquéllas.* Cada vez que se empieza por el cuadro de un nuevo autor se dan noticias y época de su nacimiento, su muerte y escuela a que pertenecía.

Vuelto ya a Madrid Fernando VII, el 20 de diciembre de 1823, se dirigió al Marqués de Ariza y Estepa la siguiente comunicación: «El Rey Nuestro Señor se ha servido nombrar a V. E. Director del Real Museo de Pinturas de esta Corte para la parte gubernativa y económica, y para *la parte artística, a don Vicente López,* a quien le aviso en esta fecha de orden de S. M.; lo digo a V. E. para su inteligencia y satisfacción con mucho gusto.»

Significa esta orden una orientación bastante precisa nombrando a un director, que, por tener cargo palatino y político, debía ocuparse de administrar la parte gubernativa del Museo; y a otro técnico para la parte artística, cuyo cargo recaía en el pintor de Cámara don Vicente López. Poniéndose en evidencia otra vez que la dirección artística, en establecimientos de este género, ha de ser llevada por un gran pintor. Esta vez el maestro tenía un conocimiento perfecto de las obras fundamentales de nuestra pintura realista o humanista.

Pocos meses después, el 30 de marzo de 1824, el Marqués de



Fachada al mediodía del Real Museo de Pinturas en 1830.

Ariza se dirige al Duque de Híjar, diciéndole: «S. M. se ha dignado concederme su Real licencia para salir de esta Corte a diligencias propias, y como caso de apremio debo marchar a la ciudad y reino de Valencia, lo que te participo, quedando muy tuyo de corazón; tu sobrino y amigo, *el Marqués de Ariza y Estepa.*»

En julio se le concede licencia por motivos de salud. Sospecho que impulsaron al Marqués de Ariza otros bastante serios para no seguir en sus tareas del Museo, y que no solamente el hecho de su viaje estuvo fundado en el interés de restablecer su salud. Las soberanas disposiciones decidieron que su sucesor para la dirección del Prado, en la misma forma que lo era Ariza, fuera don José Fadrique Fernández de Híjar, XIII Duque de Híjar, nombrado el 3 de mayo de 1826.

Durante la ausencia de Ariza imprimióse el catálogo de 1824, del que se tiraron mil ejemplares, y, al igual que los de 1821 y 1823, es una reseña de las quinientas doce obras que existían colgadas en el Museo, con ligeras variaciones. Hay diferencias respecto a ciertos cuadros que mudaron de sitio, pero lo principal es que Eusebi, al redactar el catálogo de 1823, hizo la reseña con el nombre del cuadro y de su autor, y añadiendo un sabroso comentario estético personal, que hoy día se nos antoja del mayor interés; redactado, como lo estaba, por mano experta en el buen decir, y técnica, por saber dibujo y color, pues Eusebi era un apreciable miniaturista.

Resume este catálogo los anteriores. No figura Bayeu con su *Jesu Cristo en la Cruz;* el *San Juan Evangelista,* atribuído a la mano de Cano, aparece como de su escuela, y de este autor, un *San Jerónimo* nuevo. Son nuevos también, de Antonio del Castillo, *La Adoración de los pastores;* de Cerezo, *Nuestra Señora dando el pecho al Niño Jesús;* del Cabezalero, dos *retratos* de señora desconocida; de Escalante, *La Sagrada Familia;* de Maella *La Anunciación de la Virgen;* de Miguel Marc, *Campamento nuevo* y *Moisés huyendo de Faraón,* cuadros atribuídos anteriormente a Esteban Marc; de Murillo, *Un Niño Jesús acariciando un cordero;* de Ribera, en el de 1819, aparecen dos *Martirios de San Bartolomé,* y en el de 1824 se hace la advertencia de que uno de ellos, el 235 del Catálogo, algunos lo creen de Jordán; además hay nuevos un *San Pedro llorando sus pecados* y el magnífico lienzo del *Señor difunto en brazos del Padre Eterno.* Roelas, que en el de 1819 aparece con el patronímico Juan, es Pablo en el de 1824, y colocan su Moisés sacado del agua; de Sánchez Coello es nuevo el retrato de Hernán Cortés, y se rectifican algunos nombres y títu-

los; de Valdés, una cabeza de San Pablo Apóstol, cuadro atribuído a Murillo, que algunos creían pintado por Valdés.

Desaparecen de este catálogo *San Juan y Santa Ana en la puerta dorada* y *La Presentación de Nuestra Señora*, de J. G. Espinosa; de Murillo, un *San Juan, El Niño Dios durmiendo sobre la Cruz* y su autorretrato; *Santa Ana dando lección a Nuestra Señora*, y el *Ecce-Homo* de Cristóbal Pérez.

No figuran, en cambio, cuadros que el Catálogo de 1819 reseñaba, y otros que figuraron en los de 1821 y 1823, como son el retrato ecuestre de Carlos IV, por Goya, y el cuadrito que hemos ya recordado de *El picador a caballo*.

Las notas de este Catálogo son análogas al de 1823, del que también es una repetición subsanada. La base, los sólidos cimientos del Museo, las relaciones *de cuadros primordiales de nuestro siglo de oro en estas cuatro ediciones, son las mismas*, y las escasas diferencias que los historiadores establezcan no son de cambios substanciales, ya que no varía el conjunto. En este año de 1824 los gastos de Conserjería importan ocho mil setecientos setenta y cuatro reales; y el valor de los catálogos vendidos, ciento treinta españoles y cien franceses, suman novecientos veinte reales.

Con motivo de haber aumentado a dos en la semana los días de exposición al público desde la entrada en Madrid del ejército libertador, y no teniendo el Real Museo consignación de carbón y leña más que para uno, se compró combustible para suplir dichos días de entrada. El 10 de junio se comunica la orden de que, para trajinar los cuadros, no se sirvan de mozos, sino de los porteros del mismo Museo.

En los años 1824 a 1826, el Museo quedó prácticamente en manos de su director artístico, don Vicente López. En 1825, entra, en el mes de febrero, un cuadro representando un florero de cinco pies de alto, por tres y medio de ancho, y adquiérese un pliego grande de papel inglés y cartulina para hacer un plano de escala pequeña de *todos los cuadros y su distribución en los salones del Real Museo*, que cuesta treinta reales, lo que indica que Eusebi, en estas fechas, meditaba una variación de conjunto en la colocación de todos los cuadros del Museo, reforma que maduró de concierto con Vicente López. Los gastos de este año son cinco mil cuatrocientos noventa reales, de los que se rebajan, en los tres últimos meses, ciento sesenta reales por venta de catálogos.

La idea de Eusebi de planear un Museo más amplio para contener lienzos que esperaban su colocación era asunto que debía

D. Vicente López Portaña,
Primer pintor de Cámara en 1818.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

interesarle tanto como al director artístico, por la circunstancia de estar ausente el director aúlico, Marqués de Ariza.

El día 7 de enero de 1826, Madrazo se reunía con el arquitecto Aguado para tomar algunas disposiciones en los salones del Museo, seguramente para la habilitación de las salas de la litografía.

Los proyectos debían de ser de alguna consideración, porque en este año de 1826 salían al público los cuadernos litográficos; pero, en cambio, el Museo cerraba sus puertas por necesarios arreglos. La *Gaceta* lo anunciaba el viernes 31 de marzo, suspendiéndose la entrada al público.

Existía, en efecto, un proyecto de Vicente López para variar la colocación de los cuadros, trasladando lienzos flamencos y holandeses a las salas laterales que ocupaban los cuadros españoles, pasando éstos a la gran sala central en su primera mitad, y en la restante los de la escuela italiana. Vicente López, como pintor, propugnaba por una más adecuada colocación de los cuadros españoles e italianos, que recibirían mejor luz en el lugar por él asignado. Fué rechazado este proyecto por Ariza, con pretexto de que sería costoso y perjudicial (importábale más el aspecto económico que no el artístico). Híjar se vió obligado a dar su informe, que también fué diferente a lo proyectado por Vicente López, pues para él los cuadros españoles estaban ya en sitio conveniente y el moverlos de allí sería trabajoso. En el salón de entrada de la gran sala central habrían de colocarse los cuadros de pintores contemporáneos y vivos en aquellos días. El gran salón central o galería habría de ser ocupado por las escuelas italianas, para buscar un amplio y buen conjunto; y, al final de éste, la sala ochavada estaría ocupada con lienzos franceses y alemanes, y en las salas de la misma orientación que las españolas, pero en el cuerpo ático del mediodía, se colocarían los cuadros holandeses. Este proyecto de 27 de diciembre de 1826, aprobado por el Rey en enero siguiente, es el que ha de llevarse a cabo.

Tales proyectos de ampliación no lo eran solamente para los cuadros en depósito ya colgados, sino para otros que han de venir al Museo, porque, en 20 de marzo de 1826, Eusebi recibe 99 lienzos más que se le mandan (1), y después de éstos, el Duque de Híjar, ya en funciones de director, que debían de ser dilatadas y provechosas, escribe al mayordomo mayor de Palacio y le manifiesta su deseo de que se traigan a Madrid... infinitos cuadros

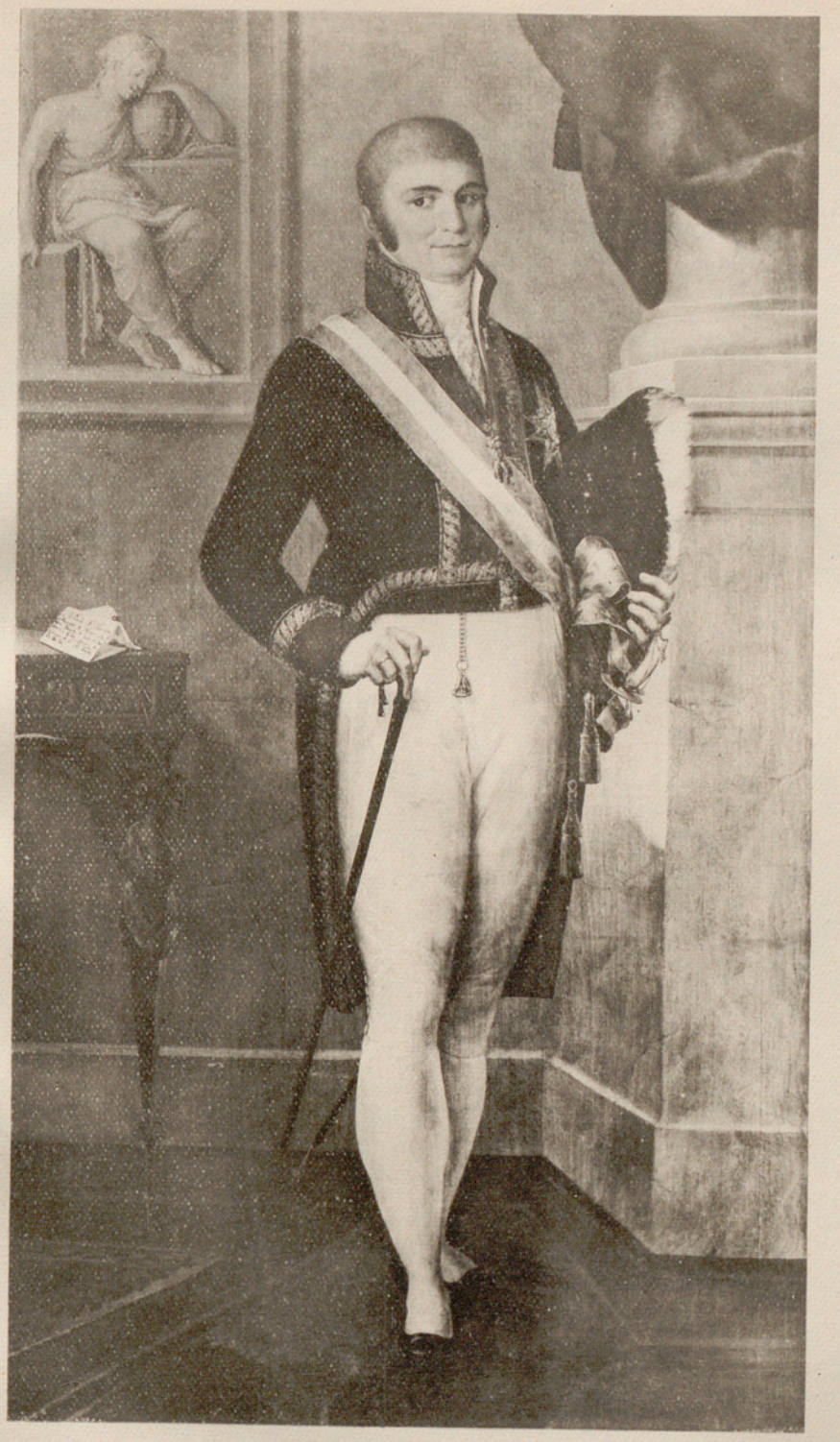
---

(1) Apéndice núm. 10.

que, por su singular mérito, deben reconocerse y conducirse al Real Museo, para cuyo traslado se comisiona a los señores don Juan Antonio Ribera, pintor de cámara, y a Luis Eusebi, quienes habían de reconocer y elegir los cuadros existentes en los Reales Sitios, ayudados, en lo referente a la parte escultórica, por el primer escultor de cámara, don José Alvarez, ya que Híjar tenía noticia de *que las obras guardadas en sótanos y otros depósitos eran algunas del mejor gusto y delicado trabajo, idea que le animaba a poner en su verdadera luz las obras de arte, para que se supiera el verdadero mérito de unas obras de tanta estimación y fama.* El 8 de agosto se concedía a Híjar la autorización para hacerlo, y el 12 de octubre Eusebi remite al director las listas de las obras seleccionadas, comunicándose que el Rey había aprobado el 18 de noviembre las ocho listas presentadas por Híjar, excepto en lo que se refería a obras existentes en la *Casita del Príncipe,* de El Escorial, y *del Labrador,* en Aranjuez, que prohibió sacarlas de donde estaban.

A fines de 1826, Híjar tomó la determinación de volver a las colecciones reales los cuadros que vimos cedidos a la Academia por el Soberano, con intervención de Vicente López e Isidoro Montenegro. El día 14 de noviembre elevó Híjar la consulta, que se resolvió afirmativamente, pero pidiéndose el parecer de don Vicente López, quien hizo observaciones para sustituir los cuadros que se entregan con otros que hubiese en depósito en el Museo y *no fueran de primera categoría,* cosa que no se aprobó, y quedaron para el Museo los cuadros que antaño regalara el Monarca a la Academia de San Fernando.

Los cuadros que la Academia entregaba por resolución real eran: *La Bendición de Jacob,* de Ribera. *Adán y Eva,* de Van Dyck. *La Anunciación,* de Murillo. *Retrato de Felipe IV,* de Velázquez. *Retrato de Doña Mariana de Austria,* de Velázquez. *Infante Baltasar Carlos,* de Velázquez. *El Marqués de Pescara,* Velázquez. *Retrato de un alcalde,* Velázquez. *Sansón despedazando un león,* Lucas Jordán. *Marte,* Velázquez. *Barba Roja,* Velázquez. *El Padre Eterno,* Mengs. *Dos retratos al pastel,* Tiépolo. *Una fábula,* de Lucas Jordán. Dos láminas de David Teniers con trofeos militares. *La Escala de Jacob,* de Ribera. *El Salvador,* de Juan de Juanes. *El Nacimiento de San Juan,* de J. Pantoja. *El Nacimiento de Jesucristo,* de ídem. *La Visión de Ecequiel,* de Collantes. Una acción en la orilla del mar y el general en primer término, dando las órdenes convenientes, por Vicente Carducho. *La jura de Felipe IV,* de



El Marqués de Ariza y Estepa.
Por Esteve.

Maino. Todos estos cuadros se recibieron en el Museo, los cinco últimos, con *La Escalera de Jacob*, el 7 de junio de 1827 (1). También se llevarían al Museo los cuadros que estaban en las salas reservadas. El Rey había dado la orden el 12 de marzo de este año, con la advertencia de que no fueran expuestos a la vista del público los cuadros que calificaba de indecentes y que había en dichas piezas reservadas; estos cuadros estaban allí por disposición del Rey Carlos III y de su hijo Carlos IV, ofreciendo curioso contraste que en el siglo que vió predicar el filosofismo y los principios de libertad fuera el mismo durante el cual se tomaban estas estrictas y pudorosas medidas, muy distantes de otros tiempos, los de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, tan señalados por su aparato, lleno de austeridad, en que se admiraban en su altísimo valor estético las Venus del Tiziano y las composiciones tan ricas, alegóricas y naturalistas de Rubens.

Parece ser que estos cuadros escaparon a peores trances por la intervención feliz del Marqués de Santa Cruz, consiliario de la de San Fernando, a fines del siglo XVIII, que consiguió se mandaran allí los cuadros para su custodia. En la Academia quedaron los lienzos durante la invasión napoleónica, y en la restauración de Fernando VII allí estaban cuando se comenzaron estas gestiones. Muy eficaz fué la actividad del conserje del Museo, Eusebi, quien, en una carta dirigida a don Pedro Grande, secretario de Sumillería en Palacio, en 3 de marzo de 1827, le recuerda que, además de los cuadros que existían en la Academia y que se habían mandado entregar al Museo por Real orden de 19 de febrero de 1827, también había en la sala reservada los que él había visto tiempos atrás en la casa del Rebeque. Esta iniciativa de Híjar, apoyada por el conserje, y seguramente por los técnicos que le asesoraban, hizo adquirir al Museo innegable importancia; siendo cuatro las grandes aportaciones que lo formaban: la de los Reales Sitios y la de los cuadros de la Academia, núcleo éste formado por los cedidos en 1816, y los cuadros de las salas reservadas.

---

(1) Apéndice núm. 12.

III

En el mes de marzo de 1826 se estaban descolgando y guardando todos los cuadros del gran salón de escuela italiana y se concluyó en abril esta tarea con el cambio de los lienzos del saloncito cuadrado de entrada a la galería, los cuales también se descolgaron. En mayo se llevan y se traen cuadros a casa del director, don Vicente López, a los efectos de restauración, y el 10 se lleva una remesa de ellos a Palacio con destino a Aranjuez.

Ya aparece como director el Duque de Híjar, que había sido nombrado en comisión el día 3, y, en cuanto a Eusebi, en su tarea de ir colocando los cuadros, se dedica a hacer planos y ensayos tal como lo practicaba siete años antes. Los proyectos para innovar la colocación íntegra, según apuntamos, eran debidos a don Vicente López y a Eusebi; por esto se vuelve a pedir en octubre de este año papel extragrande y cartulina para la colación *de todos los cuadros de la escuela española e italiana en el salón grande*, y por tal gasto se pagan veintisiete reales. Pero este proyecto no estuvo de acuerdo, repetimos, con lo que se hizo luego ni con el Catálogo publicado después de hechas todas las operaciones de cambios en los cuadros durante el año de 1828.

Los enormes cuadros, de Aparicio, *El Rescate* y *El alzamiento de las provincias* bájanse de los muros de sala cuadrada, empleándose seis mozos desde la mañana hasta la *oración*, con setenta y dos reales de jornal y veinticuatro reales de obra para poner los tiros.

El 20 de abril se eligen catorce cuadros por Vicente López para la iglesia de San Pascual, en Aranjuez (1).

No bastaba despejar el campo: era necesario hacer nuevos reconocimientos de los cuadros. Casi todo el mes de junio de 1826 transcurre reconociéndose, apartándose y limpiándose los cuadros en los depósitos y en los salones; júzguese de lo que sería cuando, especialmente los días 15 y 16, se emplean cuatro mozos en reconocer y limpiar cuadros muy grandes, por ser labor que no podía hacerse con sólo dos hombres. Siguen en julio y en agosto las exploraciones del Museo en plenas actividades de renovación, y páganse en octubre jornales a dos mozos por tres recados para traer cuadros de Tiépolo y de Bayeu; en fin, en noviembre y diciembre prosíguense con actividad análogas operaciones para

(1) Apéndice núm. 11.

limpiar, reconocer y separar las escuelas de todos los cuadros del Real Museo, los días 1, 4, 5, 7, 9, 13 y 29 días que el Rey N. S. Q. D. G. visitó este Real Museo, según dice la nota documental a que me refiero.

Importan los gastos de este año doce mil doscientos veintiún reales.

En 1827 apresúranse las obras. Ocho años hacía que el Museo había sido inaugurado y, por primera vez, se tenía en cuenta la necesidad de darle la importancia que merecía, en orden a calidad y número de lienzos que, de primer momento, se llevaron allí.

Para los nuevos salones en preparación se necesitaba mayor cantidad de lienzos, requiriéndose el esfuerzo de todos para escoger lo que fuese mejor y apareciera en condiciones normales para evitar restauraciones.

Debían de estar las cosas bastante adelantadas cuando, el 4 de julio, S. M. el Rey visitó las obras y pudo examinar el efecto que hacían algunos cuadros, ya colgados en la galería central. El día 8, al anochecer, llegó de Roma el grupo en mármol hecho por el escultor de S. M. representando a los Reyes padres, obra de don Ramón Barba, que venía escoltado por un oficial encargado, un sargento y veinte hombres. Por la noche se veló para apear, entrar y abrir el cajón, con el fin de que S. M. viera el grupo por la mañana, y el 9, en efecto, se presentaron S. M. y los infantes para verlo, quedando colocado en la planta baja y en pedestal giratorio, *untándose los herrajes de la maquinaria* con algo más de una libra de buen aceite, labor en que se ocupa el carpintero. Para esta regia visita, haciendo las cosas como se podía y sin grandes complicaciones, se coge agua en la fuente del Prado, con la que se riegan todos los salones del Museo, lo que cuesta cuarenta reales.

En octubre búscanse en los montones de los cuadros grandes: *La Familia de Carlos IV,* pintado por Goya, y otros retratos de personas reales, para el salón de S. M., y, al fin, el Museo, que llevaba cerrado más de un año, se abre, por orden suya, *temporalmente, por el término de un mes,* para que las gentes de Madrid vieran el grupo escultórico de SS. MM., abonándose por la fatiga extraordinaria a los guardas encargados de la custodia diez reales diarios, que devengaron trescientos.

Prepáranse *setecientos setenta y cinco números para los cuadros.* Se esteran los salones antiguos y los nuevos de las escuelas italiana, francesa y alemana, que están ya preparados en estas

fechas, y reconócense entre los cuadros cuatro de ellos que el Rey concedió al convento e iglesia de Atocha y que estaban en el depósito esperando su restauración.

A fines de este año, Barba presenta una cuenta de las estatuas que están en la puerta del lado de San Jerónimo, ascendiendo los gastos de los seis últimos meses de este año a cinco mil cuatrocientos cincuenta y cuatro reales.

El 9 de junio entraron en lista, remitida a Eusebi por don Luis Wrelldrof, aposentador mayor de Palacio, los siguientes cuadros:

Dos niños con colgantes de flores. Una mujer con una rosa en la mano. San Juanito de media figura. *La Virgen, el Niño, San Juan y San José. Un Ecce-Homo. La Adoración de los pastores. Una Virgen leyendo. La Virgen, el Niño y San Juanito. La Huída a Egipto.*

El 12 de mayo se recibieron ocho mesas con las patas ricamente adornadas con colgantes de flores y bronce dorado, los tableros riquísimos y embutidos de piedras duras; y el 29 de noviembre, el retrato de Carlos III y, tres días antes, la esposa de Carlos III, ambos cuadros de Mengs.

El año siguiente de 1828, seguíase en el Museo trabajando y activándose lo posible las medidas para terminar nuevos salones. Transpórtase en enero una estatua del Rey Fernando VII desde San Ildefonso, y en febrero, en los días del 11 al 16, se pagan de jornales por reconocer, limpiar y elegir entre *unos cuatro mil* cuadros de los depósitos del Museo, separándose aquellos que necesitaban restauración y se hallaban en la sala reservada, para cuidarlos y barnizarlos. Por cierto que debieron en esta ocasión de darse cita en aquellas salas ciertos respetables personajes que no estaban de acuerdo con que los hermosos cuadros, que por su calidad y belleza debieran admirarse, no fueran expuestos al público; y acudieron, en esta ocasión en que se manejaban, para conocerlos y recrearse, varios embajadores y míster Wilkis (1), pintor inglés.

En el mes de marzo, Eusebi despliega grandísima actividad para terminar su católogo nuevo de 1828. Ayúdanle personas competentes para copiarlo en español y francés, y redáctase también toda la explicación de los cuadros, quedando listo para la imprenta. Mientras el propio Eusebi se ocupaba en traducir y en poner en limpio el catálogo de la Escuela Italiana para que estuviera a la venta el día de San José, que era el elegido para que se abriera

(1) Wilkie, Sir David, pintor inglés que fué director de la National Gallery.

Vista de la entrada al Real Museo por el lado de San Jerónimo (Fachada N.).
Estampa del Real Establecimiento Litográfico de Madrid.
Reproducción de un cuadro de Brambila litografiada por Asselineau.

el Museo definitivamente, por ser el de la Reina. Desde el 8 de enero ya tenía tal idea el Director.

Insértase, por fin, en el *Diario de Madrid* del lunes 17 de marzo el aviso al público dando cuenta de haberse concluído la colocación de cuadros de las Escuelas española, italiana, francesa y alemana, y de que el Museo quedaba abierto. No lo fué tampoco con la solemnidad que tal caso requería porque S. M. hallábase en Cataluña retenido por la importancia de los asuntos políticos planteados y lo delicado de la situación; y tan sólo acudió el público. Ocho días seguidos estuvo abierta la exposición, a contar del día de San José.

Después de abierto habían de seguir las mejoras. El 2 de mayo se pagan jornales por buscar en los depósitos, donde había de tres a cuatro mil cuadros de la escuela flamenca y holandesa, anuncio ésto de futuras mejoras; y del 12 al 17 se transportan enseres, cuadros, caballetes y tableros del salón de la restauración y litografía, para que se vayan haciendo las obras, pasando a un nuevo salón los cuadros de la sala reservada en los días del 19 al 24.

El 23 de abril habían entrado en el Museo dos de esas magníficas mesas de ébano, que sólo la antigüedad supo concebir y que demuestran el gran concepto decorativo que tenían artistas y menestrales; dos mesas de ébano guarnecidas de bronce y embutidas de piedras duras, adornadas de colgantes de las mismas piedras y con cabezas de bronce dorado a fuego, que pasan a engalanar la galería de estatuas.

Siguen durante el verano algunos trabajos en los cuadros de la sala reservada y en los depósitos, entre los cuadros flamencos y holandeses; llévanse marcos para compostura al dorador, y se imprimen prevenciones mandadas observar a los jóvenes que iban a estudiar al Real Museo.

En julio se descuelga el enorme cuadro de Aparicio, «El Desembarco», y llega el 19 de agosto en que el Rey, después de su viaje a Cataluña, haría la visita al Museo. Había salido de Barcelona el 9 de abril, para volver, después de dilatado viaje en tierras del Norte, a San Ildefonso, y el 11 de agosto entró en Madrid.

Trabajóse activamente en el Museo al anuncio de esta visita y el 18 se acondicionó el salón reservado para S. M. El Rey fué recibido por el Director Duque de Híjar, por D. Vicente López, por los pintores de cámara Ribera y José Madrazo, el arquitecto Aguado y el diligente Eusebi, a quien su salud quebrantada no impidió cumplir con esta formalidad. El Rey se detuvo en los *sa-*

lones nuevos, en el taller de restauración y dependencias de litografía dirigida por Madrazo, y también vió en los depósitos los hermosísimos lienzos de escuela flamenca y holandesa, en tanto pudieran ser colgados en las salas cuyas obras de preparación y habilitación estaban ya empezadas, lienzos cuya selección deberíase al pintor de cámara Madrazo, que haría también la organización definitiva de estas salas.

Las cuentas de Conserjería son presentadas desde el mes de julio por doña Carmen Macías, esposa de Luis Eusebi, pues éste había salido para París; pero cuando fueron presentadas a Tesorería para su formalización, el conserje falleció en aquella ciudad el 16 de agosto del año de 1829.

El 10 de octubre llegan al Museo 15 retratos de la Real Familia, seis al pastel y nueve al óleo.

Hemos hablado del catálogo de 1828. El año anterior, el Duque de Híjar escribió a su secretario D. Pedro Grande, muy gran aficionado a la pintura y persona activa e interesada por las cosas del Museo, encargándole que Eusebi no dejara de mandar imprimir los libros de la explicación: uno, redactado en francés a un lado y en italiano al otro, para que los extranjeros pudieran leerlo, además del que se hiciera en español. Un poco demasiada parquedad en el uso del papel quería Híjar, pues tal idea no se llevo a la práctica. Decíale también que de los cuadros que no supiera bien los argumentos, preguntase a Madrazo, *que había hecho encargo de algunos para las explicaciones de los cuadernos litográficos y tenía persona que estaba trabajando en darle noticias ciertas en este punto. Diciendo el Duque: y yo le he dicho me las comunique para que luego se hagan inventarios o listas de los cuadros con propiedad y los extranjeros no nos cojan en renuncio diciendo que no sabemos ni lo que poseemos.*

Algún autor avisado, no cree que Eusebi aprovechara noticias ajenas y fundamenta su idea en base algo tendenciosa, acudiendo al parecer de D. Pedro Madrazo que opinaba: «Era pintor italiano no falto de mérito, muy familiarizado con las diferentes escuelas artísticas en la medida de los conocimientos de aquel tiempo y con la crítica propia del mismo, y muy erudito en historia.»

Sin embargo, en aquellos días D. José Musso y Valiente, para exponer los *argumentos* deseados por Híjar, estaba tan capacitado como Eusebi, por su reconocido buen gusto, su criterio lógico, su amistad con Cean Bermúdez y su conocimiento de la pintura. El estilo fácil y elegante de su literatura, la ironía de sus comentarios

y sus observaciones, lo hacen atractivo; y es preciso mencionar el recuerdo de su actuación en estos días de 1828 en que el Museo daba un paso más hacia adelante, pues él fué quien hizo el primer proyecto de catálogos de las salas flamenca y holandesa. Así el 1 de noviembre de 1930, diría: *tengo concluídos y enteramente corrientes los catálogos de la escuela flamenca y de la holandesa, además de la sala reservada, que es lo que puedo hacer sin las apuntaciones que hace tiempo estoy esperando* (1). *El correo próximo se lo enviaré a mi hermano, con encargo de que lo pase a manos de Vd., a fin de que me haga el favor de corregirlo, quitando, añadiendo y enmendando. Y hecho, tenga la bondad de devolvérmelo para que se lo entregue al duque de Híjar. El otro, como ha de formar un cuerpo con el de la escultura, lo conservo en mi poder todavía por si tardan en venir las apuntaciones.*

Y el 6 de noviembre: *es regular que ya esté en manos de Vd. el Catálogo de la sala reservada* (2), *porque así lo encargué a mi hermano. Escribo de ello al duque de Híjar, y le digo también está concluído el de la escuela flamenca y holandesa,* y el 3 de febrero de 1831: *Grande me dice que los catálogos están ya en poder de Híjar.*

Tales anotaciones explican bien claro cuál era la competencia de D. José Musso y Valiente; del mismo modo pudo años antes redactar las noticias a que Híjar se refería en su carta al secretario D. Pedro Grande. No hay que olvidar que en una gran empresa como lo era el Museo había de ser necesaria la colaboración de las personas que no solamente fueran eruditas, sino que tuvieran otras cualidades que se requieren para tales casos.

En cuanto al catálogo de 1828, refleja los cambios que se hicieron, las nuevas aportaciones y la supresión de algunas de ellas.

Empieza la reseña por los cuadros de los salones de la escuela española, incluyendo algunos nuevos: *El Bautismo del Señor,* de Navarrete; *Santa Catalina,* de Pacheco; *Retrato de Felipe II viejo,* de Pantoja; *El Príncipe D. Carlos de Sánchez Coello, La visita-*

---

(1) Correspondencia inédita de José Musso a D. José Madrazo.

(2) Por Musso y Valiente sabemos que estaban en la sala reservada los siguientes cuadros: De Annibal Caracci, *La Magdalena*; de Cignani, *El Tiempo destruyendo la hermosura*; de Tiziano, *Venus acariciada por Cupido, acariciando un perrito, Andrómena y Perseo, Danae,* de los cuales decía: que aunque rabiara Mahoma, habían de salir en las colecciones litográficas. Además estaban: de Pusino, *Baco y Adriadna*; de Jordaens, *el Juicio de París*; de Quellyn, *la Hermosura*; de Rubens, *Andrómeda y Perseo, Ninfas y Sátiros, la Vía Lactea, Ninfas defediéndose de los Sátiros, Las Tres Gracias, La Culpa de Calixto descubierta,* y el *Juicio de París,* de Cornelio de Vos, *Venus saliendo de al espuma del Mar,* y con las iniciales D. C., *Convite de los Dioses Marinos.*

ción de Santa Inés, de Juan de Juanes; *La Circuncisión* y *Una Dolorosa,* de Morales; *La Concepción,* de medio cuerpo, de Murillo; *El Sueño de Jacob,* de Ribera; *El Dios Marte,* de Velázquez; y es de presumir que también fué colgado en esta época *El Divino Pastor,* de Murillo.

En el comienzo de la galería central, siguieron los contemporáneos y alguno recientemente fallecido. De Jacinto Gómez se colocan jerarquías de ángeles adorando al Espíritu Santo, vuelven a figurar en esta antesala *El Carlos V,* de Goya, y el *Picador a caballo*; de Tejeo, el gran pintor de Aravaca, *La Magdalena*; con el número 310 del catálogo, el cuadro de Aparicio *El Hambre en Madrid;* de José Madrazo, *Retrato ecuestre de Fernando VII,* y en fin, además de la copia de Vicente López tomada de la *Sagrada Forma,* de Sánchez Coello, se cuelga el hermoso retrato de *Goya viejo,* es decir el mismo año que el genial aragonés deja de existir en Burdeos.

Los lienzos españoles suman trescientos veintiún cuadros, en los que se incluyen los cuadros traídos de la Academia en 1826, y cuatrocientos treinta y cuatro de escuelas extranjeras que comprenden, a su vez, ciento sesenta y cuatro cuadros italianos y doscientos setenta franceses y alemanes; de los que, rebajados ciento noventa y cuatro lienzos que figuraban ya en 1824, hacen un total de doscientos cuarenta cuadros nuevos.

El reparto de los cuadros se hizo en las salas siguientes: escuelas españolas antiguas, primer salón del número 1 al número 145; segundo salón, del número 146 al 278.

Entrada a la primera división de la gran galería de en medio, que contiene provisionalmente los cuadros de la escuela española: pintores vivos y recién fallecidos, del número doscientos setenta y nueve al trescientos veintiuno. Segunda división de la gran galería de la entrada: escuela italiana, números trescientos veintidós al cuatrocientos ochenta y cinco. Tercera división de la gran galería: escuelas francesa y alemana, números cuatrocientos ochenta y seis al quinientos ochenta y dos. Continuación de las escuelas italianas, números quinientos ochenta y tres al setecientos cincuenta y cinco.

Interesantes observaciones contiene este Catálogo de 1828 para los visitantes: los días de entrada para el público eran los miércoles y los sábados; las horas en que se abría el Museo en el invierno fueron las nueve da la mañana, y en el verano, a las ocho, hasta las dos de la tarde, durante todo el año; los viajeros podrían

admitirse con la presentación del pasaporte, debidamente visado por la Policía o de un permiso de residencia de dicha autoridad. A los artistas que tenían permiso se les dejaba estudiar los mismos días, excepto los de fiesta; y los días de lluvia la entrada se suspendía.

Sin una orden del Rey, comunicada al Director del Museo, no se podía de ninguna manera ni bajo ningún pretexto bajar de su sitio los cuadros de la galería para los copistas y litógrafos, y aquellos que estaban en la sala de restauración o en el taller de los dibujantes litógrafos, sus marcos quedaban en el sitio y se anotaban con una inscripción. Copiábanse e imprimíanse en litografía todos los hermosos cuadros, cuyas estampas, publicadas en varios cuadernos, se hallaban de venta este año en el establecimiento litográfico de la calle de Alcalá.

Indica el Catálogo, al final de su introducción, que el deseo de abrir cuanto antes el Museo al público y la delicada salud de su redactor Eusebi fueron la causa de que la explicación de los cuadros se hiciera con premura. Advirtiendo, ya entonces igual que hoy, que se había adoptado el método de escribir fielmente los nombres y apellidos de los pintores extranjeros, y del lugar del nacimiento, con la misma ortografía, tal como estaban escritos en la lengua vernácula de sus respectivas naciones, creyéndolo así más conveniente que forzarlos a la pronunciación o al gusto de cualquiera de estos tres idiomas.

Eusebi encontró parte de su celebridad en la labor que realizó en el Museo, asidua, constante y plena de buenas experiencias. Sus catálogos lo ponen de manifiesto, y redactándolos halló el autor la oportunidad para demostrar sus conocimientos prácticos y su buena manera de ver la pintura, *cosa que no es dada a todos* los que solamente escriben. No poca honra merece quien se ocupó en estos trabajos y se hizo acreedor con ello a recuerdo imperecedero.

Mucho debió pesar en el ánimo de Eusebi la muerte de su hijo, acaecida de modo trágico el año de 1829.

IV

Entre tanto, ausente de él tan meritorio conserje, el Museo seguía la marcha obligada por los intereses creados en el mismo. En 1829 continuaba en reparación la sala reservada, se habilitaba la de descanso para S. M., se colocaban papeletas en algunos cua-

dros, subíanse otros al depósito y a la sala de restauración, y se llevaban a Palacio ocho cuadros grandes, trayéndose otros (1) y, entre ellos, el cuadro de Pusino que representa el Triunfo.

Don Pedro Grande ordena ciertas disposiciones para la restauración de cuadros, y el día 2 de octubre ingresa en el Museo el cajón conteniendo el famoso Cristo pintado de mano de Velázquez, pagándose de jornales veinte reales a dos mozos por manejarlo y catorce por el carro que lo llevó al Museo. Condúcese igualmente el retrato de doña María Isabel de Braganza, el cual queda colgado el día 7 de octubre.

El 8 se entregan, de orden de Híjar, a Carlos Mariani dos cuadros: un *Jesús orando en el Huerto,* pintado sobre tabla, y una *Santa Catalina,* sobre lienzo, de cuatro pies y cuatro pulgadas de alto por tres pies y cinco pulgadas de ancho, copia del Güido.

El día 28 por la tarde se pagan diez reales al mayoral de la litera que condujo los cuadros de Viñuelas, y se traen de este sitio dos cuadros representando dos cacerías.

En noviembre se coloca la araña en el gabinete de S. M., que se alfombra, y obsérvase grandísima actividad en la colocación de cuadros los días del 2 al 14. El 16 continúase el trabajo, y la labor se reanuda del 21 al 28. Trasládanse más cuadros de Palacio y también de la Granja, adquiriéndose papel avitelado para los planos de los salones y salas reservadas, más treinta cartulinas finas para *demostrar* los cuadros. Desde el día 16 comen en el Museo los doce operarios, por razón de la urgencia que había para concluir de colocar los cuadros en los salones de las escuelas flamencas y sala reservada, y en diciembre prepáranse marcos llevándolos al dorador.

El 26 actúase con motivo *de la venida de SS. MM.. sicilianas;* estéranse las salas flamenca y la reservada, colocándose mamparas y zócalos en la galería de estatuas, que empieza a organizarse.

Para el pavimento de las salas de escultura se invierten, en virtud de Real orden de 28 de julio de 1830, sesenta y seis mil doscientos setenta y tres reales en la adquisición de trece mil setenta baldosas de mármol de Génova, azul y blanco, compradas en Cádiz.

En el mes de enero, el infante don Sebastián, hijo de don Gabriel, hermano del Rey, joven muy aficionado a la pintura, hace una visita de estudio al Museo para ver varios cuadros y, en este

(1) Ver apéndice núm. 13.

mes, se lleva el Cristo de Velázquez a casa del dorador don Ramon Lletget, para que le ornase con un marco dorado.

Nuevos cuadros grandes enriquecen las salas flamencas y se cambian en Palacio unas sillas por tres banquetas grandes, que servirán para el uso de los visitantes. Continúase seleccionando en los depósitos y se compran números para poner a los cuadros, y un juego de abecedario; el 29 de marzo llévanse seis marcos dorados y tallados en forma de hoja de palma para darles empleo en el Museo.

El 3 de abril se abren al público los salones de las escuelas flamencas y holandesas, apertura algo precaria y provisional por el número de cuadros colgados y su calidad, que no se consolida sino a fines de la década de 1830 a 1840; abrióse también parte de la escultura.

El 17 de este mes, don José Madrazo, ayudado convenientemente por mozos del Museo, visita los depósitos altos para elegir algunos cuadros que han de bajarse a la escuela flamenca.

En junio, se procede a desocupar el gabinete de descanso de S. M., quitando la alfombra, que se lleva a la fábrica de tapices, donde queda en depósito, para volver al Museo el 8 de octubre.

Búscanse aquel mes «unos Basanos» en el entresuelo; se traen del hospicio seis banquetas grandes y colócase un lienzo de *La Casta Susana* en la escuela italiana. El marco del Cristo de Velázquez que vimos en manos del restaurador señor Lletget no debió de quedar muy bien cuando lo pusieron en febrero, porque en agosto se coloca definitivamente. Con este motivo se cuelga el gran lienzo de Velázquez, prototipo de humanismo y de humildad ante su poderosa significación, sobreviniendo con este motivo un cambio en los cuadros; y el magnífico lienzo del San Pedro y San Pablo de este imponderable autor pasó a ocupar el sitio en que estaba expuesta la Vista de Aranjuez, *no toda de sus manos.*

Llegan, procedentes de la Casa de Campo, más cuadros al Museo, súbense las banquetas nuevas para los seis salones, y, en octubre, con la llegada de los fríos, se adquieren nuevos braseros. El Museo todavía no era un sitio cómodo; lo dice una divertida carta escrita por una persona del acompañamiento en el cuarto del Infante don Sebastián, quien, al referirse a cierta visita hecha al Museo por esta real persona, acompañada de don José de Madrazo, el 17 de febrero de 1829, se expresa así: «He visto que llegó usted a su casa con mucho frío, lo que nada tiene de extraño, porque los salones del Museo lo estaban bastante, particularmente los

bajos, que, como no tienen esteras ni fuego, están mejor para conservar los buenos jamones de Candelas y Avilés, que es un alimento sano y que no se tienen jamás indigestiones con ellos y, por lo tanto, lo que es *útil* para estos cuadros es propenso para que los hombres cojan una pulmonía que a los cuatro días, a más tardar, se puede hacer una visita personal al Padre Eterno, por lo que se debe huir de ellos para que no llegue el caso.» Pero el Museo, aunque de muros fríos, empezaba a esparcir el flúido de la inmensa reserva de belleza en él acumulada, porque en otra carta se dice: *en medio de mi diversión de la caza y de todo, no dejo de acordarme de las hermosísimas preciosidades que tiene el Museo en aquellas galerías.*

De este modo iba creciendo el Museo, en un ambiente político que más bien auguraba difíciles momentos para el porvenir. Las actividades del Rey, tan marcadamente absolutistas, producían la reacción entre los emigrados que se movían en la antesala de París, quienes contestaban conspirando más o menos afortunadamente, y cuyo episodio cumbre lo marca la actuación de Torrijos y la aventura de Mariana Pineda. La violencia que rodeó al fracaso de estas intentonas no sirvió sino para oponer cada vez más a dos corrientes contrarias. El Rey perdía simpatías y ambiente en el seno de Palacio con los núcleos que le eran afectos; la situación era cada día más delicada, y vino a complicarla la muerte de la Reina María Josefa Amalia y la cuestión sucesional.

En tales trances decide el Rey su cuarto y último matrimonio con María Cristina, princesa que, análogamente a doña Isabel de Braganza, venía con el prestigio de una bien orientada educación artística. Esta seguiría con interés cuanto se relacionaba con el Museo y más aún se superó en su labor cuando las circunstancias hicieron que se ocupara más directamente, a la muerte del Rey.

En 1831, el 7 de enero, hicieron los Reyes una visita al Museo; y se toman, con tal motivo, varias disposiciones para buscar nuevos cuadros, sustituyendo los medianos por otros mejores. Operaciones que siguen haciéndose durante casi todo el año. En marzo actúa don José Madrazo para examinar los lienzos que estaban en uno de los depósitos, empleándose el 4 de este mes tres mozos para bajarlos a los *salones flamencos,* y siguen estas actividades en los días posteriores. Cuélgase este año el cuadro de *Cleopatra,* del Vaccaro; uno de Valdés, además de otros de escuela española, así como el *Mercurio,* de Rubens, en la sala flamenca, y se lleva al Museo una *Concepción* que tenía la viuda de Napoli.

D. José Rafael Fadrique Fernández de Hijar, XIII Duque de Hijar.
Busto en cerámica de Alcora.

Colección Lázaro Galdeano

En septiembre se lleva a la restauración un lienzo grande de Maino, y en diciembre se cuelga el cuadro de Lot y se reciben otros que llegan de Palacio para que se limpien y restauren, tomándose razón de ellos los días 19, 20 y 21.

Las actividades más salientes en enero de 1832 señalan el empleo de mozos para recibir y tomar razón de los cuadros que llegan de Palacio de *orden de S. M. la Reina* para que se limpien y restauren.

El 19 se llevan a restaurar doscientos dieciséis marcos, y se buscan cuatro sobrepuertas para la habitación de la Infanta doña María Isabel Luisa.

Dando señal de su afición a la pintura, la Reina interesábase por las actividades referentes al Museo, y pide una relación detallada de todos los cuadros, que en estas fechas habían aumentado considerablemente. Por Musso y Valiente sabemos que había colocados *mil trescientos diez cuadros*. La Reina, dando además pruebas de cierta iniciativa, hace ingresar en sus colecciones de Museo un San Hermenegildo que había comprado a los Carmelitas descalzos (1).

Llegan también al Museo nuevos cuadros, uno de Palma el Viejo, de Aranjuez, y se coloca dos días después, trayéndose también otro del Greco.

En agosto se coloca *La Dolorosa* de Camarón, y se traen al Museo nuevos cuadros desde San Ildefonso, que acondiciona el maestro carpintero Alejandro Matilla en tres cajones y un cilindro, haciéndose, además, en este mes operaciones en los depósitos para ir nutriendo el contenido de cuadros en las salas flamencas, cuya ordenación literaria o histórica era asunto puesto en manos de don José Musso.

* * *

---

(1) El 19 de septiembre de 1831, Híjar se dirigía a José Madrazo diciéndole examinara *con la mayor detención* el cuadro, y hecho, le manifestara su opinión acerca de su mérito y la cantidad en que podía justipreciarse. Punto difícil decía Madrazo, porque los cuadros antiguos no tienen valor intrínseco y éste depende del que quieren darle poseedores y compradores a medida de sus facultades, inteligencia, y gustos, y hasta de sus caprichos, teniendo también mucha importancia la escasez o abundancia de obras de misma mano. Fué tasado en 16.000 reales y vendido en 10.000. Es el núm. 833 del actual Catálogo.

No servía solamente el Museo para que en los muros de sus salas lucieran los cuadros para los aficionados e inteligentes discípulos, profesores nacionales y extranjeros. Además de la finalidad exhibitoria del nuevo Instituto, presentaba otro aspecto derivado de las necesidades de recomposición y retoque de aquellos cuadros que lo necesitaban o cuyo estado era deplorable. Cuadros que, a pesar de su mérito real y su belleza mutilada, tenían que esperar largo período de tiempo para ser expuestos al público de modo y manera convenientes.

Don Vicente López, en su calidad de pintor de Cámara y Director Artístico del Museo, tuvo a su cargo la restauración en los comienzos.

El 21 de diciembre de 1823, presenta cuenta a Mayordomía por los gastos de restauración de la Escuela Italiana, desde 3 de mayo de 1821 hasta el 24 de diciembre de 1823, con un cargo de veintiséis mil reales vn.

Entre los restauradores merecen ser mencionados José Sorrentini, Lucas, Manuel Garcés, José Bueno, y su hermano Pedro Bueno. Victoriano Gómez, como *compositor* de pintura, gozaba de seis mil seiscientos reales, y como dedicado a la restauración doce reales diarios. José Bueno cobró como éste.

A la presentación de cuentas se instruye a Vicente López que «en lo sucesivo ha de presentar sus cuentas y los documentos que las justifiquen».

Se restauran cinco cuadros de la Casa del Príncipe, en el sitio de San Lorenzo.

En 1826 hay actividad en estas operaciones, en vista de las reformas del año.

En 1 de octubre presenta una cuenta de veinte mil cuatrocientos diez y nueve reales, importe de los gastos causados en este *Real Museo de Pinturas*, en la recomposición de cuadros para el Real Palacio de San Lorenzo, de la Zarzuela, y por el importe de colores y otros utensilios.

En éstos incluye los invertidos en el gran cuadro de Ciro, que de orden de S. M. estaba pintando, para colocarlo en el Real Museo. Se restaura el cuadro de *Rebeca*, atribuído a Vacaro; se buscan, eligen y restauran los cuadros que pasan al Escorial, colocándose en la Casita del Príncipe, así como otros que están en los depósitos.

Entre las cuentas figura un libramiento de tres mil doscientos rs. de 24 de mayo, a favor de Vicente López, para pagar dos cuadros que ha comprado de orden de S. M. para colocarlos en el Refectorio de los PP. de San Pascual, en Aranjuez, y otro del *Nacimiento del Hijo de Dios*.

En 26 de noviembre de 1828 presenta cuenta con gasto para todo el año de veintiún mil cuatrocientos un rs.

Desde 30 de diciembre de 1827 a 12 de septiembre de 1829 importan diez y ocho mil seiscientos cuarenta y cuatro rs. v. En estas cuentas aparecen los nombres nuevos de los restauradores Angel Bueno, Benito Trillo y Manuel Fernández.

Una nota entre ellos dice: haber recibido en 20 de junio de 1828 Ramón Hernández y Bárcenas, ciento catorce rs. importe de tres varas de mantel fino para el retrato de la Reina difunta Doña María Isabel, q. e. p. d.

Entre los cuadros que inspiraron muchísimo interés, y cuya restauración fué bastante laboriosa, uno de ellos fué el de la *Porciúncula* de Murillo, que, empezado ya, en 17 de octubre de 1828, tardó en acabarse más de cinco meses. Para ello se sacó del Museo y se llevó a Palacio, donde estuvo tratado por el restaurador Bueno. Don Vicente López no admiraba demasiado el lienzo, pero rectificó su juicio al verlo debidamente liberado de sus impurezas y malos barnices después de cuidada la superficie con el estuco.

Desde 1.º de julio de 1829 hasta fin de junio de 1830 los gastos de restauración de pintura, a cargo de Vicente López, se elevan a veinte mil ciento treinta y ocho rs.

Aparecen dos nombres nuevos de restauradores: Manuel Fernández y Mariano Roncal.

Desde julio de 1830 a 30 de abril de 1832, los gastos de restauración son, según una cuenta, veinte mil ochocientos noventa y nueve rs., y desde el 18 de abril de este año hasta 1.º de febrero de 1832, veinte mil seiscientos quince rs. con 0,27, y otra de colores, lienzos, aceite, etc., empleados en obras, que ha hecho Vicente López para el Rey. Se eleva a veintiocho mil novecientos ocho con 0,27 rs. en 31 de marzo de 1832.

En 6 de septiembre presenta J. Bueno cuenta de la restauración en la sala flamenca, por mil trescientos cincuenta y siete rs. El 14 de noviembre presenta él mismo cuenta de los gastos de restauración de escuela flamenca, desde 10 de noviembre de 1828, hasta 14 ídem, por ochenta rs., y el 15 por los gastos ocasionados en el Sitio del Escorial y San Ildefonso, de orden del Excmo. Sr. Duque de Híjar, «para sentar el color a unos cuadros y embalarlos para traerlos al Museo». La operación dura dieciséis días y emplea un hombre con una calesa. El 22 otra, desde el 17 de noviembre al 22, por la restauración en la sala flamenca, por ciento noventa y ocho rs.

Desde el 9 de diciembre al 20, sigue las operaciones el restaurador José Bueno.

En 1833 (?), Vicente López presenta su cuenta de gastos desde el 3 de noviembre de 1832 hasta el 26 de octubre de 1833, importante veinte mil ciento treinta y siete rs., y éstas después de la muerte del Rey.

En marzo de 1830, se expide libramiento para pagar el importe de cincuenta y una listas semanales para jornales y gastos, causados en el estudio de la Restauración de Estatuas del Museo, desde 27 de diciembre de 1828 hasta 12 de diciembre de 1829, por setenta y siete mil quinientos veintidós rs. vn.

En estas listas figuran importantes cantidades, que ascienden a quince mil quinientos noventa y cuatro rs. vn., por los trabajos ejecutados en la restauración, haciendo los frutos que faltaban, pulimento, compostura y dorado a fuego de las mesas de piedras duras y preciosas que pasan al Museo de la Sacristía y Biblioteca de Palacio, regalo del Papa a Don Juan de Austria por su victoria de Lepanto.

Dedúcese que también fueron llevados, durante dos días, objetos de escultura pertenecientes a la Academia de San Fernando. Y se doran a fuego las cabezas, brazos, pies y manos de unos *emperadores*, las Letras y el Mundo que lleva uno en la mano, cubriéndose luego con fundas hechas por el sastre, para conservarlos bien.

Desde el mes de mayo de 1830 hasta el 9 de octubre de este año, los gastos de la restauración en la escultura son diecinueve mil trescientos vintiocho rs. y treinta y cuatro mil treinta y seis desde 11 de octubre de 1830 hasta 8 de enero de 1831.

Desde 10 de enero de 1831 hasta 10 de noviembre, setenta y seis mil ochocientos cincuenta y nueve con 17, incluyéndose en esta cifra las obras efectuadas en las estatuas de la fachada principal. Desde 3 de octubre de 1831 hasta febrero de 1832, otra partida acusa cincuenta y dos mil doscientos uno rs. con 0,24, y desde 27 de febrero hasta 29 de diciembre de 1832, ochenta mil doscientos noventa y siete con 0,30 rs. Además, desde 28 de diciembre de 1829 hasta el 8 de mayo de 1830, se abonan doce mil quinientos cincuenta y dos rs. para la restauración de la galería de estatuas.

Todas estas cifras se cargan a Palacio y dan impresión de lo decidida que era la protección del Rey a la hermosa pinacoteca.

MUERTE DEL REY

I

En 1832, la mala salud del Rey, los achaques y los sinsabores políticos le hicieron retraerse cada vez más de la vida normal, y fueron haciéndose más tardías las visitas a su gran Museo.

Todo el mundo estaba informado de las noticias que se propalaban acerca de su salud. Musso, el 21 de septiembre, las acusa con emoción: «Hoy he recibido noticias muy lamentables, tanto que miro como cierta su pérdida; ya se puede usted figurar cuánto habré padecido desde que leí sus cartas» (1). El 4 de octubre dice: *«Muy consoladoras son las noticias que en este correo han traído de la salud del Rey, pero todavía no fío mucho en estas mejorías.»* El 9 de noviembre de 1832: *«Mucho me alegro de las buenas noticias que tiene usted por bien de comunicarme sobre la salud del Rey, y en este punto sólo he empezado a respirar desde el día que supe su mejoría.»* En fin, la última referencia de la salud del Rey, de 5 de febrero, dice: *«Dígame usted, aunque sea en unos renglones, cómo está el Rey, pues por aquí oigo de la salud de S. M. noticias que me afligen.»* Y el 24: *«Me alegro infinito de la mejoría de Su Majestad.»*

Efectivamente, el Rey se hallaba en San Ildefonso desde el 2 de julio de 1832, con sus hijas, su hermano don Carlos y doña María Francisca, la Princesa de Beira, y el Infante don Sebastián con la Princesa doña María Amalia. Había ido para encontrar en aquel lugar no lejano de Madrid el reposo necesario para su salud quebrantada, hasta que entró en un período crítico en los días 12, 13 y 14 de septiembre, en que se desarrollaron las sorprendentes escenas que son harto conocidas, aliviándose su estado cuando quedaban pocas esperanzas de que viviese. Inspirándose en tan dramá-

(1) Correspondencia inédita de Musso y Valiente a José Madrazo.

tico momento, Federico Madrazo, a los diecinueve años, interpretó la escena en un cuadro conocido, luego litografiado por Decraene, en el que se destaca la idea del amor de la esposa cuidando y llevando el consuelo al enfermo. El ambiente del cuadro es muy *imperio;* por entre los cortinones del lecho real aparece un grupo de médicos y, en ambos lados extremos del lienzo, dos grupos de figuras. Rodean al primer médico, de izquierda a derecha, los doctores Durán, Luque, Damián Pérez, Aso Travieso, Juan Castelló y Llord. A la derecha de la Reina está don Alejo Abella, jefe del guardarropa, y a la izquierda del cuadro, el boticario de Su Majestad, señor Maestre, y señor Insa, sangrador. La manera como está ejecutado el cuadro es precisa, muy dibujada y un modelo de sinceridad.

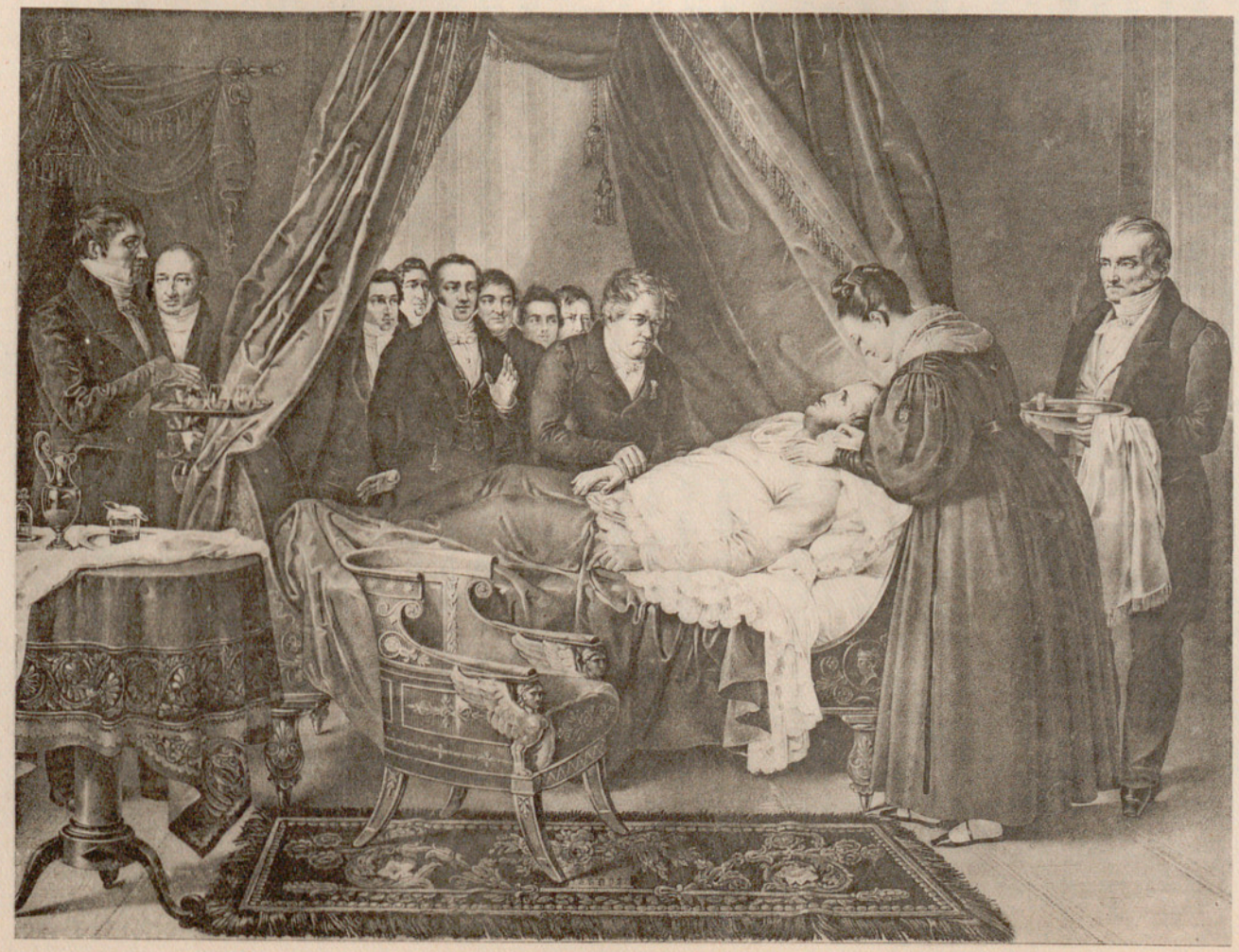
Marca un paréntesis en este período el memorable suceso de la jura de la Princesita Isabel, que se verificó el 20 de junio de 1833 *con toda pompa y magnificencia. La Capital habíase convertido en un país de encantamiento* y el Museo Real lució, quizá por primera vez, unas espléndidas colgaduras para solemnizar aquel día feliz que parecía hecho a tiempo, porque la salud del Rey inspiraba muy serios temores.

El 5 de febrero de este año, Musso preguntaba: *por aquí oigo de S. M. noticias que me afligen.*

Así las cosas, el 28 de septiembre apareció en la *Gaceta* un inesperado suelto dando cuenta de que el Rey empezó a quejarse de un dolor en la cadera izquierda y que su constitución iba debilitándose por la inapetencia y las vigilias.

Finalmente, el domingo 29 de septiembre fallecía Fernando VII.

¿Qué juicio nos merece Fernando VII en relación con su obra? No es lo mismo juzgar a un Rey frente a sus responsabilidades políticas, que al hombre dedicado a fomentar las Bellas Artes. ¿Cabe recordar las frases comentadas por Musso y Valiente de que la pintura *era una bagatela* y que había ocupaciones más dignas en que emplearse, imputadas por la mala voluntad y el vulgo a Fernando VII? Lo cierto es que el Rey, estimulado por la labor de otros Monarcas, como Luis XVIII, sintiendo perfectamente el alcance de los intereses que se jugaron en 1809 cuando la creación del Museo Josefino, y la importancia *al día* de este género de instituciones, obligado además por la necesidad creada durante el barullo de los cuadro hacinados en depósitos y conventos, tuvo la visión y quizá extraña voluntad de poner bajo su amparo la institución que acababa de nacer, perdurando a través de uno de los



Grave enfermedad del Rey en Septiembre de 1832.
Cuadro de Federico Madrazo.

Lit. De Craene

momentos más inquietantes de nuestra historia; y, predicando con el ejemplo, ayudó a la empresa con las crecidas sumas aportadas de su bolsillo particular.

Por esto, y por no ser frecuente que los poderes de la administración tomen con el debido interés iniciativas de arte, ni es tampoco función del Estado definir el buen gusto, ni toda la ciencia del mundo le serviría para orientar las Bellas Artes, que esto es cometido íntimo e individual de minorías selectas, y teniendo en cuenta que a la muerte de Fernando VII se aproximaban momentos harto desgraciados y contrarios a su fomento, vemos la labor del Rey como un caso de excepción, revestido por la aureola que le presta su actividad en favor del estudio y la cultura de su pueblo.

La muerte del Rey planteaba problemas serios sobre el futuro del Museo. Decía Musso en carta de 6 de abril de 1834: «resultará de ese inventario que están Vds. haciendo, la fatalidad de que el Museo se descabale. Cuánta inquietud me causa, cuanto importa a la gloria nacional que se conserve íntegro. Espero que me diga Vd. la suerte que cabe al fin a las preciosas colecciones y alhajas que contiene.»

En otra del 6 de mayo: «¿Y el Museo al fin se reparte?»

El 28 de septiembre: «Híjar me escribió que habían concluído los aprecios de los cuadros del Museo para las PARTICIONES. Ya que han de entrar en ellas, ¿no podría hallarse un medio para que TODOS SE ADJUDICASEN A LA REINA, ESTO ES A ISABEL II Y NO TUVIESEMOS EL DOLOR DE QUE TAN PRECIOSA GALERIA SE HICIESE MANGAS Y CAPIROTES?»

El 15 de octubre: «No sabe Vd. cuánto me alegro de que los cuadros del Museo no se dividan, pues era destruirle enteramente y no merecería perdón de Dios el que tal hiciere.»

El 17 de diciembre: «los gastos por ahora en razón de la guerra son enormes, pero si Dios quiere que demos pronto en la cabeza a la canalla, podrá todo enmendarse, ya que damos con una hembra que sabiendo manejar el pincel no mirará con indiferencia los progresos de las artes.»

El 7 de febrero de 1835: «... me alegro de que el gran Museo quede intacto para Isabel II.»

Estas son las primeras noticias que conocí hace bastantes años del trance algo azaroso en que se encontraba el Museo de Pinturas por aquellos años de 1835.

El Museo se dividía; y se dividía en razón de la sucesión testamentaria del Rey.

Por ella se inventariaron los cuadros del Museo.

El 5 de marzo de 1834, el Director del Museo reitera a Mayordomía que «se auxilie con ocho mil reales al conserje Mariani para ocurrir a indispensables gastos, viéndose en la precisión de citar que se sirva pasar la mencionada orden por lo urgente que es en el día atender a los gastos que ha de ocasionar el inventario de formación de inventarios generales que se han empezado a formar de orden de S. M.»

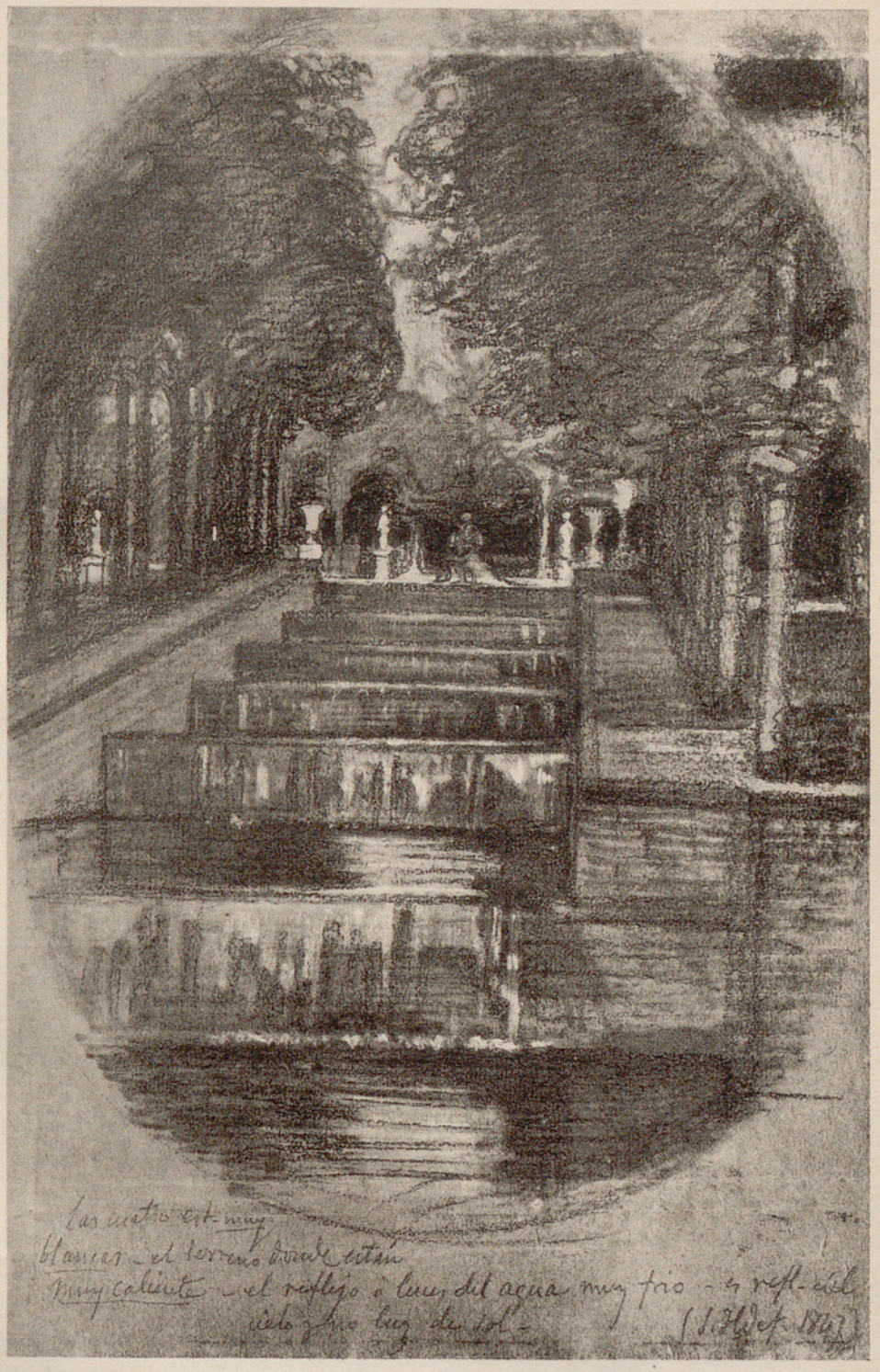
El 5 de julio de 1834, la Veeduría de Palacio remite a Contaduría a los fines expresados en la R. O. de 18 de mayo, la cuenta presentada por don Carlos Mariani «con motivo de la tasación», importando cinco mil setecientos ochenta y seis rs. y veintidós mvs.

Los cuadros se inventariaron y tasaron por don José Madrazo y don Carlos Ribera, y corrieron la misma suerte que la Armería, libros y grabados de la Biblioteca y tapices y todos los demás muebles de Palacio, sin exceptuar *relojes ni vajilla*.

El testamento del Rey fué aprobado por auto de 21 de noviembre de 1834, emanado de la Junta Suprema Patrimonial, pero suspendióse la ejecución de lo hecho y la aprobación de las partes interesadas hasta que fuese mayor de edad la Reina Isabel II.

Diez años más tarde se creó una Comisión para dictaminar sobre la testamentaría, que fué presidida por el duque de Híjar. Representaba a la Reina Isabel, don Juan Bravo Murillo y don Manuel García Gallardo. A la Reina madre don José María Huet y don Manuel Pérez Seoane, y a la Infanta María Luisa Fernanda don Pedro Pidal y don Alejandro Mon. La Comisión fué ayudada en sus gestiones por el contador partidor que había sido de las operaciones testamentarias don Enrique Calvet, y éste escribió y emitió su informe muy poco conforme con aquellas operaciones, porque todos los datos examinados inducían a considerar «abultado el inventario con bienes que no podían ser divisibles, habiendo sido hechas las particiones sobre bases equivocadas».

Una de éstas era, evidentemente, haber sido considerados como divisibles entre los herederos bienes muebles que venían poseyendo los monarcas españoles desde hacía siglos y que se consideraron vinculados. Lo fueron siempre hasta *la excepción de Carlos III y Carlos IV*, pero considerando la analogía y más aún la naturaleza de ciertos de estos bienes; es decir, los cuadros y objetos de arte, estamos obligados a ver un antecedente en aquel



Fuentes de San Ildefonso.
Dibujo original de Fco. Madrazo en 1847.

respeto y majestad con que los Austrias vincularon y los transmitieron a sus sucesores.

«Marchitaríase, señora —decía el informe de la Comisión—, el esplendor del Trono, si pudieran perderse para España tanta y tantas preciosidades artísticas que desde tiempos antiguos han venido poseyendo los augustos predecesores de V. M., preciosidades dignas sólo de un monarca y que no estimándose del patrimonio de la Corona llegarían sin duda a desaparecer, privando a las Bellas Artes de uno de sus más ricos tesoros.»

La Comisión dictaminó el 17 de marzo de 1845 que la Reina Isabel «hiciera de su propiedad todos los objetos adjudicados a su hermana», indemnizándola de las tres cuartas partes del valor de tasación.

Una nueva Comisión para ejecutar las resoluciones emitió en 28 de noviembre de 1845 un informe respecto a la condición legal de los bienes patrimoniales, y confeccionó su proyecto de Real Decreto por el que «se declaraba vinculados a su Real Corona los Reales Palacios, Museos, etc., las pinturas, estatuas y demás preciosidades artísticas y naturales de la misma procedencia».

El Museo no sería vinculado sino más tarde, por virtud de la ley de 12 de mayo de 1865 sobre deslinde del Real Patrimonio y bienes privados, y queda por ella formando parte de aquél «El Real Museo de Pintura y escultura y la Armería». Sin embargo, esto ocurrió después de que a consecuencia de la revolución del 54, una nueva Comisión formada en el seno de las Cortes Constituyentes, puso sobre el tapete una vez más la cuestión relativa a la sucesión de Fernando VII, y en contestación a su dictamen los abogados de la Reina María Cristina redactaron otro siguiendo la pauta que las circunstancias requerían, en el que se marcaba la tendencia a considerar bienes libres los incluídos en la sucesión antes dicha, que al parecer no debía ventilarse sino por el patrón legal en la materia, sin considerar el aspecto especial, porque todo el ingenio y sabiduría de la Comisión Parlamentaria no podía designar cuáles son las reglas, las leyes y los principios que rigen en las testamentarías de los monarcas de España.

Solucionada la cuestión respecto al Museo, como se ve, al cabo de treinta y dos años, por la ley del 65, poco hubo de durar en sus efectos, porque tres años más tarde el Museo pasaría a ser Museo de la Nación o Museo Nacional del Prado. Denominación que a nuestro juicio no está conforme con los antecedentes históricos del mismo, ni responde a su creación de origen real; pues la rá-

faga de unos días más o menos revolucionarios no es suficiente para borrar su procedencia.

Al fin y al cabo, una Reina quedó despojada de una gran parte de sus bienes, que aceptó como sacrificio anejo a la corona que ceñía, y más tarde, en los días adversos, en los de la necesidad, que le llevaran por el camino de los reajustes y de las cuentas, seguramente no pudo encontrar el justo equivalente de lo que en España dejó.

D. José de Madrazo y Agudo.
Retrato por su hijo Federico, 1831.

EL REAL ESTABLECIMIENTO LITOGRAFICO

I

Los progresos que el entonces reciente arte de la litografía hacía en aquellos años fueron tan rápidos, que no podían menos de sorprender a cuantos veían las producciones publicadas en Alemania, Inglaterra y Francia; sólo la España carecía de tan nueva e ilustre arte y sus ventajas, como decía un manuscrito borrador fechado en marzo de 1826.

Madrid empezaba a tener un Museo, faltaba únicamente hacer de él un digno comentario, sacarlo a la luz europea y exponer su valor, porque la más importante finalidad del arte es la universalidad.

«Arte mágico y encantador, que tuvo su cuna en Munich y fué inventado por Senefelder», sigue diciendo el escrito. Arte evocador, para nosotros, los de hoy día, si se recorre el desarrollo que hay entre las estampas conocidas por *Los toros de Burdeos,* de Goya, hasta las exquisiteces de las estampas de Girodet, Federico Madrazo, Grevedon, Deveria y, más tarde, el gran humorista Daumier. «*La litografía se distingue por la claridad del trazo en el dibujo. Nunca se creyó que pudiera llegar hasta el punto de expresar la fuerza y gradación del claroscuro de los cuadros, su tono general y el valor de las tintas, hasta que el célebre pintor Girodet se empeñó en demostrar a la Europa que esto podría lograrse con la constancia y valiéndose de sus discípulos los más adelantados, que empleó incesantemente en hacer dibujos concluídos sobre piedras, con toda la fuerza que el lápiz y la tinta podían alcanzar. pero dirigiéndolas y retocándolas él mismo.*»

No fueron pocas las dificultades que unos y otros tuvieron que vencer, ya en el método de dibujo, ya en el modo de preparar las piedras. Por fin, el éxito coronó todos los esfuerzos, y se sacaron de las prensas de Engelman la *Odalisca de Ingres;* de las de Cons-

tant, la *Danse*; de las de Delpech, la *Galería de Pintores* y la *Iconografía de Contemporáneos*; de las de Noel, las *Escenas del Diluvio*, y de las de La Motte et Villain, las Galerías del Duque de Berry y del Duque de Orleáns.

Del año 1825 es una curiosísima carta de Madrazo dirigida al primer Secretario de Estado y fechada en París el 9 de julio de 1825:

«Excmo. Sr.: Para llevar a debido efecto el Real Privilegio que S. M. se dignó dispensarme para litografiar los cuadros de Museos y Palacios Reales, me trasladé con su real licencia a esta capital y desde el 9 de junio último me hallo ocupado en este asunto, en el que, a favor de mis antiguas relaciones y mi tal cual actividad, he logrado conocer el grado de perfección a que ha llegado este ramo de la industria, no exagerando a V. E. si aseguro que es hoy uno de los más importantes y atendidos que existen aquí.

Es prodigioso el número de personas que se ocupan de él y los artistas de éxito son buscados con anhelo y pagados con exorbitancia. No hay cuadro, persona notable, Palacio o jardin que no vengan representados y multiplicados en diversos tamaños sobre las piedras litográficas, por lo que es muy difícil lograr que algún artista quiera pasar a Madrid, y sólo a fuerza de grandes sacrificios he comprometido uno de los primeros establecimientos de Europa en este ramo, cual lo es el de Engelmannn, a prestarme todos sus conocimientos y los impresores necesarios para la empresa. En este concepto, tengo el honor de remitir a V. E. el plan de la obra, para que se sirva elevarlo al conocimiento de S. M. para su aprobación, habiendo expedido ya, con la dirección a la Administración de Correos de Irún, un rollo de estampas, a fin de que el Rey se digne elegir el tamaño que fuere de su agrado, para adaptar a él las medidas de las piedras y papel, que remitiré luego que V. E. se haya servido comunicármelo, con la mayor brevedad posible, para que no me falte tiempo a la publicación de un primer cuaderno en primero de enero de 1826.

He adquirido también los operarios para «la letra», a fin de que se dirijan a la Secretaría del cargo de V. E., y llevaré cuantos útiles sean necesarios, pero creo sería más ventajoso para S. M. que mi empresa facilitase todo lo que el Ministerio de V. E. pudiera necesitar. Ruego, pues, a V. E. que se sirva elevarlo todo al conocimiento de S. M., etc. Fechada en París, el 9 de julio.

Adjunto en la carta enviaba el siguiente: PLAN QUE SE PROPONE

SEGUIR DON JOSÉ MADRAZO, PINTOR DE CÁMARA DE S. M., EN LA PUBLICACIÓN DE LAS ESTAMPAS LITOGRÁFICAS DE LOS CUADROS DEL MUSEO, PALACIOS Y ESTABLECIMIENTOS REALES:

1.º La obra se publicará bajo los reales auspicios de S. M., a quin será dedicada.

2.º Cada mes se publicará un cuaderno, compuesto de cuatro estampas, acompañadas de un texto, que contendrá el epítome de la vida del autor del cuadro, con una inscripción, que empezará a salir a la luz el 1.º de enero de 1826, ó antes si fuera posible.

3.º Doce cuadernos formarán el primer tomo, al que se añadirá una disertación artística e instructiva para toda clase de personas de los autores de la Escuela Española, resaltando el mérito particular en aquellas partes de la pintura en que más sobresalieron, con un paralelo imparcial y razonado con las más célebres de Europa, evitando siempre toda jactancia y depresión de éstos, y adornará el tomo el retrato de Su Majestad.

4.º No se publicará ninguna estampa sin que el mencionado Madrazo o el profesor capaz que el mismo nombre al efecto, haya examinado atentamente el dibujo, haciéndole retocar una o más veces, si fuere necesario, al dibujante, para la mayor perfección de la obra, a fin de que en el conjunto de ellas se halle la unidad posible, usando de igual diligencia en el texto, para evitar anacronismos, ideas o vocablos impropios de una obra consagrada a transmitir a la posteridad el precioso tesoro de las Bellas Artes que el Rey Nuestro Señor posee.

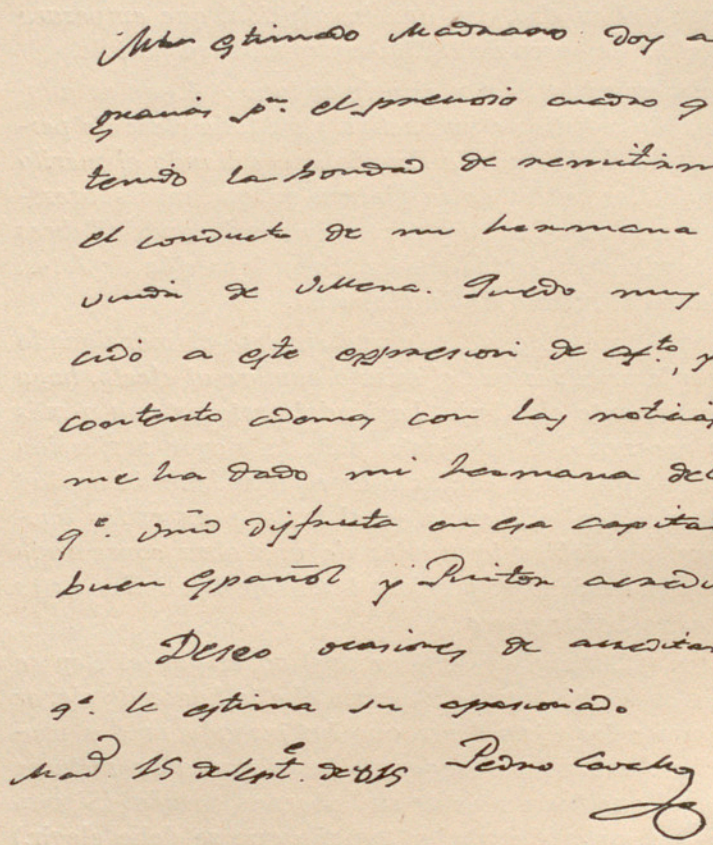
5.º La forma y tamaño de la obra será aquel que el Rey se sirva aprobar, a cuyo objeto tiene Madrazo el alto honor de elevar a las Reales manos los ejemplares que ha juzgado más a propósito, y que ha remitido por separado para que a su vista se digne elegir aquel que fuere más de su Soberano agrado. (Siguen las recomendaciones sobre el mejor tamaño que se debe elegir.)

6.º Las estampas se tirarán en papel fino avitelado, con la margen ancha y lujosa, y lo mismo el texto, que será de la mejor impresión y caracteres.

7.º Deseando Madrazo corresponder con gratitud a la Real Munificencia de S. M., por ser este establecimiento tan decoroso al Trono y útil a sus vasallos, se obliga a ceder a S. M. cada cuaderno por el mismo precio que tienen en París, disfrutando de igual beneficio SS. AA. RR., si gustasen suscribirse, pero los particulares sufrirán algún recargo por las ventajas pecuniarias que

se han hecho a los artistas para sacarles de sus casas y el aumento de los transportes de los objetos necesarios para el Establecimiento litográfico en Madrid. París, a 9 de julio de 1825.»

Esta carta, con el plan presentado, son los primeros escritos que sobre el asunto conozco. La empresa ideada estaba en marcha, y ciertamente que ningún proyecto ni realización entonces sobre la litografía fué de tanta magnitud en la idea ni en

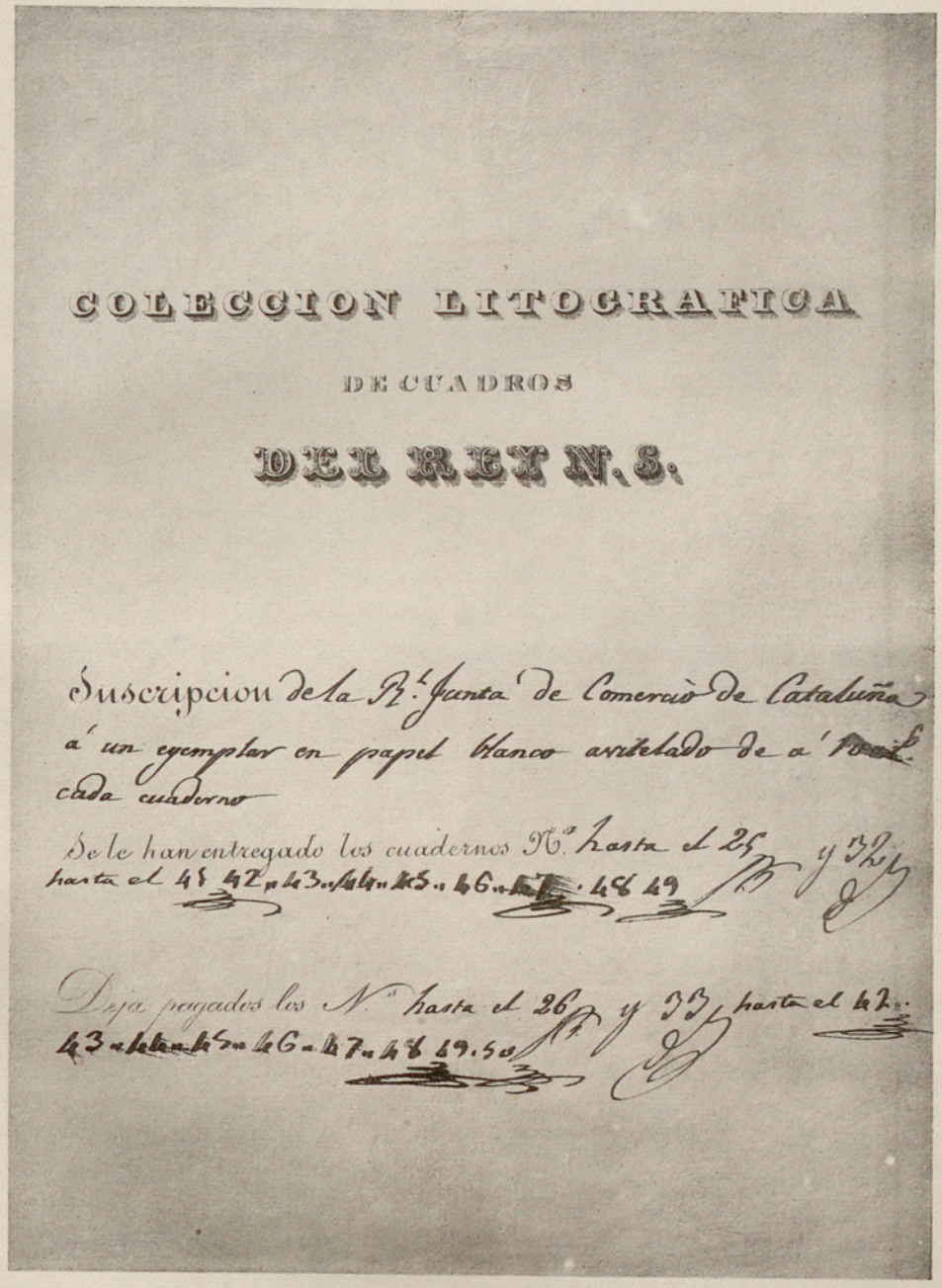

Mi estimado Madrazo: Doy a V. mil gracias p.r el precioso cuadro q.e ha tenido la bondad de remitirme p.r el conducto de mi hermana la viuda de Villena. Quedo muy reconocido a este expresivo de afecto, y muy contento ademas con las noticias q.e me ha dado mi hermana del aprecio q.e V. disfruta en esa capital como buen Español y Pintor acreditado.

Deseo ocasiones de acreditar a V. q.e le estima su aficionado.

Mad.d 15 de Sept.e de 1815 Pedro Ceballos

la organización. Antes de las fechas aludidas solicitó Madrazo para sí el real privilegio de poder *litografiar, con exclusión de otras entidades particulares, los cuadros del Museo y Reales colecciones,* cosa que le fué concedida en R. O. de marzo de 1825, y le fué otorgado por la confianza que merecía de Fernando VII, *debido a su acrisolado patriotismo y lealtad y a su competencia en materia pictórica* (1).

(1) Ya en 15 de septiembre de 1815 el Ministro Ceballos le dice en carta: *El aprecio*



COLECCION LITOGRAFICA

DE CUADROS

DEL REY N. S.

Suscripcion de la R.l Junta de Comercio de Cataluña á un exemplar en papel blanco arreglado de á 10 rs. cada cuaderno

Se le han entregado los cuadernos N.os hasta el 25 y 32 hasta el 41 42 43 44 45 46 47 48 49

Deja pagados los N.os hasta el 26 y 33 hasta el 42 43 44 45 46 47 48 49 50

Boletín de suscripción a la Colección Litográfica en 1831.

Colección del autor

Habló Madrazo con persona solvente en su carácter de comerciante, don Ramón Castilla, sin que, en este punto, se pueda asegurar de quiénes partió la iniciativa de solicitar el privilegio (2); pero, por lo expuesto, se deduce que el pintor de Cámara fué el fácil medio que inclinó la voluntad real.

El 21 de marzo, en que se concedió el privilegio a Madrazo, se le hacía saber que: «Queriendo dispensar S. M. su Soberana protección a tan útil empresa, ofrece suscribirse a trescientos ejemplares de la colección, luego que el plan que proponga Madrazo merezca su aprobación, y con las condiciones de que el precio de las estampas no exceda del corriente que tenga en Francia, con el aumento en justa proporción a los gastos de transporte de los efectos que introduzca del extranjero y al mayor costo de la mano de obra, y de que la primera haya de salir a la luz el 1.º de enero siguiente o antes. *Asimismo S. M. le concederá el permiso que ha solicitado de introducir libremente en el Reino los efectos indispensables para esta obra, debiendo antes presentar listas detalladas de ellos para su Real aprobación. Quiere igualmente S. M. que este profesor traiga del extranjero uno o más estampadores hábiles para la letra, y los útiles necesarios para establecer una litografía en esta Primera Secretaría de Estado de mi cargo.*»

El 25 de julio se aprueba de R. O. el plan presentado, y el 26 de septiembre se comunica que el Rey se ha servido resolver que le permitan bajar a don José Madrazo *cualquier cuadro que necesite copiar litográficamente de los que existen en la galería de pinturas del Museo del Prado, sin sacarlos del edificio.*

Debido a ciertos retrasos en la conducción del material, el primero de enero de 1826 no había aparecido aún el primer cuaderno de la colección; el 17 de febrero se ordenó, por la Secretaría de Estado, la entrega a Madrazo de 10.000 reales vellón para la compra de la prensa litográfica, y acompañamiento del impresor y escribiente. El día 30 de marzo siguiente estuvo preparado y terminado el primer cuaderno de la colección; Madrazo solicitó en aquellas fechas dónde podría hacer efectivo el pago de los trescientos ejemplares suscritos por S. M. hacía ya un año, contes-

---

que Vd. disfruta en esta capital (Roma) *como buen español y pintor acreditado...* Señalo este punto con el mayor interés, por ciertas importunas alusiones de quienes no sabiendo exactamente el valor de las palabras, confunden el estilo literario de la época, queriendo señalar el equívoco camino de la adulación con la única actitud posible en la persona culta, impulsada por la corrección y la delicadeza.

(2) Existían establecimientos litográficos antes, pero de distinta finalidad y sin las características de alta escuela que esta empresa tenía.

tándole el 17 de abril que por la Tesorería Real, y la cuenta quedó aprobada en 28 de agosto de dicho año.

Sobre la ignorancia general hacia nuestros artistas clásicos dice Madrazo en el prólogo para la *Colección litográfica*:

«Durante mi permanencia en algunas capitales de Europa noté con cierta mortificación de mi amor nacional que sólo conocían a tres pintores españoles: Ribera, Velázquez y Murillo, sin embargo de contar España otros muchos de gran mérito, como son Berruguete, Becerra, Juanes, Barroso, Carvajal, Navarrete, los dos Coellos, Cano, Zurbarán, Cerezo, Pereda, los dos Herreras, Carreño, Rizzi, y aun a Velázquez y Murillo no se les consideraba como se merecían por carecer de sus obras magistrales, viéndose sólo en aquellas galerías y colecciones, del primero, algunos retratos, y del segundo, algún que otro cuadro de devoción. Obras que, si son apreciables, no son suficientes para dar una idea exacta en toda su extensión de estos pintores.

El punto de vista práctico, en cuanto a la difusión, no es lo menos interesante, por cuanto el orgullo nacional se resentía de nuestro descuido al ver que las producciones de sus escuelas estuvieran sepultadas en el olvido, sin haberlas dado a conocer mediante el grabado, porque... lento sería hacerlo por el grabado en dulce, atendiendo al corto número de grabadores que tenemos en España para empresa tan vasta, no pudiendo desconocer las ventajas de la incomparable prontitud y la de ofrecer copias fieles a los originales.»

Para la descripción artística de los cuadros y notas biográficas de los pintores acúdese al autor del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, don Juan Agustín Cean Bermúdez, a pesar de sus achaques, pero *habiéndose aumentado su indisposición*, le sustituye, a ruegos *suyos*, el benemérito don José Mussó y Valiente, supernumerario de las *Academias Española y de la Historia*. El prólogo termina en una maravillosa observación, demasiado olvidada siempre, diciendo:

«La idea de que toda obra ejecutada por un pintor célebre sea enteramente buena, no sólo es errónea, sino también perjudicial para los que estudian, porque mirando con una especie de veneración todas las partes de que se compone un cuadro celebrado, se preocupa la imaginación indistintamente tanto a favor de lo sobresaliente como de lo mediano y vicioso, que es justamente lo que ha ocasionado los errores perpetuados en muchas escuelas respetables.»

Explica que omite la disertación acerca de los cuadros españoles porque aún faltaban bastantes *por colocar en los salones del Real Museo, tanto de la escuela española como de las extranjeras, y señaladamente todos los de la flamenca y holandesa que se hallaban en el depósito del mismo Museo,* y aunque no tardarían en colocarse, quédase la disertación para más adelante. El hecho de mencionarse otra vez el depósito de cuadros en el Museo, nos da la clave para insistir que lo dicho sobre el número de cuadros llevados al Museo antes de su apertura cambia lo afirmado hasta ahora por quienes se han interesado en el asunto.

En fin de diciembre de 1826 habían salido cinco cuadernos de estampas litográficas copiadas de diferentes cuadros de diversos autores, conteniendo las siguientes estampas:

1.° *Príncipe don Baltasar, Rebeca, País del Rayo.*

2.° *Retrato del Rey Nuestro Señor, Conde-Duque de Olivares, País de la caída del Sol, Sacra Familia,* de Rafael.

3.° *Felipe IV, Anunciación, Lucrecia, Fede, País de la Caza.*

4.° *Santa Ana, Venus y Adonis, País de la Cascada, Un Pais.*

5.° *Sacrificio de Isaac, Don Fernando Girón, Vulcano, País de la Madrugada.*

De esta manera terminaba con la publicación de cinco cuadernos este año de 1826, durante el cual, de manera práctica, se dedicaron los mejores esfuerzos litográficos a la reproducción de cuadros del Museo; esfuerzos inspirados en la admiración más verdadera de todo lo que contenía la nueva institución y por un patriotismo de buena ley, queriéndose, con ello, mostrar al extranjero todo el inmenso legado de arte que las Casas Reales españolas habían dejado a la posteridad.

Entramos en 1827, y en este año siguen los trabajos en el establecimiento litográfico, situado entonces en el Real almacén de cristales que ocupaba en la calle de Alcalá lo que es hoy el edificio anejo al del Ministerio de Educación Nacional; y que era como depósito y taller secundario para la conocidísima cristalería de La Granja, entonces bajo el Patronato Real, y, consiguientemente, de Palacio. Allí —en la casa de los Heros— le fué señalado a Madrazo, cuando llegó de Roma, su domicilio, en calidad de pintor de Cámara, y fué escogido por él con preferencia a las casas situadas alrededor de Palacio.

En el almacén de cristales, o casa de los Heros, tuvo, pues, su primera instalación de litografía. Allí se llevaron todos los útiles, prensas, tintas, piedras, etc.; se montaron los instrumentos nece-

sarios y acudieron los litógrafos a efectuar sus trabajos, que en este año de 1827 se hubieran verificado normalmente, a no ser por los incidentes que surgieron entre el Director del establecimiento y su socio Ramón Castilla.

Sería ocioso tratar de un asunto que no tuvo importancia para el desenvolvimiento normal del establecimiento, y que no sería digno de mención si no se hubieran puesto sobre el tapete algunos comentarios por la crítica, sobre el mérito del iniciador en la idea de llevar el arte litográfico al Real Museo, con sus consiguientes ventajas.

Beroqui, en su libro citado, dice que el Duque de Híjar, entonces Director del Museo y Sumiller de Corps, llamó a Agustín Alcalá para pedirle explicación de una carta enviada a Castilla en la cual se quejaba de Madrazo y de *su falta de inteligencia* en el asunto, e *interviniendo él mismo* para informar, emitió su parecer de que *no era posible la unión de los dos socios. Si Castilla se iba, vendría el establecimiento a gran decadencia, por ser Madrazo incompetente, y si Madrazo se marchaba, se hería mortalmente su fama.* La solución para tratar de conducir el asunto en buena armonía fué la de nombrar a Híjar Director del Establecimiento, y así se acordó por decreto firmado años después. ¿Fué ésta una solución desinteresada por parte de Híjar?

En un oficio de la Subdelegación principal de Policía de la provincia de Madrid se piden informes de Agustín Alcalá, y dice que: *...con respecto a su representación en el Establecimiento litográfico, la que tiene es la de un Regente, para llevar cuentas y razón del mismo, recaudar el dinero de las suscripciones y pagar a los dibujantes y operarios, atendiendo a estos últimos a cumplir con las obligaciones respectivas.* Algo raro y sospechoso resulta el que un contador se dirija al socio capitalista para quejarse de asuntos de orden interior de un Establecimiento, imputando al Director artístico su *desidia,* o sea juzgándole en el campo de sus atribuciones artísticas. No es de una cuestión tocante a la contabilidad del establecimiento de lo que se quejaba Alcalá, imputando al Director artístico nada menos que una falta de inteligencia..., y, al mismo tiempo, decía que también otros litógrafos extranjeros se marcharían con sus compañeros. Todo tenía el aspecto de una pequeña conjura contra el Director artístico.

En una carta desconocida hasta ahora, dice José Madrazo, el 30 de julio de 1827, que deseaba dejar el Establecimiento; la

dirige al Secretario de S. M., don Luis Merás, y se expresa en la siguiente forma:

Muy señor y dueño mío: Hace tiempo que había pensado suplicar al Rey que me permitiese el hacer la dimisión del engorroso encargo de la Dirección del Establecimiento litográfico, para poder atender a mi profesión y ocuparme exclusivamente de pintar, pero me hacía diferir la idea el de querer publicar antes, bajo mi misma dirección, todo el primer tomo, compuesto de doce cuadernos de la colección litográfica de sus cuadros, y ahora conozco que el empeño era demasiado arduo si trataba de verificarlo en paz y quietud entre españoles, porque el orden y la disciplina que he tratado de poner en el Establecimiento para que prosperase no les convenía a algunos de los dependientes, y como no está en mi carácter el ceder, antes por el contrario, tengo todo el tesón necesario para sostener las disposiciones, resulta que me están quitando la estimación a mis espaldas, tratándome de hombre de mal genio, por lo que he preferido, antes que tolerar abusos y vivir con disgusto, retirarme para ocuparme con calor y entusiasmo a lo que tanto anhelo. Tan luego como S. M. me conceda su permiso, y en el ínterin, queda encargado de la Dirección mi consocio D. Ramón Castilla, con el que no dudo que el Establecimiento marche bien, cesando mi responsabilidad hasta el octavo cuaderno, ya publicado, etc.

A la carta obtuvo respuesta el 1 de agosto, en otra que le dirigió el Secretario de S. M., Merás, así concebida:

Muy señor mío y estimado amigo: He entregado su carta a Su Majestad, quien, después de haberla leído, me ha dicho escriba a usted y le diga que no haga caso de cuanto digan, y que su voluntad es que SIGA USTED *y de ninguna manera quiere que usted lo deje; repito a usted me ha encargado se lo diga a usted así terminantemente.*

No debía de faltar razón a Madrazo en sus quejas sobre la disciplina en el Establecimiento, por cuanto el mismo Alcalá le dirige un oficio en el que se queja de la conducta del litógrafo Blanchard, a quien se ha visto ocupado en pintar ciertos atributos en la puerta de Atocha (1), y habiendo pasado él mismo a cerciorarse, le ha visto subir al andamio, y reclama que *...este individuo, que exclusivamente debió de ocuparse de litografiar los cuadros del Rey*

---

(1) Seguramente en algún arco levantado para solemnizar la entrada en Madrid de la Reina Doña María Amelia de Sajonia.