

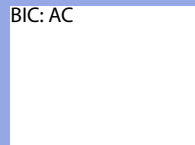
casimiro

Con motivo de las celebraciones del bicentenario de la fundación del Museo del Prado, se reedita esta obra originalmente publicada en 1945 por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

La vinculación de la familia Madrazo con el Museo del Prado fue intensa y duradera, remontándose al fundador de la saga de artistas, José de Madrazo, pintor de corte, director de la pinacoteca madrileña entre 1838 y 1857 y bisabuelo del autor del presente libro, Mariano de Madrazo, cuyo abuelo fue Federico de Madrazo, director del Museo de 1860 a 1868 y de 1881 a 1894, y cuyo tío abuelo, Pedro de Madrazo, fue el responsable de los doce catálogos oficiales de pintura que de la institución se hicieron entre 1843 y 1893.

Mariano de Madrazo López de la Calle (1894-1990), hijo de Ricardo de Madrazo y sobrino de Cecilia de Madrazo, esposa de Mariano Fortuny, fue un diplomático que desempeñó sus tareas en distintos destinos de Europa, América latina y del mundo árabe, así como en la sede del Ministerio de Asuntos Exteriores, concretamente en la Unidad de Relaciones Culturales, donde se destacó por la difusión de la cultura española, como así muestra la redacción de este libro, que recorre la historia de la pinacoteca madrileña desde su fundación hasta la Revolución de 1868.

BIC: AC



MARIANO de MADRAZO

Historia del Museo del Prado

mariano
de MADRAZO

Historia del Museo del Prado

1818 - 1868



casimiro



Museo del Prado

Mariano de Madrazo

Historia del Museo del Prado

1818-1868



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN

casimiro



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN

casimiro

SUBSECRETARÍA

Secretaría General Técnica

Vicesecretaría General Técnica

Área de Documentación y Publicaciones

Historia del Museo del Prado, 1818-1868

Publicado originalmente en Madrid

por el Ministerio de Asuntos Exteriores en 1945

Esta publicación ha sido posible gracias a

Doña Elena Madrazo Balderrábano, hija del autor.

De la presente edición:

© Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

© Casimiro libros

NIPO en línea: 108200272

NIPO en papel: 108-18-005-3

ISBN (MAUC): 978-84-95265-84-5

ISBN (casimiro): 978-84-16868-50-6

Depósito Legal: M-33685-2018

Diseño: Casimiro libros

Diseño cubierta: Rossella Gentile y Gianni Intrevado

Imprime: Villena Artes Gráficas

El contenido de esta publicación es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la postura del MAUC.

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado

<http://publicacionesoficiales.boe.es/>

En esta publicación se ha utilizado papel reciclado libre de cloro de acuerdo con los criterios medioambientales exigidos en la contratación pública.

A tenor de lo dispuesto en la Ley de Propiedad Intelectual, no está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de su uso.

Índice

A modo de introducción	9
El edificio y su situación	17
Desarrollo de la idea	43
El medio ambiente	51
Causas inmediatas	77
La realización	101
Muerte del Rey	151
El Real Establecimiento litográfico	159
La Reina Gobernadora y el Museo	179
El Museo Isabelino	221
La Revolución del 68	275



Edificio al Excmo. Sr. D. Manuel Ferrn



Fachada principal del edificio de Juan de Villanueva, proyectado para Museo de Ciencias Naturales y transformado en Museo de Pinturas (detalle), dibujo de Manuel Hermoso, 1831.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

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 llevaba 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 Álvarez 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 tra-segaban 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 ello 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 vio la luz un interesante trabajo publicado por el exsecretario 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 fue 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 fue 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, habiéndome 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, hacerlo llegar hasta otra fecha memorable en las crónicas de 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 catalo-

gados 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 Régence, 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 fue 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. Fue este cuadro depositado en el Convento de San Francisco o el del Rosario, en espera de una coloca-

ción 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; fue más tarde objeto de particularísima atención por el Infante don Sebastián, y que aquella tela, que se desprendía en escamas de pintura agrietada, fue 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.

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, amplía la explanada de hermosos cedros y fino césped ante su fachada principal. Tiene su conjunto señorial 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 1785, 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 Royal, 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 fue construido, 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 arbole-

das 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, corría el inmundo barranco que fue 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 humedades, 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, sím-

bolo 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 construidos 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.

(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.

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 alegóricas 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 dio 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, fue 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 Inmortalidad, 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 Álvarez, 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 fue 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 dio España para recordarlos en los medallones, escogió estos nombres, porque Ceán recomendaba se pusieran 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. 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 el 30 de mayo de 1829.

Otros proyectos hubo en aquellos años que no se realizaron por diversas circunstancias. El principal fue 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 bajo-relieve 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 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, el 15 de enero de 1830.

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 fue cosa más difícil, que el destino no permitió hacer a las manos maestras de Hermoso. Sin embargo, fue 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, fue Juan Cristofaní, 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 fue Pagnuci, el cual cobró 2.000 reales por el yeso modelo del bajorrelieve, ejecutado por don Ramón Barba, según cuentas presentadas en 1.º de agosto de 1829, en las que éste anota haber recibido 4.970 reales del señor don Pedro Hermoso, primer escultor de Cámara.

La prosecución de esta obra fue llevada a cabo por Salvatierra, el cual, fallecido Barba, se hizo cargo de la dirección del taller de escultura del Rey, a principios de abril de 1831. Más tarde, en la primera

semana, del 1.º 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. Fue 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 Valençay, no daba lugar a dudas sobre la posibilidad de llevar a cabo un asunto cuya iniciación quizá fue 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 fue 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 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 hom-

bres 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.º 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 flo-tantes de la Corte de Felipe IV; y para organizar este orden de decora-ción 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 aque-llos 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 faculta-des 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 Inglaterra, 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 noti-cias." 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 excesi-vos, 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 estupen-

da 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, el antiguo Louvre (1), compuesto de siete salones de gran elevación. Asimismo se describían los cuatro salones del Hotel de Gramont, unido al Louvre, donde también había cuadros. ¿Quién sabe si la riqueza artística acumulada por la Corona de España no fue 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.

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 son hoy día consideradas como notabilísimas aportaciones

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

que, sumadas a las anteriores de la Casa de Austria, han de formar los cimientos de nuestro Museo (1).

En este período reaparece la intención de organizarías según nos dicen Ponz y Azara; y nos refiere éste que fue 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, encon-

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

trando los mejores. Estos dos nuevos la tenían, y grande: Juan Bautista Tiepólo y R. M. Mengs, dos magnas figuras cuya 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 Van 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 Tiepólo, 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 Tiepólo. 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 fue 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 fue 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 pro-

ducidas 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 fue 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 fue 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 contradicciones: 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

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 pendant la période révolutionnaire*. Pág. 34. París.

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 Barère de Vieuzac, personaje sobradamente conocido en el campo revolucionario, fue 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 Sergent de Chartres, que contribuyó a la conservación de la joya gótica que allí tiene su sede desde hace ochocientos años: su Catedral, fue el autor de un extenso informe, llamado *Le rapport Sergent*, muy conocido. En él describía las normas que debían seguirse para la conservación de las obras de arte, y fue 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 anotar, 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.*

Fue precisamente un artista, un pintor, quien animó y dio 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 fue 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 Littéraire* 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 incendios, 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'Académie 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 fue 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 fue 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. Pélagie, 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 Chénier.

Volvió a sus actividades de pintor, con su proverbial buen ánimo y embriagado de libertad después del cautiverio, cuyas sombrías sugerencias 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 dio ningún resultado, y se tuvo que acudir, de nuevo, al ex guardador del MUSEO REAL. Fue 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 fue fecunda y la creación del Louvre fue 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.



Francisco Goya: *Juan de Villanueva*, c. 1800-1805,
Real Academia de San Fernando

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 cre-

ación." 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 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 celo-*

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

so 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 iniciativas 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 influido por el filosofismo del siglo, no tuvo necesidad de acudir a exageradas exteriorizaciones literarias para demostrarlo. Dio a conocer su generosidad con el intento de donación al Estado del Palacio de Buena Vista, que le fue 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 fue 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 formal 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– "...en 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 fue 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, conven-

tos 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 fue 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, Ceán y otros escritores fundamentan 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 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 Saphiras,

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

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

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 fue el precedente para el emplazamiento del popular obelisco en la Plaza de la Lealtad (1).

(1) 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 fue de la villa don Juan Pedro Ayegui.

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 fue 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 (j)". 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 de El Escorial, y luego con mayor detención por otros autores (1),

(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.

fue Federico Quilliet, francés de origen, algo aventurero y muy impregnado del siglo que vio 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, fue 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 objetos" (1).

Investido de los poderes que le daba esta autorización oficial, intervino de una manera provechosa e intensa, dedicándose a toda 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, fue acopiando obras artísticas meritísimas. Estuvo en Écija, Carmona, Sevilla, Jerez y Arcos de la Frontera, Jaén y Alcalá la Real, donde dio prueba de sus actividades.

Las andanzas de Quilliet llegaron a El Escorial y dio 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

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

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.

Fue 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 fue 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 CLÉRIGOS 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 TOMÁS: 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. –PRE-MOSTRATENSES: Ciento veintiocho pinturas. –ESCUELAS PÍAS: 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 MARTÍN: Ciento setenta y cuatro pinturas. –CLERIGOS MENORES DEL ESPIRITU SANTO: Sesenta y dos cuadros. –JESUS NAZARENO: Ciento sesenta pinturas. –CLÉRIGOS MENORES DE PORTA COELI: 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 entregó D. Cristobal Cladera y otras cartas ordenes, por los que resulta que algunos sujetos han reclamado varias preciosidades de los indicados conventos, suponiéndolas suyas, las que se les mandaron entregar (da cuenta de ello, D. Pedro Madrazo en su *Viaje Artístico*).

Nota segunda.-El encargado Cladera, habiendo hecho mal uso de su comisión, se quejó al Ministro de Hacienda y formó competencia diciendo que a excepción de aquellas pinturas que fuesen necesarias a las Bellas Artes, las demás pertenecían a bienes nacionales.

Nota tercera.-Lista de cuadros que se destinan a la venta pública. *Idem de los destinados para la galería del Rey Intruso. Idem de los cua-*

dros procedentes de los conventos suprimidos destinados a varios generales; en satisfacción de sus servicios según resulta de un Decreto del Rey Intruso, de 4 de enero de 1810. Otras varias cartas referentes a órdenes para elección de pinturas destinadas a Napoleón y su hermano José. Otros varios incidentes sobre libros, coches, y otros efectos.

Nota cuarta.—Traslación de la Biblioteca de San Martín al Convento de la Trinidad.

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 fue 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 GALERÍA DEL REY INTRUSO; dato interesante para nuestro estudio.

Terminadas las investigaciones, detallados los objetos, firmadas las listas, hechos los recuentos, los cuadros expoliados fueron recogiendo-se en diferentes depósitos y lugares, donde habían 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 céle-

bres pintores españoles como conocidos de las naciones vecinas, procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal 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.º 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.º 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.º 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.º Nuestros Ministros de lo Interior y de Hacienda, y el superintendente general de la Real Casa, tomarán, de acuerdo, las providencias convenientes para la ejecución de este decreto. –Firmado. –YO EL REY. –Por S. M., su ministro Secretario de Estado, Mariano Luis de Urquijo" (1).

Tal fue 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 asun-

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

tos ministeriales, causantes de su caída. La más poderosa fue 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.

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 FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN DE CUADROS QUE HABÍAN DE SER REGALADOS A NAPOLEÓN.

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 Laocoonte 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 operaciones 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 requisita, 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",

(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.

porque el tal Museo no lo fue *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 agudizaron 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 Retiro, 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 Gaya, Maella y el restaurador Napoli, 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 fue 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 atribuido la lentitud con que se llevó a cabo el asunto pura y exclusivamente a la resistencia pasiva del Rey José, que no demostraba interés porque los cuadros elegidos figuraran en el Louvre, justificando su conducta el no haber recibido contestación ninguna al ofrecimiento hecho a su augusto hermano; aunque tal aserto se presuma de datos fehacientes, tal vez el retraso fue principal-

(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.

mente 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 fue 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 (Madrado, 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 Napoléon), 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, fue exonerado 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 expuestos 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 fue 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 restituidas a España. El otro personaje es el capitán Miniussir, de ascendencia y origen griego, que también luchó y fue 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 fue 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).

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" (2), los cuales figuraban en las listas de revisión (una cacería de Rubens), *La Sacra Familia* y *La mujer barbuda de Peñaranda* (3). Como, en opinión del General Alava, más

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

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

(3) 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.

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 vice-protector 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.

Volvió, 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 vio fracasados sus intentos en Rusia y en España. La terrible campaña en las heladas estepas había diezmando sus ejércitos, 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 Mathurín, 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 fue 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 pareceres.

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 notable y que

había sufrido en páginas de gloria las calamidades de una guerra. Él 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.

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 (1) 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 con-

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

servación, 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; y los que se hayan empezado, se remitan con el mismo cuidado, luego que se haya concluido 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 ajeteo 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 fue 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 Bonnemaïson fue 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 referida 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 respon-

(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 Cregori, poco visitada por los viajeros.

de 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 Bonnemaïson, el restaurador Mr. Hecquin, y dice que sólo falta por terminar *El Pasma 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 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 (2). De esta manera, volvieron algunos de nuestros más bellos cuadros, cuya expatriación momentánea quizá fue 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.

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

(2) Lacoma fue miembro de mérito de la Academia de San Fernando en 14 de marzo de 1819.

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 fue 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 Cortabarría, 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 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 Regio, 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 veintinueve, 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

ventas o depositadas en casa de personas de confianza, disponiendo el Protector que se le comuniquen 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 fue 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 pudie-

ran 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.*



Guillermo Ducker: *Pedro de Alcántara Téllez-Girón, II Príncipe de Anglona*, 1805, Museo del Prado

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, fue "La influencia del dibujo en la Industria", palabras que vemos repetirse en diferentes documentos y ocasiones de aquellos años; su discurso fue 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.º Protección constante del Gobierno. 2.º Que se le conservase la prerrogativa de depender únicamente del Rey y, en negocios de mayor entidad, del Augusto Congreso Nacional. 3.º Que se le señalase una dotación; y 4.º *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*

(1) Su nombre va unido a los proyectos iniciales para lograr en Madrid la fundación de un Museo de Pinturas. En 1942 me fue 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.

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, Ciscar 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, 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 tricornos de los monteras 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 Viceprotector 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 fue 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 áulicos, 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 fue 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, fue 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 fue digna de un Rey, y tan así fue 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 fue 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 vio 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.*"

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

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 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 extraídos 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 formación 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 explicar 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 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."

III

Vicente López fue 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 organizaciones, 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 fue 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 fue 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 fue 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, fue 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 Montenegro, 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 general en Génova. Aquí estuvo Montenegro hasta 1834, haciendo entrega del Consulado al vicedcónsul 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 dio 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.

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, oriundo de Espinosa de los Monteros, y de ascendencia probada hasta remotos tiempos. Fue 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

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

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 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.

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

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 dio 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 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 áulico, 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.

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. Fue encargado de la decoración de Santa María la Mayor, donde serían expuestos los cuerpos de los difuntos Monarcas, y fue 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" fue 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 viajes hasta la capital en 28 de septiembre. El recibimiento fue 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, 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. 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 dio 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 N.ª. 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 permitieron 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 llanguidecer 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 oficiales 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 destructora 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, concluida 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 paternas 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 dig-*

nado 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 GALERÍA DE LAS NOBLES ARTES CON LA MIRA, SEGÚN BENIGNAMENTE HA INSINUADO S. M., DE COLOCAR EN ELLA, PARA SU CONSERVACIÓN, PARA ESTUDIO DE LOS PROFESORES Y RECREO DEL PÚBLICO, MUCHAS DE LAS PRECIOSAS PINTURAS QUE ADORNAN SUS PALACIOS REALES."

Esto fue 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".

LA REALIZACIÓN

I

El 22 de septiembre de 1818, el primer Director áulico 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 exonerase 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, 400 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 PETICIÓN 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 de El 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. 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 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.

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; 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.

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 cosas para poder abrirlo en ocasión de llegar a Madrid la que debía ser nueva Reina de

(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.

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 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 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, siete; de Carnicero, dos; de Caxes, dos; de Coello, dos; de Castelló, uno; 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 Marz, seis; de Mazo, seis; de Meléndez, cuarenta y tres; de Montalvo, cuatro; de Morales, uno; 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 Roelas, uno; de Sánchez (Mariano), seis; de Sánchez Coello, uno; de Toledo, siete; de Tovar, uno; de Valdés, uno; de Velázquez, cuarenta y cuatro; 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, atribuida 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 preciosas figuras son excepcionalmente buenas y seguramente del pincel del maestro.

Así se fue 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 veintinueve 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. 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 cuidase 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.º B.º de Anglona.

En efecto, Santa Cruz fue 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.º B.º de Anglona, recibándose 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*. Número 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 ejempla-

res, 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; mencionanse, 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 Van 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*.

No era entonces el Museo lo que ha sido para quienes lo hemos conocido desde primeros de este siglo, ni, naturalmente, tenía el 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, sino 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 restauración de los cuadros de la escuela italiana*, que cuestan setecientos veinte reales, y otra para papel inglés extra-

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

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

grande 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, recibíendose 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 dio 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 lunetas del nuevo salón, y dieciocho por costura y armar las cinco cortinas de sus balcones. Principiase 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 cordelita 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 compra-

(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.

ron 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 ochocientos 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 antejo 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 vio 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, treme-bundos 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 fue 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 sustituidas por otras francesas. A la guardia real francesa no le 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 seten-

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

ta 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 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*, atribuido 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 atri-

buidos 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 títulos; de Valdés, una cabeza de *San Pablo Apóstol*, cuadro atribuido 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 liberta-

dor, 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 interesarle tanto como al director artístico, por la circunstancia de estar ausente el director áulico, 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. Fue rechazado este proyecto por Ariza, con pretexto de que sería costoso y perjudicial (importábale más el aspecto económico que no el artístico). Híjar se vio obligado a dar su informe, que también fue 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, 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 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 Álvarez, 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 ver-*

dadera 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 Ezequiel*, 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 Maíno. Todos estos cuadros se recibieron en el Museo, los cinco últi-

mos, con *La Escalera de Jacob*, el 7 de junio de 1827. 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 vio 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 fue 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.

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 la 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.

No bastaba despejar el campo: era necesario hacer nuevos reconocimientos de los cuadros. Casi todo el mes de junio de 1828 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 *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 Wreldrof, 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 Huida 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, seguía en el Museo trabajando y activándose lo posible las medidas para terminar nuevos salones. Transportase 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, lim-

piar 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 mister Wilkis (1), pintor inglés.

En el mes de marzo, Eusebi despliega grandísima actividad para terminar su catálogo 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 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 concluido la colocación de cuadros de las Escuelas española, italiana, francesa y alemana, y de que el Museo quedaba abierto. No lo fue 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

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

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 preveniciones 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 fue 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 salones nuevos, en el taller de restauración y dependencias de litografía dirigida por Madrazo, y también vio 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 debería 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



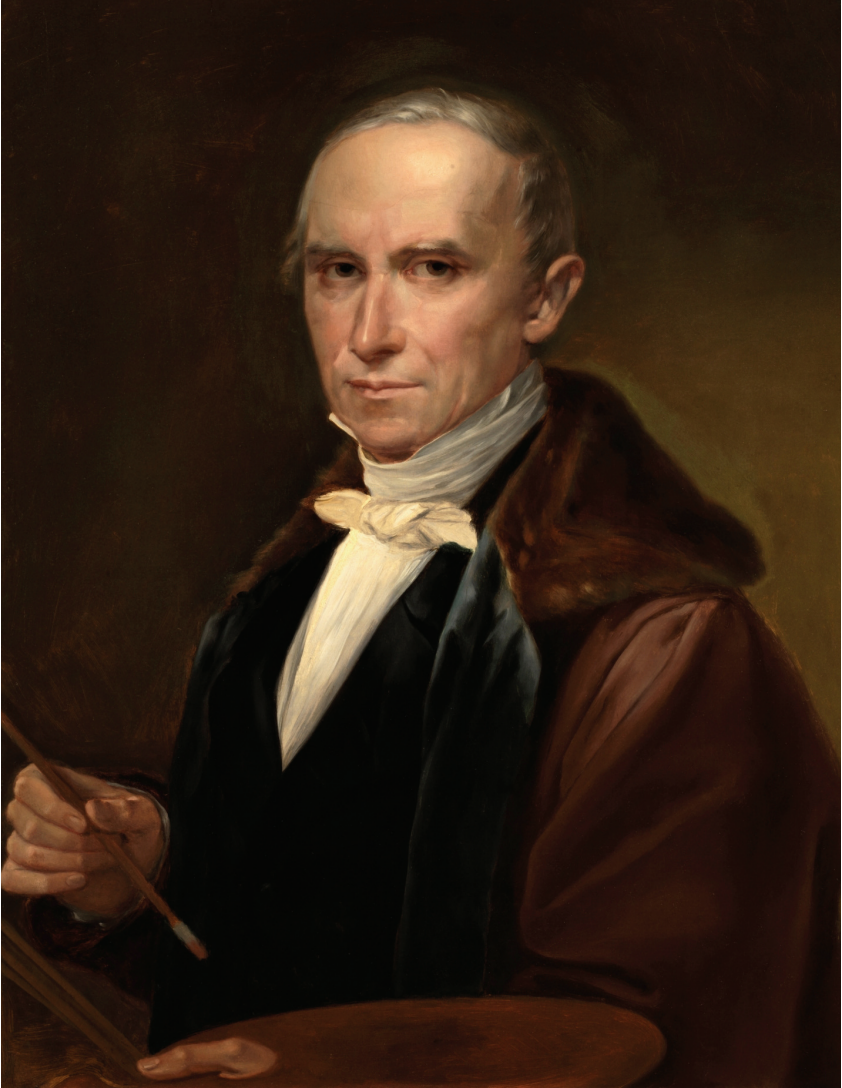
Bernardo López: *María Isabel de Braganza* (detalle), 1829
Museo del Prado



Francisco Goya: *Fernando VII*, c. 1816
Museo del Prado



Bernardo López: *Vicente López*, c. 1847
Museo del Prado



José de Madrazo: *Autorretrato*, c. 1840
Museo del Prado



Vicente López: *María Cristina de Borbón*, 1830
Museo del Prado



Fernando Brambila: *Vista del Real Museo de Pinturas*
(detalle), 1820



Fernando Brambila: *Rotonda de entrada al Real Museo de Pinturas*, 1833



Fernando Brambila: *Vista de la fachada sur del Museo del Prado, desde el interior del Jardín Botánico*, c. 1835

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 llevó 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 cuadros 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 Ceán Bermúdez y su conocimiento de la pintura. El estilo fácil y elegante de su literatura, la ironía de sus comentarios y sus observacio-

nes, 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 fue quien hizo el primer proyecto de catálogos de las salas flamenca y holandesa. Así el 1 de noviembre de 1830, diría: *tengo concluidos 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 ti 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 concluido 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 solamen-

(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, Andrámene 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 Sátiras, la Vía Láctea, Ninfas defendiéndose de los Sátiras, Las Tres Gracias, La Culpa de Calixto descubierta, y el Juicio de París*, de Cornelio de Vos, *Venus saliendo de la espuma del Mar*, y con las iniciales D. C., *Convite de los Dioses Marinos*.

te 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 visitación 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 fue 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 de 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 cuadros, subíanse otros al depósito y a la sala de restauración, y se llevaban a Palacio ocho cuadros grandes, trayéndose otros 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 continúa 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 mes, se lleva el Cristo de Velázquez a casa del dorador don Ramón 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 fluido 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 cua-

dros, 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.

En septiembre se lleva a la restauración un lienzo grande de Maíno, 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 sobrepuestas 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).

(1) El 19 de septiembre de 1831, Híjar se dirigía a José Madrazo diciéndole examínara 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

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.

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.

caprichos, teniendo también mucha importancia la escasez o abundancia de obras de misma mano. Fue tasado en 16.000 reales y vendido en 10.000. Es el núm. 833 del actual Catálogo.

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, atribuido a Vacaro; se buscan, eligen y restauran los cuadros que pasan a El 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 fue bastante laboriosa, uno de ellos fue 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, impor-

tante 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 veintiocho 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."*

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

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 dramático 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 vigiliass.

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 cuadros 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 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 des-

cabale. 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 concluido los aprecio 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 TUVIÉSEMOS EL DOLOR DE QUE TAN PRECIOSA GALERÍA SE HICIESE MANGAS Y CAPIROTOS?"

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 hiciera."

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 fue 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 testamentaria, que fue 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 fue ayudada en sus gestiones por el contador partidador 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 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 incluidos 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 testamentarias 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 ráfaga 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.



Bernardino Montañés: *José Rafael de Silva Fernández de Híjar, XII Duque de Híjar*, c. 1865, Diputación Provincial de Zaragoza

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 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 Múnich y fue 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 genera 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 concluidos 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 Constant, 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 Orleans.

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 jardín que no vengán 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 apro-

bación, 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 facilite 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 LITOGRAFICAS DE LOS CUADROS DEL MUSEO, PALACIOS Y ESTABLECIMIENTOS REALES:

1.º *La obra se publicará bajo los reales auspicios de S. M., a quien 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 él 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 fue de tanta magnitud en la idea ni en 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 fue concedida en R. O. de marzo de 1825, y le fue otorgado por la confianza que merecía de Fernando VII, debido a su acrisolado patriotismo y lealtad y a su competencia en materia pictórica (1).

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 fue 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.*"

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

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 Madraza *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 Madraza 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; Madraza solicitó en aquellas fechas dónde podría hacer efectivo el pago de los trescientos ejemplares suscritos por S. M. hacía ya un año, contestándole 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 Madraza en el prólogo para la *Colección litográfica*:

"Durante mi permanencia en algunas capitales de Europa note 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 Herreros, 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 olvi-

do, 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 acúdense al autor del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, don Juan Agustín Ceán Bermúdez, a pesar de sus achaques, pero *habiéndose aumentado su indisposición*, le sustituye, a ruegos suyos, el benemérito don José Musso 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.º Príncipe don Baltasar, Rebeca, País del Rayo.
- 2.º Retrato del Rey Nuestro Señor, Conde-Duque de Olivares, País de la caída del Sol, Sacra Familia, de Rafael.
- 3.º Felipe IV, Anunciación, Lucrecia, Fede, País de la Caza.
- 4.º Santa Ana, Venus y Adonis, País de la Cascada, Un País.
- 5.º 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 fue señalado a Madrazo, cuando llegó de Roma, su domicilio, en calidad de pintor de Cámara, y fue 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 necesarios 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 fue la de nombrar a Híjar Director del Establecimiento, y así se acordó por decreto firmado años después. ¿Fue 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 N. Señor, según contrata, abandona su primer deber y se ocupa de cosas que, sobre no ser de su facultad, ha faltado en no pedir el permiso, como debía...* Otros episodios, años más tarde, habían de dar plenamente la razón al Director artístico en actos imputables al servicio prestado por los litógrafos, que, sustrayendo estampas, las vendían por su cuenta.

Entre tanto, Castilla había ido a Londres para asuntos de comercio, y allí le escribe Madrazo el 23 de abril de 1827. Esta carta demuestra la controversia suscitada entre los dos, originada por el deseo de Madrazo de que no se sacasen del *Establecimiento ninguna clase de trabajo o estampas, sin haber sido presentado de antemano a S. M. el Rey, cosa que Castilla había hecho, imputándosele haber sacado de la litografía una copia de la Concepción de Murillo antes de lo prevenido*. Madrazo daba órdenes, además, para que los objetos enviados desde Londres para material litográfico se aseguraran contra posibles riesgos, órdenes que Castilla estimaba *no deber recibir de quien era tanto como él, pero no más*. En este punto, lo violento de la correspondencia acusa a cada instante cuestiones de competencia entre personas cuyos puntos de vista eran muy diferentes; el de Castilla, puramente administrativo y comercial; el de Madrazo, difícil en la inspección de las litografías, por ser áspero juez para sus defectos y su corrección. Por ello, surgieron incidentes desagradables, que plantearon la disolución de la sociedad; *algo más importante* (decía Madrazo) *que los chismes, hubiera sido el que a usted le hiciesen conocer cómo nos hallábamos sin papel necesario para el resto del séptimo cuaderno y para todo el octavo; ni puede usted ignorar que yo solo quedaría al descubierto si S. M. me pidiera la entrega últi-*

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

ma, que no se ha impreso por dicha falta, dice Madrazo en su carta a Castilla, el 7 de mayo de 1827, y respecto a la separación de la sociedad, estoy conforme y no habrá inconveniente por mi parte.

Entonces, Castilla facilitó a su apoderado, don Agapito Rodríguez, para presentar un plan de separación, que no se lleva a cabo por los intereses puestos en juego y por necesitarse la continuidad en la publicación de los cuadernos, los cuales van saliendo en todo el año de 1827. En el siguiente, vuelven las incidencias a reproducirse, sin posibilidad de arreglo. El Director artístico, en carta fechada el 20 de mayo, torna a insistir sobre la separación; serias razones habían surgido para que los dos llegaran a buen entendimiento sobre las cuestiones que discutían y sobre el modo de liquidar la separación de la sociedad. Entonces, la situación se hace más y más turbia dentro del establecimiento por haber cundido la indisciplina y ponerse en duda la competencia del mando; había comenzado el año 1829 cuando Castilla ocasiona un escrito de Madrazo, quien, a su vez, promueve la intervención de Palacio y la intromisión del Duque de Híjar; Alcalá había sido escuchado, y el Duque de Híjar emitió su informe antes transcrito, que era la solución mejor para la continuidad de la labor. Sin embargo, la literatura de su informe, muy de la época, y con todo el sabor melodramático que se daba a las cuestiones más triviales, al plantear la disyuntiva de la separación de Madrazo o de Castilla, lo hace con una exageración manifiesta, porque, si Madrazo se iba, ello no alcanzaba a una fama ya consolidada en aquellos años, y si Castilla era separado, tampoco el establecimiento sufría quebranto ninguno, como, en efecto, así sucedió. Este marchaba a la cabeza en la conjura de los litógrafos extranjeros, precisamente en el momento en que todo el empeño del Director artístico era formar un plantel de buenos *litógrafos nacionales*; los documentos comprueban este aserto. El informe de Híjar fue el fácil instrumento para buscar una solución momentánea; pero sin gran fondo en el enjuiciamiento, y toda una oportunidad

agradable para alzarse con la dirección de la empresa, que ni había concebido, ni había planeado, ni conocía en su parte técnica, y que, por otras razones que se veían, tampoco se puede calificar de extraordinariamente delicada.

En 1829 toman nuevo rumbo los acontecimientos después del nombramiento de Híjar; y de ellos nos dan cuenta algunos papeles oficiales, por los que se comprueba que, aun bajo la nueva dirección, sufría de omisiones y falta de orden la marcha del establecimiento, pues habiéndose encomendado al grabador Vicente Camarón la litografía del cenotafio levantado en San Francisco el Real con motivo de los funerales de la Reina doña María Josefa Amalia, y habiéndose presentado con la orden de Híjar a elegir piedra en el establecimiento para litografiar su dibujo, se le hizo saber que no se le entregaría la piedra, a pesar de las órdenes recibidas. Ofició Camarón a don José Madrazo, quien, a su vez, transmitió a Híjar. Igual incidente ocurrió al dibujante Alejandro Blanco, encargado por la Academia de la Historia para litografiar asuntos de las obras de Moratín, el cual, habiéndose presentado al Regente Alcalá, protegido de Castilla, y habiéndose negado éste a entregar la piedra correspondiente, elevó su queja a Madrazo, su jefe artístico inmediato, para que, enterado, hiciera lo que creyera conducente.

A la postre, el 18 de octubre de dicho año, Híjar pidió a Madrazo, después de haberse enterado de un informe del mismo en el que manifestaba su criterio para una organización adecuada del establecimiento, que le dijera si, en caso de separarse Castilla y andando el establecimiento a su cargo y riesgo, marcharía sin interrupción, y si contaba con los fondos necesarios, conservando los litógrafos extranjeros. Contestó Madrazo convenientemente, y el 27 de octubre se le hace saber de R. O. que, conformándose el Rey con la exposición dirigida el 20, S. M. *se ha servido permitir su separación a D. Ramón Castilla y determinar que Madrazo lo continuara como detentor del privilegio que le está concedido.*

Como consecuencia, Castilla presentó inventario de los efectos adquiridos con su aportación del capital, según liquidación hecha en 28 de noviembre de 1828, que comprende las partidas siguientes: Dibujos sobre piedra. –Efectos en el Real Museo. –Papel. –Prensa. Piedras. –Efectos en la cochera. –Efectos en el cuarto antesala. –Prensa de satinar. –Algunos efectos en poder del particular Santino. –Todo ello como existente en el establecimiento litográfico, que entonces estaba en la calle de Atocha, en el cuarto bajo de la casa número 3, propiedad de Castilla. El 16 de marzo de 1830 se pagó por Madrazo la cantidad de dos mil ciento cinco reales de vellón por tres meses y once días que allí ocupó el establecimiento.

La liquidación se hizo, no sin dificultades y tropiezos, por ciento veintiún mil trescientos cincuenta y dos reales de vellón, que recibió Castilla de manos de Madrazo, reconociéndose algunas otras obligaciones derivadas de ella, tales como la entrega de estampas.

Ya Madrazo en funciones de Director, fueron despedidos los litógrafos extranjeros que no merecían confianza, *punto único que podría ofrecer dificultades*, ratificándose las escrituras firmadas con Castilla en algunos casos, y saliendo en otros los obreros innecesarios para el establecimiento. Castilla pagó la indemnización pedida por los litógrafos que cesaron.

No contento el ex socio capitalista, trató de obtener otro permiso para formar análogo establecimiento, cosa que le fue negada por estimarse una maniobra para evitar la liquidación de la sociedad y quedarse con el material existente. Tal es el epílogo de este episodio, que nos coloca a bastante distancia de la versión de otros historiadores (1).

Después de la separación de los dos socios, se continuaron vendiendo las estampas litográficas por Agustín Alcalá, en la calle de Carretas,

(1) Beroqui: *El Museo del Prado. Apuntes para su historia*. Felix Boix: *Catálogo de la exposición del antiguo Madrid* –págs. 35 y 36–, así como en su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes, para el cual le facilité copioso arsenal.

donde éste tenía su almacén y despacho, hasta que en 1833 se instaló uno nuevo para la venta, en la calle del Príncipe, al lado del Teatro Español, de cuyas actividades, ventas y operaciones de contabilidad se encargó don Domingo Avrial. Las suscripciones se hacían por medio de papeletas, en donde constaban anotados los ejemplares de los cuadernos pagados y entregados a los interesados.

Además de los cuadernos, se hicieron tiradas litográficas que se entregaban sueltas y no iban incluidas en la suscripción. Por las estampas sin letra, como primeros ejemplares, se pagaba un doble más del precio señalado, y por las estampas en papel de china, cuatro reales más.

Así, continuaron los trabajos hasta que, en 1837, hubo que suspenderlos en la forma que se venían haciendo, porque *la guerra asoladora que tiene en parte interrumpidas nuestras comunicaciones y enteramente agitados los ánimos, obliga al establecimiento a suspender esta publicación*. Así rezaba un aviso de la *Gaceta* del 2 de marzo de 1837, y se interrumpió la labor en el publicado cuaderno número 50, a los diez años de haberse otorgado el privilegio.

En cuanto a la enseñanza de la litografía, el establecimiento se interesó de manera particular en invitar a corporaciones, ayuntamientos, consulados, etc., para que enviasen a él alumnos con objeto de aprender con su asistencia y aplicación. A su sombra se formaron los litógrafos de la Real Sociedad Económica de la provincia de Murcia, los de don Juan Conde y otros de Santiago, entidades de Valencia, etc. Tal actividad, *como verdadera enseñanza dirigida*, no hubiera sido posible sin el privilegio, que difícilmente podía sostenerse en los días que siguieron a la muerte del Rey. Años antes de que esto sucediera, en 1830, recurrió Madrazo contra un Decreto en que se le limitaba el privilegio, restablecido por R. O. de 3 de febrero de 1830, y años después, en 1834, debía limitarse el establecimiento a publicar los cuadros del Real Museo, Academia y demás centros públicos de la Corte, como se

previno en la R. O. de 25 de enero del 30, dándole libertad para plantear los que juzgasen convenientes para toda clase de obras particulares, *a todos los individuos que, en cualquier pueblo de la Monarquía se dediquen a este ramo de la industria.* Así pues, quitado el freno, vino el desenfreno, que tan bien se reflejó en la prensa de entonces, en que el poeta ironizaba:

Justamente han dado –en litografiar –a todo viviente –en la capital. –¿Y a mi linda cara –no se ha de pintar –cuando yo soy una –notabilidad?

Después de dictadas estas disposiciones, desde 1837 se encontró campo de acción en América, y allá fueron dirigidas las estampas de los cuadros del Real Museo. En Méjico estuvo encargado de venderlas don Felipe Neri del Barrio, y don Rufino Sainz, en la Habana.

Por su parte, Musso y Valiente no dejó de aconsejar a Madrazo en la parte literaria y descripción de los cuadros reproducidos, aportando para ello su preparación condicionada al juicio del Director artístico, lo que hacía mayor el interés para ir precisando las características de los cuadros y de sus autores.

El Museo comenzaba a ser un campo de experimentación y un manantial de estudios críticos. Es indudable que, años antes, Ceán Bermúdez trató y aclaró no pocos puntos relativos a la pintura y a su curso histórico, y él mismo nos dice que para sus estudios y observaciones hubo de trasladarse a distintas y variadas ciudades y Sitios Reales con objeto de reconocer y observar cuantas obras de mérito existían. Su *Diccionario Histórico* era, en estos días, de significada actualidad y el último ensayo de importancia que se había hecho. Pero este gran erudito desaparecía en el momento en que el Museo, con sus grandes y espaciosas salas, ofrecía la manifestación de los cuadros más interesantes que se habían visto, y cuya colocación permitía la compa-

ración inmediata de obras que por muchos años habían estado separadas, por hallarse en diferentes y distanciados lugares; y así, él mismo nos explica, con amenidad y buen estilo, que la comparación de las obras pictóricas dudosas con otras ciertas y reconocidas de la misma mano le produjo los mejores resultados para su clasificación y autenticidad; y dice a este respecto: *Los profesores y amantes de las artes saben cuánta luz se puede adquirir por este medio, que a los que no lo son parece tan aventurado*. No poca razón le faltaba al ilustre erudito. ¿A cuántas nuevas apreciaciones o rectificaciones de juicio no llegaría en medio de tan grandes colecciones? Su organización le permitiría rapidísimas sugerencias y certeros juicios comparativos sin salir del recinto en que los cuadros estaban expuestos.

Nos induce a esta reflexión saber que el propio Musso, en 27 de marzo de 1832, escribe a Madrazo: "Ahí va el índice del tomo II.º (colecc. lit.), en el que se designa el orden alfabético, en cuanto a pintores. En las escuelas notará usted, acaso, que a Juanes y a Ribera les pongo en la Valenciana, y aunque en este punto no me olvido de la justa reflexión que hizo usted otra vez, me ha parecido bien dejado así por las siguientes razones, salvo siempre su dictamen. Primero: En el Tomo I se puso así el índice y es menester ser consecuente. Segundo. Acuérdesese que el amigo Ceán formó dos árboles genealógicos de pintores españoles, que me enseñó. En el uno, la escuela andaluza; en el otro, la valenciana, y me dijo que iba a formar la Castellana. Conforme a esto, aparecían pintores uno a más que habían enseñado a otros, de quienes habían aprendido otros, y así sucesivamente, hasta que todo acabó cuando la gran decadencia del siglo XVIII. A la verdad, era natural que, habiéndose cultivado entre nosotros las nobles artes desde el siglo XVI, cada uno fuera a buscar el maestro que tuviera más cerca, y de aquí cierto estilo general en los pintores del Reino de Valencia y confinantes, que los acerca algo de la escuela florentina y los separa un poco de los andaluces. Es verdad que fuera del reino de Valencia ape-

nas se conocía más que a Juan de Juanes, pero no es esto culpa suya, sino de la indiferencia general. Tercero. Aunque digamos que lo de la escuela Valenciana es inexacto, siendo cierto, que no es lo mismo decir pintores españoles, porque para lo primero basta haber nacido aquí, y para lo segundo supónense siempre unos mismos principios, no menos inexacto sería comprender a todos estos paisanos en una escuela, cuando en realidad no lo son. Por ejemplo, ¿qué tiene que ver Juan de Juanes con Murillo? Al menos, diciendo que uno es de la escuela valenciana y el otro de la sevillana, se da a entender que nada tienen de común, lo que es verdad. Cuarto. Si hay en esto alguna exageración por amor a la Patria, tenemos el ejemplo de los franceses: que están muy empeñados en sostener que tienen dos escuelas: la de París y la de Lyon. ¿Por qué no hemos de significar nosotros de alguna manera que hemos tenido artistas en varias provincias, los cuales han trabajado sin comunicar los unos con los otros, aprendiendo del que tenían más a mano? Quiero decir, a la vista de esto, que su distribución en tres grupos no es enteramente infundada y contribuye en alguna manera a la gloria nacional."

Interesantes apreciaciones, que muestran el principio de una tendencia tan generalizada, más tarde, durante el decurso del siglo XIX y del XX, a ordenar los cuadros según sus escuelas, y, subsiguientemente, a señalar en ellas los autores más personales y de mérito, puesto en evidencia por sus obras maestras, tendencia que, sin haber llegado a un punto final, ofrece la posibilidad de una *valoración cualitativa que aún está por hacerse*. Preocúpase Musso en la publicación de cuadros españoles que adornarían brillantemente la colección litográfica, y dice: *A título de redactor, me han enviado recado hace pocos días, desde el otro mundo, Roelas, Collantes, Mazo y otra caterva, pidiendo billete para ocupar puesto en la colección, porque ... hay el compromiso moral de dar a conocer las escuelas españolas, cuyo objeto se miró como UNO DE LOS MÁS IMPORTANTES DE LA COLECCIÓN*. Por ello recomienda

no se tarde en dar las obras de Velázquez, que se ejercitó en todos los géneros, y de los que convendría dar una muestra, porque *ese grande hombre apenas es conocido de los extranjeros*. Tanta corriente llevaba el río, que inundaría gran parte del campo histórico crítico hasta un siglo más tarde.

Y el 22 de noviembre de 1833 dice: "*No he hallado entre mis mamotreos noticias del Vaccaro, por lo que, si no tiene usted la bondad de enviarme alguna de su vida, habré de ceñirme, al formar el texto de Cleopatra, a los dos renglones que de él pone Eusebi en el Catálogo, que es como no decir nada.*" El 3 de diciembre acusaba recibo de las notas pedidas.

Con estos antecedentes, parcos si se quiere, puede verse de qué manera la empresa litográfica ayudó a la ordenación crítica.



Federico de Madrazo: *Autorretrato*, 1840,
Musée Goya, Castres, Francia

I

A principios de octubre de 1833 parecía reinar la mayor tranquilidad en las provincias de España, pero cerca estaban los momentos que llevarían a la conciencia de todos la duda y la inquietud. Una carta, fechada en 10 de octubre, decía: "El alboroto de Bilbao quedó sosegado como el de Talavera, no habiendo tomado los pueblos parte en ello." Días más tarde, otra carta nos habla de la insurrección en las provincias vascongadas, la cual había tomado cuerpo en vez de disminuir; en tanto que en Madrid tenían lugar violentas escenas entre las fuerzas del Gobierno y los voluntarios realistas que, bajo la amenaza de un desarme, se resistieron en el Cuartel de la Plazuela de la Leña. Tales eran los episodios que señalaban el despertar de la guerra civil, pero en este marco de sucesos públicos poco favorables, el desarrollo del Museo seguía su camino. A fines de este año comienza de nuevo la actividad. Francisco Martínez, pintor encargado de las funciones reales en la jura de Su Majestad, pidió un libramiento duplicado, por extravío del primero, referente a cuentas para el ornato del edificio, y el 2 de diciembre, don Vicente López, pintor de Cámara y Director artístico del Museo, presentó otra de gastos causados por la restauración de cuadros del Museo desde el 3 de noviembre de 1832 hasta el 26 de octubre del

33, importando la cuenta veinte mil ciento cincuenta y siete reales vellón, que fue aprobada (1).

En 1834, don Vicente López vuelve a remitir al Sumiller de Palacio otra cuenta relativa a la restauración en los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1833 y primeros meses de 1834. En estas cuentas se presentan los gastos bajo una cifra de conjunto o alzada:

Era por estos días cuando la Reina había sancionado el Decreto aprobando el Estatuto real. Esta Ley fundamental instituía las dos Cámaras, Estamento de Próceres y de Procuradores, para las cuales abundaron toda clase de formalidades protocolarias, de atuendo, uniformes, organización, etc. El 20 de julio, el Sumiller de Corps pregunta *si se han de poner colgaduras en el Real Museo* el día de las iluminaciones de este Real establecimiento, durante la noche víspera de la apertura de las Cortes generales del Reino, y pide las colgaduras que se hicieron para la jura de la Reina, pero resolvióse que no se hiciera novedad alguna.

En 1835, las cosas no presentaban muy buen aspecto en el interior de la Nación, y muy malo en el terreno financiero. Habíase solicitado y obtenido un importante crédito de la Casa Rotschild, no habiendo más remedio sino atender al hambre que, como secuela de las guerras, suele seguirse en los pueblos. Martínez de la Rosa tuvo que dejar el Gobierno al Conde de Toreno. De cómo se vivía en Madrid y de los sobresaltos que el menor incidente podía causar da idea un informe del Duque de Híjar comunicando que, en la noche del 21 de enero, un centinela de los que estaban apostados en el Museo disparó su fusil contra dos individuos que le invitaron a que se rindiera, de lo que dio parte al sargen-

(1) El 3 de mayo de 1833, Híjar dice a Francisco Blanco, primer oficial de Mayordomía, haber sido prevenido por S. M. para la compra de dos cuadros de Ribera, pertenecientes al Marqués de Alcántara, la *Inmaculada Concepción* y un *San Agustín*, números 1.070 y 1.094 del actual Catálogo. Hay que añadir que fueron consultados Vicente López y Juan A. Ribera, quienes opinaron debían colocarse en el Museo, según su "ciencia y conciencia", valorándolos en 12.000 y 6.000 reales, respectivamente.

to, comandante de la guardia. Aquellos parajes del Museo estaban solitarios y mal alumbrados, constituyendo, al fin y al cabo, las afueras de Madrid.

Tales soledades, el ambiente retirado del Museo y las circunstancias del momento, hicieron que se extendiera entre los abovedados sótanos y departamentos inferiores del Museo una enorme plaga de ratones, que amenazaba con destruir cuanto lienzo y pintura estuviera por allí.

También los elementos se encargaban de dañar el vasto edificio, porque todavía la obra no estaba consolidada. De ello nos da cuenta un informe elevado por el Sumiller de Corps en 18 de julio de 1835, al que acompaña presupuesto de las obras de reparación para conservar al Museo de los daños que pudiera sufrir cuando hubiera temporal, *porque los cuadros hacinados pueden perjudicarse con la humedad: y con los ratones, debiendo tomar una colocación provisional.*

La partida de mayor consideración era el techo de plomo que había de colocarse, e importaba treinta y cuatro mil cincuenta reales, quedando rematada la obra por Leandro Martínez, en cincuenta y nueve mil ochocientos sesenta reales vellón, aprobada en 31 de octubre.

De este informe resulta también que, en aquellos instantes, había en los depósitos del Museo cuadros que Híjar clasificaba de *pocos malos, muchos buenos y un crecido número de sobresalientes.*

También incluía el Director, en su informe, presupuesto de gastos para la habilitación de salas necesarias, con el fin de contenerlos, y tenerlos colgados, *pues sólo de esta forma están seguros y se conservan, habiendo cerca de mil cuadros.*

El 26 de junio se contesta al Sumiller, por el Mayordomo Mayor, haberse dado cuenta a Su Majestad la Reina Gobernadora de su presupuesto, y comunicándole que se ha dignado resolver *se oyeran proposiciones para realizar las expresadas obras, habiendo tenido a bien Su Majestad mandar que se vigile la conducta del actual Conserje del Museo por no creer es la mejor.*

El 24 de mayo, Híjar oficia para emplear mozos extraordinarios que ayudasen a los porteros para el desestero, y el 14 de noviembre sigue el peligro que empezó a manifestarse en el mes de junio, pidiendo el Sumiller de Corps dos docenas de ratoneras para evitar perjuicios y deterioros en razón de haberse advertido *en todo el edificio una gran plaga de ratas que pudieran ocasionar perjuicios en los cuadros, principalmente los que se hallan hacinados en los depósitos*; y se provee también la falta de cristales en balcones y ventanas.

No fue muy propicio este año de 1835 para el Museo. Las discusiones en el Estamento de Procuradores eran muy animadas y no fueron excepción las ocasionadas con motivo del Presupuesto presentado. Ocúpase el presupuesto del Ministerio del Interior, del *Museo de Ciencias Naturales*, en vez de llamarlo Real Museo de Pintura. El dictamen de la Comisión decía no poder rebajar nada de *una suma destinada para sostener el edificio que adorna la capital y un Gabinete tan rico en pinturas que, si alguno de Europa le excede en el número, ninguno en la elección de los cuadros, pues en él no sólo brillan los mejores pinceles de las tres escuelas (?) más célebres cuando sus países estaban sujetos al cetro español, sino que también lo ennoblece una rica colección de estatuas*.

Esto se discutía en el momento de ponerse en tela de juicio el mantenimiento del primer Instituto docente de música, habiendo conspicuo representante que alzaba su voz en pleno Estamento de Procuradores pidiendo que se le escuchara *para declararse contra un establecimiento que a su entender era un insulto a la Nación en aquellas circunstancias, no viéndose la necesidad de que hubiera ópera cuando se estaba en la última miseria y apenas tenía la Nación que comer*.

Iba tomando vuelos el deseo de perfeccionar la Administración del Estado, y estos deseos, encauzados en una determinada ordenación, invadirían bien pronto las esferas palatinas. De ello nos da idea una carta de Musso, fechada en 12 de agosto de 1835: *Cada vez recibo una*

puñalada con las noticias artísticas: ¿conque ahora se deja en la calle a los pintores de Cámara, excepto dos solamente? Yo aquí trato de formar un Museo con lo que recojo de los conventos suprimidos; y ya he pedido al Gobernador que no me saquen de la provincia ni un cuadro. Y termina diciendo: Si yo tuviera facultades y medios ..., ninguna Nación me ganaría; paciencia.

El 7 de abril de 1836, el Mayordomo Mayor de Palacio acusa recibo al Sumiller de Corps, Duque de Híjar, del oficio de 11 de diciembre, pidiendo una consignación de 140 reales vellón mensuales, en vez de 240 que antes tenía, para ir prosiguiendo las obras allí empezadas y atender a la restauración de pinturas y esculturas. En este oficio, el Sumiller y Director del Museo pedía y recordaba que *desde el momento en que el augusto esposo de V. M. le hizo la honra de poner bajo su custodia el precioso edificio del Real Museo y la bondad de V. M. ha venido dispensándole igual consentimiento continuándole en la dirección del mismo, creyó de su principal deber procurar por todos los medios posibles los adelantos y conservación de tan magnífico establecimiento, que a más de llenar la gloria de la Reina mi Señora, por ser poseedora de tantas riquezas hace al mismo tiempo que la Nación española sea colocada en parte muy distinguida en el templo de las bellas artes.*

Revela la redacción de este documento una incertidumbre en los ánimos del Duque de Híjar, que era fiel reflejo de la realidad, porque el 30 de abril, el Mayordomo Mayor pone en su conocimiento que cesa de percibir la asignación mensual de 4.000 reales vellón, que hasta entonces se le había satisfecho por la renta de correos, con destino al Real Museo, pues era la voluntad de Su Majestad que ningún establecimiento que perteneciese a su augusta hija causara dispendios a los fondos de la Nación. Marcábase una separación entre lo que eran bienes del patrimonio y los del Estado, así como las recaudaciones fiscales serían hechas descartando la idea de carga personal hacia el Monarca; las prácticas del Ministro don Juan Alvarez Mendizábal

habían de precisar estas cosas, y en tal ambiente se iría separando, en cierto modo, la Administración del Museo de la que era propia del Real Palacio.

El 2 de junio se creó una Junta directiva para el Real Museo; su Presidente fue el Sumiller; su Secretario, el de la Mayordomía Mayor; un Contador, el Jefe de Contabilidad de la Real Casa, y Vocales o miembros los pintores primero y segundo de Cámara. Era en estos días cuando se mandó buscar entre los cuadros hacinados del depósito, el lienzo denominado *La Batalla de Almansa*.

Dase cuenta además de la comunicación dirigida por el Alcaide principal del Real Palacio al Mayordomo Mayor, enviándole nota detallada de las cantidades recibidas por el Sumiller de Corps para los gastos causados en el Real Museo de Pinturas desde el mes de junio de 1831, hasta el 16 de agosto de 1834; gastos que ascendieron a la suma de setecientos cuarenta y cuatro mil reales de vellón, y cifra que hace justicia a las actividades de Fernando VII.

Entretanto, prosíguense las obras para la habilitación de los salones de escultura. En 25 de marzo de 1837, se aprueba el presupuesto firmado por el arquitecto don Martín López Aguado para la habilitación del segundo salón de escultura, y para solar la pieza redonda de ingreso al mismo, así como dos presupuestos que ha presentado el profesor de pintura, don Francisco Martínez, para el pintado de la galería de estatuas y salones de los litógrafos y carpinteros, ascendiendo a siete mil trescientos ochenta y cuatro reales vellón.

El 6 de este mes, la Junta directiva había pasado presupuesto a Mayordomía de doce pares de persianas que faltaban en los nuevos salones de litógrafos y carpinteros, y aprueba el formado por el carpintero José Calcerrada.

En 27 de noviembre, el Presidente de la Junta directiva remite al Mayordomo Mayor cuenta de la inversión de treinta mil reales de vellón, que por R. O. de 12 de julio le fue concedida para continuación

de las obras pendientes, la que ascendía a treinta mil setecientos ochenta y seis reales, la Data a veintisiete mil cuatrocientos veintiuno, y la existencia a tres mil trescientos sesenta y cuatro y 29 maravedís; solicitándose nuevamente se concediese la cantidad en consideración al beneficio que debe resultar de la continuación de las obras principales, tanto en el exterior del edificio como en los nuevos salones de pintura y escultura.

El 12 de noviembre, otra información de la Junta directiva dice estar-se haciendo obras de restauración en muchos cuadros que necesitan el forrado, faltando satisfacerse algunas partidas de los presupuestos aprobados por S. M., como lo era el pintado de las dos salas para colgar los nuevos cuadros, el pago de barandilla, que se había hecho para las mismas salas, algunas docenas de baldosas de alabastro, y, en defecto, de mármol blanco y negro, el ajuste de muchos pedestales que la Junta mandó labrar para la colocación de esculturas, recorrido de tejados, etc., todo lo cual, más la obra del cuarto del Conserje, quedaría pagado con el libramiento de veinte mil reales vellón.

En el documento original, existe otro comunicado con el libramiento firmado por J. Hurtado.

En el marco de los acontecimientos políticos, tiene lugar en 1837 la llamada expedición Real, y después de acciones afortunadas en el Norte, en las que no anduvo ajeno el Infante don Sebastián, se decide don Carlos a la empresa; y, seguido de un séquito interminable de partidarios y de su ejército, llega a las puertas de Madrid, y Cabrera acampa en las alturas, frente al parque del Buen Retiro.

Hallábase cerca del teatro de operaciones el Real Museo, y las siguientes líneas nos lo dicen: "Ya puedes imaginarte la gran prisa que nos daríamos para salir y desocupar el Tívoli, temiendo que este punto fuese el teatro de la guerra, habiendo hecho lo mismo todos los habitantes del Retiro, que no se veían por todo el tránsito de su bajada más que camas, baúles, cacharros, etc., etc."

No eran estas circunstancias las más propias para la conservación del Museo, que, por su proximidad al Retiro, auguraba en caso de aumentar la lucha y trasladarse las operaciones a la misma capital, una situación nada tranquilizadora, y quién sabe si un final terrible para muchos de los magníficos lienzos. Lo cierto es que, desde entonces, una sensibilidad especial guió los actos de la Junta directiva, que el 17 de noviembre denunciaba en informe elevado a S. M. la existencia de un depósito de pólvora en el Estamento de Próceres, por cuya causa, en el horrible caso de una explosión, tanto el edificio del Museo como sus bellezas desaparecerían, *sepultando entre sus ruinas considerable número de fieles criados de V. M.* Efectivamente, los testimonios nos dicen que el Estamento, instalado entonces en el edificio del Casón, se hallaba en mal estado, y las grietas abiertas al exterior podrían ofrecer ocasión a que la malicia o ignorancia llevaran el fuego al interior; hallábase cerca el ejemplo de un caso ocurrido en el Prado y Huerta de los Jerónimos, que hubo fuego de hojarasca, creyéndose un incendio, e inspiró grandes temores por el Museo; pero el viento remedió las cosas, llevando su acción en sentido opuesto.

Los peligros de la casualidad –decían– pueden ser nada con los que la malicia puede suministrar por el horrible plan de volar el depósito cuando una inmensa población, acaso S. M. misma, se hallare en el Prado.

El resultado fue que se cursaron las órdenes para reforzar la guardia del edificio y cuidar de otro almacén de pólvora instalado en el Buen Retiro, pues los acopios de explosivos se habían hecho atendiendo a lo imperioso de las circunstancias.

A pesar de todos los azares de la guerra carlista, los celosos miembros de la Junta Directiva seguían sus labores de mejoras y llevaban muy adelantada la sala de escultura, encargándose los primeros trabajos de catalogación a José de Madrazo, quien se expresa así: *No puedo ocuparme tan seriamente como deseo en pintar, por verme precisado a hacer el Catálogo de las salas de escultura del Museo, siendo lo más enredoso y*

trabajoso hallar los nombres de los personajes, mayormente en los bustos de guerreros. Artistas y anticuarios poco alivian mi trabajo. Y los que tengo a mi lado maldita la cosa de que me sirven, lo que es una desgracia para mí.

La guerra carlista, que estaba en un punto crítico; continuaba en los primeros meses de 1838 en forma dispersa, saltando chispazos ora en el Norte ora en el Sur. El General Iriarte actuaba contra la facción de Negri que asolaba las tierras de Segovia y Ávila; pero una guerra que se prolongaba de aquel modo, practicándose una guerrilla despiadada, de continuo desgaste para uno y otro bando y para la Hacienda pública, producía el hastío de quienes no tomaban parte en ella y que veían su inutilidad.

Consecuencia de estos hechos fue que los cuadros de El Escorial se trasladaron a Madrid, por inspirar grandes temores. *En el mes de julio de este año se hallaban todavía encajonados en una o dos piezas de Palacio.*

El 2 de julio, el Museo se abrió en toda pompa por ser el día de la Reina. No debía de ser muy rico *el aspecto general, porque muchos de los cuadros que se presentaban no estaban restaurados ni forrados por no haber ni tiempo ni dinero para ello* (1). *Però quedaron expuestos unos sesenta cuadros de Carducho, que estaban en El Pualar, y todos de tamaño colosal, representando diversas escenas de la vida de San Bruno. Y también estaban entonces en el Museo muchos de los cuadros de la colección del Infante don Sebastián; otros pasaron allí a la muerte de este Príncipe, lo que haría que fuera más variado por lo tocante a asuntos y a autores.*

Es muy interesante, a este respecto, la siguiente carta de José Madrazo: *"Ya te dije que el día 24 p. pdº, por ser los días de la Reina Gobernadora, se abriría este Museo Nacional, y así se ha efectuado.*

(1) Correspondencia inédita de don José de Madrazo.

Cuando vuelvas tendrás el gusto de ver la valentía de nuestros antiguos pintores españoles; esto es, en poner el color sin aprensión, y al lado de las cosas excelentes hallarás tales descuidos y torpezas que causen lástima. Es una escuela de grandes coloristas y de fácil manejo del pincel. Los cuadros de Vicente Carducho que estaban en la cartuja de El Paular, todos muy grandes y en número de cincuenta y cuatro, te gustarán muchísimo, porque reúnen composición, dibujo, colorido, efecto y facilidad, sin embargo de que en ninguna de estas partes igualen a los pintores que más se han distinguido en ellas, pero su conjunto los pone en el campo del arte a un rango muy elevado. Sus ropajes son admirables y sin haberse calentado mucho la cabeza su autor en hacerlos, pues estoy seguro de que no hacía más que tomarlos de los frailes tal cual se presentaban a su vista (interpretación directa, que diríamos hoy). Todos los expresados cuadros representan los diversos pasos de la vida de San Bruno, ejecutados en cuatro años, y no es extraño que hubiese podido pintar tanto cuadro y tan bien en tan corto espacio de tiempo, porque los modelos para todo los halló del natural en dicho convento. Su mayor trabajo debió de consistir en la comparación de cada uno, que probablemente haría por las noches, y al día siguiente rectificaría sus grupos por los modelos que tenía a disposición. Al mismo tiempo hallaría las masas del claroscuro, siendo retratos de todos los cartujos que entonces existían en aquel convento, y los que no, son religiosos de las gentes o criados del mismo.

Verás del fraile Maíno ciertos cuadros en varias partes ejecutados con una verdad prodigiosa de imitación y de un modo tan detenido y tan concluido que parecen de los autores mejores flamencos en grande.

También verás de otros pintores españoles poco o nada nombrados, pero hay cuadros curiosos y dignos de observarse. De los demás no te hablo, porque aquí ya conoces sus cualidades artísticas desempeñadas en unos cuadros con más facilidad que en otros como son los de Carreño, Ricci, Coello, Escalante, Solís, Muñoz, Antolínez, etc., etc., pues de

Velázquez no hay otro más que el del Infante don Sebastián, de las Infantitas que tú conoces, y de Murillo más que los que él mismo tenía.

Otra del 18 de agosto nos dice: Estos últimos días ha habido grandes novedades en Palacio con respecto a destinos. Supongo que ya te habrás enterado cómo salió Calvet (el de la testamentaría) de la Secretaría de la Mayordomía Mayor de Palacio, y que poco después se le dijo al oído al Conde de Torrejón que renunciase a su destino. Ahora, últimamente, ha sido nombrado Secretario Piernas, Intendente interino de la Real Casa, para despachar todos los asuntos de ella con S. M.; de honor, para las etiquetas solamente, sin entender en otra cosa, el Marqués de Santa Cruz, Mayordomo Mayor, pero se dice que no ha querido admitir el nombramiento, creyéndose desairado; para Caballerizo Mayor, el Duque de Abrantes, en los mismos términos, y el Duque de Híjar, Sumiller de Corps, pero sólo de etiqueta, quedando suprimida su Secretaría. La Junta Directiva del Real Museo ha sido también suprimida, y al Duque le han quitado también la Dirección de éste. En lo sucesivo, esto es, desde el momento, corre el Museo con la Intendencia, y S. M. nombrará un Director, que se entenderá inmediatamente con aquél.

Por todo Madrid se ha corrido la voz de que dicho destino recaerá en mí, y te aseguro que lo sentiría yo mucho, justamente ahora en que me hallo entusiasmado como cuando era muchacho, no cambiándome por el primer potentado del mundo mientras tengo los pinceles en la mano. Además aborrezco lidiar con dependientes, porque ninguno gusta de trabajar, y cuando se les obliga a cumplir con sus deberes, aborrecen a sus superiores; en una palabra, conozco demasiado lo poco que valen los hombres. Si dicho destino no abrazase más que lo artístico (cosa diferente ahora de la actuación de los Directores anteriores, Vicente López, Director artístico solamente; Híjar, con la facilidad de la obtención de cantidades del bolsillo secreto, etc.), me sería muy lisonjero, pero con las obligaciones y responsabilidades que le son anejas, me disgustaría ser nombrado.

Otra carta, del 24 de agosto, confirma el nombramiento: *Se ha confirmado –y lo siento– la voz que se había esparcido en Madrid de que S. M. me confiaba la dirección del Real Museo, pues he recibido el nombramiento con fecha del 20, y me ha sido tanto más sensible por cuanto el Duque de Híjar ha sentido mucho le hayan quitado de la dirección. Tú bien sabes cómo últimamente se gobernaba el Museo por una Junta Directiva, sólo, pues de nombre era el Duque Director, pero este título le satisfacía, y esta consideración me parece que DEBÍA BASTAR PARA CONSERVARLE EN ÉL. Dicen era incompatible con las nuevas formas que han dado a los destinos de Palacio, porque en cierto modo los hacen depender todos de un Intendente general de la Real Casa, con lo que la grandeza se halla descontenta. Te confieso una vez más que para mí es un destino bastante pesado, no porque yo no pueda desempeñarlo con satisfacción de todos, sino porque me quita el tiempo para pintar y justamente en un momento en que había vuelto a coger los pinceles con un entusiasmo tal, que de día y de noche no pensaba en otra cosa; y esto desaparecerá durante algún tiempo, no muy corto, para ocuparme de la habilitación de las nuevas salas de cuadros y del catálogo general, principalmente de este último, que me hará echar de menos a mi difunto amigo don José Musso y Valiente, cuyo trabajo lo hacía tan bien, pronto y con gusto. ¿De quién, pues, echar mano en un país que presenta tan pocos hombres del gusto y de la afición de Musso?*

Así pues, tendré que hacerlo yo a fuerza de tiempo y de trabajo, cuya idea me tiene de mal humor, porque tengo que pensar al mismo tiempo en otras cosas más que de las artísticas del Museo.

II

El hecho de haberse dado con fecha 12 de agosto de 1838 un oficio del Intendente de Palacio, señor Piernas, dirigido al Sumiller de Corps

Duque de Híjar, confirma los datos expuestos. El oficio en cuestión dice: *El Museo de pintura y escultura antes del 12 de agosto de 1838 estaba a cargo del Sumiller de Corps, y en lo sucesivo se dispone corra a cargo del Intendente General de la Real Casa y Patrimonio y que de su régimen de gobierno cuide la persona que con el título de Director tuviera S. M. a bien nombrar, la cual dependerá inmediatamente de aquél y que cese la Junta Directiva de aquel Establecimiento, y de cuya laboriosidad y celo queda V. M. altamente probada. A lo cual contestaba el Duque de Híjar haber quedado enterado de la exoneración de su cargo por S. M. y que para FACILITAR EL CUMPLIMIENTO DE ESTA SOBERANA DETERMINACIÓN, espera de V. M. se sirva nombrar la persona que en representación del Intendente General reciba por riguroso inventario los efectos artísticos contenidos en el Establecimiento, para que, en el nombre de la Reina y con las formalidades de estilo, se expida a su favor.*

El 20 de agosto Madrazo es nombrado Director del Museo de Pinturas, según Real decreto, que dice: *S. M. la Reina se ha servido nombrar con esta fecha a don José Madrazo Director del MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA, con el mismo sueldo que disfrutaba como pintor de Cámara. En su consecuencia ...*

Días después, oficia el nuevo Director a Intendencia, acompañando tres copias: la primera, del oficio que le dirigió el 22 de agosto Híjar, en que le manifestaba haber comisionado a don Joaquín de Borjas Barrio, Secretario de Sumillería, y que lo fue de la extinguida Junta del Museo, para que en su nombre hiciera formal entrega del expresado Establecimiento al Director; la segunda, manifestando al Duque de Híjar que *en 6 de agosto del año próximo pasado se hizo cargo el conserje, don Benito Velasco, de todos los efectos y enseres del expresado Museo, en cuyo destino subsiste en la actualidad con las obligaciones a él anejas de guardar y custodiar todos sus objetos, no creyendo, por lo tanto, que debiera hacer formal entrega el Duque, con la responsabilidad que tenía, tanto más no habiéndola contraído durante el tiempo que*

desempeñó la dirección de dicho Real establecimiento; y la tercera, relativa a la entrega que se hizo con motivo de la Real licencia temporal concedida a don Antonio Sotomayor, bajo el inventario correspondiente, a don Benito Velasco, quien interinamente fue nombrado por R. O. de 31 de julio del 37 para desempeñar dicha Conserjería, entrega hecha en presencia del Duque de Híjar, del pintor de Cámara, José Madrazo, y del Secretario de la Junta, Joaquín de Borjas Barrio, de todos los objetos comprendidos en el inventario general, que fue firmado por ambos personajes.

Esta contestación se refería a una R. O. de 22 de agosto, en la que el Sumiller decía que, para cumplimentar otra R. O. mandando recibiran, bajo riguroso inventario, los efectos artísticos del Real Museo por el Director del mismo, *era necesario se sacaran copias literales del inventario para común resguardo y mandar que los escribientes se ocupasen del trabajo día y noche, a fin de que a la brevedad posible se ejecute la voluntad de S. M. y quedase libre Híjar de una responsabilidad que en el día le abrumba y ninguna utilidad reporta al buen servicio de S. M.* A este efecto se nombra al escribiente del Archivo y al meritorio, Félix María Hernáiz, para que se pongan a disposición del Secretario de la Sumillería.

Cúmplense estas disposiciones al mismo tiempo que el nuevo Director apremia para que se lleven rápidamente las obras y se hagan las mejoras necesarias de las nuevas salas, diciendo de su puño y letra, en oficio al Intendente de Palacio: *Para poder disponer los trabajos que son consiguientes a la habilitación de las nuevas salas que se han de abrir en el Real Museo, y no pudiendo hacerse esto mientras no se retiren los cuadros que hay en ellas y se hagan los inventarios para su verificación, entregando al Excmo. Sr. Duque de Híjar el que ha pedido para su resguardo, ruego a V. S. I. se sirva comunicar la Orden para que los escribientes destinados a sacar las copias del inventario original, que conserva el Conserje del Museo, lo efectúen a la mayor brevedad posible, pues*

de lo contrario resultaría entorpecimiento a lo resuelto por S. M. –Madrid, 13 de septiembre de 1838.

Tomó, además, diferentes disposiciones y acompañó presupuesto para la restauración de los bustos de mármol antiguos que se expresaban, a fin de poderlos colocar en la Galería de escultura del Museo.

El 25 de septiembre pide el Director que se apruebe el presupuesto de ingredientes para la restauración y compostura de ocho cuadros que se hallan rotos y torcidos, y también que las plazas de porteros se provean con artesanos, por ser más ahorrativo el proyecto, por ejemplo: un carpintero, un marmolista, un dorador y un albañil, en tanto se provean los cargos con los cesantes del Real Palacio.

Se ordena también *engatillar y enderezar varios cuadros: un país con río y figuras bailando y carruajes; otro con varias figuras corriendo en patines; un retrato de Felipe II, y un San Juan y el Niño Dios acariciando al Cordero; un país con río y una barca; y un retrato de un niño con espada y guantes, del Bronzino, ascendiendo todo ello a ciento diez reales vellón.*

En primero de septiembre, escribe el Director: *El Museo me está robando todo el tiempo, y como hay cosas que no se pueden dejar para otro día, resto atención a mis quehaceres, y esto sucederá hasta tanto no me nombren un sujeto que me descargue de la parte económica del Museo, de las cuentas y de contestar y poner oficios.* Y el 20 de octubre: *Me hallo al presente muy ocupado en la colocación de los cuadros del Real Museo. Ayer he presentado ocho cuadros grandes en la rotonda de entrada para ver qué tal hacen, y he quedado satisfecho, por lo que el lunes se colgarán, pues parecen pintados expresamente para los ocho lienzos de pared. No son de grandes autores, pero en dicha rotonda hacen muy bien, y acaso mejor que si fuesen pintados por pintores de mayor nota, a causa de lo mucho que se prestan a la decoración. Cuatro son de Jordán, dos de Amiconi, uno de Vicente Carducho y el otro de Magno. En seguida pasaré a colocar en los pasadizos que dirigen a las escuelas fla-*

menca y holandesa otros cuadros de segundo orden, lo mismo en los pasadizos bajos, en donde está la sala RESERVADA, que no lo será en adelante, y en los de la Restauración. Hasta en los recuadros de los muros de la escalera principal pienso colocar cuadros, que harán un excelente efecto y un conjunto muy rico, porque estaba el Museo bastante desguarnecido con una porción de muros blancos, que presentan muchos espacios convenientes al objeto, y como hay cuadros para todos, sería una lástima no enriquecerlos con éstos, sacándolos además de los depósitos, en donde se hallan hacinados, sin verlos y conocerse su mérito, echándose también a perder. Los más medianos y malos estarán colgados más decentemente en dichos depósitos, pues aunque no sean dignos de figurar, por falta de mérito, en las galerías y corredores, son, sin embargo, interesantes, ya sea para LA HISTORIA O PARA EL ESTUDIO DE LOS TRAJES.

Sintiendo su responsabilidad y conociendo el límite de su libertad de acción, hizo nuevas colocaciones más convenientes, cuyo sentido había escapado a la anterior Dirección; de manera que aún queda el testimonio de tan acertada medida, pues aunque interrumpióse hace algunos años con otra ordenación decorativa, aún están a la vista del público estos cuadros en los espacios murales que en un principio se colgaron, si no los mismos lienzos, otros análogos, pero siguiéndose un criterio manifestado hace más de un siglo.

La idea era que el Museo se ampliase, conjugando la necesidad de sacar a la luz los lienzos que seguían hacinados y la que imponía el sentido decorativo del edificio dentro de los medios y del gusto de la época.

Otras cuestiones ocupaban la atención; los años habían pasado, el Museo había aumentado y los catálogos se hacían anticuados. Por esto, el 13 de octubre, la Dirección pide a París un reglamento del interior o administrativo del Museo del Louvre, que expresaría las atribuciones y deberes de todos sus dependientes, pues aunque existiera *ya hecho el que ha de regir en el de Madrid y que a Madrazo le parecía estaba bien*

meditado, sin embargo, se alegraría de tener el que regía en París, por si contuviese entre sus artículos alguno que se pudiera adoptar, lo que no sería extraño por tener la fundación de aquel Museo mayor antigüedad y experiencia.

Siguen reflejando las cartas hechos y episodios interesantes: Ayer, a las tres de la tarde, se sirvió S. M. la Reina Gobernadora pasar al Real Museo, acompañada de su Camarera Mayor, y a instancia mía, en donde tuvimos el honor el Intendente de la Real Casa y yo de recibirla. Su Majestad permaneció en el Museo hasta las siete de la noche, sin haberse sentado para descansar ni un solo minuto, recorrió todas las salas en que están colocados los cuadros de las diversas escuelas, los depósitos y la sala de restauración, las que se van a habilitar con cuadros, y, en una palabra, todas cuantas piezas altas y bajas contiene el edificio, para enterarse bien de todo lo que se pueda aprovechar para la colocación de los cuadros, a fin de que no quede ninguno sin colgarse del modo más conveniente y a la mejor luz posible, y fue tal su empeño en esta parte, que antes de recorrer las salas y demás piezas quiso enterarse por el plano del edificio, que, como sabe, se halla colocado en su marco, bajo cristal, en la pieza llamada del descanso de los Reyes, y me quedé admirado de lo bien que lo comprendió; de cuando en cuando sacaba un librito de memoria para apuntar con el lapicero todo lo que en su concepto creía deberse ejecutar o disponer, oyendo al mismo tiempo mis observaciones y contestando a algunas con tino y agudeza.

Una hora hacía que el día había pasado y quiso, sin embargo, acabar de reconocer todo el edificio con luz artificial, y como en el Museo no la hay, para evitar incendios, fue preciso llevarla a toda prisa al cuarto del conserje. Me acosté con algún temor de que la hubiese podido hacer daño un paseo continuo de cuatro horas, subiendo y bajando sin cesar escaleras, pero esta mañana salí del cuidado habiéndome dicho S. M. que le había sentado muy bien, y me ha vuelto a repetir de que tiene intención de que se dé el mayor impulso al Museo, hallándose persuadida del lustre

que da al Trono de su excelsa hija el aumento y la conservación del precioso tesoro de cuadros que posee. Mucho me alegro de que S. M. piense así, por el entusiasmo que tengo en las artes, por el adelanto de la juventud que se dedica a ellas y por la gloria que se dedica a nuestra Nación de tan inestimable joya, que, en el día, es la única de que podemos hacer alarde. No hay duda que será dentro de algún tiempo muy interesante, y si se realiza lo que a S. M. he indicado de poner en él los más bellos lienzos de El Escorial, ese refuerzo aumentará prodigiosamente su interés con tantas obras clásicas, purgando con éstas sus galerías, de modo que no quede en ellas nada de mediano, aunque ya casi puede hacerse con lo que se hallaba abandonado en los depósitos del Museo, y aun en el Palacio de La Granja. Mis pensamientos son grandes en todo lo que respecta a su brillo y aumento, para gloria de nuestros Monarcas, así como del arte, y si las fatales circunstancias en que se halla la Nación no lo impiden y S. M. la Reina Gobernadora se presta, como lo ha ofrecido, a hacer los gastos que son indispensables, podrá asegurarse, sin la menor jactancia, que el Real Museo de Madrid será el primero de Europa en punto a bellos cuadros, aunque nos falte alguno que otro de autores de mucho mérito, por la abundancia que tenemos de los de mayor nota.

En 8 de noviembre se toman las medidas necesarias con objeto de que no sufra entorpecimiento la habilitación de las nuevas salas, para lo cual es necesario: un carpintero que colgase los cuadros, un dorador para retocar y enmendar, y mozos de cordel para ayudar.

El trabajo se hizo metódicamente, porque el 17 de noviembre Madrazo dice: *Ayer acabamos de arreglar la sala alemana y francesa, que estaba tan pobre y fría, sin sacar ninguno de los cuadros que ya en ella habían entrado, además de otros cuarenta y ocho, siendo de advertir que la mayor parte son grandes; el efecto que hace ahora es hermosísimo, por hallarse toda cuajada de cuadros, pero con armonía, y habiendo hecho colgar en la parte más baja aquellos de más mérito, de lo que no se disfrutaba por su mucha elevación.*

Dispúsose que el Museo se abriera al público sólo los domingos y días festivos, en vez de los miércoles y sábados, para que los discípulos que asistieran a copiar en él no se viesan apremiados y precisados a interrumpir su labor, y para que los empleados y trabajadores que no podían asistir por sus ocupaciones en dichos días lo consiguiesen en los festivos, contribuyendo esto a que se generalizase más el gusto por las Bellas Artes.

En primero de diciembre, Madrazo pidió la *Iconografía* de Visconti, juzgándola de consulta para la catalogación de la sala de escultura.

En una comunicación de 26 de noviembre se solicita a Intendencia papel de correspondencia y papel ordinario para los borradores de la composición del catálogo; y por estas fechas manifiesta Madrazo: *Hallándome ocupado como nunca, habiéndome propuesto manifestar a todos lo que puede hacerse cuando hay voluntad y buena dirección, a pesar de que cuento con escasos medios pecuniarios por las fatales circunstancias. Hasta ahora he tenido la fortuna de que S. M. no me haya negado nada de cuanto he tenido el honor de indicarle para el Museo, porque sabe que no se malgasta ni un sólo maravedí, marchando todo con la mayor economía y con su cuenta y razón, y puedo asegurarte de que va a sorprender a todos que con tan escasos medios se haga lo que se está haciendo* (1);

En los días últimos de este año de 1838, el Museo se reformaba y se ampliaba, habilitándose nuevas salas, obra que estaba ya prevista en el plan general de 1826, por lo que se refiere a la sala paralela de poniente, adonde irían los autores flamencos, y a la ochavada, donde estaban los franceses y alemanes, pero no así la colocación de los lienzos ni la apertura de otras salas, ni la aportación de aquellos cuadros que estaban en los depósitos; labor difícil y personal que en esta ocasión estaban fundamentadas, como lo prueba la reflexión hecha sobre el Pusino

(1) En carta a su hijo Federico.

y la importancia que Madrazo dio a este gran maestro francés, de cuyos estilos dice creer haber encontrado otro a más de los tres ya conocidos, *aquel en que estuvo fluctuando al abandonar el primer estilo francés, que es bastante parecido al de los italianos, que entonces figuraban más en Italia. Sin salir de este Real Museo pueden indicarse cuatro épocas distintas: la primera, la de la Bacanal, de las salas reservadas, francés, pero pintado en Italia; la segunda, el cuadro de Santa Cecilia, colocado en una de las pilastras de la escuela francesa y alemana, cuyo estilo pertenece a la de su fluctuación; la tercera, la más robusta, decidida y franca, se halla en el cuadro de La Caza, y la cuarta, en El Parnaso, colocado sobre la puerta que conduce a los corredores para entrar en las escuelas flamenca y holandesa, que pertenece a ese estilo parecido al tercero, pero un poco más frío.* Esta relación nos dice dónde estaban colocados algunos lienzos del pintor francés.

Si la tradición brasileña de afición a las Bellas Artes en la época de Juan VI influyó en la preparación artística y en la educación de doña Isabel de Braganza, los antecedentes italianos de doña María Cristina ni la alejaban de una marcadísima afición por la pintura, ni de la práctica que hacía en tal arte, con mayor o menor fortuna.

Era aquella la gran época del romanticismo artístico en que se demostraba buen gusto por cultivo del arte, y el tiempo marchaba con su cadencia natural, dejando más espacio a las facultades contemplativas y prestando feliz cooperación para llevar la compensación del equilibrio y el dulce olvido a las realidades, que, por cierto, eran bastante feas y no desprovistas de violentos trances. Eran los días de Kalkbrenner, de Chopin, de Delacroix, de Dumas y de un buen aire vivificador de allende el Pirineo, que, saliendo de París, influenciaba en la vida social, bastante rendida a favor de las musas.

María Cristina también entreteníase en pintar. El 18 de agosto de este año, el Intendente General de la Real Casa comunica haberse trasladado al Real Cuarto de S. M. el cuadro que representa una mujer con una

rosa en la mano, pintado por Guido Reni. El 10 de noviembre, Madrazo dice estar leyendo *algunas veces a S. M. las cartas, mientras está pintando, ocupándose ahora muchos ratos en esto*. El 10 de diciembre: *Esta mañana hemos sacado de los cajones que se hallan en Palacio, con varios cuadros, procedentes de El Escorial (los que vinieron por el peligro de la facción), la Sacra Familia, pequeñita, de Rafael, que estaba en el camarín de aquel Monasterio, y anteayer ya había hecho sacar S. M. La Perla, porque se ha propuesto copiar una y otra cosa, pasándolas en seguida a este Real Museo. Otro día sacaré el cuadro de La Visitación, también de Rafael. El de La Virgen del Pez estaba todavía en El Escorial, pero S. M. ha dicho que lo hará venir con otros más*.

Por otra parte, año inquietante, éste de 1838, para la paz de España y la prosperidad del Trono de la Reina niña. Los éxitos de Cabrera se hacían notar; *las cosas de España se hallaban en un estado tal, que de cualquier modo que sea es cien veces preferible vivir fuera de ella* (no era un pusilánime quien lo declaraba). Las últimas noticias eran de que Cabrera había derrotado completamente al General Pardiñas, con la muerte de éste, según unos, y, según otros, hecho prisionero.

La situación en Madrid se reflejaba en el contenido de este viejo papel que transcribimos: *Me hallo intranquilo por las descargas que se han hecho en la Puerta del Sol y por la generala que están tocando en este momento, que son las ocho y media de la noche. El origen de esta alarma no ha sido otro que el de algunos pillos que querían jarana, y bien fuera por instigación de los anarquistas, o suya propia, empezaron a gritar en diversos puntos vivas a la Reina y a la Constitución y mueras a los ministros, disparándose algunos tiros. En todo esto se nota una mano oculta que quiere se consientan aquí desórdenes que han sucedido en otras capitales de provincia y tratan de impedir la reunión de las Cortes. A pesar de ello, ha de prosperar el Museo*.

III

El 29 de diciembre de 1838, el Intendente de Palacio pidió que por el Ministerio se expidiera la Orden para el traslado de las alhajas del Delfín.

En el año de 1839 nótanse los esfuerzos por llevar a cabo una buena administración. Por de pronto, se observa la existencia de expedientes ordenados referentes al Museo, cosa que anteriormente no hay, y nótese el cambio de procedimientos administrativos, muy distantes de cuantas ocasiones fáciles representara el bolsillo secreto de S. M. Hemos visto por las cartas de Madrazo la intención de ir abriendo cuanta superficie fuera posible aprovechar para colocar los cuadros y dar vida al magnífico edificio, que, aparte de las salas habilitadas, hallábase en desuso; la anotación de las siguientes Reales Ordenes demuestra mejor que ningún comentario este proceso de adelantos:

En febrero de 1839 preséntase a la aprobación de Contaduría en la Real Casa cuentas de vidrios.

En marzo se propone el nombramiento de cuatro plazas de ayudantes para la restauración, con un sueldo de tres mil reales de vellón.

El 2 de marzo, el Intendente oficial contador de la Real Casa pide telas y flequillo de deshecho para tapizar banquetas y material para la construcción de barras de seguro en las ventanas de la sala de restauración.

El 15 de marzo se pide la construcción de veintitrés marcos, cuyo coste es de mil cuatrocientos veinticuatro reales de vellón.

El 16 de marzo se propone la provisión de la plaza de oficial interventor secretario a don Juan Salomón, escribiente tercero de Intendencia de la Real Casa, con sueldo de plantilla aprobada en 27 de enero.

En 20 de marzo se dispone que se armen, poniendo las molduras de bronce dorado molido, conforme a los diseños formados al efecto, los

dos tableros de piedras duras, que importarán nueve mil dieciocho reales vellón, según presupuesto de José Tomas, segundo escultor.

El 21 de marzo se ordena que se entreguen con la litera las molduras y mediascañas de madera para cuadros que están en el Real edificio del guardamuebles.

El 23 de marzo se manda hacer el pintado de puertas vidrieras que se acaban de colocar en las hornacinas de la rotonda de la galería de escultura para objetos de jaspe y piedras duras.

Reales Órdenes del mes de abril:

1 de abril, toma de posesión de Juan Salmón; 3 de abril, sobre pedestales para escultura; 6 de abril, sobre tarjetones para cuadros y esculturas y engatillado de tablas. Además, el Intendente de la Real Casa dice al Director del Museo: *Su Majestad la Reina Gobernadora ha convenido con la oportunidad de que se ponga, en cada uno de los cuadros venidos de El Escorial que se hallan colocados en este establecimiento, un tarjetón que indique su procedencia. El coste es de seis reales vellón docena, y se hagan por José Calcerrada, carpintero, y José Sebastián Navajas, pintor.*

El 8 de abril: Sobre entrega de ocho molduras para marcos, treinta doradas y talladas de ciento noventa y ocho pies; diez molduras doradas lisas de sesenta y seis pies; dieciocho molduras talladas de friso, de ciento veintinueve pies, según inventario de entrega de 28 de marzo, y se comunica la remisión de ochenta partidas de moldura y marcos al Director del Museo.

16 de abril: Sobre ejecución de obras de engatillado de dos tablas.

18 de abril: Sobre construcción de pedestales de piedra para las estatuas de la fachada principal, según presupuesto del Arquitecto Mayor de 27 de marzo, y se dispone que se elijan las piedras necesarias del Campo del Moro u otro punto de pertenencia de S. M. y pago de jornales a dieciséis reales vellón.

18 de abril: Sobre autorización al Conserje, Benito Velasco, para percibir el importe de cuentas mensuales, dispone que se elijan de tapi-

cería, cortinas de percal. Otro comunicando haber convenido la Reina Gobernadora que se construyan los pedestales de piedra para las estatuas de la fachada principal del Real Museo, y da las disposiciones para su presupuesto.

24 de abril: Sobre presupuesto de cielos rasos para habilitación de tres salas que corresponden al cuerpo ático de los cuatro pabellones del exterior.

24 de abril: Sobre presupuesto de una mesa agujereada para paraguas y bastones que sirva a las personas que concurran a la Exposición.

Y se dispone, finalmente, con fecha 12 de abril, que los cuadros, dibujos y estampas de la propiedad de S. M. en el estudio del primer pintor de Cámara don Vicente López, se entregue al Museo en cumplimiento de la Real Orden de 7 de febrero y cuyo inventario comprende:

Pinturas: un boceto concluido por Francisco Bayeu, primer pintor de Cámara de S. M.; Ascensión del Señor, con su marco de dos pies y medio de alto y ancho; otro boceto concluido que representa la caída de los Gigantes, pintando en Palacio en una bóveda, con marco, por Bayeu; otro boceto menos concluido de la Santísima Trinidad, con marco; un cuadro de Cristo con la Cruz, de Jordaens, en media figura, con marco de tres pies de ancho y medio; un retrato de Domenico Greco.

Estampas: dos estampas de cabezas grabadas por las de La Escuela de Atenas, de Rafael; un juego de lochas, doce grandes y trece pequeñas; un juego de dieciseis cabezas de un Apostolado, de Piazzeta; un juego de cinco estampas de un techo; una estampa de Guido Reni; un juego de tres estampas que representan los sentidos, de Lebrún.

Dibujos originales: cuatro dibujos originales de Alonso Cano; diez dibujos de varios autores originales; cuatro con marco y cristal y seis en marco solo; dos cabezas dibujadas por el Caballero Mengs, con marco y cristal; un dibujo de Cristo original del mismo autor, con marco y cristal; tres figuras dibujadas por el mismo, con marco y cristal; veinti-

cinco cabezas dibujadas por Bayeu, con marco y cristal; ocho cabezas dibujadas por Tiépolo, con marco y cristal; cuatro figuras dibujadas por Bayeu, con marco y cristal; dos figuras dibujadas por Cruz, con marco y cristal; cuarenta y cinco figuras dibujadas por Bayeu; noventa y cuatro figuras, por el mismo; ciento cincuenta y seis estudios de ropas; cuarenta y seis de pies y manos; veintiocho composiciones del mismo autor; veinticinco academias, en mal estado, de diferentes autores; cuatro dibujos originales de Lucas Jordán; un trozo de dibujo de Becerra del Juicio de Dios; once dibujos de Paret, y otros muy viejos; dos dibujos de retrato de SS. MM. Fernando VII y su esposa doña María Isabel, con marco y cristal, por V. López; dos dibujos de anatomía, rotos, libros de estampas y dibujos originales.

Conjuntos numerados: Cincuenta y nueve estampas de Paretti Esteban; diez estampas; veintiocho dibujos originales; un libro con papel azul con cincuenta y tres originales de Bayeu; treinta y dos dibujos originales; diez dibujos originales; treinta y dos estampas; cincuenta y cuatro originales, y noventa y ocho originales; un retrato de Domenico Greco original del mismo, con marco de medio pie de ancho por medio de alto; veintisiete varas de lienzo para pintar; varios trozos de terciopelo carmesí y verde raso apolillado, de oro, y otros trozos morados.

Sugiere el examen de esta copiosa lista la estimación que Vicente López tenía por las obras de Bayeu, a quien seguramente consideraba como un sabio profesor y un eslabón preciso antes de llegar a él mismo en la cadena formada por los grandes pintores españoles.

Durante los otros meses del año se cursa las siguientes Reales órdenes:

16 de mayo: Sobre el coste de papeletas de entrada para el Museo.

8 de junio: Disponiendo se acceda a poner un piso más decente al que en la actualidad tiene la sala destinada a las joyas y alhajas del Delfín.

9 de junio: Sobre marcos nuevos para el Museo.

8 de agosto: Sobre embaldosamiento de la pieza de paso junto a la octogonal.

30 de agosto: Sobre la colocación de dos barandillas, con el fin de separar en los días de exposición pública las salas de pintura de la galería de escultura y puerta que cierre la escalera de los depósitos situados enfrente de la sala ochavada.

30 de agosto: Disponiendo la confección de treinta y seis ménsulas para el gabinete ochavado de abajo.

16 de septiembre: Accediendo al engatillado de la tabla que representa *Los desposorios de Santa Catalina*, por el carpintero Calcerrada.

29 de septiembre: Dando cuenta de haber recibido, por gestiones de Madrazo, la comunicación de 15 de agosto, referente al traslado de las alhajas del Delfín que estaban en el Museo de Historia Natural, y dando las gracias a don Rafael Amar de la Torre y a don Antonio Cassou por el servicio importante que han prestado contribuyendo a la más exacta y cabal descripción de las referidas alhajas.

30 de septiembre: Disponiendo se faciliten mesas para la exposición de dibujos entregados por el primer pintor de Cámara.

11 de diciembre: Disponiendo se faculte al conserje del Museo el carbón para cinco braseros, que propone el Director que se coloquen en las salas nuevamente habilitadas durante los días de exposición pública, e igual para la Secretaría, en sus respectivas copas si los hubiere.

12 de diciembre: Disponiendo que se esteren las dos salas nuevas, denominadas Baja Flamenca y Española, con arreglo a presupuestos del maestro espartero Antonio Cerdán.

14 de diciembre: Sobre suministro de carbón para la temporada de invierno.

23 de diciembre: El Director se hace cargo de los modelos de que trata la exposición que el 15 del corriente dirige el Arquitecto don Isidro Velázquez, manifestándole la Real satisfacción por el celo con

que mira los intereses de Palacio. El propósito de entregar al Museo ciertos modelos excepcionales, por su antigüedad reproduciendo obras de la arquitectura clásica, fue comunicada por Velázquez al propio Villanueva, quien la acogió con gusto, animándole para llevarla a efecto, ya que no había modelos de bulto de ninguna pieza de arquitectura, adaptándose la idea de Velázquez como ejemplo de profesores y por ser conveniente al estudio de los discípulos.

IV

En su correspondencia particular de este año de 1839, dice el Director, con fecha 12 de enero:

"Vuelvo a mis ocupaciones; por la mañana voy a la Academia; de ésta salgo a las once, para irme corriendo al Museo; de aquí salgo a la una, para comer en casa, y en seguida, de prisa y corriendo, me voy a Palacio, en donde –como he dicho– permanezco hasta el anochecer, en que vuelvo a entrar en la Academia, de donde salgo a las ocho de la noche para ponerme a escribir oficios y otras cosas relativas al Museo, porque hasta ahora no tengo secretario nombrado, y me toca a mí hacer el oficio de éste, el de contador y ecónomo, aunque S. M. me ha ofrecido nombrarle dentro de poco (hemos visto que en primero de abril tomó posesión). Lo que más siento es no poder pintar, y temo permanecer así todo este verano, en atención a los muchos trabajos que he emprendido en el Museo y al aumento que se le va a dar con más cuadros".

El 9 de febrero: *El lunes pasado se llevaron los cuadros que estaban en Palacio y eran de El Escorial, a este Real Museo (1).*

Eran la célebre *Visitación*, de Rafael; varios Tizianos y Veronés, y continúa: *Deben venir más, y entre ellos La Virgen del Pez, y luego que*

(1) Trasladados a Palacio por temor a las incursiones de los guerrilleros.

S. M. *haya acabado de copiar La Perla y la otra Sacra Familia pequeña, pasarán también a enriquecer el Museo. ¿Qué Museo del mundo podrá disputar la primacía al de Madrid con semejantes refuerzos? A cada momento me estoy acordando de ti (1), sintiendo no puedas gozar en este momento de su visita, teniendo los cuadros en la mano y con toda la comodidad posible. La Virgen con el Niño y San Juan, figuras de medio cuerpo, que te acordarás se hallaba en la sacristía de El Escorial pintada en lienzo, es también admirable y he tenido el mayor gusto de verla en la mano, no hay duda de que es de Rafael y de su buen tiempo. Bellísimo también el de Sebastián del Piombo, cuando el Señor saca del Limbo a las almas (2). Hay unos Tizianos tan puros y bien conservados, que son admirables para enseñar el colorido. Qué Riberas tan asombrosos ... y qué Guido, conocido con el nombre de La Virgen de la Silla, que estuvo colocado en la sala de los Capítulos; es lo mejor de este autor y pintado a conciencia. El cuadro, de Tiziano, que representa al Señor, difunto, cuando lo depositan en el sepulcro, es lo más rico que puede verse en expresión, fuego y colorido. Bellísimo es también el del mismo autor que representa a Cristo presentado al pueblo por Pilatos, figuras de medio cuerpo. Pero, aunque se hayan traído estos hermosos cuadros de El Escorial, bastantes quedarán allí para decorar el suntuoso edificio, y además ganarán mucho, porque se forrarán y refrescarán, pues la mayor parte están áridos y resecos, pudiendo asegurarse que si se hubieran dejado allí por más tiempo habrían padecido lo que no es creíble. Otros datos complementan estas consideraciones: De modo que con la nueva forración y el barniz aparecerá otro tanto, sin permitir LIMPIARLOS nada más que lo necesario para no quitarles ninguna de sus VELADURAS, ni aun siquiera la pátina veneranda que les ha dado el*

(1) Correspondencia inédita de José Madrazo a su hijo Federico.

(2) Esta manifestación lleva a lo inverosímil la anotación del presente catálogo del Museo del Prado, sobre este cuadro, que además no parece entrar en el Museo hasta 1839.

tiempo, porque estoy muy convencido de que los cuadros se echan a perder limpiándolos.

El 9 de marzo, en otra carta: Trato de dejar todos los cuadros colocados para el día del cumpleaños de la Reina Gobernadora, que es el 27 del próximo abril, faltándome todavía arreglar muchas cosas en el Museo. Los famosos vasos y otras cosas preciosas que estaban en los reservados en el gabinete de Historia Natural también van a parar al Museo, y los colocaré dentro de aquellas cuatro hornacinas de la pieza ochavada que servía de estudio a Salvatierra, poniéndolas sus vidrieras de cristal para que se vean y no se toquen, pues han resultado ser del Real Patrimonio dichas alhajas, y la Reina quiere reunir en el Museo todos los objetos de arte que corresponden a su hija, la Reina doña Isabel. Además de los cuadros que ya tenemos aquí de El Escorial, se aguardan otros, y entre ellos La Virgen del Pez. Ya ves que, con semejantes refuerzos, nuestro Real Museo de Madrid será un asombro y el rey de los Museos.

Y en otra del 23 de marzo dice: La Reina Gobernadora ha mandado poner una R. O. para que los famosos vasos de cristal de roca y ágata y las alhajas con los camafeos del gabinete de Historia Natural pasen al Real Museo, por ser más propios de este lugar; pero la Dirección General de Estudios, de que es presidente Quintana (el memorable vate de los encomiásticos versos a la Reina Cristina), se ha opuesto, y, lo que es peor, ha hecho poner varios artículos injuriosos en el Eco del Comercio, dando a entender del modo más pícaro y malicioso que se trataba de extraer las alhajas del gabinete de Historia Natural con el fin de venderlas, suponiendo eran de pertenencia de la Nación, cuando no es así, pues son del Real Patrimonio por ser de herencia que recibió Felipe V de su padre el Delfín de Francia. Hoy es el primer día que el ministro ha empezado a defender este punto, debiendo haberlo hecho antes (como yo lo indiqué), para no dejar tomar cuerpo a las hablillas y calumnias; por último, yo también he tenido que salir a la palaestra con un artículo, por razón de mi destino de Director del Real Museo, demostrando el fin lau-

dable que S. M. se había propuesto al mandar transferir dichas alhajas a un local en donde son infinitamente más útiles para el estudio de las artes. Como el Ministerio pasó otra nueva orden a la Dirección manifestando que S. M. había visto con desagrado la resistencia que se había hecho, han dado todos su dimisión, a excepción del señor Gutiérrez, por hallarse ausente en París, que, de haber estado aquí, hubiera hecho, sin duda, lo mismo. Parece increíble que unos hombres en quienes se debe suponer talento e instrucción para distinguir la naturaleza de las cosas, y lo que pertenece al estudio de las Artes, o bien de la ciencia, se hayan querido comprometer defendiendo una causa injusta y, lo que es peor, sugerir al "Eco" ideas POCO DECOROSAS para S. M., precisamente en el momento en que está haciendo TANTOS SACRIFICIOS para hermohear el Museo, enriqueciéndolo más y más. El mal genio de esta gente, y en particular el de algunos exaltados de la dirección, no quedándose atrás Quintana, se han empeñado en esparcir ideas para que la Reina sea despojada de la mayor parte de las cosas que siempre se han considerado como del Real Patrimonio, queriéndoselo apropiarse todo a la Nación. Mas, ¿qué hace la Nación por las Artes, por las ciencias y por las demás cosas de instrucción pública? Maldita la cosa, ni es de esperar que nunca lo haga, porque la voz de la Nación, para semejantes cosas, es sólo un fantasma que nada significa, y si para algo sirve, es para entorpecerlo todo. Véase quién ha hecho los magníficos monumentos de todas las naciones de Europa, y se verá que siempre han sido los Monarcas. Quien en el día no se halle ya desengañado sobre este particular es un gran tonto. Las naciones, lo que suelen hacer es destruir y vender lo más precioso que las honra, y si no, traslado a la intentona de Mendizábal, cuando quería hipotecar al extranjero los cuadros del Real Museo por doscientos millones, que si no hubieran estado en el Real Museo y pertenecido al Real Patrimonio, ya hubieran salido de España.

El 29 de marzo: *Al mismo tiempo (refiriéndose al 27 de abril, cumpleaños de la Reina) se abrirán las salas de escultura, y colocadas en ellas*

las hermosísimas mesas de piedras duras y preciosas que regaló el Papa San Pío V a Felipe II y a don Juan de Austria, su hermano natural, van a hacer un efecto sorprendente colocadas sobre los leones de bronce dorados a fuego.

El miércoles 10 de abril: Mañana temprano debo salir para El Escorial; espero, sin embargo, estar de vuelta el sábado, al anochecer. Siento que esté lloviendo tanto y tan abundantemente, porque el camino estará algo pesado, aunque llevo un tiro soberbio de las Reales Caballerizas.

Tratábase del viaje a El Escorial para escoger los cuadros del Real Museo, de que da cuenta el 20 de abril del modo siguiente: Supongo habrás recibido la carta que te escribí el correo pasado. He reconocido todos los cuadros de aquel convento, habiendo hallos de hermosas mujeres, que es un asombro de gracia, de belleza que nunca había estado, sin embargo de las muchas veces que había estado en él, y he hecho venir a Madrid aquellos que se hallaban más mal tratados por incuria, o porque no sabían apreciar su mérito aquellos buenos religiosos; entre éstos los hay de las escuelas alemana y flamenca antiguas, muy preciosos y del mayor interés, que luego que se restauren causarán admiración; baste decirte que entre dichos cuadros se halla un Bosco que representa unas tentaciones por los demonios a Cristo, en figura aquéllado muchísimos y de gran mérito en una infinidad de sitios en y de ejecución (trátase del Patinir magnífico); un Jacobo Basan, muy estropeado, pero tan bello, tan ricamente colorido y tan animado, que estoy por decir que ha dejado atrás a Ticiano; representa a Cristo arrojando del templo a los vendedores, y en la pieza de la procuradoría habían arrojado por tierra, debajo de unos cestos y de pedazos de madera, un cuadro creo de Ticiano, hermosísimo, que representa a Cristo con la Virgen, ésta con la mayor expresión de dolor en el rostro, y con las manos cruzadas se vuelve a su Divino Hijo transida por lo que ha de padecer. A pesar de haber hallado dicho cuadro en tal estado, no es de los que más han sufrido, aunque tiene una

arroba de grasa y de porquería; sin duda, servía para cubrir alguna tinaja de aceite. Ha sido una suerte para la salvación de estos cuadros que haya yo estado en El Escorial, porque en este Museo se compondrán y se cuidarán como si no hubieran padecido semejante abandono. Si vieras qué preciosos Lucas de Holanda y otros se hallaban poco más o menos en este estado; otros varios hay alemanes de un mérito aún superior a los de estos últimos pintores, cuyos nombres no puedo designar por no tener firmas ni cifras, y me alegrará de que te ocupes en reconocer en ese Museo de París los pintores alemanes y flamencos, pues ahí debe de haber bastantes para que, cuando vuelvas, se les pueda bautizar con sus verdaderos nombres. Uno hay de Juan de Mabuse, que es un encanto, y está firmado detrás. Mira y considera detenidamente los Van Eyck, el inventor de la pintura al óleo, y dime si son de una perfección mayor que los Durero en dibujo, en colorido y en brillantez, y aun en un precioso acabado, porque tenemos uno en esta Academia de San Fernando del cual no dudo te acordarás, pues vino entre los que se recogieron en una de las provincias de Castilla. También han venido tres, muy preciosos, del Mariscal de Amberes. Ya tenemos colocados en el gran salón de la escuela italiana los admirables cuadros que te cité en mis anteriores.

En fin, llega el 26 de abril, día en que la *Gaceta* dice en un comunicado: "Con el plausible motivo de ser el cumpleaños de S. M. la Reina Gobernadora, el sábado 27 del presente mes, se hallarán abiertas al público, en el mismo día y en el siguiente, a las horas acostumbradas, las seis nuevas salas de cuadros, con todas las demás del Real Museo, e igualmente la galería de escultura". El día antes estuvo la Reina en el Museo, salió altamente complacida y, no escatimando expresiones por el resultado alcanzado en poco tiempo, dio repetidas gracias al Director. Díjose que los enemigos de las glorias de la Reina habían quedado avergonzados viendo los aplausos y el entusiasmo que había suscitado la exposición, confesando todos a una vez el buen gusto y la protección que S. M. dispensaba a las artes y la diferencia que había cuan-

do pasaba la dirección a *un hombre que lo entiende* (1). Estos son los comentarios auténticos de un hecho importante, que era como una nueva etapa en el crecimiento y desarrollo del Museo.

La inauguración de las nuevas salas fue un triunfo completo.

Que el momento era difícil lo demuestran las discusiones sobre los bienes patrimoniales de la Corona y la pasión política que se desbordó sobre el tema. A cada momento interpretábase como atentatorio a los bienes nacionales cualquier providencia palatina que tendiese a ordenar lo que era de la Corona. Fue, además la apertura de las nuevas salas *un solemnísimbo bofetón para los enemigos de la Reina* (decía el Director), *que por hacer oposición al Gobierno se la hacían a la Reina, atacando su patrimonio real, pues quisieran que se le despojase de todo y que nada perteneciera a los Reyes, como si éstos hubieran sido unos pordioseros. A pesar de todo, los de la cuerda más tirante, como Quintana, Argüelles, Heros, Cuadra, aunque les pesaba que tanta riqueza fuera del Real Patrimonio, no podían menos de manifestar su admiración y no se separaron del Museo en las horas de exposición durante los dos días del sábado y del domingo* (2).

(1) En una carta del 27 de abril, el Director escribe: "Hoy, día del cumpleaños de S. M. la Reina Gobernadora, he tenido la satisfacción de conseguir el triunfo más completo con la apertura de las *seis nuevas salas de cuadros y la de escultura*, hallándose además la rotonda de entrada y todos los pasillos y corredores llenos de cuadros, que han causado la admiración, y mucho más por haberse hecho tanto en tan poco tiempo. Los admirables cuadros de Rafael campeaban en el gran salón de la escuela italiana, pues aunque la Reina Gobernadora tuviese en Palacio el de *La Perla* para copiarle, quiso que viniera, desde luego, al Museo para coronar la exposición y tajar la boca a los malignos que habían esparcido la voz de que S. M. se hubiese deshecho de él, y hasta en las mismas Cortes hace ya algún tiempo que el charlatán de Argüelles quiso darlo a entender al público en un discurso que pronunció sin venir a cuento. La Reina estuvo anteayer en el Museo y salió de él sumamente satisfecha, dándome las gracias repetidas veces, habiéndome dejado encargado de otras mejoras para el mes de julio próximo".

(2) Madraza habla del día 27 de abril en otra del 4 de mayo: "Ya te dije el sábado pasado que la apertura de las nuevas salas del Museo y de la de escultura habían causado admiración, siendo el triunfo más completo y un solemnísimbo bofetón para los enemi-

Dolíase la Dirección de que ningún periódico de Madrid hubiera hablado en debido tono de la apertura de estas salas y corredores, donde se habían presentado al público CERCA DE OCHOCIENTOS CUADROS *admirables, más de los que había en el Museo*, entre ellos los soberbios de Rafael procedentes de El Escorial, y otros, *bastando cualesquiera de ellos en otro país para llamar la atención de las gentes durante muchos meses. ¿Qué juicio, decía Madrazo, se puede formar cuando no se aprecian estos tesoros del Arte que nuestros Reyes supieron*

gos de la Reina. Enemigos llamo a esta Prensa, que por hacer oposición al Ministerio se la hacen también a la Reina, atacando su Patrimonio Real; pues quisieran que se la despojases de todo y que nada pertenezca a nuestros Reyes, como si éstos hubieran sido unos incluseros o pordioseros. Todos los de la cuerda más tirante, como Quintana, Argüelles, Heros, Cuadra, que aunque le pesase que tanta riqueza fuese del Real Patrimonio, no podían menos de manifestar su admiración y no se separaron del Museo en las horas de la exposición, durante los dos días de sábado y domingo. A pesar de todo esto, ¿creerás que no ha salido ningún artículo en estos periódicos que hable de la exposición? Parece increíble, y aun la misma Reina Gobernadora lo ha extrañado, porque está persuadida de la inmensa riqueza y suntuosidad que ha adquirido en tan poco tiempo, pero esto a mí no me extraña, porque conozco la causa, que no es otra que la de no entender ni saber escribir de arte estos pobres periódicos.

A cada paso lo estoy viendo y tocando con la mano en este momento en que todos vienen al Museo en los días reservados, habiéndoles dado papeleta de entrada. Ayer, por lo más corto, estuvo don Fermín Caballero, que fue recorriendo conmigo todas las salas con asombro, y yo lo quedé mucho más viendo que no conoce nada, que se paraba delante de los cuadros más malos, como hace el populacho, que nada entiende de mitología y poco menos de historia. Hoy ha estado conmigo también C... Ya sabes que éste escribió bien de lo que entiende, pero en punto a cuadros y a escultura es casi como don F..., sólo por haber oído decir que la Perla, la Visitación y el Pez son cuadros excelentes, se detiene a contemplarlos y los eleva hasta las nubes, pero en palabras nada apropiadas. Es ciertamente una desgracia de que nuestros literatos no hayan hecho algún estudio de las Bellas Artes (pintura) y esto me prueba hasta la evidencia de que éstas abren más la mente y la despejan que cualquiera de las demás artes o ciencias, pero que con igual talento un pintor medianamente instruido en la literatura juzga cien veces mejor de ésta que un literato, aunque tenga alguna instrucción en ella. He visto estos días que el famoso Argüelles es tan pobre hombre en este particular como los dos ya citados. Y de Quintana, a pesar de sus pretensiones, en muy pocos quilates les aventaja por lo que respecta a juzgar y distinguir el mérito y la belleza de la pintura."

recoger de todas partes con tanto empeño e interés, mientras nuestros periódicos están llenándose de variedades de artículos y chismografía? No ha habido siquiera uno que se haya ocupado de hacer una nueva descripción de unas obras maestras que son la gloria de la nación española, porque muchas le pertenecen por haber sido pintadas por españoles, y otras por haberlas sabido apreciar y recoger nuestros antepasados.

Estas líneas de ingenua amargura expresan mejor que otra cosa el estado de opinión de Madrid, pueblo grande, insensible a muchas cosas y falto de comprensión ante un hecho que, ciertamente, revestía importancia. No en vano la idea de hacer un Museo se llevaba a cabo a través de los años en su forma mejor y más eficaz, demostrándose su utilidad y la necesidad de realizarla. Ayudaría a ello el tiempo, con feliz y pleno resultado, por cuanto aquellas palabras del discurso de don Pedro Franco, en 6 de marzo de 1814, requiriendo la necesidad de un local para colocar los cuadros, palabras sancionadas por la cesión real a la Academia de un edificio necesario para que se establezca en él una galería de pinturas ... con el fin de satisfacer la noble curiosidad de naturales y extranjeros, se concretaba en puras realidades; que no es poco decir, y una de estas realidades era que, por largos años, aún venideros, y por delante de este de gracia de 1839, Madrid había de convertirse en un centro de atracción del mundo universal, gracias a la formación de un Museo del que no habló nada la prensa el día de su cristalización casi definitiva, puesto que las modificaciones posteriores que se han hecho con otras aportaciones reales o de particulares, que han sido, cierto es, muy nutridas, no son nada para lo que significa el gran núcleo de cuadros con que el Museo fue formado, desde un principio, o sea, en el período de 1819 a 1839.

La *Gaceta* del jueves 2 de mayo publicaba una importante reseña sobre la inauguración de las salas.

El 27 de julio continuaba el Director ocupándose en hacer un inventario detalladísimo, y con la más escrupulosa formalidad, de las alha-

jas del tesoro del Delfín, del cual inventario, según su opinión, se hubiera podido prescindir si sólo hubiese mediado la buena fe.

Si del Museo se habló poco, natural era que los comentarios no fueran muy nutridos, por no saberse orientar la gente para hablar de ellos. La pequeña burguesía de Madrid no mostraba afinidades por una cosa cuya utilidad inmediata apenas veía; en cambio, las esferas más altas, y con un fondo de conocimientos adecuados, necesitaban ver no solamente el contenido de unas nuevas salas, sino hacer las comparaciones necesarias, y ello con la base de una cierta educación en el buen gusto. De las personas que en Madrid se interesaban más por la nueva amplitud del Museo, era el caballero D'Alborgo, embajador de Dinamarca en Madrid, que solía reunir en su casa a sus amistades para hacer visitas de conjunto.

Generalmente, estas reuniones tenían lugar a las diez de la mañana, hora a la que más o menos se celebraba un almuerzo que duraba cerca de dos horas, después del cual se hacía la visita al Museo hasta las cinco o seis de la tarde. Allí acudían los Embajadores y Secretarios de la Embajada francesa y otros personajes acreditados, tales como el Ministro de los Estados Unidos, con su hija, reconocida como una belleza en la sociedad madrileña; diferentes hombres de la política española, como Istúriz y Martínez de la Rosa, o personas cuyos nombres eran tradicionales en la administración de Palacio, como la Marquesa de Santa Cruz; y, en fin, tampoco faltó a las comidas de D'Alborgo el General Borso di Carminati, con su esposa (1), el desgraciado General que, como Diego de León, pagó con su vida la tentativa romántica de querer salvar a Isabel II de las garras de la tutela política de Espartero.

En las obras que se llevan a cabo en el Museo durante el año de 1840 se marca una diferencia entre las disposiciones que se toman para

(1) *Una bella hembra*, según datos de la época. .

obras o trabajos materiales de habitación o conservación y aquellas que se relacionan con el personal administrativo.

A principios de año se informa sobre la necesidad de construir una puerta de carros en lugar del palenque que existía en el establecimiento, y se mandan entregar a la posesión Real de Vista Alegre algunos objetos o material de albañilería empleados en el Museo, remitiéndose en 4 de mayo a Intendencia un presupuesto para obras en los tragaluces, y este mismo día se envió otro presupuesto del coste que tendrían las cortinas necesarias para librar los cuadros de los rayos de sol; reclamándose 374 varas de angulema de vara y cuarto de ancha, cinco varas de isla de Córdoba y una madeja de cuerda fina de 30 varas.

El 31 de mayo, el Director del Real Museo decide que los sótanos de aquel establecimiento, cuyas ventanas correspondan al ángulo que mira al de la fábrica de platería de Martínez, son el único puesto en que pueden colocarse los talleres de carpintero, vidriero y dorador, para que trabajen en objetos que no es posible ni conviene sacar fuera; y acompaña presupuesto del coste de la limpieza de los sótanos y el de sacar los modelos de yeso para servicio de los artistas.

Otra disposición de la misma fecha propone se saquen ocho modelos en yeso, que se hallan en el taller de escultura y que no tienen uso, por necesitarse el local, proponiendo su traslado a las Reales posesiones, donde podrían servir de adorno al aire o no, puesto que el betún hidrófugo da al yeso una consistencia que le hace resistir al agua por tiempo sumamente dilatado; a lo cual se contesta que el Director diga si podrán colocarse en el Retiro, en lo reservado, y en qué punto. La respuesta es de orden del Intendente de Palacio, para que se coloquen alrededor de la plazuela en que se encuentra la estatua de Felipe VI, a la entrada de los andenes que parten al lado de las ocho calles principales, y cuatro más en la plazuela de los Cisnes, o bien enfrente de la estufa. Unos y otros sobre pedestales sencillos, sin cornisa, y hechos con ladrillos y cal.

El 27 de julio solicítanse los inventarios que se formaron de todas las pinturas de los Palacios de Madrid y Sitios Reales, encuadrados en tres tomos, que se hallan en el Archivo General de Palacio, porque dichos inventarios pueden ser muy útiles y casi indispensables. Se pide también que el archivero facilite además documentos análogos pertenecientes a reinados anteriores *que puedan prestar luces para que el Catálogo referido salga tan completo, exacto e ilustrado como lo requiere este distinguido y Real Establecimiento*. (Firmado: J. Madrazo.) Se le contesta que, en relación al inventario de Carlos III, puede hacerse así, pero, respecto a los otros, es mejor que pase él mismo y consulte en el Archivo, por ser ejemplares únicos los inventarios de los reinados de Felipe II, Carlos II y Felipe IV, que existen en el Archivo. (Firmado: Juan Vidal Freire).

El 22 de mayo se envía, por don Gabino Stuyk, presupuesto a Palacio para arreglar la *bella alfombra* de trece varas dos tercios de largo y diez y dos tercios de ancho, que se valora en mil trescientos reales, estimándose la alfombra en mil quinientos duros.

En el mes de julio tómanse acuerdos para arreglos varios de ventanas, recorrido de tejados, pasillos y foso de la casa de los porteros y conducción de cuarenta piezas de piedra que estaban en la plazuela, enfrente del Botánico, y se hace presupuesto por el coste de traslado de los modelos en *yeso* del arquitecto don Isidro Velázquez.

Esto, en lo referente a obras y trabajos; y sobre administración del personal, el 4 de enero, Manuel Sotomayor pide plaza de portero en el Real Museo de pinturas, que se deja sin efecto por haberse dado la vacante a Nicolás Amor; y el 24 de enero se instruye expediente a consecuencia de varias instancias para vacantes de porteros, por fallecimiento, entre otras, una de José Valdeolivas. El 8 de marzo hay una instancia de Manuel Sotomayor reclamando sueldos, y el 27 de diciembre se acusa recibo de la Orden del Intendente de Palacio de 1.º del mismo mes, mandando formar hojas de servicio de los empleados del Museo.

El 16 de septiembre se autorizó al Conserje para recibir el importe de las listas semanales de cuantas obras ocurrieran.

Es en este año cuando la Dirección del Museo, no satisfecha aún con el paso notable que se había dado, tuvo proyecto de ampliarlo, porque en 22 del mes de agosto ofició a Intendencia *sobre lo conveniente que sería el que practicase una visita por todos los Palacios y Posesiones Reales, pensando en dar más importancia al Museo y procurar tener más a la mano lienzos y tablas que fueran restauradas y conservadas con las mayores garantías.*

Esta tendencia fue natural y primaria en Madrazo, porque, precisamente en estos años, su colección particular tomó incremento notable. No cesaba de reclamar a la Administración de Palacio un mayor espacio utilizable para colgar los cuadros, una ampliación de los cuartos que tenía en la casa de los Heros, añadiéndoles otro piso. Momentos de dicha para el coleccionista, que le haría manifestar: "Es la mejor colección que posee un particular en toda España", y otras cosas por el estilo, que son un elemento de juicio para que pueda anotarse la seguridad y la rapidez con que procedió en la organización de las nuevas salas del Prado.

Pensaba en varios medios y, *por último, el más apropiado, hacer la visita para escoger y trasladar al Museo aquellas necesarias por carecer de obras de sus autores, reemplazándolas por otras de igual mérito de cuyas firmas se tengan en el Real establecimiento. Esto proporcionaría la adquisición de algunos cuadros útiles para el estudio, "que podrían estar diseminados en sitios poco apropiados hasta entonces", con lo cual, estimaba, "se enriquecería extraordinariamente el Museo, aumentándole la lista de pintores que deberán aparecer en el Catálogo que me ocupa", y se traerían aquellos lienzos que estaban en sitios poco dignos, como, por ejemplo, la cabeza de Guido Reni, que estaba por aquellos años en el pórtico del Archivo de Palacio, y aun el cuadro de Van Dyck colocado en otras piezas del mismo lugar.*

No se habrían de lograr tales proyectos, ni ya la Reina había de ver con la ilusión de otros años la prosperidad del Museo, obligada por otras graves preocupaciones y por las eventualidades políticas surgidas al término de la guerra civil, que parece hizo verter el torrente de las pasiones entre los partidos gubernamentales de oposición. El epílogo sería la marcha para el destierro de aquella reina que, siguiendo una tradición, hizo cuanto pudo por el Museo de su augusta hija.

Sin embargo, firmase en Barcelona, días antes, el 4 de agosto, una orden sobre traslado de cuadros en el Museo, y no faltó algún que otro incidente dentro del mismo, porque el 28 de septiembre se da cuenta de haberse agujereado un cuadro y haberse roto otro por algún mal intencionado; el uno lo fue en las galerías altas, y el otro en el descenso de las salas bajas; obra de alguien prevalecido "de que en aquellos sitios no había persona alguna encargada de custodiar las exposiciones públicas". Aprovechóse esta circunstancia para proponer a S. M. y reiterar un informe elevado el 9 de abril, "sobre la necesidad de aumentar tres porteros más", esperando, decía el Director, que: "*convenida de la absoluta necesidad de esta medida, la apoyará con empeño, a fin de evitar la repetición de sucesos como el que motiva la presente comunicación*". Anótase este documento en Valencia con un "Su Majestad se ha enterado". Estaba la Reina en el preludio del drama final.

Coinciden tales anotaciones con la correspondencia de don José Madrazo en los años 1840-41, porque en agosto del primero, hablando del Museo, dice: *Todos los extranjeros están admirados y encantados en este Museo, que confiesan es el mejor de Europa, con ventaja de los más célebres, y esto no debe maravillarnos, por el aumento que ha tenido. Si hubiera habido local para colocar más, hubiera traído otros, pues así me lo tenía prometido la Reina Gobernadora. Es un encanto el ver la fuerza y la hermosura que han tomado. Ahora nos estamos ocupando en colocar todos los mejores, los más clásicos, en sus respectivas escuelas, sacan-*

do de ellas lo menos digno para que vayan a ocupar otro puesto menos visible e importante.

Es en estos días cuando Pedro Madrazo, hijo del Director y hermano del que lo sería más tarde, Federico, aparece trabajando en la redacción del Catálogo del Museo. Había hecho viajes de estudio, después de cursar los oficiales en España, por varios lugares del extranjero, Francia, Bélgica y Holanda, en donde visitó las principales galerías del Estado y de particulares; pero dijo al llegar a Madrid: *De los cuatro Museos que he visto en Bélgica y en Holanda creo que ninguno de ellos puede llamarse Museo; hay particulares que tienen muy buenas galerías; la del Príncipe de Leuchtemberg, de Bruselas, me han dicho que no llega a setecientos cuadros. En cuanto al Museo de Madrid, me ha parecido portentoso en el estado que ahora se encuentra, y que me ha parecido lo más digno de la capital de la monarquía española.*

Empiezan en el Museo las solicitudes de pintores de todas clases y diferentes países para hacer trabajos en él; es por entonces cuando Lord Grey envió a un buen acuarelista para hacer copias de los cuadros más capitales, especialmente de Velázquez, es decir, de una manera que los ingleses conocían y de la que sacaban extraordinarios efectos *con la fuerza del óleo*; y también llegó a España el hanovriano Baese para dedicarse a tales trabajos.

Mucha debía de ser la costumbre de acercarse, y eso que había barandillas protectoras que no lo permitían con exceso, para poner cuadrículas sobre los cuadros originales, muy particularmente entre los principiantes del país, cuando la Dirección solicitó informes sobre tales prácticas al Museo del Louvre. Se abusa demasiado de la cuadrícula, y no hay muchachuelo que empiece a embadurnar telas sin que al momento no plante una sobre el original. Quiero llevar a cabo y hacer una reforma sobre el particular, decía Madrazo.

En cuanto a María Cristina, dejaba el suelo español por el destierro, partiendo de las tierras de Valencia con la esperanza de otras circuns-

tancias más venturosas para el reinado de su hija. Respecto al Museo, su intervención fue eficaz y hasta fervorosa, deduciéndose de su conducta el deber que se impuso de proseguir la voluntad del rey difunto. No en vano se vive del recuerdo. Fue también una buena aficionada al arte de la pintura, y aunque el juicio de sus coetáneos sea algo severo, es indudable que la Reina alentó y sostuvo, en todo momento, cuantas ideas le fueron expuestas por el Director del Prado. Y al fin, es a ella a quien se debe el grandísimo aumento de los cuadros que llegaron en 1839.

EL MUSEO ISABELINO

I

El 21 de marzo de 1841, se pide se satisfaga a Antonio García, por obras de pintura ejecutadas en el Real Museo en 1835, 1.420 reales vellón.

El 22 de mayo de 1841, se solicita por la Dirección aumento de guardias y que de la Milicia Nacional se tomen tres centinelas constantes y estén en las garitas puestas al efecto.

El 21 de septiembre propónese la construcción de tres garitas para centinelas.

El 26 se pagan atrasos a Francisco Martínez por obras de pintura.

El 16 de junio se hacen obras de entarimado en el cuarto de la portería.

El 11 de noviembre se remite un pedido, hecho por el Conserje, de esteras, y también presupuesto de esteramiento en las nuevas salas, solicitándose que se apruebe y acceda por el tutor de Su Majestad.

El 5 de diciembre se da cuenta de haber terminado su plazo de guardias el Cuerpo de guardia de aquel Real Establecimiento.

El 11 de octubre infórmase que, con motivo de haberse trasladado el Parque de Artillería al ex Convento de San Jerónimo, se han verificado ayer, delante y muy inmediatamente a uno de los costados del Real

Establecimiento, salvadas de artillería, por ser el cumpleaños de S. M. la Reina Isabel II, que han conmovido conocidamente al edificio, habiendo saltado de las paredes algunos clavos y roto cristales, advirtiéndolo el Director: *Deseo que no se repita y a cuyo efecto me prometo del interés que inspira a V. E. este suntuoso establecimiento, se apresurará a dar conocimiento de lo ocurrido al Excmo. Sr. Director de Artillería, quien, conociendo muy bien el peligro que amenaza, de preferencia a los edificios muy sólidos y embovedados como el Real Museo, con los fuertes sacudimientos, pida que las salvadas se hagan en otro punto más distante de este establecimiento, tan digno de la consideración de todos los hombres ilustrados y amantes de este País.* J. Madrazo al Intendente Gil.

En un ambiente harto falto de sosiego, el Museo siguió su marcha imperturbable, aunque alterada a veces por incidentes lamentables; por algo se habían solicitado aquellos guardias que habían de prestar sus servicios en sus respectivas garitas.

El 8 de marzo de 1842 dase cuenta de haber sido maltratado y cortado el rostro del cuadro señalado en el catálogo con el número 1.170.

El 11 de abril se da cuenta de haberse presentado en el Real Establecimiento una turba, al parecer, de jornaleros, y con amenazas a los operarios ocupados en la colocación del relieve de la fachada principal, les han obligado a suspender los trabajos.

Otra disposición del 21 de junio dispone el empleo del castillejo de madera que ha servido para la colocación del bajorrelieve de la fachada principal, al mismo tiempo que se toman diversas medidas para limpieza de cornisas, y recibo de juntas en las piedras del cuerpo ático.

El 19 de julio, el Director solicita autorización para hacer el uniforme de diario y gala al portero del Museo, parecido al que usan los empleados de su clase en los Museos de Europa, y manda, con el oficio, unos figurines para su aprobación, tomándose medidas a Pedro Iñárritu, que es a quien corresponde, como celador más antiguo de la puerta de San

Jerónimo. Y el Intendente contesta que, estando mandado se haga el uniforme, se provea de bastón y espada al portero de entrada del Real Establecimiento, como los que usan los porteros de cadena del Real Palacio. Habíanse nombrado estos empleados, conforme a lo propuesto por la Dirección el 26 de abril.

Antes, con fecha 16, informa la Dirección sobre la pavimentación de la galería de escultura, que con fecha 20 de noviembre se sirvió comunicar a Intendencia y que se recibe en el día.

Con fecha 26 de este mes se piden proposiciones para la formación del catálogo del Museo, haciéndolas Francisco Suárez por cuatro mil quinientos ejemplares, a seiscientos ochenta reales de vellón. Al mismo tiempo, se solicitan presupuestos de Eusebio Amador y de Alegría y Charlain. Resuélvese el 2 de octubre, y se ordena a Francisco Suárez lleve a efecto la impresión de dos mil ejemplares del catálogo con papel de la fábrica de Burgos, y la encuadernación, a Alegría.

El 23 de abril hay documentos que se refieren a obras de Marquina como dorador (1).

El 19 de julio remite la Dirección presupuesto para la construcción de marcos dorados. El 28 de noviembre otro para cristales y su colocación en el Museo.

El 29 de noviembre cúrsase instancia de los porteros pidiendo se les concedan levitas y uniformes.

El 17 de diciembre, Antonio Lletget presenta cuenta de su padre, ascendiendo a 1.616 reales vellón, por cuatro marcos dorados que hizo su padre.

El 22 de diciembre, el Director remite presupuesto de 1.178 reales vellón para la limpieza del foso y alcantarillado contiguo a la casa de los porteros y las juntas de piedra de la escalera que se hallan delante de la entrada por la Cuesta de San Jerónimo.

(1) Los existentes en el Real archivo de Palacio sobre tan conocido artesano, a quien todavía recordamos en los primeros años de esta centuria.

El 24 de febrero de 1843, prosiguiendo los trabajos de adelanto y habilitación, no ya de esta o aquella sala destinada a contener en sus paredes los preciosos cuadros, sino el arreglo de todo un edificio, que, a pesar de los muchos cuidados, no era sencillo de reparar ni de sostener, se ideó preservarlo contra los peligros de las tormentas y de los rayos, aplicándole las nuevas invenciones y ensayos que se habían hecho sobre el particular. En la fecha señalada se pide autorización para colocar las finísimas puntas de platino en la cobertura del edificio, visto el informe del físico don Santiago Vicente Masarnau, sin sujetarse a la cantidad aprobada en orden del 2 de septiembre del año anterior; y más tarde, el 18 de noviembre, se dan órdenes al cerrajero, Mallol, para construir los conductores de hierro para seis pararrayos del Real Establecimiento, según la anterior disposición de 24 de abril, dirigida al tutor de S. M., que entonces aún lo era el Regente Espartero, y ahora, bajo la égida de Narváez, autorízase por la Intendencia su colocación, que se encargó por la Dirección al ya nombrado profesor de física Masarnau. Este comunicó el 10 de noviembre estar en su poder un pararrayos completo, con su conductor correspondiente y siete puntas más, encargado todo a París.

El 7 de junio, otra vez tuvo que ocuparse el Director de la salvaguardia del Museo, a tenor de lo que las circunstancias requerían; habíase enterado que en el cuartel de Artillería se había hecho un considerable depósito de pólvora, asunto que nos recuerda las famosas salvas de artillería hechas desde los descampados de San Jerónimo, o, por mejor decir, desde los olivares cercanos al convento. En la fecha ésta da cuenta el Director que se habían llevado del cuartel a la subida del Buen Retiro no menos de seis mil arrobas de pólvora; y pone en evidencia ante el Capitán General de Madrid, don Evaristo San Miguel, el peligro que había por la proximidad del Museo y por su construcción en arcos y bóvedas, que, en caso de explosión y desquiciamiento de los claves de sus arcos y empuje de la fábrica de sus

cimientos, haría inevitable un pronto y total hundimiento, pereciendo así uno de los más bellos y suntuosos edificios de España y, con él, el más precioso tesoro de cuadros clásicos que existen en el mundo. Este era, al fin y al cabo, resultado de las cosas que entonces pasaban y de la falta de sosiego en la opinión pública, debiendo permanecer en guardia quienes sentían la responsabilidad de mando en cualquiera de los partidos políticos.

Tal fue la previsión de San Miguel, quien contestó "*que había elegido tal edificio dentro de la ciudad por estar más seguro que fuera, donde no podía, en las actuales circunstancias, tener la pólvora*". Prometía una estrecha vigilancia, pero "*son estos males imposibles de evitar y yo lo lamento como el que más lo sienta*". Esta contestación fue dada el 8 de julio, y, en este día, ya habían de saber los angloyacuchos lo que se les venía encima. Antaño vimos a las tropas de don Carlos cerca de Madrid; no eran éstas las que ahora se acercaban por el lado de Guadalajara, y no sólo para decir al oído del Regente los consejos de Fray Gerundio, sino en forma de numerosas divisiones, teniendo a Narváez, a Serrano y a don Juan Prim a la cabeza, decididos a entrar en la capital. El 22 tiene lugar el encuentro de Torrejón; la acción no ha durado más que un cuarto de hora; Zurbano se ha escapado y Seoane es hecho prisionero; y el 24 de julio, después de los saludos de ordenanza que la artillería hizo con motivo de ser los días de S. M. la Reina Madre, entró a las once de la mañana en la capital parte de la división de Narváez, y, a las doce, las fuerzas de Serrano y del Brigadier don Juan Prim, que son saludadas con gritos de entusiasmo en la Puerta del Sol; Prim llevaba en el brazo una corona de laurel que le fue arrojada, y desfilan delante de Palacio, en cuyo balcón histórico de la fachada de Oriente estaban la Reina y S. A.

Volviendo al Museo, el 23 de septiembre solicita la Dirección más personal para trabajos de la restauración, pero fue denegada el 2 de noviembre. Y, a fines de este año, se presenta a la Intendencia de

Palacio, el 3 de diciembre, presupuesto del coste que tendría la impresión del catálogo de los cuadros del Real Museo.

Tiene interés éste por señalar de un modo bien gráfico la nueva distribución que tenía el Museo después de las reformas hechas el año 39, en la forma siguiente: en la rotonda de entrada estaban los cuadros desde el número 1 al 39. En escuelas españolas antiguas, desde el 40 al 149 (salón de la derecha). En escuelas españolas antiguas (salón de la izquierda), desde el 195 al 340. En bajada a varias escuelas, escuela flamenca, del 341 al 406. En escuelas varias, del 407 al 550. En escuelas contemporáneas, del 551 al 596. En escuelas italianas, del 597 al 939. En escuelas alemana, flamenca y holandesa, del 940 al 1.087. En galería de paso a las escuelas flamencas, escuelas italianas, del 1.088 al 1.188. En flamenca y holandesa (salón izquierda), del 1.189 al 1.390. En flamenca holandesa (salón de la derecha), del 1.391 al 1.619. En bajada a las nuevas escuelas flamencas, del 1.620 al 1.649, y en nuevas salas flamencas, del 1.650 al 1.833.

La sola descripción de esta distribución demuestra la diferencia con el catálogo de 1828, por el mayor volumen de cuadros en un aumento de 1.078 lienzos. Fácil es comprender, al hojearlo, que el fin perseguido fue la ordenación y la reseña de la gran colección reunida después del 39, sin que lógicamente hubiera tiempo para rectificar errores que necesitaron más de treinta años en ser corregidos, y que aún hoy día son materia de discusión; pese esto a quienes están acostumbrados a estimar como superflua la labor de investigación que, necesariamente, ha servido de base para rectificaciones posteriores. Sin entrar en un detenido análisis, que nos llevaría fuera de los límites de este libro, ya se dejan ver algunas notables, como la relativa a la vista de Zaragoza, atribuida a Mazo, y que, por fin, se coloca francamente bajo el pincel de Velázquez en las figuras del primer término. El retrato de Felipe II, atribuido a escuela de Pantoja, lo da como de mano de este maestro y se hace la indicación de que el número treinta es retrato que se cree ser

de la mujer de su autor: Velázquez. Esto, sin entrar en materia respecto al estudio de los cuadros nuevos de escuela italiana, francesa, flamenca y holandesa.

Por lo expuesto, nos parece este primer catálogo como un notable antecedente del que se publicaría treinta años más tarde, el catálogo descriptivo, cuyo interés no decrece con el tiempo.

La actividad de las Cortes de 1844 revélase en muchos documentos de la época y llega hasta la Dirección del Real Museo, porque manda el Intendente que, habiéndose solicitado por la Comisión encargada de adornar el Palacio del Congreso de Señores Diputados, algunos efectos de los que existen en el Real Museo, para mayor lucimiento de la iluminación que se prepara, ha resuelto S. M. *"se entreguen por V. E. bajo recibo, y en calidad de devolución, dieciocho candelabros de tabla pintados y seis trípodes, con sus pedestales, que destinará a la misma"*.

Mandóse a la Dirección del Museo una R. O. circular de 8 de abril de este año sobre posible reforma de la plantilla de esta dependencia, a la que respondió Madrazo: *Antes de contestar a la R. O. circular reservada que con fecha 8 del corriente se ha servido V. S. dirigirme para que diga cuanto me parezca y ofrezca sobre la plantilla de empleados vigente y arreglo de esta dependencia, he meditado detenidamente acerca de este asunto, teniendo muy presentes los intereses de V. M., con el decoro que la corresponde, y el de este mismo Real Museo, que es el primero de Europa y visitado por lo mismo con afán por cuantas personas de distinción contiene esta capital. Como resultado de mis consideraciones, puedo decir a V. S. que no tengo motivo para desistir de nada de cuanto propuse el 18 de noviembre de 1838, y que reproduzco en todas sus partes la plantilla que entonces remití, exceptuando la que hace relación con los sueldos de los ayudantes de la sala de restauración, cuyos adelantos en su arte y utilidad del establecimiento le hicieron posteriormente conocer la necesidad de aumentar estas dotaciones hasta la cantidad a que suben actualmente, y quedando conforme también en que el número de los por-*

teros sean once, según, a propuesta mía, aprobó S. M. en 14 de agosto de 1840, con objeto de abrir al público en un mismo día las salas de pintura y la galería de escultura, antes de verificarse el aumento de salas que tuvo después el Real Museo.

La sala de restauración se halla arreglada convenientemente, en mi concepto, para llenar su objeto con los cuadros del establecimiento, pero llevándose a este efecto lo dispuesto por S. M. la Reina Madre en R. O. de 3 de mayo de 1840 para que se procediese a la indispensable separación de los cuadros de El Escorial, entonces sería de necesidad el aumentar el número de restauradores, y en tal caso manifestaría a V. S. el proyecto del nuevo arreglo que dicho trabajo exigiría. Sólo hace falta en la restauración un mozo, ordinario, para limpiar la sala y moler los colores, con lo que se ahorraría un tiempo precioso al forrador, que debería emplearse sin descanso en la forración que tantos y tantos cuadros necesitan para evitar su ruina. Este mozo ordinario, dotado con ocho reales diarios, que debería ser inteligente o práctico en el oficio a que se les destinaba, y otros dos meritorios, con la corta gratificación de cinco reales, para aprender al lado de los restauradores e ir formando plantel de jóvenes a quienes más adelante pudiera proponerse para las plazas que vacasen, si reunían las condiciones necesarias, podrían, en mi concepto, ser pagados en las cuentas mensuales de gastos y no tener, por consiguiente, el carácter ni consideración de empleados de Real nombramiento.

El nuevo salón que ya está habilitado y los dos compañeros de éste que probablemente se habilitarán en seguida, parece que exigirían un portero cada uno para celar y cuidar de los objetos que en ellos se habían de exponer al público, pero el deseo de economía que me anima en favor de los reales intereses, siempre que no resulte en desdoro de la Reina N. S. ni de cuanto la pertenezca, y, por otro lado, la consideración de que las escaleras a que dichos salones conducen no tienen la necesaria amplitud, aunque de mucho mérito en su construcción, para dar paso al público

que subiría o bajaría por ellas, me retrae de proponer este aumento de plazas, que pudieran evitarse con reservar dichos salones para las personas que asisten al Real Museo fuera de los días de exposición pública, sin que nadie pueda quejarse de esta medida, pues además de que todos los Museos tienen salas reservadas, S. M., como dueña de éste, puede, a su arbitrio, enseñar o no a las personas que quiera la parte del mismo que tenga por conveniente.

Creo contestada la R. O. circular que da lugar a esa comunicación y ruego a V. S. incline el ánimo de S. M. a la aprobación de dicha plantilla, que remití en 1838, y que, con las ligeras modificaciones ya expresadas, es la única que creo corresponde a la magnificencia de un establecimiento envidiado por todos los Soberanos de Europa y que, a pesar de esto, sostiene S. M. con cortos desembolsos, en virtud del orden y economía con que se maneja su administración.

La plantilla vigente a que Madrazo aludía era ésta: Un Director, cuyo destino debe desempeñarse por uno de los profesores de nobles artes, con el mismo sueldo que disfrute como dependiente de la Real Cámara. Un Secretario-Interventor, con 6.600 reales de vellón. Primer restaurador, con 12.000; segundo restaurador, con 10.000; un primer ayudante (restauración), con 6.000; un segundo y tercero, 10.000; un forrador y moledor, 3.650; un ayudante, 2.920; un encargado de la galería de escultura, 10.000; un conserje, 8.000; 11 porteros, a 10 reales diarios, 40.150; tres plantones, a ocho reales diarios, 8.750; total, 122.080 reales de vellón.

Con la propuesta de Madrazo elevábase el sueldo del Secretario-Interventor a 12.000 reales; el del segundo restaurador, a 11.000; el del conserje, a 8.500, y los porteros, a 48.400.

El 21 de abril de 1845, la Reina Madre manifestó a su augusta hija deseos de copiar el cuadro de la *Sacra Familia*, de Rafael, conocido por *el de la Rosa*, y la Soberana resolvió que se remitiese a su Real Palacio, con las precauciones y seguridades correspondientes.

El 17 de mayo solicitase por algún copiante un permiso para descollar el cuadro llamado *El Pasma de Sicilia*, a lo que la Dirección se opone.

El 15 de septiembre, el Intendente pide al Museo el cuadro de Rafael llamado *La Perla*, para ser copiado por S. M. la Reina, que el 22 de diciembre se devuelve al Museo.

Fórmase presupuesto, en este año, para la construcción de un tragaluz en la escalera de los nuevos salones últimamente habilitados, o sea de la que sube a los nuevos salones del cuerpo ático de este Real Establecimiento, cuya obra ascendió a 15.310 reales.

El 22 de noviembre reclámanse varios efectos que en 1843 entregó el Museo para las obras de la Plaza de Oriente, con objeto de trasladar el caballo de bronce del Buen Retiro, retrato ecuestre de Felipe IV, y cuyos efectos son maderas para construir castillejos, cureñas, trócolas, maromas, tres escaleras y diecinueve tablones.

Y también en este año publicóse la segunda edición del catálogo de cuadros del Real Museo, que fundamentalmente no variaba del de 1843.

Siguen, en estos años de 1846y 1847, los informes de la Dirección del Prado con el deseo, por parte de la Intendencia de la Real Casa, de aceptarlos en la medida posible, es decir, en la medida que la Hacienda del Estado lo permitiera.

La Dirección culminó sus informes sobre la reforma de la plantilla de empleados en 7 de julio del año siguiente, en que se notificó a Intendencia *la necesidad de hacer una nueva plantilla de funcionarios o empleados en el Real Museo, atendiendo a las siguientes razones:*

Que la planta vigente debía sufrir alteraciones y, muy principalmente, en la sala de restauración, porque los empleados en ella eran insuficientes para atender a las necesidades del Real Establecimiento y de los Reales Sitios.

Decía la Dirección que:

De este estado de cosas resultó no hace mucho tiempo la dimisión de don Isidoro Brun, joven de brillantes cualidades, y que su determinación piensa imitarse por otros cuya aplicación y genio artísticos les hace casi imposible el ser reemplazados. Cuatro y cinco mil reales no recompensan suficientemente a sujetos que han empleado muchos años para llegar a la altura que ocupan hoy estos restauradores, mucho menos siendo tan escaso el número de éstos, como lo prueba el no haber podido yo encontrar todavía lo que estoy autorizado a emplear por R. O. de 2 marzo del año p. pdº, y el muchísimo trabajo que se les encarga por particulares ofreciéndoles ganancias de consideración.

Sería ofender la ilustración de V. E. el detenerme a probar la importancia de la restauración; sin ésta no puede atenderse a la conservación de los cuadros, y antes de mucho tiempo se vería la ruina próxima de diferentes preciosidades de mérito y valor considerables.

Para evitar este tan fatal caso para las artes como desastroso para los intereses de S. M., cumplo mi deber, como Director del Real Museo, hacer presente a V. E. lo que llevo manifestándole, añadiendo que considero irreparable si llega a verificarse la pérdida de los empleados referidos. Y que el modo de evitarlo es que V. E. me autorice a formar una nueva plantilla general de dependientes de este Real Museo, a la que procuraré hermanar la economía con las necesidades más precisas del servicio, y en las que tendrá lugar alguna reforma útil para el cuidado de este Establecimiento y beneficiosa para la misma sala de restauración.

Lleva este informe, mostrado en sus líneas generales, fecha de 7 de julio, y con él se presenta un proyecto de nueva plantilla, atendiendo a la corrección de los sueldos en esta forma:

Un Director, cuyo destino lo desempeña don José Madrazo, segundo pintor de Cámara; un Secretario interventor, con nueve mil reales, cobraría diez mil; un primer restaurador, aumentaría de doce mil a trece mil; un segundo, de once mil a doce mil; un primer ayudante S. R., de seis mil a ocho mil; un segundo, de cinco mil a siete mil; un ter-

cero, de cinco mil a seis mil; un cuarto, de cuatro mil a cinco mil; un forrador, de tres mil seiscientos cincuenta, a cuatro mil; un forra dar, de tres mil seiscientos cincuenta, a cinco mil; un ayudante forrador, de dos mil novecientos veinte, a cuatro mil; encargado de Escultura, José Piquer, con diez mil; escribiente de la Dirección y Secretaría, don Víctor Olózaga, de cuatro mil trescientos ochenta, a cinco mil quinientos; conserje, de ocho mil a ocho mil quinientos; portero, de cuatro mil cuatrocientos a cinco mil quinientos; portero, de cuatro mil cuatrocientos a cinco mil quinientos; portero, de cuatro mil cuatrocientos a cinco mil; portero, de cuatro mil cuatrocientos a cinco mil; portero, de cuatro mil cuatrocientos a cinco mil; portero, de cuatro mil trescientos ochenta a cuatro mil cuatrocientos; portero, de tres mil seiscientos cincuenta a cuatro mil cuatrocientos; portero, de tres mil seiscientos cincuenta a cuatro mil cuatrocientos; portero, de tres mil seiscientos cincuenta a cuatro mil; portero, de tres mil seiscientos cincuenta a cuatro mil; portero, de dos mil novecientos veinte a cuatro mil; portero, de dos mil novecientos veinte a cuatro mil; portero de dos mil novecientos veinte a tres mil seiscientos cincuenta; portero, de mil ochocientos veinticinco a tres mil seiscientos cincuenta.

Existen en el original del archivo de Palacio estas correcciones, hechas a mano:

Conserje, ocho mil reales; portero primero, cinco mil; cuatro celadores, a cuatro mil seiscientos; uno a cuatro mil trescientos ochenta; dos a cuatro mil doscientos; cinco a cuatro mil; tres a tres mil quinientos; segundo restaurador, siete mil; tercer ídem, seis mil; cuarto ídem, cinco mil quinientos; forrador, tres mil; ayudante, cuatro mil quinientos. 5 de noviembre de 1847. Firmado: J. Madrazo.

Los nombres de los empleados eran: Juan Salmón, Secretario Interventor, Diego Víctor Olózaga, escribiente; José Bueno, jefe de la restauración; Victoriano Gómez, primer restaurador; Nicolás

Argandona, segundo; Severiano Marín, tercero; Nicolás Galo García, cuarto; Antonio Marín, quinto; Antonio Trillo, forrador primero; Manuel Joglar, segundo; Julián Antonio Coronado, conserje; José Manuel Moral, ayuda de conserje; Fernando Meléndez, celador primero; José Fernández, segundo; Juan García, tercero; Ramón Callada, cuarto; Antonio González, quinto; Gil García, sexto; Nicolás Amor, séptimo; Félix García, octavo; Jerónimo Sartuleri, noveno; Dionisio González, décimo; Jesús Abril, undécimo; Sergio García, duodécimo; José Sires, decimocuarto; Pedro Iñárritu, decimoquinto; Francisco Callejo, decimosexto. Vacante el decimotercero.

El escultor de Cámara, encargado de la galería de Escultura, no tenía sueldo alguno y no percibía nada por la Real Cámara hasta la defunción de su antecesor, don José Tomás. Su asignación era temporal.

Con ligerísimas excepciones, las propuestas de aumento de sueldos no se aprobaron y quedaron las cosas como dos años antes, si bien aumentó el personal con un empleado más en la restauración; otros dos entre los porteros, y un escribiente. Poco, para lo proyectado por la Dirección y para la gran realidad que eran los apremios de la restauración de cuadros.

El 4 de diciembre de 1847 se aprueba de R. O., fechada en primero, *"terminantemente la plantilla de empleados, que continuarán percibiendo los sueldos que en la actualidad disfrutaban"*. Sin embargo, no faltaba fundamento para plantear un mínimo de necesidades apremiantes. El Director decía: *Es necesario un ayudante de conserje para sostener el indispensable orden interior, mucho más ahora, porque la acción del conserje sobre sus subordinados se debilita, teniendo que acudir a puntos opuestos del establecimiento con la formación de galerías históricas. Apoyándose la designación que se hizo de don José Moral para la plaza referida por las circunstancias en que se hallaba este buen empleado por haber perdido mucha vista a consecuencia de cataratas operadas, constituyéndole esta falta en inútil para su destino de cuarto ayudante de la*

restauración. No olvidando la recompensa merecida o el estímulo hacia el servicio administrativo, sigue diciendo la Dirección: Creo que S. M. y V. E. se felicitarán por haberle propuesto y haberse ejercido un acto de piedad hacia un fiel criado exactísimo en llenar sus deberes y padre de una familia que perecerá sin este recurso. Laméntase, además, de que no se haya permitido la concesión de los sueldos propuestos en 5 de noviembre, siendo particularmente sensible: que el escribiente de la Dirección y Secretaría quede reducido a un sueldo de tres mil trescientos ochenta reales, cantidad que, a juicio del Director, no reemplaza su aplicación y laboriosidad; si la solicitud de S. M. no es irrevocable, pide que se examine nuevamente, pero acatándola siempre.

De los restauradores, don Nicolás Argandona y don Severiano Marín, dijo ser dos jóvenes de mérito en esta especialidad, la restauración, y que aprendieron su práctica en el Museo. Ambos presentaron la dimisión en 10 de junio, y teme la Dirección *que hagan lo mismo que Brun, y sería muy difícil reemplazarlos.*

Solicitó la Dirección que se autorizara la plantilla, inclinando S. M. a la aprobación de las indicaciones hechas, a fin de lo cual la pasará tal y como quede arreglada definitivamente, a fin de que, autorizada por la Intendencia, se conserve como documento necesario en la Secretaría del Museo.

En otro orden de ideas, el 4 de diciembre de 1847 acúsase recibo del plan de una R. O. referente a la formación de la serie cronológica de retratos de los Reyes de España.

Memorables fueron estos años en cuanto a hechos palatinos. Las bodas reales se anunciaban próximas. La gente quería interpretarlo como si fuera un cuento de hadas, a juzgar por los preparativos hechos para perpetuar en el recuerdo de todo Madrid el gran acontecimiento.

El 26 de julio de 1846 tuvo lugar en el Casino de Madrid una de esas fiestas que bien nos imaginamos hoy con el nombre de Isabelinas por

la animación, el lujo de detalles y la fantasía desplegada en la decoración; *la función ha sido una de las más magníficas que he visto en mi vida*, dice el Director del Prado; *fue tan mágica, que apreciaba hallarnos en los Jardines de Armida. A todos les produjo el mismo efecto, sin exceptuar a Carderera. Cuando estoy en las "soirées" regias no acostumbro a permanecer más allá de la una o las dos de la noche, pero en ésta permanecí hasta las cuatro, y al volver a casa ya se percibían los primeros rayos del sol.*

Las bodas reales tuvieron lugar el 10 de octubre de 1846, y las fiestas duraron diez días, pudiéndose hacer una observación, pues la misma continuidad que llevó en sí el hecho de la boda, pareció afianzar de momento las instituciones en que se fundaba la organización del Estado, y mucho más aún aquellas que tan directamente dependían de la Real Casa, como el Museo del Prado.

II

Detengámonos un momento para echar una vista a nuestro alrededor y observar el ambiente en el cual prosperaba el Museo, es decir, en el momento en que llegaba a su madurez, acrecentando las necesidades y tomando ese color de sólida institución cuyo nombre llenó de fama y crédito artístico a la capital de España.

Esta capital se desenvolvía en medio de los azares y se transformaba después de la primera guerra civil, siendo el sitio donde se encontraría el nudo de la política y de la vida social que derivaban de una ideología que hoy nos aparece caracterizada bajo el nombre de *romanticismo*.

Víctor Hugo y Delacroix fueron criticados violentamente en París por quienes representaban la idea neoclásica frente a la forma tumultuosa y desordenada del nuevo estilo romántico. En España ocurre también algo parecido; así vemos que cuando conoció el público la

Canción del Pirata, que gustó extraordinariamente, no pudo sobreponerse al ajuste crítico que se hizo, por el que se medía la fuerza y belleza de la poesía comparadas con su valor ético. Nos lo dice el propio Musso y Valiente, a quien seguiremos para escuchar el comentario de persona tan allegada y que escribe estas líneas llenas de actualidad: *Lindísima es la letrilla del Pirata –dice–, pero un pirata es un pirata; no es un héroe, y no debe permitírsele la insolencia de decir que su ley es la fuerza, su Dios la libertad. Cabalmente, para que nadie lo diga impunemente, se instituyeron las sociedades, y cuanto más libres y más fuertes son éstas, tanto mayor es el respeto a Dios y a la ley, porque sin esto no hay más que tiranía. Hay también cosas que, pareciendo sublimes, son todo lo contrario. ¿Que duerme arrullado por el mar? Nadie, y menos un pirata. Ajax exclama en Homero: "Vuélvenos la luz para que nos veamos, y mátame." Eso sí es sublime; el guerrero desea pelear y reconoce que contra la divinidad no hay resistencia.*

Esto nos sitúa en el ambiente, y es el comentario a un tema sobre el que se ha dicho bastante; la desproporción entre la fuerza poética, la exaltación sentimental y el asunto tratado, como una de las características de la plástica y literatura del romanticismo; lo cual, si puede ser un mal, tampoco quita para que en tal ambiente ideológico se produjera una variadísima y brillante producción artística influyendo en didácticos y escritores de ciencia política; resultado de la cual fueron la profusión de teorías que se emitieron y desarrollaron con mayor o menor fuerza de adaptación.

Es una sociedad impregnada de romanticismo la que tenemos delante de nosotros, y que, en este período de 1840 a 1854, nacida bajo tal signo, vive, actúa, siente y se apasiona en la misma forma desordenada que inspiró al autor del pirata. Por otra parte, la riqueza imaginativa es tan grande, que cualquier iniciativa política parece condenada a sufrir perpetuas correcciones. Pensemos que no menos de cinco Constituciones políticas se llevaban promulgadas en lo que iba de siglo,

y que un marcado afán de aventura, personalismos y violencia, puso su huella en las actividades de los principales jefes políticos.

Se practican los pronunciamientos sobre los que Fray Gerundio diría: *No debe ir bien aconsejado quien da lugar a que estallen estas escisiones y conmociones populares, que, aun dado el caso que con el auxilio de la fuerza se logre sofocarlas, la fuerza no es la opinión Pelegrín, y, en último resultado, siempre un mal.*

La vida en Madrid es el resultado del farrago ideológico de tales años y de la inquietud resultante entre progresistas y moderados. En tal lucha partidista plasman las tendencias románticas en exaltaciones populares; políticos que piensan en programas que den más vigor a la autoridad real; otros que se lo quieren quitar con la misma vehemencia; unos que abogan por el imperio y sostenimiento de la ley en su sentido histórico, otros en modificaciones radicales, sin establecer ninguna clase de método para su realización práctica. La manera de obtener el poder es muchas veces violenta, cosa que, para mí, tiene un fondo de romanticismo, pues que el primero que lo hace, Espartero, actúa en aras de un radicalismo que produce el hecho anormal y algo monstruoso de separar a María Cristina de sus dos hijas menores; y el de Narváez se funda en la humana raigambre de la reparación a este desafuero. En todo, desproporción en los métodos para llegar al fin deseado, y falta de eficacia o falta de práctica, con derroche de reacciones apasionadas.

En cuanto a la vida económica, ésta había alterado profundamente la vida de la nación, empujándola por el camino de su transformación y mejoramiento en el aspecto material, y, consecuentemente, en los progresos del urbanismo.

Resultado de las reformas políticas en materia de Hacienda (la compra de inmuebles desamortizados), surge una actividad comercial en que la especulación entra con sus puntiagudas uñas a mover y a hacer rodar, de unos a otros, las tierras de todas clases cultivadas o incultas y

la propiedad inmobiliaria en general. Se hace necesario el crédito bancario, surgen fortunas de la nada, se transforman en nuevos ricos quienes contaban con dificultad sus reales en papel de la Deuda, y, como si tal ambiente creara los espíritus acordes con la realidad, surgen las fuertes personalidades, como Salamanca, que idean, sin límites y con una enorme imaginación, los sistemas más importantes para la transformación de la riqueza. Este, como Buschental, crea círculos donde se han de mover otros satélites, con el riesgo natural siempre que tales manejos se producen, y éstos pasan a veces muy cerca del trono, dando pábulo a la malediciente crítica y a echar sobre la de los *Tristes Destinos* culpas que en el fondo no lo eran, sino, más bien, el deseo de modificar, en algún modo, los perjuicios que se le ocasionaron, no siendo ajenos a la adjudicación que se le hizo del Museo del Prado.

"Hay casos en que los banqueros suelen tomar dinero para hacer con él mayores especulaciones, dice José Madrazo en una carta de estos años. La mayor parte de esos banqueros y ricotes improvisados van suspendiendo sus pagos, declarándose en seguida en quiebra, pues además de aquellas casas de que ya tenía noticias, en éste se cuenta como seguro que la de Ribas y Ceriola lo han hecho, y de la última se decía anoche que hoy se declararía en quiebra. La de Goya quebró, y lo mismo se dice de la de Carraquiri: se sospecha de la de Santibáñez y de otras. Ya sabes lo atroz que ha sido la de Fagoaga, pues cada día va tomando formas más colosales." No cabe duda que para muestra de fracasos y quiebras no está mal la referencia. Pero de todas estas vicisitudes aparece sosteniéndose Salamanca, artífice del ferrocarril a Aranjuez, y que conocería su apogeo en estos años y aun más tarde. Acuden capitales del extranjero, que serán invertidos en diferentes empresas, pero con mayor interés en la fiebre de las empresas ferroviarias. Rotchild obtiene la línea de Aranjuez a Alicante. Los hermanos Pereire, el trozo entre Valladolid y Burgos, y, todo ello, acerca la capital al resto de Europa.

Madrid, decía una pluma de la época, era un mal lugarón antes de las reformas de Pontejos. *Allá por 1850, un pueblo grande, cuyo olor pestilente era deplorable* (Pierre de Luz) *para diplomáticos y viajeros que lo atravesaban. Es el foco epidémico más importante de Europa* (algo exageradamente, prosigue). *En los teatros y en los cafés, quinqués de petróleo producen más humo nauseabundo que luz; en la mayor parte de las casas se calientan solamente con braseros, alrededor de los cuales se arrian las familias frioleramente.* (Sin embargo, una reflexión se nos ocurre: que gracias a estos tradicionales artefactos la gente ha resistido el frío en estas épocas actuales, en que triunfan el hierro guerrero y la escasez, habiéndose hecho acreedor para ser calificado de utensilio de carácter permanente y gran triunfador de la moda.)

Fácil es comprender, no obstante, que durante los reinados de María Cristina e Isabel II las cosas cambiaron, y ganó la capital lo que no había progresado en siglos; Madrid habría de transformarse en lo sucesivo hasta ser la amable y graciosa ciudad que conocimos a principios de éste, y las innovaciones habrían de llegar hasta el Museo.

En 1850, la Reina Isabel tuvo su primer hijo, que vivió muy pocas horas. Federico Madrazo pudo hacer su retrato dos horas después de su muerte, a instancias del Rey, quien le regaló un reloj con esta dedicatoria: *Por el retrato del malogrado Príncipe de Asturias, el Rey su padre, al pintor de Cámara Federico de Madrazo.*

En el 1852 nace la segunda hija, que es presentada por el Rey en el salón de Embajadores al Cuerpo diplomático, y se le bautiza con el nombre de Isabel. Con el tiempo, sería una protectora de las artes en la buena época de la pintura, a fines del XIX.

Las grandes damas se hacen retratar por los pintores. Eugenia de Montijo, la Condesa de Vilches, la encantadora Leocadia Zamora, que abandonó el mundo para ingresar en el claustro conventual; la Princesa Rackzinski, María Laetitia de Rute, la Duquesa de Alba. Estas y las familias de rango y abolengo adoptan la costumbre de recibir en

sus salones y dar bailes y fiestas tal y como lo hacía la Reina Madre María Cristina en el Palacio nuevo de Madrid, a su vuelta de París. Memorables, por el buen gusto y la fastuosidad, fueron las fiestas dadas por la Montijo en Carabanchel, así como las celebradas en las Embajadas y representaciones diplomáticas. Pero en estos bailes o reuniones tampoco se desprendía la gente de los eternos móviles inductores de la pasión; la susceptibilidad era grande, más de lo que convenía, algo lejos de la nuestra y de la filosofía hoy imperante. Pero aquellos hijos espirituales de los escritos de Dumas, Sue o Musset creíanse los mismísimos héroes de sus novelas, invocando a cada paso el amor propio lastimado y la reivindicación de su honor; el menor chisme o cuento podía ser causa de un drama o de una cuestión personal. Lo fue una crítica acerba de un noble español durante una comida, dada por el Embajador francés para festejar el onomástico de la Emperatriz Eugenia, al fijarse y comentar un detalle ridículo y cursi en el vestido de la Ministra de los Estados Unidos; y habiendo oído el comentario su hijo, escribió una carta *decisiva* al imprudente fiscalizador, produciendo el desafío. Así vemos, en este año, desafiar el Embajador de Francia al de los Estados Unidos, del que resultó aquél herido debajo de una rodilla, de un balazo. A éste, siguió el del Cónsul francés con un Secretario de Embajada norteamericano. También se concertó otro encuentro entre el Embajador de Inglaterra y el de Austria, que fue impedido por el Gobierno. Más tarde, tendría lugar el funesto desafío entre Montpensier y el Príncipe don Enrique, que costó la vida al último.

Las reuniones, bailes y saraos estimularon el afán por el decorado interior de las casas, rodeándolas de las mejores comodidades y del mobiliario más adaptado a los gustos de aquellos días *isabelinos*; días que, en algunos casos, quedaron como prototipo de una época no muy feliz en la ornamentación, pero que a las alturas en que nos hallamos tampoco podemos calificar de los peores. En tal ambiente se desarro-

lla favorablemente la afición al arte de la pintura, se acude a los artistas consagrados del momento y, en otros aspectos, a las adquisiciones de las obras maestras del pasado, cundiendo el afán por la posesión de buenos cuadros.

El conocimiento de la pintura y las facultades inherentes a su práctica, tanto como una vida consagrada al arte, hicieron que el Director del Museo pudiera coleccionar cerca de un millar de cuadros de importancia, de los cuales seiscientos noventa y seis fueron catalogados. *Más de diez galerías famosas y al menos veinte colecciones de mayor o menor importancia van nombradas al designar las mencionadas procedencias, de manera que los curiosos e investigadores de esta clase de datos no dejarán de sacar utilidad de este registro laborioso que ha acompañado nuestra redacción*, reza en su introducción el Catálogo de la galería de cuadros de José de Madrazo, en 1856. Esta acumulación, que había ya alcanzado fama, tuvo su importancia, abriendo cauce al buen gusto, acuciando la afición; de manera que aquella abundancia de dinero que señaló el período histórico a que nos referimos pudiera emplearse en la adquisición de muchísimos cuadros, que aun hoy día nos parecen del mayor interés.

Tal es, a grandes rasgos, la vida social en la capital, donde tenía su sede y prosperaba poco a poco el gran Museo.

III

Del año 1848 es el primer proyecto de reglamento que se hace para el Museo, y es presentado por el Marqués de Miraflores a la aprobación de S. M., el 18 de octubre, con previo informe de la Dirección.

En la mañana del 17 de septiembre de 1849, Isabel II hizo una visita significada al Real Museo y, como consecuencia de ella, se tomaron las siguientes disposiciones, acordadas el 21 de septiembre: Que se embal-

dosaran las salas de piedra de las canteras inmediatas al Real Sitio de San Ildefonso; que se reclamase de nuevo del Gobierno la traslación del Parque de Artillería, instalado en el Convento de San Jerónimo; que se procurase la adquisición, por compra, permuta o arrendamiento, de la huerta contigua, que hoy corresponde al Cuartel de Inválidos, en Atocha; que se construyera *una galería de cuadros que corra en lo largo de la fachada de Oriente, haciéndolo de un piso solo, aprovechando los materiales del derribo de la casa actual de celadores, por economía*; que se hiciese un vaciado en yeso para hacerla después en plomo, de la estatua de Cleopatra que está en la galería de Escultura, para llevarla a San Ildefonso, y que se vea si precisamente se podría fundir en bronce; que se formularsen presupuestos de todas estas obras para obtener la Real aprobación y se verificasen oportunamente.

El 14 de diciembre se oficia por Intendencia a la Dirección del Museo manifestándose haberse dispuesto por S. M. que don Cayetano Palmaroli hiciera la litografía del retrato últimamente hecho por don Bernardo López, y que también se hicieran por don Federico de Madrazo los dibujos de los últimos retratos hechos por él, con el fin de enviarlos a Calamatta para que los grabe. Calamatta fue el mejor grabador para la reproducción de cuadros en estos años del siglo XIX. La obra había de hacerse bajo la dirección de don J. de Madrazo.

Decidióse en 1850 poner el grupo escultórico de Daoiz y Velarde, calificado como obra maestra, debida a la mano del escultor Antonio Solá y ejecutado a expensas de Fernando VII, en Roma, al resguardo en las salas de escultura del Museo, y, para ello, el 16 de diciembre de este año, el Intendente de la Real Casa oficia al Ayuntamiento de Madrid para que el grupo sea trasladado del Parterre del Buen Retiro, donde se hallaba.

De este año es la tercera edición del catálogo publicado en el 43, el cual tampoco señala extensas variaciones. El prólogo es análogo, si bien existe una diferencia: recoge el autor algunas alusiones apasiona-

das y simplistas del *Hand book for travellers in Spain*, publicado por John Murray en 1847, que estima en exceso laudatoria la memoria que del Rey Fernando se hacía en las anteriores ediciones por su calidad de reconstructor o restaurador del edificio del Museo y de protector o sustentador del mismo, dedicándole el epíteto conocido de "godo inestético"; Madrazo lo rebate sentando la afirmación que hoy día recoge la crítica como cosa cierta e innegable, al conceder a Fernando VII el mérito de haber fundado el Museo, y dice: *hizo por el cultivo práctico del arte lo que muy pocos Monarcas han hecho en este siglo, abriendo en incomparable largueza y generosidad a la juventud el camino al estudio de los grandes maestros naturalistas que había hecho olvidar en otras partes la rutina.*

Recoge también las alusiones a las bárbaras restauraciones llevadas a cabo con el ejemplo de las de París en los cuadros de Rafael, que se devolvieron lavados, barridos, lamidos y charolados, al decir de Murray; fenómeno que se cree advertir siempre y que, aunque siempre tenga apoyos de realidad, hay que proceder con justicia y extremada atención. Rechaza, pues, las acusaciones en extensas notas y advierte que los cuadros deben conservar siempre la "pátina veneranda de que los cubre el tiempo".

El 28 de septiembre de 1851, Madrazo, en carta dirigida a París, dice: *Actualmente, estamos ocupados en el Museo en agrandar los lucernarios de la escuela italiana para que se vea bien en los días nublados del invierno, habiéndose agrandado tanto los ocho que había pequeños, que se han reducido a cuatro grandes, por lo que habrá una luz muy copiosa. También se han puesto caloríferos en todas las salas del Museo; de consiguiente, estará bien abrigado en invierno. Mucho se trabaja para que todo pueda estar concluido cuando el Rey Padre de Baviera llegue a Madrid, por ser tan amante de las artes.*

Aumentaba el confort del Museo. El 25 de septiembre de 1851, el arquitecto mayor de Palacio hace presente que en el presupuesto gene-

ral de obras aprobado por S. M. para el corriente año se incluyeron cincuenta y cuatro mil reales de vellón para la construcción de los caloríferos, que con el objeto de economizar combustible, había pedido el Director del Real Museo por estar inservibles las chimeneas de aquel establecimiento. La ejecución de esta obra se encomendó a Mr. René Duvoir, con arreglo al presupuesto u obligación que en francés y en castellano remitían juntos. Este fabricante se convino en no recibir en este año más que sesenta mil reales de vellón, si bien no podía concluir su obra para la próxima estación de invierno. Posteriormente manifestó el Director los inconvenientes de tal lentitud de los trabajos (1).

Tratóse de exigir del fabricante que diera mayores impulsos a los trabajos, procurando dejarlos concluidos para que la calefacción funcionara el invierno de 1852. A esta proposición, que el arquitecto hizo de palabra, contestó Duvoir no tener inconveniente en que los trabajos se activaran y los caloríferos quedasen en disposición de usarse en todo lo que faltaba del año 51, pero que en este período se le abonase el valor de los tres primeros caloríferos; setenta y cinco mil reales de vellón, obligándose a recibir el importe de los otros cinco el año próximo.

Pidióse también en este informe aumento para las consignaciones generales de las obras del Museo.

A principios de 1852, en los primeros días de enero, se llevaron a cabo las pruebas de los caloríferos, motivando un informe de la Dirección, que manifestaba: *Hechas las pruebas de los caloríferos, se ha notado, encendidos los ocho hornos o calderas construidos, una temperatura media de diez grados Réaumur, que se ha hecho sentir principalmente en el salón de la sala italiana, punto el más frío, temperatura que nunca se pudo alcanzar con las antiguas chimeneas, sin embargo que existía el inconveniente del considerable gasto del combustible. Ensayóse*

(1) Informe del arquitecto Colomer, de 25 de septiembre.

el carbón de piedra y se vio que era preferible a la leña, indicándose como muy conveniente el hacer una sola subasta para el suministro, para lo cual se pidió autorización a S. M., a menos que se proveyese el carbón por medio de la Real Casa.

Las mismas necesidades parecían empujar al Museo en el camino de una autonomía administrativa.

El carbón de piedra costaba treinta mil doscientos cuarenta reales anuales; la leña, de seis a siete mil, pero la leña escogida para los caloríferos llegaría a costar hasta cuarenta y tres mil reales anuales; el informe de Contaduría fue favorable a la adquisición del carbón en la forma propuesta.

El primero de julio, el Director del Museo remite pliego de condiciones para hacer, por subasta, la adquisición de carbón de piedra para la calefacción. Se insertó un anuncio en la *Gaceta de Madrid* el 19 de agosto de 1852 y en el *Diario Oficial de Avisos*, con un luminoso y detallado informe, en el que se demostraba que mil seiscientos ochenta quintales de carbón darían mayor resultado que las trece mil cuatrocientas arrobas de leña.

El contrato con los Duvoir fue firmado el 31 de mayo de 1851; los caloríferos deberían calentar todas las salas del primer piso, estipulándose un precio de doscientos mil novecientos reales, en seis pagarés de a diez mil reales de vellón, a partir de junio; ciento cuarenta mil novecientos, en once pagarés de a doce mil reales, a partir de enero de 1852, hasta el 30 de noviembre; ocho mil novecientos reales, en diciembre, para saldo, siendo por cuenta del Museo las obras de albañilería, por estar en su mayor parte embaldosado.

Hecha la obra, quedaron varias cantidades debidas a los Duvoir, lo cual dio origen a reclamaciones dirigidas a la Intendencia de Palacio, y no termina el asunto hasta 1861, o sea hasta nueve años después de haberse estipulado la liquidación del contrato; pero el Museo tenía calefacción. Los cuadros pasaban de un régimen de constancia en la

temperatura por el frío a otro nuevo de variación intermitente, lo cual equivalía a ponerlos en un ambiente nuevo, con sus ventajas e inconvenientes.

El plan de la calefacción comprendió la construcción de ocho caloríferos para irradiar calor a través de conducciones en mampostería, debajo de los suelos y con aberturas hechas en ellos; y, en cuanto al sistema, sería el mismo que el empleado en el Palacio de las Cortes.

También el año de 1853 vio la luz un interesantísimo libro, del cual he hecho mención al hablar del catálogo de 1843; fue escrito por Vicente Palera, restaurador en el Museo, y su prólogo coincide con lo dicho por don Pedro de Madrazo en su *Viaje Artístico*: que la importancia de tal arte *no comenzó a ser reconocida y apreciada hasta principios del pasado siglo. Don Juan Miranda es el primero que encontramos dedicado al estudio de la restauración; mas los paseos por éste dados en tan oscura senda fueron vacilantes y penosos, como lo prueban las obras de este género que emprendió y llevó a cabo con más buena fe que acierto. Carecíase por entonces de todo conocimiento relativo a la forración, ignorábanse asimismo las excelencias del estudio en su aplicación a las roturas de los lienzos; no se había, en fin, parado mientes sobre la conveniencia de moler con barniz de almáciga los colores destinados a la imitación de tintas ...; hasta que, en los primeros años del siglo actual, se introdujo en España el uso del barniz para la preparación de los colores, invento que, reforzado por los auxilios de la forración y con la adopción del estuco, echó por tierra el antiguo sistema.*

Tal práctica significaba un notable adelanto y una corrección beneficiosa a la mala práctica de "llenar huecos" con el grueso de color cogido por la espátula y disimular las lagunas y erosiones, raspados y roturas de los lienzos, adelantos que, si lo eran entonces, hoy día aparecen algo más en desuso por los procedimientos del temple (1), y que se

(1) Tan preconizado por el ilustre artista y físico don Mariano Fortuny Madrazo.

emplea con buen resultado, además del uso de los barnices y materias resinosas, si bien no es tan capital la materia en sí como la manera de emplearla, la habilidad del artista y la gran prudencia con que debe procederse (1).

La Dirección siguió en 1854 preocupándose por el decoro y forma del Museo, y en noviembre manifiesta a Intendencia, por medio de un oficio, que en el taller de escultura se han terminado dos estatuas de piedra que debían reemplazar a las de yeso colocadas en la fachada principal de Poniente y cuatro jarrones. *Para mayor economía he pensado –dice la Dirección– que pudieran aprovecharse las circunstancias de existir en el jardín del Casino dos trozos de mármol blanco y otros dos más pequeños en el taller del Campo del Moro, pidiéndolos para la obra proyectada de los jarrones.*

También se proyectaba la renovación de la pavimentación, pues aún el Museo tenía los suelos cubiertos con las baldosas de su primitiva obra en la mayoría de los salones.

Por ello, el Director dice que: *siendo el pavimento de una mala baldosa que se deshace y convierte en polvo en un breve tiempo, se ha necesitado, además, para evitar la frialdad, cubrirla de esteras, con las que tampoco se consigue impedir la vista del feo aspecto que presentan, por hallarse rotas o cuarteadas la mayor parte de dichas baldosas, he pensado en sustituir este piso por otro de mejores condiciones, y a este efecto debe volverse a pavimentar el Real Museo con maderas de álamo negro, plátano muy seco y bien curado, y que para mayor economía podría irse secando o reuniendo en el Real Sitio de Aranjuez, lo cual sería, al cabo, de mayor economía, por no hacer tanto polvo como la baldosa y evitar el estereo y desestereo de todos los años. Así se acordó por Su Majestad.*

(1) Muy lejos estamos de considerar a un Museo como laboratorio donde se practiquen tan inútiles como deplorables experiencias en la limpieza de los cuadros.

Para esto, el Director pide al Intendente de la Real Casa que se suspenda la subasta del álamo negro en Aranjuez y se conserven los álamos negros en los almacenes del Real Sitio, con destino exclusivo, después de secos, al piso del Real Museo.

Algunos apuros debía de haber en la administración de Palacio, porque vemos informar a la Dirección del Museo diciendo que: *sería conveniente y económico para lo sucesivo el pavimento expresado, pero como el actual puede seguir en todos sus efectos, no se atreve a calificar su reemplazo con madera como absolutamente necesario e inevitable.*

El presupuesto inicial, en 1854, fue de trescientos veintitrés mil novecientos veinte reales de vellón; y, en 15 de enero de 1855, de doscientos setenta y un mil cuatrocientos cuarenta y seis; y, revisando este último, quedó, en 17 de marzo, en doscientos sesenta y siete mil seiscientos sesenta y cinco reales de vellón.

En cuanto al catálogo de 1854, tiene un prólogo muy análogo a los anteriores, si bien aparece con la novedad de hacerse mención en él de las obras ordenadas y sugeridas por la Reina Isabel II respecto a la habilitación de la sala que hoy está destinada a Velázquez. Coincide con la noticia que nos da Mesonero Romanos (1): *Esta tribuna, que, como queda dicho, comprende ambos pisos: bajo y principal para las dos galerías de escultura y pintura, es una hermosa sala de forma elíptica abierta en el centro y circundada en su parte alta por un balcón o balaustre desde el cual pueden verse a la vez ambos pisos, iluminados por la cubierta de cristales y sostenida la planta principal por elegantes columnas, ofreciendo el conjunto una asombrosa perspectiva. En cuanto a las pinturas colocadas en la parte alta, qué podemos decir sino que son en general las más señaladas de este admirable Museo.*

Los cuadros reseñados y catalogados son dos mil, o sea, ciento sesenta y ocho más que en los anteriores.

(1) *Nuevo Manual Histórico y Tipográfico y Estadístico de la Villa de Madrid*, 1854.

Lleva esta edición, al final y a modo de apéndice, una interesantísima descripción de Carlos V durante la batalla de Muhlberg, alusiva al portentoso lienzo de Vecellio, nota que inicia al espectador con cálido entusiasmo ante el magistral desarrollo de una de las maravillas que actualmente quedan en el mundo del arte pictórico.

La ordenación numérica es análoga a las anteriores ediciones, pero no la distribución de las salas, que no aparece en el Catálogo.

IV

Es en estos años cuando el Conde de San Luis fue nombrado Presidente de la Real Academia de San Fernando y prometió cooperar, en cuanto pudiera, al fomento de las artes. Ya no había el prócer o monarca que directamente lo hiciera; ahora tenía que ser el Estado quien se tomara algún interés por los asuntos artísticos, y bien precarios fueron estos años bajo su amparo. Sin embargo, la buena intención del Conde de San Luis quedó patente en sus órdenes para que se hiciera un reglamento de Exposiciones de Bellas Artes, en las que se deberían distribuir premios, se comprarían obras y lo demás que en Francia ya se practicaba en aquellos años del segundo Imperio. Fue encargado José de Madrazo de formar el reglamento adecuado. Decía: *Me han endosado a mí el trabajo, habiendo empezado ayer a trabajar*; y lo hace bastante distante ya de las épocas de ilusiones y de fuertes concepciones, a los setenta y dos años, escribiendo todavía con pulso seguro y letra menuda.

El panorama alrededor del Museo cambió con el tiempo. En 1839 se acabó de construir el monumento al Dos de Mayo u obelisco que lleva ese nombre, obra de don Zacarías Velázquez y de don Pedro Ayegui. En 1848, gran parte de los Jerónimos ha desaparecido. Se cambia el nombre de la Plazuela de la Parroquia del Museo de Pinturas, que en el

plano de 1848 aparece como Plazuela del Buen Retiro, y hay otras modificaciones, si se comparan los planos de 1828 en relación con el de 1848. Obsérvase una porción de terreno situado frente a la fachada Norte del Museo de Pinturas, que en el plano de 1848 aparece como de figura trapezoidal, limitado con un valladar o verja, y que, en su parte Norte, da al obelisco del Dos de Mayo. Este terreno, que en el plano anterior no está delimitado y en el que sólo aparece una construcción poligonal en medio de su amplia arboleda, es el denominado posesión del Tívoli (1).

Este lugar así llamado, y que formaba parte del Prado de San Jerónimo, entre las subidas que desde el paseo de coches iban al Buen Retiro, hoy calle de Felipe IV, y a la de Alarcón, lo adquirió don José de Madrazo por escritura pública otorgada en 21 de junio de 1831, ante el escribano don Manuel Carranza, dando el juez asesor de la Real Casa y Patrimonio, a nombre de S. M. el Rey Fernando VII, los mencionados terrenos a censo enfiteútico, y fueron aumentados, más tarde, por otras concesiones, en 1832 y 1852, al regularizarse la Plaza Norte del Real Museo.

Después de la concesión aludida, Madrazo compró el edificio del Tívoli a don Clemente de Rojas, a quien pertenecía; y, ampliándolo, hizo en los años siguientes de 1832 y 1834 una edificación, respetando lo que había en su conjunto de buen estilo neo-clásico, con columnas y pórtico de entrada, que daba a lo que es hoy calle de Alarcón, y formaba, en largo, el testero de la finca. Esta finca fue lugar de descanso y de recreo; allí estuvo el Establecimiento litográfico en los días de su apogeo, hacia 1835, y allí también estuvo el gran estudio de don José y su hijo, don Federico, quien, a la vuelta de su viaje a Roma, en 1845, se

(1) Desde 1821, en que se inauguró como café y lugar de recreo, y en el cual figuraron por primera vez las cajeras o señoritas encargadas de la contabilidad, colocadas en lugares más altos del resto de la gente, que no encajaron bien en aquellos años de casticismo constitucional y anticonstitucional, y de las que se tuvo que prescindir porque la gente, poco acomodaticia y un tanto paleta, las rechazó despiadadamente.

estableció en este lugar, y en él permanecía en los días de las bodas Reales. Las recepciones en aquel sitio fueron memorables, y hubo momento en que el Director del Prado pensó residir en él. Sin embargo, hacia 1853, el Tívoli fue arrendado a los banqueros franceses señores Méric; pero todo ello no vino sino a perturbar un plan inicial, que Madrazo cambió a los setenta y dos años.

Vale la pena extenderse en estos detalles acerca de las proximidades del edificio de Villanueva, por las escenas que allí tuvieron lugar.

Son los días de O'Donnell. No es en Vicálvaro, ni en Torrejón, ni en Vallecas donde se encuentra el corazón de la pelea en el mes de julio de 1856: es en el mismo centro de Madrid. El pueblo se ha hecho fuerte en la Plaza de la Cebada, levantado por Espartero y Ferraz, y ha instalado allí sus baterías; todo el sector sudeste de Madrid está bajo su mando, pero las alturas del Retiro pueden batirlas, y es lugar adecuado a la colocación de la artillería de Serrano y Ros de Olano, que secundan a O'Donnell. Se elige el sitio más a propósito, acortando las distancias, y recae la decisión sobre los terrenos que están cerca del Real Museo de Pinturas, en el perímetro de la propiedad del Tívoli.

Inútil insistir sobre los episodios de que hemos dado cuenta a lo largo de nuestro relato, y durante los que se temió por la seguridad del Museo; pero en este día de gracia del 14 de julio puede decirse que, con su decisión, los Generales de Isabel II consolidaron su Corona y, de rechazo, salvaron el Museo, que más que nunca pudo ver llegar a sus mismas puertas las consecuencias de la batalla.

En cuanto al Tívoli, los hermanos Méric dieron cuenta que la posesión había sufrido bastantes perjuicios los días 14, 15 y 16, no sólo por las medidas de defensa adoptadas, sino por otras varias circunstancias inherentes a la misma ocupación militar.

La Intendencia de Palacio hizo una propuesta en los primeros meses del año para proveer la vacante de Conserje del Museo, que Madrazo se abstuvo de firmar, cosa que llamó la atención de don Martín de los

Heros, Intendente de la Real Casa, a quien explicó el Director las causas que motivaron su conducta, fundamentándola en que el Director de un Museo tiene atribuciones y responsabilidades artísticas; pero, como jefe administrativo, necesitaba garantías relativas a las seguridades del personal, y en particular del Conserje, *que custodiaba los objetos y tenía las llaves*; es decir, que la Dirección del Museo no era, según Madrazo, lo mismo que otras direcciones administrativas, porque en el Museo había alhajas de inmenso valor que custodiar, razón por la cual los dependientes debían ser propuestos por el Director, como era práctica desde 1818, siendo natural y lógico que quien aceptase una responsabilidad tuviese conocimiento de la probidad y demás cualidades de los sujetos a sus órdenes, y sobre ello dice textualmente: *Cuando se creó el Museo, como ya llevo dicho, su primer Director, el Marqués de Santa Cruz, nombró todos los dependientes, su sucesor, el Príncipe de Anglona, también cubrió las vacantes que ocurrieron; del mismo modo le sucedió al Marqués de Ariza y Estepa, y a éste, el Duque de Híjar. Todos estos señores tuvieron la expresada atribución. El año 38 me hallé con igual nombramiento, sin haberlo solicitado ni deseado, directa ni indirectamente; antes por el contrario, traté de renunciarlo, pero se me hizo saber que la nueva organización que había dado a la Real Casa así lo exigía; de consiguiente, el buen servicio me obligó a aceptar la Dirección. Desde aquel momento empecé a hallarme en el Museo con personas nuevas y para mí desconocidas, que se iban sucediendo en los destinos, en las vacantes, sin propuestas de la Dirección, y más principalmente en los Conserjes, pues desde el primero, que fue nombrado el año 38, estos destinos se han provisto apenas vacaron; sin dar lugar a una propuesta de la Dirección, y aun en la mayor parte de las vacantes de los celadores ha sucedido lo mismo, y en los pocos que tuvieron lugar ha quedado desairada, por lo que manifiesta su desconfianza por la costumbre no felizmente introducida en el Museo desde el año 38 de no contar con la Dirección para todas las propuestas DE LOS DESTINOS, HABIÉNDOSE*

CREÍDO, SIN DUDA POR ERROR, QUE LOS QUE NO ERAN ARTÍSTICOS, DEBÍAN SERLE INDIFERENTES.

La tendencia del Director era hacer una entidad administrativa autónoma dentro de la general de la Real Casa, pero con todas las garantías en su mano para el desempeño de su misión.

Una interesantísima carta, fechada en 12 de abril de 1856, dice: *Excmo. Sr. D. Martín de los Heros. Muy señor mío y de toda mi consideración y respeto: Correspondiendo a los deseos que, en nombre de usted, indica el señor don Pedro María Bremón, de que le manifieste el origen de las quejas que contiene un artículo inserto en Las Novedades, de hoy, con el epígrafe "Allá van Leyes", paso a decirle en pocas palabras que el Conserje del Real Museo me dio esta mañana conocimiento del artículo en cuestión, que su mismo autor conoce, sin duda, lo infundado y absurdo de sus quejas cuando ha creído que debía sorprender al público con evidentes falsedades dando el título de NACIONAL AL REAL MUSEO y pretendiendo que se prohíba la entrada a ciertas salas del Museo nacional a los españoles, porque en él esté copiado S. M. el Rey, lo cual es otra falsedad también. Explica luego el caso, y termina: Si yo digo a usted que el cuadro de la "Rendición de Breda", pintado por Velázquez, para y por encargo muy especial de S. M. el Rey, que esta copia no podía ejecutarse en el punto en que dicho cuadro estaba colgado sin comprometer el éxito y acaso también la conservación de aquél, por lo que ha habido que trasladarle a otra sala, y que en ella se permita la entrada a los que llevan papeleta, sean españoles o extranjeros, pero no a los que, con pretexto de pintar, van al Museo a hablar y a quitar el tiempo a los artistas que trabajan con aprovechamiento. Así quedará usted al corriente de todo y de la importancia que deba darse a ciertas insinuaciones malévolas de la Prensa, que, a pesar de su perversa intención de ofender a muy elevados personajes, no pueden tener más proporciones que las de unos chismes indignos. Queda de usted, J. de Madrazo.*

No hay que olvidar que, en el año anterior, y estamos en pleno bienio progresista, alguien en las Cortes suscitó la cuestión del deslinde del Patrimonio de la Corona, pasando parte de éste al dominio de la Nación. Hubo un informe favorable del Consejo de Estado, que consideraba el estado jurídico igual a las *amortizaciones eclesiásticas o los mayorazgos*, sin tener en cuenta las necesidades de una institución como era la Monarquía española. Esta cuestión no era sino el rebote de la misma planteada en 1842, siendo Regente Espartero.

Llega el momento crucial, pues fácil es juzgar que, no el Museo, sino la Intendencia de la Real Casa, tenía serios motivos para obrar con la máxima cautela y no extralimitarse ante posibles ataques a la Reina, y no solamente a ella, sino a cuanto constituía su bienestar material.

Veía esto el Director del Prado. ¿Se sintió indefenso ante las medidas de administración que se tomaron en Palacio en 1857, que estimaba vejatorio para su cargo?

Un Real Decreto de 6 de marzo produjo la ferviente protesta del Director. Por este Real Decreto se trataba de amortiguar la *enorme deuda que pesaba sobre el Patrimonio, por lo que se hacía indispensable limitar ciertos gastos superfluos y el número de empleados administrativos*, sin considerar exceptuado el Museo de Pintura y Escultura.

Manifestaba el Intendente, Marqués de Santa Isabel, haber llamado su atención el numeroso personal de que consta la restauración de cuadros, *convertido en un vasto taller de pintura, lo que no debe de ser otra cosa que una inspección facultativa para la conservación y muy detenida, parca y concienzuda restauración de aquellos cuadros que, a juicio del Director del Museo, previo conocimiento y resolución de S. M., deban sufrir esta operación tan justamente tenida cuando se trata de algunas de LAS GRANDES OBRAS DE ARTE.*

Y después de hacer una enumeración de personas existentes y de sus consignaciones, propuso que se sancionasen cinco artículos por los que los restauradores de planta auxiliar y agregados *quedaban exceden-*

tes, así como los forradores. Señalaba el personal que debía quedar. El Director avisaría en cada caso los cuadros que se habrían de restaurar, con expresión del tiempo que se emplearía y presupuesto del coste. Pedía que, al fin de cada año, el Director presentara una memoria o relación de los cuadros que hubiesen sido restaurados con las demás noticias administrativas, para conocimiento de la Intendencia y la necesidad de que todos los empleados figurasen en plantilla.

En este estado, Madrazo, siempre inclinado por naturaleza a sostener su reputación y su dignidad con toda energía y a mantener su criterio, volvióse más intransigente, defendiendo sus puntos de vista, entablando una memorable y violenta correspondencia con el Intendente General, que terminó, a pesar de las instancias de éste, con la dimisión irrevocable de don José.

Largo expediente fue, que sirvió, ante todo, para fijar lo que es la restauración en función del desarrollo histórico de un gran Museo de pintura, y lo que representa de dificultades vencidas, de tenaz y delicado trabajo, que no se hizo sino al cabo de un largo período, merced al cual llegaron los cuadros maravillosos hasta hoy día en el estado que podemos verlos. Desarróllase otra idea, además, que sería una realidad con el tiempo: la de querer hacer del Museo una administración en cierto modo autónoma, en la que la voz del Director tuviera mayor fuerza. Fue también una lección de delicadeza para quien, midiendo su propio valer, prefiriera retirarse antes que claudicar o mantenerse pasivo ante la repulsa, no ya sólo de la opinión, sino de un pequeño sector de ella, por insignificante que sea.

Dos años antes, el ex Director debía dejar su casa, que le fue designada por Palacio, en la calle de Alcalá, donde vivió treinta y siete años, a instancias de las Autoridades militares, que consideraban estratégico el lugar; tuvo que soportar esta circunstancia y se vio obligado a la mudanza de su hogar a la calle del Barquillo, en la esquina de la Plaza del Rey. El día que los camiones, llevando los cuadros y objetos de arte,

salieron por la calle de Alcalá, hubo que parar la circulación en la misma. Esto es lo que cuenta la tradición y la referencia de las personas de edad a quien tuvimos ocasión de oírlo comentar.

Dos años solamente viviría Madrazo alejado de las tareas del Museo, pues murió en 1859, a los setenta y ocho años de edad (1).

XIV

Los datos referentes a la administración del Real Museo en este intervalo nos dan, en el año 1856, cuenta de que se envió a su aprobación una cuenta de catálogos desde el 18 de enero de 1855 hasta el 11 de enero de 1856.

El 17 de abril, se manda hacer el traslado del techo de don Vicente López, que estaba en el Casino, y se propone una plantilla de empleados que importa ciento veinte mil quinientos noventa reales de vellón.

Del 5 de mayo es una comunicación que refiere el traslado a Palacio del cuadro de Murillo número 229 del Catálogo, *La Purísima Concepción*, para ser copiado por una señora alemana. De 26 de septiembre hay otra, sobre una compra de lienzos para forración.

En 1857, reclama el pago de un cuadro representando a Liuva II don Pedro Sánchez Blanco, informando la Dirección que en cuanto se recibiera dinero de la Tesorería general se pagaría al interesado. El cuadro era de los pintados para la serie de Reyes, iniciada según orden de la Reina en la ya citada visita que hizo al Museo.

(1) Dejando detrás de sí una labor fecunda y dando la pauta para la organización final del Museo, cuyo sentido aún perdura. El reconocimiento de sus colegas, de sus discípulos, de sus fervientes amigos, no dejaba de sentir los límites que se alcanzan cuando en la obra se pone el amor y el acendrado interés; por esto cristalizó en un supremo homenaje a su memoria y se quiso perpetuarle con un busto que sería colocado a la entrada de la galería principal, busto algo trashumante, que no encuentra ni la tranquilidad ni el sosiego, llevado de aquí allá, en lugares poco visibles, desde algún tiempo después que se creara el Patronato del Museo.

En 19 de enero se da autorización al celador Antonio González Quintana para que cobre de la Tesorería general las cantidades que se libren. Y el 21 de enero el Intendente general pide que se descuelgue el cuadro *La Perla*, de Rafael, y se traslade a lugar conveniente para que don Francisco Cerda pueda sacar una copia que le tiene encargada el Marqués de Casa Riera, debiéndose practicar lo mismo respecto a cualquier otra copia que se tenga que hacer por encargo del mismo señor.

El 21 de enero de 1857 pasa a manos del Intendente general la cuenta relativa a los Catálogos de pintura despachados desde la fecha última. Examinada la cuenta, que estaba conforme, se somete a la aprobación con informe favorable del Director, quien opina en pro de la conservación en la Secretaría del Museo de toda la existencia metálica que resulta.

Con este fondo se atendería a la nueva edición del referido Catálogo cuando fuera necesario. También serviría para pagar algunas cantidades por ministros y atenciones que era preciso satisfacer al contado a las personas que se negaban a esperar por la pequeñez del crédito y mal estado de su fortuna.

El 5 de febrero, en virtud de oficio dirigido por la excelentísima señora doña Cristina Prendergast, aya de su A. R. la Serenísima Infanta doña Cristina de Borbón, se remiten a Palacio, para ser copiados por la expresada Infanta, los cuadros números 1.604 y 1.606 del inventario general del Real Museo; y, en el mes de febrero, hay algunas cuentas por recomposición de caloríferos y restauración de un cuadro del pintor Gallego, número 3.116 del inventario de Palacio.

En 1858 pasó a la Dirección del Museo don Juan Antonio Ribera, que había demostrado su preparación y conocimiento de las artes desde hacía ya tiempo y era, además, persona de confianza en la Real Casa. Fue uno de los comisionados por Híjar para escoger cuadros en los Reales Sitios a raíz de la reforma de 1828.

Nació este pintor en Madrid, el año 1779, y murió, en esta misma villa, en 1860. Fue bautizado en la iglesia de San Justo, tan clásica en los anales de la capital, y los primeros años de su vida los pasó en el pueblo de Navalcarnero, volviendo otra vez a Madrid, donde estudió bajo la dirección de don Ramón Bayeu. En 1802 alcanzó un segundo premio de primera clase en el concurso general de la Real Academia de San Fernando, y le fue otorgada una pensión de siete mil reales vellón para proseguir en Francia sus estudios. En París, fue discípulo de David, apreciándose sus prontas cualidades y su buena disciplina para el arte de la pintura. Más tarde, Carlos IV aumentó la pensión que disfrutaba hasta doce mil reales, quedando ésta interrumpida durante la guerra de la Independencia. Luego trabajó en Roma, al servicio de los ex Reyes Carlos IV y María Luisa, quienes fueron padrinos de su hijo Carlos, cuyo nombre destacárase en el transcurso del siglo XIX en el arte de la pintura. En 1820 fue nombrado Individuo de Mérito de la Academia de San Fernando, llegando a tener el cargo de Teniente Director de estudios en 1827. Con motivo de las reformas administrativas hechas en Palacio, a consecuencia de la política de Mendizábal, abandonó la pintura momentáneamente, quizá con la gran desilusión de haberse visto privado de su empleo; mas, andando el tiempo y privada la Real Casa de la cooperación de Madrazo, se recurrió a quien tradicionalmente debería llenar, con mejor motivo que nadie, la plaza vacante.

Una cuestión promovida por la restauración hizo cambiar la Dirección del Museo. Lógico era que la Administración de Palacio tuviera cuenta de ello y se cuidara muy principalmente de procurar lo mejor que pudiera la normalización en el arreglo de los cuadros, de aquellos que quedaban y no fueron restaurados. Por esto, la característica de la dirección de Juan Antonio Ribera es la actividad llevada a cabo en las restauraciones. Intensa actividad, pero que no es nada más que pequeña parte de lo que se hizo desde 1838.

El número de cuadros forrados fueron cincuenta y seis, y el número de cuadros restaurados alcanza esta misma cifra (1), que nos dan, mejor que ninguna otra referencia, el volumen del trabajo realizado.

Estas restauraciones y arreglo de cuadros, según el nuevo sistema, debían ser acordadas en las reuniones de una Junta Consultiva, y de ellos nos hacen referencia las anotaciones siguientes, relativas al año 1859: 3 de enero, se da cuenta de gastos de diciembre anterior; el 31,

(1) El 31 de enero de 1858 se da cuenta, en Junta Consultiva, haberse restaurado los cuadros siguientes: *La Victoria de Lepanto*, Tiziano. *La maza de Meleagro*, de Poussin. *Cristo, difunto, en los brazos de la Virgen*, de Rubens. *La Sacra Familia*, de Luca Cangiasi. *Orfeo*, del Paduadino. *Salomé y Herodías*, de Turchi. *Retrato, en pie, del Emperador Maximiliano II, de joven*, por Moro. Y *Galería*, con vista al mar, fuentes, barcos, etc., de escuela italiana.

El 31 de mayo: *Nuestra Señora en contemplación*, del Tiziano. *Retrato de hombre vestido de negro*, del Tintoretto. *Moisés, salvado de las aguas*, del Gentileschi. *Paisaje*, de Horacio Vernet. *Retrato de un caballero con traje negro y gorguera, con la mano derecha en el pecho*, del Greco. *Riña de gallos en un gallinero*, de Fyt. *Florero*, estilo de Brueghel. *Retrato en pie de la Emperatriz doña María*, por Moro. *Florero*, escuela de Brueghel.

El 1.º de octubre: *La Concepción*, de Ribera. *San Jerónimo en el desierto*, de Tintoretto, y *Jesús en casa de Marta y María*, de Seghers.

El 8 de abril de 1859: *Santa María Magdalena*, de Ribera. *El ciego de Gambazo*, Ribera. *El paso del Mar Rojo*, de March. *Una joven leyendo*, estilo del Benefiali. *Retrato en busto de Lucrecia del Fede*, por Andrea del Sarto. *Asunto místico*, por el Caballero Máximo. *Sacra Familia de la rosa*, Rafael. *Fernando IV, Rey de Nápoles*, por Mengs. *Retrato de Luis XVI, en pie*, por Rigaud. *San Pedro*, Mengs. *Perseo y Andrómeda*, de Rubens.

El 8 de julio de 1859: *Hércules luchando con Anteo*, escuela flamenca. *San Agustín*, de Ribera. *Nuestro Señor Jesucristo, muerto*, escuela de Miguel Angel. *Sacrificio a Baco*, Caballero Máximo. *Fernando IV, rey de Nápoles, siendo muy joven*, Mengs. *Retrato de Felipe V, media figura*, de Ranc. *Isabel Farnesio*, por el mismo. *Felipe, Duque de Parma*, escuela francesa. *Retrato de un Príncipe joven*, escuela francesa. *Jacob y Raquel*, escuela francesa. *Venus y Adonis*, de Anibal Caracci. *Bodegón con un mantel caído*, estilo de Heern. *La Apoteosis de Hércules*, firmado *aborkens*. *Saturno*, por Rubens. *Un frutero*, estilo de Heern. *Copia del retrato de doña Isabel II*, de Federico de Madrazo, hecha por Lozano. *Asunto místico*, Claudio Coello. *Sansón destruyendo a los filisteos*, del Procaccini. *La conversión de Saulo*, de Palma el Joven. *San Jenaro, Obispo de Benevento*, del Vaccaro. *David, vencedor*, por Palma el Joven. *El milano y las gallinas*, de Fyt. *Jugadores de naipes*, por Teodoro Rombouts. *Patinadores*, de Drooch Slood, y *La zorra y la gata*, por Sneyders.

el Director oficia pidiendo autorización para hacer ciento treinta y tres tablillas doradas que deberían colocarse en los cuadros de la salita de entrada a la galería histórica, y en lo que había en el pasillo que conduce a la sala de alhajas.

En esta misma fecha se pasó copia del acta de la Junta Consultiva, que, extractada, dice: *Acto continuo, manifestó el señor Presidente que no había dado orden para citar a la Junta en el mes anterior por no haber habido asuntos de que dar conocimiento, atendida LA INDISPENSABLE LENTITUD que exigen los trabajos actuales de los restauradores y los muchos días festivos del mes de diciembre. La Junta estuvo conforme con esta determinación del Presidente, fundada en un motivo tan inexcusable y justo. A continuación se da cuenta de los cuadros restaurados y de los forrados. Pídesese autorización, además, para hacer las tablillas, que cuestan ochocientos treinta reales, y por cuenta del dorador Manuel Guardia.*

Por otros datos se ve que las esteras del Museo eran de las coloreadas, en la sala italiana y gran parte de las otras, estando la galería de escultura cubierta con estera blanca.

El 10 de marzo dio cuenta el Director de haberse enviado al Real Palacio, para ser copiado por S. A. R. la Serenísima Infanta doña Cristina, los cuadros números 1.548 y 1.563 del inventario. En esta sesión se da cuenta de los cuadros forrados y restaurados.

Se pidió a la Superioridad autorización para hacer el gasto de mil doscientos cuarenta y nueve reales vellón, que, implícitamente, llevaría un permiso para practicar las operaciones de forración y restauración de los cuadros a continuación expresados, con los números del inventario formalizado en 1857, fecha de canje del 23 de septiembre.

Propónese la adquisición de 43 varas de lienzo; dos arrobas de harina, arroba y media de cola fuerte de Salamanca; media arroba de miel; una brocha para engrudo; dos manos de papel para planchar y un saquito de tachuelas, que cuestan 559 reales. Firma la proposición el

restaurador Nicolás Argandona, y no cabe duda de que las economías impuestas por Intendencia empezaban a dejarse sentir.

El 7 de abril es devuelto el número 1.248 del inventario, que estaba copiándose en Palacio por la Serenísima Infanta doña María Cristina, y el 24 de abril se pidió autorización para restaurar siete banquetas muy estropeadas de las que había en la rotonda, habiendo costado el guarnecerlas, con veinticuatro varas de gutapercha, ochocientos sesenta y cuatro reales de vellón.

El 31 de mayo de 1850 asisten a la Junta el Director-Presidente, Ribera; Federico de Madrazo y el Secretario, Salmón; dándose cuenta de haberse forrado y restaurado cuadros.

El 5 de junio se autorizan mil quinientos reales para la adquisición de quince libras de resina de almáciga, teniéndose en cuenta que en los meses de verano es cuando debe hacerse el barniz, al sol, mejor que al baño de María.

El 22 de julio se devuelven los cuadros números 1.408, 1.411 y 1.573 del inventario de Palacio, que estaba copiando la Infanta Cristina.

Por esta época se ocupó la Dirección del Museo de informar sobre la poca protección que tenía el edificio, sin guardia en el exterior, *faltando la fuerza moral que da el soldado, y sobreviniendo la soledad y el aislamiento que se producen en este punto durante las noches de invierno, es fácil que se atreva la gente mal intencionada y de mal vivir, por su cuenta o por instigación ajena a intentar elevar su mano hasta esta joya de la Corona de España, y, en consecuencia, se accede a la petición, presentándose el 10 de agosto la guardia reclamada, que eran un cabo y cuatro soldados. Insístese también en practicar el recorrido general de todos los tejados del edificio para evitar deterioros y los consiguientes gastos que se ocasionarían después de las lluvias de invierno.*

El 1.º de octubre se da cuenta, en Junta Consultiva, de haberse restaurado y forrado nuevos cuadros, y en ella Federico de Madrazo pregunta si la sala llamada de la Reina Isabel se hallaba defendida o a

cubierto de las exhalaciones atmosféricas, con los pararrayos existentes que se colocaron antes de la construcción de dichas salas; contestando el Presidente que se proponía pedir informes sobre este punto al profesor de física y química don Santiago Masarnau.

El 2 de octubre se da cuenta de que el esterado de las salas flamencas se hallaba en muy mal estado, estando aún sin resolver el informe de don José de Madrazo de 1854.

El 2 de diciembre, el Conserje da parte de que, en el día anterior, se han roto ciento seis cristales de diferentes vidrieras del edificio, a consecuencia de haberse colocado la artillería y hecho fuego de salvas en la plaza que media entre el Real Museo y la entrada del Botánico.

Sobre esta atrocidad, dice humildemente el Museo a Intendencia que se digne interesarse en la pronta resolución de un asunto que, a su juicio, tiene algún valor e importancia bajo varios conceptos.

Y, por estas fechas, informa Ribera de un asunto cuya importancia no ha desaparecido con el tiempo, referente a la situación del Museo con respecto al terreno en que está construido. En tal informe, acertadísimo, el Director dice que *el terreno que hay delante de la fachada principal de este Real Museo, y que media entre éste y el Paseo del Prado, debe estar arenado convenientemente y con el desnivel necesario para que las aguas se aparten del edificio y poco removido para que las mismas no se detengan y vayan con sus filtraciones a perjudicar lo cimientos de la fábrica. Desde algún tiempo la esta parte, ha sido elegido para paseo o picadero de las mulas de artillería de la plaza, con lo cual, removiéndose y quitándose el desnivel conveniente y formándose un fango perjudicial en tiempos de lluvia; se ha convertido aquel sitio en un foco perjudicial para el establecimiento* (1).

(1) Aun hoy día vemos no estar exento de humedad, y esto en las actuales circunstancias, es decir, saneado y embellecido en su fachada Poniente. Me lo ha demostrado el hecho que en la Exposición de la colección del Duque de Alba, a principios del año 1943, había cuadros que a los dos meses de estar expuestos, estaban con el barniz "pas-

Resolvióse que se dirigieran a las Autoridades militares para evitar estos daños

El 7 de diciembre se da cuenta de que en el Museo no existían marcos sin destino, en contestación a la petición que se había hecho para palicar uno al cuadro de la Sagrada Forma que, para Su Majestad el Rey, había pintado don Calixto Ortega Matamoros.

Publicase este año la quinta edición del Catálogo o Catálogo de 1858, análogo fundamentalmente al de 1854, es la última antes de la revolución de 1868.

En el año 1859 siguieron las restauraciones en el Prado. El 8 de abril, en Junta Consultiva, se daba cuenta de haber sido forrados y restaurados varios cuadros y se pide autorización para hacerlo con otros.

Insístese el 19 de mayo sobre la necesidad de colocar un pararrayos en la sala llamada de la Reina Isabel II, *que contiene la mayor parte de los cuadros de primer orden del Real Museo*, y que fue construida con posterioridad a la colocación de los pararrayos que defendían el establecimiento.

Vuélvese, después de pasado bastante tiempo, al proyecto de colocar encima del bajorrelieve del pórtico de la fachada de Poniente la estatua de Apolo, proyectada cuando se ideó el edificio, para lo cual se mandó hacer un modelo en barro, pero el resultado no debió de ser lo feliz que se esperaba, porque resultó mezquino y se desistió de ello; pero es interesante la anécdota, porque demuestra que las cosas capitales y que tienen significación de adorno vuelven a remozarse con los años, sin que la corriente de la moda pueda perjudicarlas. Proyectóse también la colocación de dos estatuas, *La Pintura* y *La Escultura*, en las dos hornacinas de la entrada del establecimiento, por su fachada Norte, en el lugar donde hoy día lucen dos jarrones.

mado", o en forma de vaho opalino, quitando brillo al cuadro. V. gr.: el retrato de la Duquesa de Alba por Raymundo Madrazo uno de los más importantes exhibidos.

El 8 de julio, en acta de la Junta, consta la discusión sobre el medio más económico y conveniente de ejecución de dos estatuas, y se da cuenta de haberse forrado y restaurado cierto número de cuadros.

En noviembre se trata del arreglo y restauración de otros, y adquiérese material para los trabajos de restauración.

El 2 de diciembre trátase de una petición para copiar cuadros de Murillo, entre ellos *La Adoración de los Pastores*, por Ventura Páramo, y se notifica no haber inconveniente, salvo que el cuadro estaba sin marco, y que se le colocaría, previo arreglo de uno de los dos que a la sazón no tenían destino en el establecimiento.

Entáblase expediente sobre la instancia del Gran Duque de Hesse Darmstadt, uno de cuyos antecesores sirvió a España a principios del siglo último, y desea obtener una serie de retratos de su familia que están en poder de la Reina de España y acaban de descubrirse en los subterráneos del Museo Real. El Barón de Minutoli, Cónsul General de Prusia, que está especialmente encargado por el Gran Duque de buscar estos cuadros, desea se saque de ellos una fotografía. Sobre este punto, la Secretaría de Estado dirigió al Intendente una comunicación pidiendo lo mismo. El Director dice que, en principio, no puede accederse, pero como son cuadros sin mérito artístico y en depósito, se accederá, atendiendo a la elevada persona para quien se pide la concesión.

Autorización análoga pidió el Conde Augusto Van der Straten Ponthoz (1), Ministro de Bélgica, para obtener la fotografía del retrato del Infante don Carlos, original de Coello.

En 16 de enero de 1860, da cuenta la Dirección de haberse devuelto el cuadro 1.337, de Wouvermann, *País con dos caballos*, que estaba en Palacio, como hemos visto que allí se llevó para ser copiado por la Infanta María Cristina. En 28 de enero, el Secretario presentó la cuen-

(1) Representante de dicha nación, más tarde, en la Conferencia de Berlín; 1885.

ta de catálogos, de la cual resulta una existencia a cargo de la Secretaría de dos ejemplares de lujo, ciento cincuenta encuadernados a la holandesa, mil ochocientos cuarenta y dos en rústica; en total, dos mil novecientos cincuenta y seis reales de vellón, procedentes de la cuarta edición, después de satisfecho el importe de la quinta, que aparece íntegra en existencia, y se piden instrucciones sobre qué destino se daría a la referida cantidad, que obraba en Secretaría, a disposición de Intendencia General.

En marzo, se presenta nueva cuenta de catálogos de pintura y escultura desde 11 de enero de 1856 a 21 de enero de 1857.

Existe asimismo presupuesto y cuenta de Julián Meneses, por diez catálogos en piel de Rusia, con adornos dorados, a ciento treinta reales de vellón cada uno; total, mil trescientos; por ídem ídem, a ochenta reales de vellón, ochocientos; por diez en terciopelo, a sesenta reales, seiscientos; por veinticinco en tafilete, a veinte reales, quinientos; total, tres mil doscientos reales de vellón.

Efímera fue la dirección de Ribera, que murió dejando un excelente recuerdo, pasando a sucederle en su cargo el primer pintor de Cámara, Federico de Madrazo, cuya fama, a los veintiséis años, había ya pasado las fronteras; éste es nombrado en su nuevo puesto el 19 de julio de 1860. Pero quien escribe estas páginas no es el más oportuno biógrafo que esta persona necesita para que sus actividades sean presentadas con el relieve que merece su figura, pues el lector pudiera no creerlo imparcial, y se limitará por ello, a la reseña de su labor, expresada por la documentación de estos años.

Así, el 17 de septiembre se informa sobre la conveniencia de conservar o preservar de una total ruina, por efecto de la humedad, varios bustos y fragmentos de estatuas y bajorrelieves de mármol, y la necesidad de trasladarlos del punto que ocupan a las dos galerías exteriores. Son necesarios, para ello, tres mozos de cuerda durante algunos días y un oficial de albañilería, y se solicita autorización para hacer el

pequeño gasto, haciendo extensiva a cualquier otra mejora de la misma especie o a otros trabajos indispensables de escaso coste, de los que no es posible mandar que se forme presupuesto por no ser fácil calcular exactamente el tiempo que pudiera invertirse en ellos.

En 28 de octubre se remite instancia que, en solicitud de aumento de sueldo, elevan a S. M. los guardas del establecimiento. Juzga la Junta a estos guardas acreedores a la Regia consideración, porque el corto sueldo de dos mil quinientos sesenta reales de vellón que cobran y el elevado precio de todos los primeros artículos necesarios para la vida hacían que con suma dificultad y constante apuro pudieran atender a su subsistencia.

Fue en este año cuando se hizo un interesantísimo proyecto para ordenar y embellecer los alrededores del Museo, que, de haberse llevado a cabo, no presentarían el aspecto desordenado y amorfo que hoy tienen.

Era Directora del Colegio de Nuestra Señora de Loreto la Madre Clemencia de Lesseps, quien fue encargada de construir en Madrid un gran edificio en donde la docente institución pudiera llevar a cabo sus fines con merecida y buena amplitud. Se pensó en los terrenos del Retiro, entre la larga avenida que hoy es calle de Alfonso XII, y que propiamente no era ni final ni límite de los jardines, comprendiendo en dichos terrenos la iglesia de los Jerónimos y el Museo. La idea fue expuesta al arquitecto restaurador de la Catedral de León, Juan de Madrazo y Kuntz, hermano del Director del Museo, cuyo nombre era conocido en Inglaterra por sus estudios en arquitectura gótica.

Este presentó a la Madre Lesseps un plan, *para servir de solución a las cuestiones planteadas, pues era necesario saber si era posible construir un pensionado de señoritas en la vecindad del Real Museo, con estas condiciones: aislamiento de este monumento; posibilidad de hacer grandes avenidas a la derecha y a su izquierda, que terminarán en la avenida delante del parterre; posibilidad de construir un edificio para pensiona-*

do, haciendo pareja con la iglesia de San Jerónimo y sin perjudicar el emplazamiento de dos grandes palacios que se podrían construir. El proyecto hubiera dejado necesario espacio y amplitud en torno del Museo, realizados con las perspectivas de las avenidas de los jardines, y los tres edificios de corte renacimiento o gótico, impuestos por la tradición del lugar, ya sellado por la existencia de los Jerónimos. El plan está fechado este año de 1860 e ignoramos ahora cuándo fue presentado el proyecto a la Reina.

El 19 de junio de 1861, el conserje del Museo da parte a la Dirección de haber desaparecido de la sala de alhajas un cuadrito señalado con el número 2.739. Era el retrato de un hombre con barba y cabello castaño oscuro, golillas, y vestido de negro. Busto embutido en otra tabla de mayores dimensiones y que medía cinco pulgadas de alto y siete de ancho; se hallaba colocado cerca de una de las ventanas.

Impúsose, por ello, sanción al conserje, Ramón Collado, y a los celadores; todos fueron suspensos, por cuatro días, de empleo y sueldo. Según el informe, el cuadrito no tenía ningún valor artístico.

En 15 de enero de 1862, se recibió en el Real Museo un cuadro de lienzo apaisado, sin marco, de ocho pies de largo, representando *El Estado Mayor General del Ejército Español*, y un busto en mármol de Carrara de don Martín de los Heros, esculpido por Ponciano, pasando al inventario general.

El 31 de enero se remitieron estados que manifiestan minuciosamente, tanto las operaciones practicadas en la restauración y forrado de cuadros como en los trabajos de escultura, importando doscientos cincuenta, quinientos sesenta y siete y cincuenta y siete reales de vellón.

Entrégase al Museo un boceto o proyecto de una estatua de Velázquez.

Dase cuenta de haberse colocado veintiocho bajorrelieves de mármol de Carrara en las galerías bajas de la fachada principal. Se reparó el

pavimento de mármol y se hicieron en yeso veintiocho ménsulas para colocarlas debajo de los bajorrelieves.

Dióse cuenta de una relación de todos los cuadros forrados y restaurados en el año 1861, que son: núm. 33, *La Plaza de Constanza socorrida*, de Carducci; núm. 459, *San Jerónimo, San Bernardino Campi*, de la escuela de Cremona, tabla transportada a lienzo; núm. 680, *Retrato de hombre*, de Tiziano; núm. 877, *Asunto místico*, de Bassano; núm. 1.299, *El Rapto de Proserpina*, de Rubens; y veinte cuadros procedentes del convento de las Descalzas Reales, que representan personas que han pertenecido a dicho convento y asuntos místicos. Todos han sido forrados y restaurados por el restaurador Nicolás González Argandona,

El 11 de marzo, Juana Villalba de Franzanillo suplica se digne permitirle la Dirección copiar algunos de los cuadros del Real Museo en una de las salas reservadas del mismo, como aficionada al noble arte de la pintura.

En mayo se informa sobre la necesidad de sustituir las banquetas por otras semejantes o que se adquirieran nuevas, por no poder seguir amoldando al uso actual las que se pusieron en tiempos de Fernando VII.

Hízose presupuesto para el coste de una banqueta de roble con moliduras y canelones negros, con rehenchido de pelote y gran cubierta de cerda, guarnecida de terciopelo verde superior de Utrecht, con tachuelas grandes de acero, largo dos metros por 0,50, y cuyo importe es de novecientos reales de vellón; otra de palo santo, que cuesta ochocientos cincuenta; y la tercera, de caoba, setecientos; según cuenta de Miguel Duque. Pedro Satué, tapicero adornista, acompaña un proyecto dibujado y pide cuatrocientos cincuenta reales de vellón, y S. Bexel cuatrocientos sesenta.

Estamos en los años en que el arte de la fotografía ha dejado de ser un ensayo para convertirse en el medio de reproducción más sencillo y cómodo que vieron los siglos, pues nótanse las actividades de las per-

sonas que de ello hicieron un medio de vida. El 26 de mayo la Dirección dice no hallar ningún inconveniente para que a José Solá y Sardá se le permita reproducir en fotografía las obras de escultura que se conservan en el Real Museo, siempre que no sea necesario moverlas del sitio que ocupan, lo cual sería costoso y expuesto a roturas. Pasan unos meses del 20 de noviembre y la Administración de la Real Casa accede a que Manuel Sánchez Ramos reproduzca, sucesivamente, por la fotografía, los cuadros más notables. Habíase dado un paso bastante considerable comparando estas concesiones con la negativa de años anteriores. La moda, y los beneficios del procedimiento, universalizaron la afición por la plástica; pero, al hacerlo, estableció su práctica la muralla de separación *entre lo antiguo y lo moderno, o, mejor dicho, la diferencia entre las finalidades del pintor antiguo y la tendencia de los modernos hasta un punto apenas esclarecido de manera ordenada por la crítica.*

Se toman medidas para la calefacción, haciéndose el 17 de diciembre presupuesto para una estufa calorífero en la sala de restauración, con la cual se gastaría la mitad de combustible.

El 10 de noviembre dice la Dirección que haría alimentar los ocho hornos, y que hasta el 15 de abril siguiente se necesitaban siete de *cock* diarios, con un total de mil setenta y cuatro, pero existiendo ciento cuarenta y seis se reducen a novecientos diez y ocho.

El 24 de enero de 1863 devuelve el pintor don Luis López dos bocetos de Bayeu, números 2.751 y 2.753, de que dio conocimiento en 6 de octubre y 29 de noviembre de 1862, pues se hallaba encargado por S. M. la Reina de la restauración del techo de la Real Capilla en el heredamiento del Real Sitio de Aranjuez, y se había comunicado orden verbal de S. M. para que se le facilitase, para su cometido, un boceto de Bayeu que representaba el Evangelista San Mateo y un grupo de Angeles; medía un pie y seis pulgadas de alto por dos pies de ancho.

En 27 de enero remítense estados de restauración y forración del taller de escultura y gastos: su importe es de cinco mil trescientos

sesenta y dos reales de vellón. Son restaurados los siguientes lienzos: 1861, *Ninfas y Sátiros*, de Rubens; 1.496, *Rapto de Proserpina*, Rubens; 1.422, *País con mercado*, Bruegel; 2.773, *Carlos III*, Mengs; 1.679, *Tívoli*, Beth; 1.670, *Flora*, Rubens; 1.775, *Riña de gallos*, Snyders; 1.778, *Rotunda en el jardín Aldobrandini Frascati*, Both; 1.652, *Paisaje*, flamencas; 637, *El Nacimiento*, flamencas; 1.760, *Tres Gracias*, Rubens; 1.724, *Vulcano*, Rubens; 1.790, *Estudio de cabeza*, Rubens.

En 26 de febrero, se hace cargo el Museo de un cuadro en mosaico representando los desposorios de Santa Catalina, regalo de Pío IX a S. M., con el número 3.055.

En marzo, se resuelve el informe de 24 de febrero sobre solicitud para sacar fotografías a don José Solá Cardá, pero cuando los copiantes hayan terminado y no se celebre exposición pública. El 24 de marzo, el Director propone nueva planta de empleados en el Museo.

Planta del Museo: Director, Federico Madrazo, cuarenta mil reales de vellón; Oficial Interventor, Diego y Olózaga, trece mil; Primer Restaurador, Argandona, trece mil; Secretario, Pablo Martínez Toledano, catorce mil; Segundo Restaurador, Nicolás Gato de Lema, doce mil; Tercer Restaurador, Vicente Polero, doce mil; Primer forrador, José Muñoz, cinco mil; Segundo forrador, Gregorio Lafuente, cuatro mil; Mozo moledor, Tomás Trillo, tres mil seiscientos cincuenta; Escultor, José Gragera, trece mil; cantero, Francisco Salmón, siete mil; carpintero, Carlos Cortés, cinco mil; conserje, Ramón Collado, nueve mil; primer celador, Nicolás Amor, seis mil; segundo, Antonio González Quintero, seis mil; tercero, Jesús Abrial, seis mil; cuarto, Manuel Beain, seis mil; quinto, Joaquín Pérez, cinco mil; sexto, Ramón La Llave, cinco mil; séptimo, Carlos Martínez, cinco mil. Total ciento ochenta y nueve mil seiscientos cincuenta reales de vellón.

Primer portero, José Sieres, cuatro mil quinientos; segundo, Francisco Callejo, cuatro mil quinientos; tercero, Santos García, cuatro mil quinientos; mozo ordinario, Bernabé Fernández, tres mil seiscien-

tos cincuenta; cuatro guardas, Francisco Jover, Francisco Cámara, Francisco Herrero y Angel Zamanillo, tres mil doscientos ochenta y cinco. Total, doscientos diez y nueve mil novecientos cuarenta reales de vellón.

En el día 17, tomaron posesión de sus destinos todos los empleados del Real Museo.

En 24 de abril, la Reina ordena al Director, verbalmente, se lleven al Museo dos cuadros existentes en la sala principal del Real Casino, pintados por el difunto don Juan Antonio Ribera.

En mayo, el Director informa negativamente sobre el traslado del *Pasmo de Sicilia* para que lo copie Evaristo González Gela.

El 5 de junio, se traslada al Museo el retrato del General don Evaristo San Miguel, con el número 3.038.

En julio, se manda un forrador de cuadros a San Ildefonso, José Muñoz, y, en 30 de agosto, los guardas piden aumento de sueldo, en uno de los más duros momentos para el Museo, porque la Administración de la Real Casa va a entrar en un periodo de economías que harían poco menos que imposible su sostenimiento.

En noviembre, se concede permiso a Mr. Robinson, representante del departamento de Ciencias y Artes de S. M. la Reina de la Gran Bretaña, para fotografiar tazas y vasos de cristal.

El 13 de diciembre el Director propone la obra de embaldosado de las galerías de poniente y otras pequeñas obras para el aseo del personal.

El 3 de marzo de 1865 se resuelve la solicitud de Antonio Cava para hacer una copia del Príncipe Baltasar Carlos, de Velázquez, con destino a la Academia de Bellas Artes de Barcelona.

A primeros de 1866, introdúcense buenas medidas administrativas, reconociendo el derecho de médico y de botica a los empleados del Real Museo, cuya relación se acompaña con las señas de su domicilio. Solicitóse por el Director esta medida por hallarse enferma la niña del guarda Francisco Jover.

Del 4 de agosto hay una nota sobre administración dentro del Establecimiento, disponiendo S. M. que se desgloben las cuentas de la oficina y del conserje, entendiéndose que para que puedan aprobarse deben presuponerse antes de ejecutarse, excepto cuando la cuantía no exceda de trescientos reales. En fin, el 17 de noviembre se comunicó un importante Real decreto para el Museo, según el cual se reforma la plantilla del personal del mismo a este tenor: Director, tres mil escudos; Secretario, mil doscientos; primer restaurador, mil doscientos; primer forrador, quinientos; segundo forrador, cuatrocientos; mozo moledor, trescientos ochenta y cinco; un escultor, mil doscientos; cantero, seiscientos; carpintero, quinientos; conserje, ochocientos; celador primero, quinientos; celador segundo y tercero, cuatrocientos cincuenta; celador cuarto, quinto y sexto, cuatrocientos; tres porteros a cuatrocientos; cuatro guardas a trescientos veintiocho, y un mozo, trescientos sesenta y cinco. Tales cifras señalan las medidas del Conde Puñonrostro, tomadas para introducir economías en la Administración de Palacio, con las cuales las funciones de restauración se puede decir que quedaron anuladas. En un momento de marasmo y desorden en dicha Administración, contra cuyas medidas, en lo referente al Museo, hubo de oponerse el Director en memorable visita que, a las dos de la tarde del 13 de noviembre de 1866, hizo a la Administración General de la Real Casa, en donde se entrevistó con el Jefe mencionado, el Secretario Cos Gayón y el Inspector de gastos Sr. Oñate, *tratábase de economías en la nómina o planta de empleados del Museo, de reducir sus dependientes y hasta de cerrar el incomparable Establecimiento.*

Antes de aceptar otras medidas, Madrazo propone la reducción de su sueldo, motivando todo ello una bastante divertida orden, que dice: *Con arreglo a la nueva planta del personal activo del Real Museo, que establece el Real Decreto de 17 del corriente, queda dotada la plaza de Director del mismo, dignamente representada por V. S., con el sueldo de tres mil escudos. Su Majestad la Reina se ha servido mandar que en su*

Real nombre se den a usted las gracias por el desprendimiento con que ha hecho prueba, renunciándolo anticipadamente la diferencia de mil escudos que hoy existe entre el haber consignado en la referida planta y el que antes disfrutaba V. S. Lo que comunico, etc.

Y al mismo tiempo se suprimieron las plazas de primero y segundo escultores y grabadores de Cámara, declarando jubilados a los individuos que las desempeñaban.

A comienzos de 1867, se abrió el expediente por la Administración de la Real Casa para colocar el techo pintado por Vicente López que se recogió en el Casino.

En 21 de febrero, el arquitecto mayor de Palacio dice que la opinión del Director del Museo y la suya es: *que el local más a propósito para colocar el mencionado techo es la sala de descanso, cuyas dimensiones son aproximadamente las del salón del Casino, siendo preciso quitar la bóveda fingida que forma el techo de la sala y formar, con el atirantado que hay encima del techo, un techo plano, sobre el cual iría el lienzo, siendo preciso correr una escocia que guarnezca el techo, ocupando el que excede en dimensión al lienzo.*

Se hizo un presupuesto, que ascendía a cuatrocientos diecinueve escudos.

En curso las obras, aparecieron unos grandes gatillos de hierro, que deberían volverse a poner por temor a resentimiento en la fachada, por lo que se precisaba construir un nuevo atirantado más abajo de dichos gatillos.

El 31 de julio, el arquitecto informa detalladamente para justificar el presupuesto.

El 18 de enero de 1868 se hacen tres estados, que se remiten a Palacio sobre trabajos ejecutados en la Escultura durante el año pasado, por veinte mil ciento sesenta y tres escudos.

Los cuadros arreglados son: núm. 199, *El Entierro de San Esteban*, Juan de Juanes, restaurado; 336, *San Esteban*, íd.; 1.336, *Parada de un*

cazador, Wouvermans, *íd.*; 1.662, *Ceres y Pomona*, Rubens Sdyders, *íd.*; 334; *San Pedro Apóstol*, anónimo, *íd.* Y además, fueron ocho cuadros remitidos por la Inspección de la Real Casa restaurados, limpiados y barnizados.

El 4 de julio, los empleados Jesús Abrial y Manuel Beain, celadores del Museo, pidieron el uso gratuito de habitación, síntoma de que comenzaba la época de penuria y de miseria en el Museo.

Hay otro proyecto en estos días sobre reposición de banquetas para una de las salas del Museo, y construcción de cuatro bancos de madera iguales a los que existen en la sala inmediata a la de Juntas de la Real Academia de San Fernando, de forma noble y adecuada, hechos en tiempos de Carlos III.

La última disposición administrativa para hacer del Museo una estancia viable es la relativa a la adquisición en pública subasta de novecientas arrobas de carbón

LA REVOLUCIÓN DEL 68

Después de varios días de buen tiempo, amaneció el 29 de septiembre variable y lluvioso; parecía querer señalar con su aspecto triston las noticias que llegaban de todas partes sobre la crítica situación del Trono. *Esta mañana, habiendo llegado la noticia de la derrota del ejército de operaciones de Andalucía, ha salido el pueblo por ahí y se ha armado, etc.: ha habido corridas, himno de Riego, tiros, etc., y así sigue hasta ahora, que son las diez y media de la noche; veremos si nos dejan dormir. Las salvas y los tiros duraron toda la noche*, señal de que para Madrid había empezado lo que históricamente se denomina la revolución del año 68.

Del entonces Director son las notas que siguen: *Martes, 29 de septiembre: pronunciamiento de Madrid; nueva era ... de luto para miles de familias. Grupos armados han ido a recoger las cuatro carabinas de los guardas, al anochecer del día 29 de septiembre.*

Día primero de octubre: He oficiado al señor Madoz, Gobernador civil de Madrid: (El borrador de mi comunicación en la Secretaría del Museo). Ha venido Algara y me ha enseñado un oficio por el que se ponen a su cuidado los Museos Nacionales. Él ha entendido que debe llevar a ellos guardia de paisanos.

Domingo, 4: He escrito al señor Madoz pidiéndole hora para verle. ¿Me contestará? No me ha contestado.

Lunes, 5: Habiendo sabido que el señor Serni es uno de los tres nombrados (los otros dos eran don Camilo Labrador y don Manuel Ortiz de Pinedo) por la Junta Provisional Revolucionaria, en comisión definitiva para proveer a la conservación y custodia de todos los bienes que forman el Patrimonio de la Corona, le he escrito con el mismo objeto que al señor Madoz. Veremos si me contesta. Hasta ahora, martes, no he recibido contestación de este último.

Entre tanto, los artistas, que debían reunirse para presentar a la Junta en favor de la continuación del servicio en el Museo, a fin de que no sufra alteraciones o se cierre para los artistas, y para el público, no hacen nada... Miserias.

10 de octubre: Todavía no he recibido contestación alguna de los señores Madoz, y Semi, y aún no se ha pagado la última mesada a los empleados.

Mientras, el señor Rivero (Alcalde de Madrid) ya ha dado algunos permisos para visitar el Museo: Esto no es meterse en camisa de once varas.

11 de octubre: He visto a Madoz, que está en cama, y he hablado con él sobre el Museo y la necesidad de que se pague la nómina. Me ha dicho que mañana saldrá en la "Gaceta" el nombramiento de otra Junta, que ha de encargarse de la conservación de los bienes del Patrimonio de la Corona. Veremos; mientras tanto, están sin cobrar los pobres empleados.

Esta preocupación por el empleado y el bienestar de los que a sus órdenes trabajaban échase de ver en un escrito de abril, que dice: "En tiempo de Fernando VII tenía el Museo una consignación mensual de treinta mil reales para gastos, y entonces no sé si rendían cuentas como ahora. Hoy no he podido conseguir que el Jefe superior de la Real Casa aumente la exigua e insignificante consignación de mil reales mensuales, con lo que, después de pagada la cuenta del conserje y el mozo extraordinario para encender los caloríferos, no queda ni para lo más preciso, a

veces ni para papel y sobre para la Secretaría. No sé cómo podemos seguir así...; pero, en cambio, para otros habrá; no fallarán miles para las cosas más bajas."

Poco tiempo después llega a Federico de Madrazo su separación, y debe hacer entrega de la Dirección a Gisbert, quien, por cierto, debía toda su carrera a la protección de José de Madrazo. Más tarde ocurriría lo que, en circunstancias análogas, ha solido pasar siempre; es decir, que el nuevo Estado político, al favorecer a sus partidarios, no siempre encontró los mejores colaboradores. Por esto, siendo Ministro de Fomento, en los días de la República, el señor Gil Berges, fue propuesto otra vez Federico de Madrazo para Director del Museo, cargo *que no creía de su deber aceptar.*

Mas para que lo pensase y lo decidiera, se le concedieron ocho días. Señaló otras personas de su confianza el ex Director, sin que se allanara a la delicadeza del Ministro, a quien no conocía, cuando le manifestó: "Aunque me dicen que es usted monárquico, he nombrado a usted y deseo que admita la Dirección porque para ese puesto no tengo nada en cuenta las opiniones políticas, y sí sólo la idoneidad y la honradez."

Y continúan las notas. *En cambio, a nadie se le ha ocurrido hablar de las reformas que he llevado a cabo en el Museo y de lo mucho que allí se ha hecho, a pesar de la escasez de medios.*

Es un comentario de cortas líneas, al hablar de contrasentidos y disparates propios de una sociedad agitada y mal dirigida, en la que frecuentemente se premió el favor y la mediocridad. ¿Qué era lo que el Director había hecho para bien del Museo en tiempos de indiferencia y olvido para la administración del mismo? Él nos lo dice abreviadamente:

Restos de esculturas colocados en la galería exterior baja, que estaban en el sótano.

Entarimados de la galería principal.

Piso de baldosas para la galería exterior principal, que estaba enarenada. Modelos de arquitectura estaban en la galería de escultura, y se han subido algunos con bastante trabajo.

Modelo de Palacio del Abate Juvara, que estaba desarmado en el sótano, y padeciendo por la humedad.

Marcos: se han arreglado todos los posibles en muchos cuadros.

Tarjetones: se han puesto fijos en los marcos y con el nombre de los autores bien escrito (lo que es bastante difícil conseguir).

Arreglo completo de las escuelas italiana y española, menos en la flamenca, que no ha recibido más que una pequeña reforma hasta ver si se aprueba lo que tengo proyectado de dividirla en tabiques, para conseguir más superficie vertical y mejor luz.

Vitrinas para colocar las alhajas, que se han limpiado y compuesto poco a poco (por falta de fondos); algunas de ellas estaban en sesenta pedazos.

Compostura y reforma de la barandilla de las galerías del piso principal.

Arreglo y compostura de la rotonda de entrada.

Cuatro bancos nuevos y muchas banquetas.

Sillones para SS. MM.; no los había para la sala de descanso. Puertas vidrieras en la rotonda de entrada y en las galerías de escultura.

Compostura de los caloríferos (no se encendían hacía algunos años).

Ventanas para ventilación y limpieza; se han hecho cuatro en la planta baja de la sala elíptica, que se había olvidado de ello el arquitecto Colomer.

Vallas o barandilla para cortar algunos pasos, para las esculturas, y otros objetos que he puesto en las galerías de pintura.

Dibujos originales, estaban sobre unas mesas en el depósito; se han retirado algunos y colocado todos en un mueble hecho al efecto y en marcos de los que había en el depósito.

Cartón de Labiano, estaba arrollado en los depósitos.

Colocación de varias esculturas que pertenecieron a la colección de la Reina Cristina de Suecia y que yacían en el patio y en el sótano.

Bustos en la galería principal de los pintores más célebres italianos y españoles.

Colocación de muchos cuadros de retratos en las salas de forrado (departamento de la restauración, cuyas paredes estaban desnudas), que estaban en los depósitos.

Trabajos preliminares para el nuevo Catálogo.

Colocación de algunos cuadros en la Secretaría.

Distribución de las mesas de mosaico que estaban en las galerías de escultura.

Distribución de los objetos que se trajeron del Casino y colocación de los más importantes.

Sala de descanso, su arreglo.

Pedestales nuevos, se han hecho bastantes.

Esto era lo realizado.

Existe una nota al pie de este documento, fechado en 1867, que dice:

He pedido varias veces de oficio y confidencialmente algunos cuadros de la Casita de Abajo de El Escorial, los bustos de "La Casa del Labrador" (1), los capiteles árabes del Castillo de la Alfajería, LOS CAR-

(1) Habíase asesorado, para llevar a cabo su propósito, por el sabio arqueólogo Emilio Hubner, quien le dirigió la carta que dice:

"Señor don Federico de Madrazo. Muy señor mío: Acabo de ver la preciosa colección de dieciséis bustos griegos conservada en la Casa del Labrador, del Real Sitio de Aranjuez. Quisiera llamar la atención de usted sobre este tesoro del arte griego: cuando usted visite la casa, fíjese principalmente en el busto llamado de Heráclito, que es el último a la derecha de quien entra por la parte de la escalera. Hay cuatro o cinco más de un mérito superior; dos me parecen casi modernos (el Homero y el primero de la izquierda de quien entra); todos los demás tienen más o menos recomendación artística y sumo interés científico. Los nombres que llevan son todos añadidos nuevamente, algunos bien, otros con equivocación, por don José Nicolás de Azara, cuando regaló su rica colección de bustos, encontrados todos en Tívoli, a los Reyes de España. La mayor parte de esta colección está, como usted bien sabe, en el Real Museo de Escultura. ¡Cuánto más se apreciarían también estos dieciséis si, unidos en el mismo Museo con los otros (que son

TONES DE GOYA, QUE SE ESTÁN ECHANDO A PERDER EN LOS SÓTANOS DE PALACIO, hasta ahora sin resultado.

Veía que en el Museo no había bastante cabida; según la "actual disposición", y estudiaba la posibilidad de que se unieran al Museo, como sucursales, los edificios de San Jerónimo y el Casón. Este, para llevar los objetos y cuadros de menor importancia artística, reservando, de este modo, el edificio principal para lo más escogido en todos los géneros y traer allí las salas de restauración y taller de escultura, liberando las del Museo para el empleo y colocación de cuadros principales; y, caso de derribarse el edificio de la armería, para trasladarla a San Jerónimo, que podría adecuarse, haciéndose las obras indispensables, juntamente con algunos juegos de ricos tapices flamencos de Palacio, en decorosa colocación, como su importancia y riqueza requiere (1).

Proyectos que aun hoy son de la mayor actualidad, pues el Museo es pequeño y el conjunto de cuadros en calidad y en épocas lo ahoga. No

más de veinte), formasen una serie de retratos, que en número y en valor no tendría igual en todos los Museos de Europa, con la excepción de los Museos Capitolino y Vaticano, de Roma! He sabido, y con suma satisfacción mía, que usted tiene la intención de dar colocación y clasificación más propia y conveniente a las esculturas conservadas hoy en el Real Museo, para que las riquezas artísticas que encierra se puedan apreciar y estudiar como lo merecen. Pero considero como una de las necesidades más urgentes que la colección de Azara, la cual, con la de La Granja y las dos del antiguo Alcázar de Madrid, forma una de las partes más preciosas del Museo, se vea reunida en un solo sitio. Yo creo que el estudio de la iconografía griega, empezado sólo por Ennio Quirino Visconti, un día se habrá de hacer sólo en los tres Museos que ya indiqué: El Capitolino, El Vaticano y el de Madrid.

Disimule usted que le hable sobre este asunto tan extensamente, pero tengo un verdadero entusiasmo por esta colección y quisiera verla apreciada como lo merece, no sólo de los españoles, sino de toda la culta Europa. Soy de usted el más atento y s, s., q. s. m. e., Emilio Hubner. Madrid y 12 de abril de 1861."

Inútil me parece insistir hoy día sobre la importancia de un asunto algo relegado, y cuyo interés se mantiene siempre.

(1) La iglesia de San Jerónimo había sufrido considerablemente durante la guerra de Independencia y seguía en estos años cerrada al culto.

hay justificación posible para que cuadros de primer mérito estén sin luz.

El tiempo faltó y no se llevaron a cabo, pues el ambiente de violencia y de pasión no era el más propicio para que las artes se desarrollaran con aquella favorable evolución que los tiempos de paz proporcionan.

El Director, que dejaba el Museo, lo hacía viendo el término de toda una época de la Historia y el de su cargo de primer pintor de Cámara, habiendo servido en él desde 1850, es decir, dieciocho años y algunos meses.

El Trono que acaba de derrumbarse por la deslealtad, la ambición y el desagradecimiento, arrastra en su caída a infinidad de familias y de personas, muchas de ellas respetables, escribía, ajeno a las sorpresas que el tiempo suele proporcionar bajo el poder nivelador de una justicia inmanente que aporta el premio o el castigo, porque, años más tarde, recibiría una carta, fechada en París el 27 de septiembre de 1881, así redactada:

"Querido y leal amigo Federico de Madrazo: Aprovecho la ida de tu excelente mujer, mi buena amiga, para enviarte estas líneas, expresión de mi cariño. Por ella he sabido que no habías recibido la que yo te escribí cuando has vuelto a ser nombrado Director del Museo de Pinturas. Puedes suponerte lo que habré celebrado este acto de justicia del Rey, mi amado hijo. A toda tu familia, mis cariñosos recuerdos, y para ti toda la expresión del mucho cariño que de corazón te profesa tu agradecida ISABEL DE BORBÓN."

Y también otra de 12 de diciembre de 1882, fechada en el Real Alcázar de Sevilla, donde le dice:

"Te pongo estas líneas para que veas que te recuerdo con cariño y gratitud, y segundo, para que me busques un DIBUJO ORIGINAL DE VELÁZQUEZ, a mi buen amigo y abogado el distinguido y tan conocido Mr. Lean Renault, que tiene una magnífica colección de cuadros y dibujos ..." No sabía, probablemente, la Reina cuán difícil era dar con esta

clase de hallazgos, como tampoco supo nunca los motivos que originaron aquel memorable día del 29 de septiembre, en que el Museo dejó de ser EL REAL MUSEO DE PINTURAS, PARA LLAMARSE MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Pero hay algo generoso por encima de tales ausencias, pues la Reina nos dejó, como riqueza incalculable, su Museo intacto para cumplir todas las finalidades que los espíritus más selectos le asignaron; y, por encima de todas, la gran misión cultural, cuya esencia está en la ingente belleza que sus muros guardan.

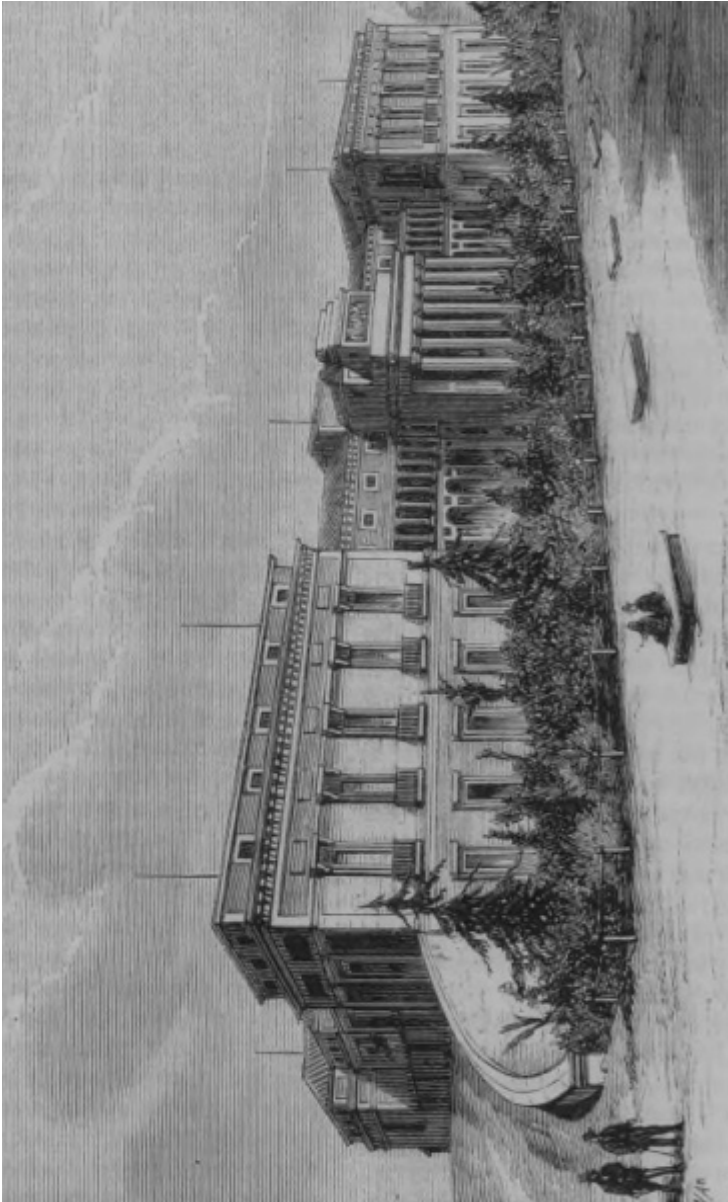
F I N



Galería central del Museo del Prado,
cuadro de Francisco Aznar y García, c. 1880, colección privada



*Vista del Museo del Prado y de la Iglesia de San Jerónimo el Real,
fotografía de 1864*



El Museo del Prado,
grabado de Manuel Nao, 1876

www.casimirolibros.es

