



El legado
Ramón de Errazu

K. Maturaga

El legado Ramón de Triaza

MUSEO NACIO

8V5T/dop
Lop/1548

Sig.: Lop/1548
Tit.: El legado de Ramón de Errazu
Aut.:
Cód.: 1106333





**El legado
Ramón de Errazu**

Fortuny, Madrazo y Rico

CON LA COLABORACIÓN DE



FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

6p 11548

El legado Ramón de Errazu

Fortuny, Madrazo y Rico

Edición de Javier Barón

Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005



R. 71830

Ministra de Cultura
Carmen Calvo Poyato

Subsecretario de Cultura
Antonio Hidalgo López

Director del
Museo Nacional del Prado
Miguel Zugaza Miranda

Director Adjunto de
Conservación e Investigación
Gabriele Finaldi

Director Adjunto
de Administración
Miguel Vidal Ragout

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



REAL PATRONATO DEL
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes

Presidente
Rodrigo Uría Meruéndano

Vicepresidenta
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

Vocales
Esperanza Aguirre Gil de Biedma
José Luis Álvarez Álvarez
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
M.^a Concepción Becerra Bermejo
Antonio Bonet Correa
José M.^a Castañé Ortega
Luis Alberto de Cuenca y Prado
M.^a de las Mercedes Díez Sánchez
Miguel Ángel Fernández Ordóñez
José Guirao Cabrera
Antonio Hidalgo López
José Luis Leal Maldonado
Antonio López García
Julio López Hernández
Emilio Lledó Iñigo
Julián Martínez García
José Milicua Illarramendi
Alfonso Emilio Pérez Sánchez
Yago Pico de Coaña y de Valicourt
José Manuel Pita Andrade
Moisés Plasencia Martín
Ana María Ruiz Tagle
Alberto Ruiz Gallardón
Catalina Sureda Fons
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña
Francisco Javier Velázquez López
Miguel Zugaza Miranda
Carlos Zurita, Duque de Soria

Secretaría
M.^a Dolores Muruzábal

El Museo Nacional del Prado
desea expresar su gratitud a las siguientes personas:

Santiago Alcolea Blanch, Eulàlia Almuzara, Eva María del Ángel Zavala,
M.^a Araceli Ardón Martínez, Christian Ernesto Arredondo Carrasco,
Sylvie Aubenas, Arantxa Barandiarán, Remedios Barbero,
María Cristina Barrios y Almanzor, Teresa Bogado, Joëlle Bolloch,
José María Cabrera Hernández, José Manuel Calderón, Juan Castillo Pérez,
Modesto Cervantes Sistos, Jesús Chaveinte, Catherine Chevillot,
Alejandra Cortés, Francisco Crabifosse Cuesta, Odile Delenda, Vincent Ducourau,
Mario Fernández Albarés, Francesc Fontbona, Julieta García y García,
Cheryl Gunselmann, Adriana Gutiérrez Hernández, Lorena Gutiérrez Schott,
Françoise Heilbrun, José de Jesús Hermosillo y Medina,
Francisco Luis Jiménez Abollado, Patrick Lenaghan, Diane Liddy,
Dominique Lobstein, Miguel de Luque y Talaván, Víctor M. Macías-González,
Alfonso Maldonado, Francisco Mantecón Campos, Laure de Margerie,
Juan Luis Maroto, Julián Martín, Alfonso Martínez Rosales, Alison McQueen,
Lucía Fernández Mogollón, Carlos Mondragón y Pérez-Grovas, José Monje,
Natalia Moragas i Segura, Rafael Morales, Valme Muñoz, Odile Nouvel,
Julia Alicia Olmo y Romero, Isabel Ortega, Alfonso Palacio Álvarez,
Alfonso E. Pérez Sánchez, Carlos Pérez-Herce, Richard Persol, Francesc Quilez,
Pierre-Lin Renié, Claude Rico Robert, Leticia Ruiz, Ricardo Sáinz,
José Luis Sampedro Escolar, Javier Sanchiz Ruiz, Ralph Sessions, Emma Strouts,
Angélica Velázquez Guadarrama, Eleonora Waldmann, Jean-Baptiste Wolloch, a
todo el personal del Museo, que con su trabajo diario ha hecho posible esta exposición,
así como a las siguientes instituciones:

Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián,
Archivo de Protocolos de Madrid,
Atención al Ciudadano del Ayuntamiento de Irún
y Embajada de España en México.



La presentación de una exposición integrada por las obras que forman el legado Ramón de Errazu en el Museo Nacional del Prado, en cuyas salas se exhibieron por vez primera hace cien años, constituye una verdadera satisfacción. No sólo por la calidad intrínseca de los cuadros, que el mero transcurso del tiempo pone claramente de manifiesto, sino también porque se rinde así justo homenaje a la generosidad y a la inteligencia de quien los coleccionó acertando a reunir un notable elenco pictórico.

El hecho de que Ramón de Errazu no renunciara nunca a la nacionalidad española, a pesar de que la mayor parte de su vida transcurriera en México, donde nació, y en Francia, donde murió, nos ilustra sobre su amor a su patria. La decisión de Errazu de legar a nuestro primer museo lo más selecto de su colección es un rasgo que confirma, de modo inequívoco en un personaje cosmopolita como él, la profundidad y nobleza de su sentimiento.

El atractivo y la calidad de los cuadros que reunió resultan ahora, al poderse contemplar en conjunto, muy evidentes. El núcleo formado por los seis óleos y cuatro acuarelas de Fortuny cobra gran valor junto a las obras de sus amigos y seguidores, como Martín Rico, representado a través de cuatro paisajes, y Raimundo de Maizrao, amigo íntimo del coleccionista, presente con nueve obras, entre ellas un retrato del propio Errazu, una espléndida pintura que plasma el elegante porte de su protagonista. En la colección figuran también dos obras de sendos artistas franceses de gran resonancia en su tiempo, Ernest Meissonier y Paul Baudry, que enriquecen, a su vez, la colección del Museo del Prado.

La sensibilidad y el desprendimiento de Ramón de Errazu son dignos del mayor elogio, ya que gestos individuales como el suyo son un medio impagable para el incremento del patrimonio de nuestra primera pinacoteca. Además, la donación al Museo del Prado de sus mejores obras pone de relieve su convencimiento de que se trataba de la institución que podía albergarlas con mayor propiedad. Por todo ello, figuras como la suya resultan ejemplares, y bien merecen el reconocimiento que, con motivo del centenario de la permanencia de este legado entre nosotros, ahora se le tributa.

CARMEN CALVO POYATO

Ministra de Cultura

El Museo del Prado se honra en presentar una exposición del legado Ramón de Errazu, el más importante entre los que se refieren a la pintura del siglo xix. Es ocasión oportuna para ello la conmemoración del centenario de su instalación, en 1905, en el edificio principal del Museo, donde tuvieron sala propia durante muchos años. Al desprendimiento de Ramón de Errazu hay que añadir la generosidad de su hermano Luis, que corrió a cargo de la decoración de la sala, fue luego miembro del Patronato del Museo y legó, a su vez, cinco cuadros.

La entidad de legado de Ramón de Errazu, formado por veinticinco obras de importantes pintores de su tiempo, le convierte en uno de los benefactores más destacados del Museo a principios del siglo xx. Su atractiva personalidad, que la investigación pone ahora de manifiesto y que se vislumbra en el retrato que pintó su amigo Raimundo de Madrazo, reúne de modo muy poco habitual cualidades muy diferentes. Entre ellas, la inteligencia y la firmeza en los negocios, en los que acertó a aumentar la fortuna de su padre; el don de gentes para el trato social y la simpatía y lealtad hacia sus amigos, entre los que figuraban los propios pintores cuyas obras coleccionó; y el refinamiento en sus gustos, que le llevaron a procurar la formación de una colección de pinturas verdaderamente selecta.

Su rango como coleccionista de la pintura española de su tiempo excedió al de sus contemporáneos, pues se preocupó de reunir con gran dispendio las obras de un artista como Fortuny, cuya alta cotización en el mercado internacional ponía fuera del alcance de la mayor parte de los aficionados españoles, y de mostrar también la proyección de su estilo en otros dos pintores de relieve, Martín Rico y Raimundo de Madrazo. Su acierto en la tarea de coleccionar con sentido, perspicacia, oportunidad y gusto, pues las obras que reunió poseen una intachable calidad, y la generosidad que demuestra su legado, le convierten en un ejemplo muy relevante entre los benefactores del Prado. Al Museo corresponde, ahora, honrar su memoria del modo más adecuado, mediante la exposición y el estudio de sus obras.

RODRIGO URÍA MERUÉNDANO

Presidente del Real Patronato del Museo Nacional del Prado

Como es sabido, la Fundación Amigos del Museo del Prado tiene como fin particular el apoyo a cuantas acciones ayuden al Museo en su misión. En esta ocasión, y a petición de la Dirección de la propia pinacoteca, la colaboración de nuestra institución se materializa con su participación en la edición del catálogo que recoge la exposición que conmemora el centenario de la instalación del legado Errazu en el Museo.

En calidad de Presidente de la Fundación, quisiera aprovechar la ocasión para agradecer, muy sinceramente, la colaboración de todos los *Amigos*: particulares, empresas, instituciones y corporaciones, cuyas donaciones hacen posible que nuestra institución atienda y satisfaga todas aquellas necesidades que el Museo plantee en cada momento, sea cual fuere su naturaleza. En este sentido es especialmente grato señalar que la generosidad y el compromiso de todos ellos, cuya contribución va más allá del factor meramente económico, hace posible la publicación de este catálogo.

Por otro lado, la publicación del mismo catálogo dará a conocer al gran público no sólo el valor de las obras que conforman el legado, sino de importantes aspectos sobre la biografía y personalidad de un hombre, Ramón de Errazu, que se mantuvo fiel a sus raíces y que ejerció como un verdadero mecenas del arte español.

Sirva esta contribución de la Fundación Amigos del Museo del Prado para apoyar la difusión de un mejor conocimiento del más importante legado de pintura del siglo XIX ingresado en el Museo.

CARLOS ZURITA, DUQUE DE SORIA

Presidente de la Fundación Amigos del Museo del Prado

Uno de los fines implícitos en buena parte de las exposiciones del Museo del Prado es la difusión de su propia historia y la de sus colecciones. En los casos de que éstas sean fruto de donaciones o legados es, además, un deber de gratitud. El conocimiento no sólo de las obras de un legado sino también de la personalidad de quien lo hizo y de sus circunstancias es la mejor contribución a ello.

En pocos casos como en el del legado de Ramón de Errazu resulta más oportuna una exposición que reúna su obra y dé a conocer también al benefactor. Se trata del conjunto más importante de pintura del siglo XIX jamás legado al Museo del Prado. Las obras que lo componen fueron realizadas todas ellas en la segunda mitad del siglo XIX y tienen una unidad estética que hoy se percibe con claridad. La personalidad del autor del legado era, pese al relieve que éste tenía, poco conocida, de modo que resultaba necesario perfilarla mejor mediante un estudio como el que se presenta en este catálogo.

La investigación desarrollada en los distintos lugares en los que transcurrió su vida, tanto en México como en Francia, ha puesto de manifiesto que Ramón de Errazu (San Luis Potosí, 1840-París, 1904), perteneciente a una familia de emigrados españoles en México, donde hicieron fortuna, vivió en contacto con el gran mundo parisino y con el arte de su tiempo. Su abuelo materno, el gaditano Cayetano Rubio, uno de los empresarios más activos en las primeras décadas del México independiente, fue miembro de la Academia de San Carlos y protector de artistas. Su padre, Joaquín María de Errazu, obtuvo la propiedad de las salinas de Peñón Blanco, cerca de San Luis Potosí, que fue el origen de su fortuna, luego acrecentada por su hijo. Éste, dotado de gran inteligencia y sensibilidad, llevó una vida activa y cosmopolita, con viajes entre París, ciudad en la que tenía su residencia, Londres, México y España, donde mantenía la casa solar de los Errazu en Irún.

Ramón de Errazu fue amigo de tres de los pintores representados en su colección, los españoles Martín Rico, Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo, y trató también a los franceses Ernest Meissonier y Paul Baudry, de quienes poseyó sendas obras muy representativas de su arte. Visitó a menudo el Prado, que conocía muy bien, y mantuvo relación con su director, Federico de Madrazo, padre de Raimundo. Errazu se dio cuenta del valor que un legado elegido entre las obras que poseía tendría para el Museo. En efecto,

no había entonces obras de Fortuny en el Prado ni en el recién fundado Museo de Arte Moderno, como tampoco de los dos artistas franceses, de modo que el legado supuso un enriquecimiento muy notable pues se trata, además, de obras de calidad en todos los casos. El elenco de obras de Fortuny constituía la mejor colección que en aquellos momentos existía después de la de los herederos del pintor. Los paisajes de Martín Rico figuran entre los más relevantes de su larga trayectoria. Es muy notable el conjunto de obras de Raimundo de Madrazo, gran amigo de Errazu, presididas por su elegante retrato, en el que denota una penetrante comprensión de su personalidad. Además, la existencia de cinco exquisitas acuarelas, cuatro de Fortuny y una de Rico, en el legado, revela el sutil entendimiento del arte de sus amigos, para los cuales la acuarela era un medio muy importante de expresión espontánea y directa, que ejercitaron con una calidad extraordinaria en el panorama de su tiempo. La exposición ahora de estas pinturas que se presentan en las mejores condiciones tras la limpieza y la restauración de las que lo precisaban, permite recordar, en una etapa del Museo en que las colecciones del siglo XIX están pendientes de su instalación en nuevas salas, el interés que este período presenta.

En este año se ha cumplido el centenario de la instalación en el Museo de las obras del legado Ramón de Errazu. Su gesto fue emulado por algunas personas próximas a él, como su mismo hermano Luis, que legó cinco cuadros al Museo, su sobrino, Joaquín Goyena, que dejó a su muerte al Prado el retrato de su madre, Manuela Errazu, por Raimundo de Madrazo, y su íntima amiga, la marquesa de Manzanedo, que legó su retrato por el propio Raimundo. El ejemplo de este español fuera de España, su gusto por la más exquisita pintura española de su tiempo y el amor a su patria que manifiesta el legado merecen el homenaje que el Prado rinde ahora a su memoria.

MIGUEL ZUGAZA MIRANDA

Director del Museo Nacional del Prado







Sumario

Ramón de Errazu (1840-1904) y su legado

Javier Barón

17

Catálogo

Javier Barón

Ana Gutiérrez Márquez

80

Bibliografía y exposiciones

179



Javier Barón

Ramón de Errazu (1840-1904) y su legado

Apenas conocido hoy a pesar de la proyección que tuvo en vida como rico propietario y persona amante de las artes, Ramón de Errazu y Rubio de Tejada perteneció a una familia de grandes capitalistas españoles que hicieron fortuna en México.

CAYETANO RUBIO, EMPRESARIO Y MECENAS

Cayetano Rubio de Tejada y Álvarez, abuelo de Ramón de Errazu, nació en Cádiz el 26 de septiembre de 1791 (FIG. 2)¹. Era hijo de Manuel Ulpiano Rubio de Tejada y Polo, natural de la villa de Lumbreras en Cameros, donde había nacido en 1741, y vecino del Puerto de Santa María (Cádiz), y de Isabel Álvarez de Condarco, natural de Jerez de la Frontera, con la que había contraído matrimonio en 1777.

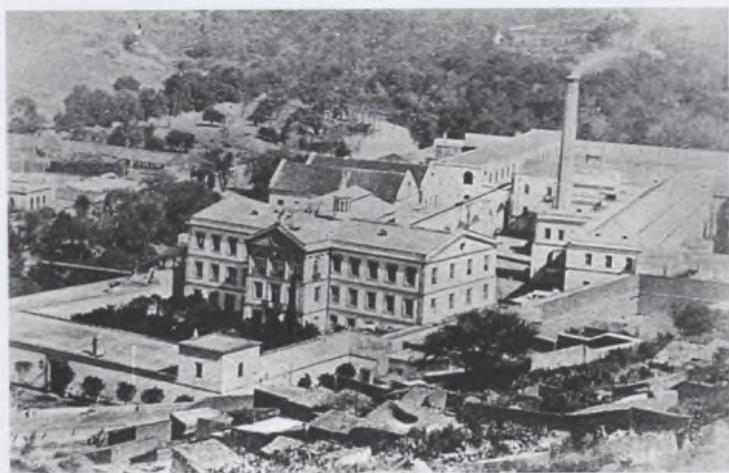
En 1806 se estableció en México, donde ya se encontraba desde 1802 su hermano Francisco de Paula (n. 1796). Cayetano entró en el Ejército, llegando al empleo de capitán. Retirado, se instaló en Querétaro. Allí se hallaba en 1821, el año en que se consumó la independencia de México. En aquella ciudad comenzó a desarrollar actividades comerciales con sus hermanos José María (n. 1779), Francisco de Paula y Juan Nepomuceno, que se extendieron por todo el país, llegando a mantener relaciones con algunas naciones europeas y con los Estados Unidos. Sus vínculos con el Ejército debieron serle útiles en los inicios de sus operaciones comerciales, en las que se benefició también de préstamos concedidos por el Banco de Avío², promovido por Lucas Alamán. Su carácter emprendedor y muy activo le dio impulso hasta convertirle en un exponente muy destacado de la naciente clase empresarial mexicana, que puede estudiarse con detalle a partir de los ricos fondos que conserva el Archivo Histórico Nacional de México. Rubio desarrolló sus múltiples actividades comerciales no sólo en México y Querétaro sino también en San Luis Potosí, donde en 1830 era proveedor de telas para uniformes de la milicia cívica, así como en Morelia.

1. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Ramón de Errazu*, 1850 o 1860. *Cartes de visite*. París, Bibliothèque nationale de France (60-19B-12)



2. José Escudero y Espronceda, *Cayetano Rubio*, 1889. Óleo sobre lienzo, 71 x 57 cm. Casino español de México

3. Vista panorámica de la fábrica El Hércules. Querétaro (México), Museo de la Restauración de la República



Casó en primeras nupcias el 30 de marzo de 1818 en Querétaro con Manuela Primo González. Ésta había nacido en Querétaro el 17 de octubre de 1800. Era hija del coronel de infantería Pedro Telmo Primo y González, que ocupó un destacado puesto militar en aquella ciudad, y de Guadalupe González Terreros, que se habían casado en Querétaro en 1799. Los Primo, apellido de raíces en la villa de La Guardia, en Pontevedra, estaban emparentados con los condes de Regla, una de las familias más antiguas de México. Antes de fallecer en 1829, Manuela Primo fue madre de dos hijas, Guadalupe y Dolores. Su marido declaraba entonces, para la liquidación de los bienes de la herencia de sus hijas, un capital no muy elevado de 170.881 pesos. La primera, que casaría con Joaquín María de Errazu, padre de Ramón, había sido bautizada el 4 de febrero de 1819 en la parroquia del Sagrario de Querétaro¹. En 1831 Cayetano contrajo nuevo matrimonio con una sobrina suya, María Dolores Rubio, de la que tuvo siete hijos, el mayor, Carlos, continuador de los negocios paternos.

Cayetano, con su hermano Francisco, fundó en Tampico la casa Rubio Hermanos y Compañía. En 1837 ambos formaron parte de la Compañía Empresarial de la Renta Nacional del Tabaco, junto con otros socios de importantes familias mexicanas, entre ellos Manuel Escandón, Juan María Flores y la Casa Agüero, así como Joaquín María Errazu, que sería padre de Ramón. En 1839 la Compañía Empresarial consiguió hacerse cargo de la administración del estanco de la mayor parte de la República de México. Eran partidarios del centralismo del importante militar y político Antonio López de Santa Anna (1794-1876), lo que les benefició. Entre 1833 y 1842 adquirieron al Fondo Píadoso de las Misiones de las Californias las haciendas de San Ignacio del Buey y San Agustín de los Amoles, en una operación seguramente favorecida por las reclamaciones que Santa Anna hizo de los bienes del Fondo para el patrimonio de la nación. A cambio, Rubio le hizo un cuantioso préstamo para financiar sus campañas militares². Apoyó con préstamos sin interés a

diversos generales del Ejército, facilitó a precio de coste armas que había conseguido en Inglaterra y prestó fondos al Gobierno para el establecimiento del Banco Nacional de la Amortización de la Moneda de Cobre.

Rubio se había convertido en uno de los hombres más ricos del estado a partir de su comercio de género de San Luis Potosí pero, sobre todo, después de detentar el monopolio del tabaco y de participar en lucrativos negocios con el azúcar, el cobre, el papel, la pólvora y la sal.

Quizá la empresa de mayor calado de Rubio fue la instalación de una fábrica de tejidos en Querétaro. En 1838 compró allí el Molino Colorado, para implantar



4. Vista del patio de la fábrica El Hércules. Querétaro (México), Museo de la Restauración de la República

una fábrica de hilados y tejidos de algodón. Con maquinaria importada y utilizando la energía hidráulica, desarrolló a partir de 1840 una fabricación textil pionera, tras una inversión inicial de 800.000 pesos. En torno a la fábrica, que llamó El Hércules, se formó una pequeña población de obreros (figs. 3 y 4)⁵. Luego, en 1854, fundó otra fábrica textil, la de la Purísima. Por entonces la fábrica El Hércules era la sexta en producción textil de México. Posteriormente se abrió una tercera, la de San Antonio. Las necesidades de agua de las fábricas produjeron distintos conflictos sociales, en los que Cayetano Rubio se vio apoyado siempre por los gobernantes⁶.

Gracias a sus buenas relaciones Rubio consiguió un permiso de importación de algodón, materia prima con cuya especulación alcanzó una posición de privilegio⁷. Para financiar sus fábricas, Rubio pidió importantes préstamos, llegando a contraer una fuerte deuda con el banquero Beistiegui. De todos modos, la buena marcha del negocio se hizo posible gracias a su capacidad de movimiento en la búsqueda de clientes y proveedores; así, la firma Jecker, Torre y Cía, tuvo encargos suyos de importación y exportación⁸. Por otra parte, sus buenas relaciones con el general Santa Anna le valieron contratos muy importantes, como uno que le hizo para el envío de 30.000 uniformes y tiendas para preparar la campaña de Texas⁹.

La gran capacidad de Cayetano Rubio para sacar partido de cualquier situación, por complicada que fuera, le llevó también a hacer negocios en plena invasión norteamericana en 1847. Por una parte, prestó dinero al ejército de su viejo socio Santa Anna, pero, por otra, dio fondos que ayudaron al cuerpo del ejército norteamericano mandado por el general Winfield Scott a sostenerse¹⁰.

En la plenitud de su vida, Cayetano Rubio se convirtió en mecenas de las artes. Su interés por ellas debió estar relacionada, sin duda, con la consideración del prestigio social que proporcionaban. Ante todo, su aprecio de la arquitectura se advierte en la elección de sus casas en Querétaro, sobre todo la llamada Casona de los Cinco Patios, una de las primeras construidas en la ciudad, en el siglo xvi, transformada luego en un buen exponente de la arquitectura colonial del siglo xviii. En el patio, al parecer por iniciativa de su hijo Carlos Rubio, se sustituyeron los barandales de forja barroca, por unos que se hicieron traer de Florencia a la moda neorrenacentista del siglo xix¹¹.

También en Ciudad de México había disfrutado de una amplia vivienda neoclásica, con algunos elementos del siglo xvi, en los números 11 y 12 de la calle del Indio Triste (hoy Correo Mayor, 11), que adquirió en 1838, junto con su hermano Francisco, a Félix Guerrero. En su viaje, realizado entre finales de 1839 y principios de 1842, Frances Erskine Inglis, esposa del ministro plenipotenciario de España en México, Ángel Calderón de la Barca, que tuvo trato con Rubio, la juzgaba como la mejor entre las bellas casas de la

5. Manuel Vilar, *Niña con un lebrél*, 1841. Yeso, 87 x 44 x 41 cm. Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Artes de Sant Jordi (INV. 0241 E)

6. Manuel Vilar, *Niño con un perro*, 1841. Yeso, 84 x 46 x 45 cm. Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Artes de Sant Jordi (INV. 0247 E)



calle, «notable por su bella entrada y la elegancia de sus salones»¹². Cayetano mantuvo la propiedad de la casa hasta el 1860, año en que la vendió, en cien mil pesos, a Miguel Cervantes Estanillo. La reformó después el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. Por un inventario realizado antes de la venta, en 1859, por el propio Cayetano Rubio, conocemos los principales muebles y obras de arte, aunque no sus autores, que dan idea de su opulencia¹³.

Como se ve, Rubio tenía afición a la escultura, que ornaba los jardines de sus fábricas, e hizo construir también fuentes, convirtiéndose en un impulsor de la urbanización de la zona que rodeaba la fábrica. Ya fallecido Cayetano, la Casa Rubio costeó una fuente pública en hierro fundido que representa a la diosa Hebe en los jardines públicos de Querétaro. Para su propia morada mexicana, adquirió dos grupos en mármol del escultor Manuel Vilar (Barcelona, 1812-México, 1860), obra de su período romano de 1841, que representaban, a tamaño natural, *Niña con un lebrél* y *Niño con un perro* (FIGS. 5 y 6). Ambos habían sido vendidos en Roma a un coleccionista, y recuperados por el escultor cuando falleció aquél mediante compra efectuada en 1845, poco antes de emprender viaje a México. Los ofreció a Cayetano Rubio, entonces miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos, en la que Vilar era profesor. Rubio adquirió en mil pesos los mármoles, que llegaron a México en 1851¹⁴, y figuraron en la exposición de la Academia de 1852 ya como propiedad suya. Están inspirados, sobre todo el del niño, en el conocido grupo helenístico de Boetas del *Niño con la oca*, que el escultor había copiado. Ambas obras (seguramente los yesos, que Vilar había enviado a la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1847¹⁵) fueron apreciadas por la crítica en la Exposición Universal de 1855 de París. Vilar medió también con Rubio en el ofrecimiento de la obra en mármol de Antonio Solá, *El rapto de Helena*, que no llegó a comprar, adquiriéndola luego la Academia de San Carlos¹⁶. Parece así que era más permeable al gusto más movido y gracioso que muestran los grupos de Vilar que a la grandeza de la obra de Solá, uno de los mejores escultores del Neoclasicismo internacional, cuyo centro era Roma.

Rubio apoyó la celebración de las importantes exposiciones de la Academia Nacional de San Carlos de México que aquella institución comenzó a organizar a partir de 1849. Así, en la que tuvo lugar a finales de 1849 y principios de 1850, en la que Cayetano colaboró con diez suscripciones, apareció consignado como protector de las bellas artes ante la Academia¹⁷.

En la que se celebró el año siguiente fue también suscriptor, con diez acciones, y su esposa Dolores suscribió otras tantas. Pero, sobre todo, Rubio prestó a esa exposición, que fue muy visitada, catorce pinturas, que dan idea de las que había reunido. Doce de ellas, de las cuales dos encabezan, precisamente, el catálogo, figuraron en la Sala General de Pinturas.



7. Pelegrín Clavé,
Cayetano Rubio, ca. 1850.
Lápiz sobre papel.
México, D.F., colección
particular

No eran obras de importancia ni de grandes artistas, sino de pequeñas dimensiones, en las que dominaba el género paisajístico, incluidas algunas vistas de ciudades europeas¹⁸. Las pinturas más importantes, sin embargo, su propio retrato y el de su esposa, realizados ambos por Pelegrín Clavé (Barcelona, 1811-Roma, 1880), figuraron en lugar aparte, la sala del Estudio de Clavé, y se convirtieron en las piezas más alabadas de la exposición.

Pelegrín Clavé, que había llegado a México en 1846, era el pintor de mayor prestigio en la nación. Además de ostentar el cargo oficial más reputado, el de director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, desde donde orientaba la vida artística del país, era un excelente retratista, como demuestran, por ejemplo, los retratos del arquitecto Lorenzo de la Hidalga y de su esposa, que conserva el Museo de Bellas Artes de San Carlos de México. El de Cayetano, de tamaño natural, como el de su esposa, Dolores Rubio de Rubio, en paradero desconocido, debieron figurar entre sus mejores obras. A través de un dibujo preparatorio¹⁹ se advierte el esmero puesto por el artista en la composición, que presenta a su personaje como protector de las artes, en pie, apoyado en una gran chimenea de mármol sobre la que descansa

uno de los grupos escultóricos de Manuel Vilar traído desde Italia (FIG. 7). Su actitud, con un brazo en la cadera, y mirando al espectador de arriba hacia abajo, es de una elegancia algo altiva. Un espejo situado sobre la chimenea hace más compleja y detallada la composición.

La crítica consideró esta obra como un pleno acierto del artista, que modificaba su estilo para pintar con minuciosidad los detalles tanto en este retrato como en su compañero, el de Dolores Rubio, ataviada de raso con chal negro de blonda, sobre un sofá tapizado en terciopelo con entalles dorados. Esa complacencia en una pintura muy prolija obedecía tal vez a la recomendación del comitente²⁰.

Una vez disfrutado el prestigio que sin duda debió otorgarle esta exposición como mecenas, Cayetano Rubio siguió apoyándolas mediante suscripción de acciones si bien en un número menor, hasta 1862²¹.

Se conoce otro retrato al óleo de Cayetano Rubio, realizado por el artista santanderino José Escudero y Espronceda (Tanos, Torrelavega, 1839-México, 1906), que se especializó en México en retratos de acaudalados inmigrantes españoles. La obra fue expuesta en 1875 en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México²². Otro retrato del mismo autor se expuso en un



establecimiento mexicano al año siguiente²¹. Un tercero, encargado por el presidente del Casino Español de México en 1889 y realizado por el mismo artista para la iconoteca de presidentes del casino, pues Rubio lo fue en 1869, se conserva actualmente allí (FIG. 2)²². Existe también un retrato de pequeñas dimensiones relacionado con éste²³.

El 20 de abril de 1876, el mismo año en el que murió su antiguo socio, el general Santa Anna, falleció en México Cayetano Rubio. El diario madrileño *La Iberia* publicó una amplia necrológica en la que, además de considerarle uno de los fundadores de la industria mexicana, señalaba su afición al arte²⁴. Había delegado sus empresas de Querétaro en sus hijos mayores. Su hijo Carlos, que había sido apoyo principalísimo de Maximiliano durante la aventura imperial de éste en México, y a quien el emperador encargó que se ocupará del embalsamamiento y repatriación de su cadáver, continuó con sus negocios, si bien, afectados por pleitos de herencias, no tuvieron la proyección que les había dado su padre.

JOAQUÍN MARÍA ERRAZU Y EL NEGOCIO DE LAS SALINAS

Aunque la familia Errazu procede del valle de Baztán en Navarra, un tronco de ella se estableció en Irún. Allí había nacido, y se había bautizado el 20 de diciembre de 1779, el abuelo de Ramón de Errazu, Gabriel Domingo María de Errazu, que fallecería en 1818. Era hijo de Sebastián Antonio de Errazu y Aguirre y de Joaquina Ignacia Urdalleta Alcayaga²⁵. Casó con María del Carmen Goicoechea, natural de San Sebastián, e hija de Juan Miguel de Goicoechea y Martínez de Goicoechea y de Ana Joaquina Echevarría y Berriarza.

El 4 de junio de 1803 nació en Irún el que sería padre de Ramón, Joaquín María Francisco Xavier Saturnino Errazu Goicoechea, que fue bautizado en la parroquia de Santa María del Juncal²⁶. Joaquín era el segundo de tres hermanos. La mayor, María Bernarda, había nacido en Irún el 21 de agosto de 1800²⁷. El hermano menor, Juan María, nació el 23 de marzo de 1811 en la misma localidad²⁸.

Los Errazu eran hidalgos y ya en 1789 el bisabuelo de Ramón, Sebastián Antonio de Errazu, promovió un expediente de hidalguía²⁹. Algunos parientes suyos se habían trasladado en el siglo XVIII a México. En 1760 se documenta un Juan Martín Errazu, comerciante, en San Luis Potosí³⁰, donde se estableció después Joaquín María. En 1821, el año de la independencia mexicana, a la edad de diecisiete años, éste llegó a Matehuala, en el partido de Catorce, en el departamento del Venado, al norte de Potosí. La documentación de los archivos de San Luis Potosí publicada recientemente indica que era,

8. Vista actual de las salinas en la Casa de la Negociación Salinera. Salinas, San Luis Potosí (México)





9. André-Adolphe-
Eugène Disdéri,
Joaquín María Errazu,
1861. *Cartes de visite*. París,
Bibliothèque nationale
de France (10-198 [12],
cliché 32.682)

como luego sería su hijo, «alto y delgado» y agregaba que tenía «ojos azules, pelo castaño, nariz regular y poca barba»³¹. En los pasaportes figura sucesivamente como labrador y como comerciante. Aunque muchos de los españoles radicados en Potosí no sufrieron los decretos de expulsión de 1827, 1829 y 1833 debido a que estaban casados con mexicanas o eran viudos, Errazu fue expulsado del país en 1829 y se le expidió pasaporte para los Estados Unidos de Norteamérica.

A su vuelta a México, Joaquín María se estableció como comerciante, junto con su hermano Juan María, en Potosí. Debió de casarse entonces con Trinidad Córdoba, mexicana, que falleció al poco tiempo, hacia septiembre de 1834. Tres años después, el 5 de abril de 1837, en una carta del comisario de Guerra, José Reyes López, al general Antonio López de Santa Anna, presidente de México, se cita un préstamo de 6.000 pesos que Juan María Errazu, comerciante en San Luis Potosí, y el general Castrillón, ya fallecido, hicieron al Ejército, y que éste no tenía fondos para devolver.

El 25 de febrero de 1838 Joaquín María de Errazu contrajo matrimonio con María Guadalupe Rubio, natural de Querétaro, en la parroquia mayor (Sagrario Metropolitano) de San Luis Potosí, donde residía la novia³².

Por entonces Joaquín tenía arrendadas las lagunas de las salinas de Peñón Blanco (FIG. 8). La sal había sido desde el siglo XVI una fuente de riqueza de la que se había beneficiado, en primer lugar, la Real Hacienda. Tras la independencia, las salinas pasaron a ser propiedad de la República mexicana. A finales de 1825 se estableció un procedimiento de remate en pública subasta del arrendamiento de las de Santa María de Peñón Blanco y sus anexas. Fueron adjudicadas, probablemente por amistades políticas, durante nueve años, en la cantidad de 16.000 pesos anuales³³. Al acabar

ese periodo fueron arrendadas a Joaquín María Errazu durante otros siete años, contados a partir de 1835. Antes de haber terminado el plazo, un decreto del Congreso autorizó al gobierno del general Santa Anna, necesitado de dinero, a venderlas a Cayetano Rubio, suegro de Errazu, lo que produjo una fuerte tensión entre ambos. La venta directa, por un valor no muy elevado, de 304.166,50 pesos, se hizo el 29 de octubre de 1842. En el contrato de la venta no se especificaron las extensiones ni lindes de los terrenos vendidos, pues la fórmula de la escritura de venta fue: «Las mencionadas salinas de Peñón Blanco, con todas sus anexas y linderos que hoy tiene, sus entradas, salidas, usos, costumbres y servidumbres, terrenos, lagunas y cuanto les sea anexo». En esta ambigua expresión Rubio consideró que se incluía la gran extensión de salinas dispersas en la región. Cuatro años después, el 10 de febrero de 1846, Cayetano Rubio vendió sus derechos a Errazu⁸.

La hija mayor de José Joaquín Errazu y Guadalupe Rubio debió nacer en 1839, y recibió el nombre de Manuela. Un año después, el 2 de agosto de 1840, se bautizaba a Ramón de Errazu, niño de cinco días, con los nombres de José Ramón Ángel Próspero, por lo que habría nacido el 28 de julio. Fue su padrino José Joaquín Zamora⁹. En 1842 debió de nacer el tercer hermano, Antonio, que contaba con treinta y un años cuando su madre hizo testamento en enero de 1874¹⁰.

En la década de 1840 la actividad de Errazu en las salinas fue muy beneficiosa debido, sobre todo, a las innovaciones, pioneras en México, que introdujo en su explotación. Hasta entonces se recogía la sal de la superficie de la laguna y se filtraba. En 1841 contrató a un técnico extranjero, Guillermo Pollard, que propuso el beneficio de la sal extrayéndola de capas subterráneas mediante pozos salinos y llevándola a pilas cuajadoras en las que se evaporaba el agua. El método tenía sus problemas, pues las cosechas dependían del buen tiempo necesario para la que la evaporación se produjese, y por otra parte la lluvia hacía desbordar las pilas y llenaba de agua, difícil de desalojar, los pozos. Además, eran necesarias para elevar el agua norias, servidas por mulas, luego molinos de viento, y finalmente motores o bombas. Sin embargo, se consiguió un aumento de la producción muy notable, de modo que entre 1839 y 1901 el volumen de ventas se multiplicó por treinta¹¹.

Tras la guerra con los norteamericanos, Joaquín Errazu abandonó la residencia en Salinas y se trasladó a México, junto a sus suegros. Dejó un administrador en Salinas, vasco como él, Andrés Iturralde. En 1852 la familia continuaba en Ciudad de México y allí nació otro hijo, Gaspar, a principios de ese año, que se bautizó el 7 de enero, siendo sus padrinos su tío abuelo Francisco de Paula Rubio y Bernabela Arriaga¹².

LA FAMILIA ERRAZU EN PARÍS

Pero en ese año de 1852 Joaquín María de Errazu se embarcó a Inglaterra, adonde llegó el 30 de mayo; luego se dirigió a París y a San Sebastián, estableciéndose después en la capital francesa. El 4 de marzo de 1853 Joaquín María de Errazu otorgó testamento en Madrid ante el notario José María de Garamendi, en el que legaba 5.000 pesos a los pobres de la Ciudad de México «para que fueran distribuidos por su esposa en las proporciones, manera y forma que creyera más convenientes»⁹.

En 1854 la familia se hallaba establecida en París. Joaquín María Errazu conservaba sus vínculos con industriales y banqueros vascos. Así, además de tener cuentas en la casa comercial de su suegro, Cayetano Rubio, en México, operó allí con Bermejillo y Cía., y con Abaroa Uribarren y Goquel en París, C. de Murrieta y Cía. en Londres, Miguelitorenna en Madrid, Irureta Goyena en Sevilla, y Gregorio Manterola y Cía. en San Sebastián. En esa ciudad mantuvo vínculos industriales, pues poseía una acción de la fábrica de cal

10. Manuel Royero, *Casa de la Negociación Salinera*. Gelatino bromuro. Archivo Histórico de la Salinera de San Luis Potosí, México





11. Vistas actuales de uno de los patios de la Casa de la Negociación Salinera. Salinas, México

hidráulica La Fe, por valor de casi doce mil pesos. En la casa parisina de Abaroa tuvo también dinero Mariano Fortuny, y luego su viuda Cecilia¹², así como Federico de Madrazo.

— El 24 de febrero de 1854 nació en París otro hijo, Luis. Se bautizó el 1 de marzo en la parroquia de San Agustín. Fueron sus padrinos su tío Juan María de Errazu y Francisca de Agüero¹³, de rica familia mexicana con la que había estado asociado Cayetano Rubio en los negocios de tabacos. Francisca se casaría con el general Juan Prim el 4 de marzo de 1856 en la iglesia de la Madeleine de París, siendo testigos el embajador de España, Salustiano de Olózaga, y el príncipe Napoléon¹⁴. Esto indica las buenas relaciones con que contaron los Errazu en París, donde tuvieron también amistad íntima con los duques de Alba. El xv duque, Jacobo Luis Fitz-James Stuart (1821-1881) había casado con María Francisca de Sales Portocarrero Palafox y Kirkpatrick (1825-1860), condesa de Montijo y hermana mayor de la emperatriz Eugenia, de manera que esa relación favoreció la integración en la corte imperial de los Errazu. Con el xvi duque, Carlos María Fitz-James Stuart (1849-1901) se relacionaron Ramón y, sobre todo, Luis de Errazu y este último fue amigo íntimo también del xvii duque de Alba, Jacobo Stuart Fitz-James y Falcó (1878-1953), llamado familiarmente *Jimmy*, hasta el punto de disponer una manda testamentaria en su favor.

— En 1856 Joaquín María Errazu dio instrucciones para la reforma de la casa de Salinas y envió desde París planos y dibujos. Para su materialización contó con el concurso del joven arquitecto Jean-Antoine Lanscon, que realizó las obras de ampliación, incluyendo un salón para música, con su habitación para

el director. Un ingeniero parisino, Léon Hervelin, perforó pozos artesianos, y se contó también con algunos otros operarios franceses, como otro ingeniero, Claude Monnier, que asesoró en la construcción de la casa de calderas, y el maestro herrero Claude-Pierre-Hyppolite Benoit, que debió de realizar la inscripción que forma la rejería del tímpano de la entrada principal a la casa, en la que puede leerse «JOAQUIN M. ERRAZU 1842». Todos estos operarios llegaron en agosto de 1856. Aún se les agregaría, avanzado 1857, un carpintero, Theodore Blondeau, que hizo trabajos de ebanistería y muebles¹².

El aspecto de la casa (FIG. 10) tiene gran parecido con el proyecto del arquitecto alavés Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), establecido en México en 1838, para su casa de campo, en las afueras de aquella ciudad, conocido por un óleo sobre papel del pintor Francisco Javier Álvarez que se conserva en el Banco Nacional de México. Ambos edificios presentan una galería abierta con columnas (toscanas en Salinas, como corresponde a un centro de producción; jónicas en la casa de La Hidalga, edificio de placer) que da a una triple arquería apeada en jambas apilastradas, flanqueada por vanos adintelados. La galería se flanquea por dos cuerpos en los que se abren sendos arcos de medio punto, con una cornisa a la altura del arranque del arco y pilastras

de refuerzo en las esquinas. El espíritu de la obra de Salinas de Peñón, además, reúne una interpretación clasicista de cierta sobriedad dentro de su eclecticismo, que recuerda la arquitectura de las villas italianas, con una adecuación funcional clara al destino de la casa. Tales características son propias de la obra de La Hidalga¹³. La casa dispone de dos patios sucesivos, uno de columnas toscanas con una fuente circular (FIG. 11), y el otro de pilares toscanos, con el pozo en el centro. En ella estaban, además de la residencia de los propietarios, las oficinas de administración y gerencia, los almacenes y las bodegas.

Hacia 1857 nació Ana de Errazu. En ese año se continuaba la reforma de la finca, según se desprende de una carta enviada desde París, el 30 de mayo por Joaquín María Errazu a su administrador. En la reforma, en la que se vio muy eficazmente auxiliado por éste, la idea de Errazu era realizar ampliaciones y mejoras, pues consideraba que así se respetaría más la finca. Así, planteó la construcción de un estanque, que quiso dedicar a la cría de peces, que sirviera al mismo tiempo de distracción o recreo, con una isla artificial en el centro. También se

12. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Guadalupe Rubio*, ca. 1859-1860, *Carte de visite*. París, Bibliothèque nationale de France (EO-19B [12], cliché 14.641)



propuso formar un rancho modelo de cría de las mejores razas, que quería introducir desde Europa con personas acostumbradas a su cuidado. Por último, proyectó la erradicación de las pequeñas construcciones del recinto en las que vivían personas ajenas a la Negociación, y la plantación de árboles entre la laguna y la fábrica⁷. Es claro que el conocimiento de las fincas de sus amigos de la sociedad francesa y española excitó un deseo de emulación y de mejora de la suya.

En París, los Errazu siguieron en todo los usos de la clase social más prominente. Entre finales de 1857 y mediados de 1861 se hicieron retratos por André-Aldolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), el fotógrafo por excelencia del gran mundo, que había retratado a la familia imperial y también a los Rothschild, entre otros personajes descollantes. Disdéri creía realmente en el carácter artístico de la fotografía, según se desprende de su libro *L'Art de la photographie*, publicado en París precisamente en esa época (1862). Era, además, el fotógrafo que había presentado (en 1854) la patente de la *carte de visite*, y fue el pionero de la difusión de esa moda. A él recurrió la familia Errazu, justo en el momento en que aquella costumbre comenzaba a implantarse en la alta burguesía francesa antes de extenderse al mundo entero. También es significativo que dejaran de hacerse fotografías en el estudio del fotógrafo cuando, avanzada la década de 1860, la moda se propagó entre las clases medias.

Las fotografías, realizadas con chasis móviles, recogen sobre la placa clichés diferentes, de manera que las poses varían en cada uno, ofreciendo

13. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Manuela Errazu*, ca. 1857-1858. *Cartes de visite*. París, Bibliothèque nationale de France (10-19v [12], cliché 6.333)





14. Édouard Dubufe,
Joaquín María Errazu, 1868.
Óleo sobre lienzo, 179 x 139 cm.
San Sebastián,
Museo de San Telmo

series de ocho o dieciséis fotografías por sesión, en un conjunto de gran riqueza. Los clichés se han conservado en bandas antes de cortar, circunstancia que es muy rara en las colecciones fotográficas de la época y que permite observar el desarrollo de la pose con distintas variantes¹⁸. Así, Joaquín María se retrató en dos sesiones, que dieron lugar a veinticuatro *cartes de visite* (véase FIG. 9), en las que aparece con una cierta variedad de actitudes: traje de calle, con abrigo, sombrero de copa y bastón, o sentado, en una pose muy similar a los retratos que por entonces hacía Édouard Dubufe, que le pintó después, en 1868, o incluso, leyendo, en actitud concentrada, pero con el sombrero en una silla, como signo de distinción¹⁹.

Su hija Manuela Errazu se presenta en el traje que se consideraba de mayor elegancia, el de amazona, con sombrero y fusta, lo que revela una de las grandes aficiones de los Errazu, o con vestidos a rayas, muy a la moda (FIG. 13)²⁰. Su madre, Guadalupe, posa de diversas maneras (FIG. 12), una de ellas con abanico y mantilla²¹. Hay también grupos de Manuela con sus hermanos pequeños, Gaspar y Luis, que juegan junto a ella (FIG. 17)²². Manuela, anotada en el libro de referencia del fotógrafo como «Mademoiselle Errazu», es la que más tempranas y numerosas sesiones realizó, debido precisamente a su condición de joven casadera²³.

Pero también se fotografió numerosas veces Ramón Errazu. En las primeras, realizadas entre noviembre de 1859 y marzo de 1860, cuando aún no había cumplido los veinte años, aparece ya vestido con elegancia, con sombrero y bastón (FIG. 1)²⁴. En algunas se aprecian notables cambios de fisonomía en poco tiempo, lo cual obedece a una preocupación acerca de la propia imagen usual en la primera juventud (FIG. 15)²⁵. Otras corresponden a Antonio, apenas un año más joven que Ramón (FIG. 24).

De Joaquín, y también de su hermano, Juan María de Errazu, se conoce alguna otra imagen fotográfica (FIG. 16)²⁶. Sin embargo, el retrato de mayor fuerza, en el que se refleja la vigorosa energía y la determinación del personaje, es el que pintó Édouard Dubufe (París, 1819-Versalles, 1883), arquetipo de retratista elegante, fechado en 1868, aunque puede tratarse de un retrato póstumo (FIG. 14). En él se presenta sentado, ante una mesa con un libro de cuentas abierto y una escribanía; mira con fijeza al espectador y parece realizar un signo apotropaico con los dedos índice y meñique de su mano derecha²⁷. La pintura, que tiene un magnífico marco en el que figuran las iniciales «JME» del retratado, fue donada al Museo de San Telmo de San Sebastián por Manuel Irureta Goyena, sobrino nieto del retratado, tras la muerte de su tío Luis²⁸.

Hacia 1858 nació Concepción de Errazu, la menor de los hermanos. En 1860 Joaquín de Errazu otorgó a su nuevo administrador, Siro Alcáin, un poder general para que le representase, especialmente en el cobro de deudas²⁹, asunto de grandes dificultades pues los empresarios mineros tardaban en pagar.

ESTANCIA DE RAMÓN EN MÉXICO

Ante esta situación, y dado que hacía ya nueve años que faltaban en México, se hacía conveniente un contacto más directo con las salinas, adonde viajó Ramón en 1861. En Ciudad de México, en plena guerra civil, se dirigió al embajador de España, Francisco Pacheco, para quejarse del maltrato que su hacienda en Salinas sufría por parte de Benito Juárez, cuyos generales se hospedaban en la Casa de la Negociación Salinera y se llevaban remesas de dinero en concepto de préstamos que no reintegraban. De allí continuó viaje, por Zacatecas, hacia Salinas, en donde se encontraba ya el 9 de febrero de 1862¹⁵. Durante más de tres meses estuvo en Salinas, San Luis Potosí y Zacatecas, empeñado en la revisión de los negocios de su padre y en los problemas de tenencia de algunas lagunas en San Cosme.

La vida que hacía Ramón Errazu en México era, pese a su juventud, la de un acaudalado negociante europeo, de costumbres refinadas y cultas. No sólo encargaba a Burdeos buenos vinos y conservas¹⁶, y libros a Inglaterra¹⁷, sino que, a semejanza de lo que era habitual en Europa y en las clases altas mexicanas, llegó a batirse en duelo. Por entonces, en México el duelo servía de algún modo para dar una cierta reputación pública a quienes en él intervenían¹⁸. El hecho ocurrió cuando, el 13 de noviembre de 1862, en el transcurso de una función teatral, Errazu y otros tres presentes no se pusieron en pie al escuchar el himno nacional. El escritor y estudiante de medicina Carlos R. Casarín escribió un duro artículo en el que atacaba a los amigos de los franceses y, de modo más directo, al propio Errazu, en una diatriba reveladora de las reservas que podía suscitar en México la posición económica y social de los Errazu. Decía la nota, publicada en el diario mexicano *La Orquesta*:

«El señor De Errazu, joven que acaba de llegar de Europa, a donde deja su familia en muy buena posición y en gran valimiento con Napoleón III, familia a quien alguien ha acusado de no ser la menos atizadora del fuego que hoy nos quema con la intervención, actualmente está ocupado en agitar cerca del Gobierno la cuestión de las salinas del Peñón Blanco, negociación que por el monopolio que en ella ejercen los señores Errazu, les proporciona enormes sumas con las que representan su brillante papel en Europa, con los que se afrancesan y con los que vienen a insultarnos»¹⁹.

Ramón contestó con desprecio, lo cual originó el duelo, en el que correspondió a Errazu elegir las armas. Siendo experto tirador de esgrima, escogió la espada, llegando a herir en el hígado a su oponente que murió dos meses después a resultas de la herida²⁰. Ramón de Errazu fue herido en la mandíbula inferior y, tal vez por ello, se dejó la barba con la que fue retratado

15. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Ramón de Errazu*, febrero a abril 1861. *Cartes de visite*. París, Bibliothèque nationale de France, 10-19B (12), cliché 24.645



2469 e



EST



16. Anónimo, *Juan María de Errazu*. Fotografía publicada en Rodríguez Barragán, 1947

en su madurez. Según otro autor, además de este duelo, son testimonios de este período de turbulencia un enfrentamiento que tuvo en Zacatecas con Severo Cosío, gobernador interino del estado y uno de los propietarios de las Salinas de Cos, al que abofeteó, y un desafío en San Luis con cuatro oficiales, que no aceptaron el reto⁶⁶. Gran aficionado a los caballos⁶⁷ y muy pulcro en el vestir y cuidadoso de su ropa interior, como revelan algunas cartas⁶⁸, Errazu era un joven mundano y elegante.

El interés de Francia en México, motivado sobre todo por el algodón, le llevó a la intervención activa en la política de aquel país, que culminó con la desgraciada aventura imperial. En 1862 las casas de banca españolas, las más ricas, contabilizaban un capital de más de nueve millones de pesos. Entre un total de ciento catorce casas, la de Joaquín María de Errazu era la segunda en importancia, con un millón de pesos⁶⁹.

Por entonces Ramón gozaba ya de la entera confianza de su padre, hasta el punto de que éste redactó en París, el 3 de febrero de 1862, una memoria en la que anulaba el nombramiento de albacea testamentario a favor de Cándido Guerra y proponía en su lugar a su hijo Ramón. Se ha señalado que éste obtuvo su título de ingeniero en 1862 en París⁷⁰. Esto es imposible, pues se hallaba entonces en México, pero lo cierto es que sus recomendaciones están llenas de sentido y su esfuerzo por penetrar tanto en los aspectos técnicos de la explotación como, sobre todo, en los legales, dio sus frutos. Así, ese año hizo imprimir en la Ciudad de México, con expresión de su nombre, un folleto de 48 páginas en el que contestaba a la Diputación y al Gobierno del estado de Zacatecas y defendía la propiedad de los Errazu respecto no sólo de las Salinas de Peñón Blanco, sino también de otras anejas cuya explotación pretendía. En este opúsculo se enfrentaba al gobernador de Zacatecas, Severo Cosío, que se beneficiaba de la producción de una de esas salinas, la de la villa de Cos. El argumento principal de Errazu era que las salinas estaban abandonadas y no produjeron hasta que la aplicación de los métodos de concentración por evaporación del agua que había puesto en práctica el técnico Guillermo Pollard, contratado por su padre en Peñón Blanco, suscitaban un aluvión de denuncias de terrenos con fines de explotación⁷¹.

Hubo de ayudarle en su empeño Paulino Raigosa, el abogado que Joaquín de Errazu tenía en México, que vivía en Zacatecas. En julio y diciembre de 1862 Joaquín le otorgó sendos poderes para que le representase en asuntos legales y, muy especialmente, en los que tratasen de la restitución y posesión de distintas lagunas salinas en el estado de Zacatecas⁷². A su vez Raigosa, abogado hábil que luego trabajó para Porfirio Díaz, publicó también opúsculos en defensa de la propiedad de las salinas de los Errazu.

En los años siguientes Ramón permaneció en México, contribuyendo al asentamiento de la empresa familiar; si bien pasó mucho más tiempo en la

capital de la nación que en Salinas. Allí se encontraba con su familia su tío Juan María, que substituyó al administrador a finales de 1864⁷¹. Continuaban los proyectos de mejora de la finca y, así, se enviaron casi doce mil árboles para plantar, de los cuales cuatro mil quinientos eran castaños de Indias y cerca de dos mil quinientas parras, que no llegaron, en su mayoría, a prosperar⁷². El 24 de febrero de 1863 Joaquín María de Errazu otorgó un poder general muy amplio a Ramón para que administrara sus bienes en México⁷³. Allí trató de obtener un trato de favor para su empresa, llegando a conseguir la abolición de los impuestos estatales que gravaban la exportación de la sal⁷⁴, lo que llenó de satisfacción y orgullo a su padre.

La afición de los Errazu a la música, especialmente a la ópera, que está en el origen de la adquisición de una obra de Fortuny, la *Fantasia sobre Fausto* (CAT. 8), les llevó a formar en Salinas una banda de música, de la que existe en el archivo una fotografía en la que aparecen cuarenta y tres músicos, en su mayoría niños, con instrumentos de viento, acompañados de su director.

La inestabilidad política que vivía México en 1863 y 1864 suponía un peligro cierto para la explotación salinera, pues algunos bandidos y rancheros pensaron en asaltarla. En una carta de John M. Coe, el administrador, avisaba de esa posibilidad a Ramón de Errazu⁷⁵, quien se había ocupado de armarse, de algún modo⁷⁶. Pero al mismo tiempo se ocupó de la tarea de embellecer la casa de modo acorde con sus gustos refinados. Así, le pide a su corresponsal de Guanajuato el envío de lajas de piedra verde de las canteras⁷⁷, y a otro proveedor unos árboles y unas semillas de betabel para la casa⁷⁸.

Sin embargo, Errazu se estableció en Ciudad de México a partir de mayo de 1864 y allí estuvo hasta agosto de 1865, fecha en la que volvió a Salinas. A resultas de su actividad en la capital, consiguió abolir otro impuesto, establecido por el estado potosino, que gravaba la venta de la sal en dos reales por fanega. Esto llenó de contento y de admiración a su padre, entonces de veraneo en Biarritz, y a su tío⁷⁹.

También llevó una activa vida social y asistió a los bailes de la corte de Maximiliano en México. A ellos acudía también su íntima amiga Francisca de la Peña y Azcárate (1848-1900), hija del antiguo presidente de la República, Manuel de la Peña y Peña, que se casó entonces con el mariscal de campo Achille-François Bazaine, jefe del ejército francés en México. En uno de los bailes que dio el mariscal en el palacio de Buenavista, que le había regalado Maximiliano, Errazu le pidió un baile a su esposa, recibiendo del marido, quizá airado o celoso de su relación, la respuesta: «La mariscala elige, ¡y no se deja elegir!», que conocemos por el diario del príncipe (entonces conde) Khevenhüller⁸⁰. Su afición a los caballos de carreras, que luego compartirían sus hermanos, le llevó a suscribirse a la publicación francesa *Le Sportsman*, varios de cuyos números relativos a esos

años se hallan en el archivo de Salinas. También impulsó en el rancho la cría de caballos, que ya había introducido su padre.

Antes de partir de México, se liquidaron con su tío Juan María de Errazu las cuentas de la estancia en México de Ramón de Errazu, que ascendían a poco más de cinco mil pesos. Se efectuó también la devolución del poder general que su padre le había conferido, a favor de su tío⁸¹.

LA VIDA EN PARÍS

En octubre de 1865 Ramón Errazu viajó a Nueva York y de allí a París, adonde llegó el 30 de noviembre⁸², tras cinco años de ausencia. En ellos, Ramón de Errazu ingresó como sueldo por sus actividades, tras haber descontado gastos, la cantidad de 23.264,60 pesos⁸³, no demasiado importante, pero de entidad para un joven de veinticinco años. De todos modos esa liquidación se modificó, cifrándose la cuantía a percibir en la suma de 61.454,18 pesos⁸⁴, suma ya relevante. Más significativo que esto resultaba la demostración de su gran capacidad para los negocios, que había sabido manejar con tenacidad, inteligencia y resolución. Testimonio de su carácter, que también sus duelos ponen de relieve, es que tanto su padre como su tío se refieren a él, en su correspondencia, como «Don Ramón».

En París, la familia Errazu residía en el *hôtel* o palacete situado en los números 15 y 17 de la calle Écuries d'Artois, la misma en la que tenían casa algunos Rothschild, situada en el barrio oeste de París, el VIII distrito, considerado el más elegante⁸⁵ desde las décadas centrales del siglo XIX. La emperatriz Eugenia se había rodeado de una corte en la que abundaban

17. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Gaspar y Luis de Errazu*, noviembre 1859 a marzo 1860. *Cartes de visite*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 80-198 (12), cliché 14.643



los extranjeros, entre los que se sentía más cómoda que con los parisinos. Entre ellos, los de habla española eran naturalmente más cercanos⁸⁸. Dado que la corte imperial desempeñaba un papel de primer orden en la vida social de la época, las Tullerías se convirtieron en el primer salón de París, de modo que los Errazu ocuparon una posición muy relevante dentro de la vida mundana en la ciudad.

Así, Manuela de Errazu, que fue la primera de los hijos en presentarse en sociedad, tuvo un lugar relevante en el baile de disfraces que se celebró en las Tullerías en el carnaval de 1863. Allí formó parte de un brillante conjunto de jóvenes disfrazadas de abejas, que irrumpieron a medianoche como *quadrille des abeilles* llevadas por jóvenes vestidos al modo de los campesinos de los cuadros de Watteau. Entre ellas se hallaban las princesas Troubetzkoy y Dolgorouki y las señoritas De Vatry, Kindiakoff y Pereire. Danzaron un baile según una coreografía del célebre bailarín Louis Merante (1828-1887), que se había ocupado personalmente de enseñárselo a aquellas jóvenes⁸⁹. Entre las jóvenes de la cuadrilla, la princesa Sofía Troubetzkoy, que se casaría con el duque de Morny y, tras enviudar, con el duque de Sesto, fue tal vez la que mayores vínculos mantuvo con los Errazu. La casa de la princesa era uno de los reductos de los fieles a los Borbones y a ese círculo concurrían los duques de Alba y, años después, pintores españoles como Lorenzo Vallés, Eduardo Rosales y Mariano Fortuny⁹⁰.

Aunque abundaban los extranjeros, también acudía, naturalmente, a aquellos bailes la gran sociedad de París. La princesa Mathilde Bonaparte, culta coleccionista de pintura y admiradora de la obra de Fortuny, la princesa Anna Murat, las princesas Clotilde y Gabriella Bonaparte, las condesas de Persigny, Walewska y Castiglione, amigas íntimas estas últimas de Eugenia de Montijo, se hallaban, por ejemplo, en el ya citado baile.

A su vez, los Errazu dieron fiestas de gran tono, una de ellas tristemente célebre porque en su transcurso se desató un incendio en el que pereció una joven⁹¹. En esa sociedad no es de extrañar que el conocido y fecundo compositor y director de orquesta Émile Waldteufel (1837-1915) compusiera una obra titulada *Manuelita: suite de valse pour le piano* que dedicó precisamente «À Mademoiselle E. de Errazu», es decir a Emmanuelle o Manuela de Errazu⁹².

Una interesante crónica realizada por un buen conocedor de la sociedad parisina da cuenta del lugar del privilegio que, en efecto, tenían los Errazu. Éstos formarían parte de la cúspide del grupo social más adinerado entre los hispanoamericanos en París. Cultivaban cierto misterio y se les suponían riquezas fabulosas en minas de plata. Aficionados al lujo, compartieron con la sociedad aristocrática parisina y extranjera, el esplendor de las fiestas imperiales⁹³.

A pesar de ello, los Errazu no fueron bien vistos por toda la sociedad de la época. En su malicioso diario los Goncourt, que se refirieron con

desprecio a la corte imperial — «une Cour sans hiérarchie, mêlée, où il suffit d'entrer pour avoir place, et souvent une grande» —, pusieron precisamente a los Errazu como ejemplo de arribismo, de un modo cruel en el que se hacían referencias inexactas incluso al color de la piel de Guadalupe Rubio. Decían:

«Des parvenus, des millions sans passé; des gens dont, un jour, on a jeté le nom à l'air devant l'Impératrice et qui sont tombés dans son intimité on ne sait d'où. Par exemple, les Errazu, les filles d'un Basque qui a fait fortune en Amérique et a épousé une sorte de négresse. On avait besoin, pour un bal chez M. Walewski, d'un quadrille costumé; on cherchait — cela coûte fort cher —, on dit: "les Errazu"... Point d'autre renseignement, on les invite en masse et voilà installés partout, jusque dans le salon épuré de Walewski»⁹⁴.

Los Errazu, que siempre mantuvieron su nacionalidad española, se las arreglaron para mantener una independencia siempre solícita y hospitalaria con el poder, durante unos años de cambiantes giros en la política mexicana, de los que sus posesiones salieron indemnes. En la casa de la Delegación Salinera se hospedaron espléndidamente, obteniendo además préstamos cuantiosos que no siempre se reintegraron, figuras de primer orden de la política, como el gobernador de Zacatecas, Jesús González Ortega, el general Miguel Miramón, presidente de la República, así como miembros destacados de los partidos Liberal y Conservador, y el general Juan Prim. En 1867 estuvo allí, según recuerda una placa de mármol de Carrara que se colocó en 1906 frente a una de las fuentes de la casa, Benito Juárez, con Sebastián Lerdo de Tejada entre otros⁹⁵.

Juan María de Errazu se volvió de Salinas a San Sebastián, ciudad en la que mantenía estrechos vínculos con los liberales y en la que se instaló con su familia. Esto movió a su hermano a enviar de nuevo a Ramón a México. Allí llegó el 26 de abril de 1868⁹⁶, con un poder de su padre para cobrar deudas⁹⁷. Permaneció en la capital hasta agosto de ese año, empeñado en la resolución de los asuntos económicos y legales de la empresa familiar, acosada por nuevas y complejas contribuciones, entre ellas un impuesto que gravaba, ahora al doce por ciento, las ventas de la sal. En aquel mes se trasladó a San Luis Potosí y a las Salinas de Peñón Blanco⁹⁸. Sin embargo, al poco tiempo volvió, haciendo escala en los Estados Unidos, a París. Por su estancia percibió un sueldo de poco más de seis mil pesos, casi treinta mil francos⁹⁹.

Al morir su padre, éste le adeudaba algo más de treinta mil pesos. Es una cifra de cierta entidad que, sumada a lo percibido durante su primer quinquenio de trabajo, prueba que ya disponía de recursos propios. Por ello, no extraña que a la muerte, en París, el 7 de diciembre de 1868, de Joaquín María de Errazu, fuera nombrado por su madre y sus hermanos como contador partidario

de la herencia, junto con el abogado Enrique Márquez y Gascó. El avalúo del cuerpo de la herencia ascendió a unos tres millones de pesos fuertes¹⁰⁸.

La herencia se practicó con arreglo a las disposiciones de la legislación española, de manera que el patrimonio del finado se consideraba la mitad de la suma total de bienes, perteneciendo la otra mitad a la viuda, como bienes gananciales. Al dividirse ese patrimonio entre los siete hijos, percibió cada uno la suma de poco más de doscientos mil pesos¹⁰⁹. Con ello el patrimonio de Ramón creció de forma muy notable, aunque no desmesurada, pues era algo menos de una catorceava parte de la cantidad total acumulada por sus padres.

Fallecida María Bernarda de Errazu, hermana de Joaquín, quedaba un único tío paterno, Juan María, que residía en San Sebastián, que fue albacea testamentario y que mantuvo vínculos estrechos con Ramón, a quien confirió en alguna ocasión poderes para que le representase en París¹¹⁰. Por otra parte, Juan María de Errazu se hallaba muy bien relacionado en San Sebastián, donde fue alcalde por los liberales en diferentes ocasiones entre 1854 y 1880.

Con el conocimiento del negocio salinero que le habían dado sus dos viajes allí, Ramón se hizo cargo de la empresa, para lo que estaba facultado por su nombramiento como albacea testamentario. El completo acuerdo con la manera de actuar de su padre queda de manifiesto en la primera carta que envió a su administrador tras el fallecimiento de aquél¹¹¹.

Por entonces la empresa afrontaba varias dificultades. Por una parte, los crecientes impuestos que gravaban los artículos que, como la sal, eran necesarios para el beneficio de la plata. Por otra, la competencia de otras empresas productoras de sal, principalmente las de las lagunas de San Cosme y, sobre todo, el Tapado. Además, las ventas se resentían de la disminución de la producción en las minas de Zacatecas, clientes de los Errazu, debido a los conflictos de los mineros con el gobierno. Por último, la inestabilidad política era un freno al buen desarrollo del negocio.

A pesar de las circunstancias, Ramón continuó en Francia y pasó el verano y el mes de octubre en San Sebastián, pero tomó varias determinaciones. Para contrarrestar el aumento de los impuestos, propuso un incremento en los precios de venta¹¹². Para no depender de los problemas políticos mexicanos, que afectaban decisivamente a los suministros salinos, trató de impulsar la exportación de la sal fuera de México. Finalmente, para contar con el numerario necesario, ordenó el cobro de todas las deudas que tenía la Negociación.

Tienen interés las recomendaciones que hizo a su administrador, porque denotan que conocía bien la situación mexicana y también el modo de tratar los

18. Vista actual
del Château de Cos
d'Estournel, Pomys,
Saint-Estèphe, Médoc





19. Raimundo de Madrazo y Garreta, José Domingo Irureta Goyena. Óleo sobre lienzo, 51,4 x 45 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes, inv. n.º E542P

negocios. Para que la exportación fuera más beneficiosa señalaba que «el mejor medio y más eficaz es el ganarse a las personas de quien esto dependa», recomendándolo algún otro que él mismo califica de «maquiavélico»¹⁰⁵. De todos modos, el gobierno mexicano aprobó, en mayo de 1870, un impuesto específico sobre la exportación de la sal, que disminuyó las expectativas de beneficio. En el cobro de las deudas, recomendaba la mayor insistencia, pues bien sabía la enorme cuantía de los impagos: «No los deje en paz, escríbales carta sobre carta, hasta que acaben de pagar»¹⁰⁶.

En esta situación, recién muerto su padre y cuando dependía de él la dirección de la empresa, no dudó en batirse en duelo a espada en noviembre de 1869 en Vésinet, cerca de París, por un artículo que otro español, Ángel Miranda, había publicado en *Le Gaulois* en el que acusaba a uno de sus hermanos de haber dejado deudas. Como en los casos anteriores, Errazu defendía el honor familiar y salió igualmente victorioso, logrando herir a su adversario en un hombro y en una pierna¹⁰⁷.

A pesar de la coyuntura no muy favorable del negocio salinero, la economía de los Errazu era muy sólida. El deseo de Ramón de contar con bodega propia, signo inequívoco de distinción, le llevó a adquirir, ya al año siguiente del fallecimiento de su padre, el Château de Cos d'Estournel, en Pomys, Saint-Estèphe, en el Médoc. Se trataba de un vino de gran prestigio en la corte de Napoleón III, que había obtenido su fama y la calificación, en 1855, como «deuxième cru» de «classement impérial»¹⁰⁸. El propietario que le había dado el nombre, Louis Gaspard d'Estournel (1762-1853), lo había exportado a la India y había hecho erigir, en la portada de acceso, concebida como arco de triunfo, un león y un unicornio, símbolos de la fortaleza y de la pureza y la fecundidad, que debieron agradar a Errazu. También los chapiteles en forma de pagoda de color suavemente dorado, que rematan los cuerpos ochavados de las tres torres (FIG. 18) y rememoran la exportación a la India, y la gran puerta de madera tallada, que compró D'Estournel al sultán de Zanzíbar, halagarían su gusto por lo refinadamente exótico. Así, adquirió los viñedos, muy próximos a los del afamado Château Lafite Rothschild, a los descendientes del banquero inglés Charles Cecyl Martins, que los había comprado a D'Estournel en 1852.

Los Errazu mantuvieron veinte años los viñedos, que gozaron de muy buenas cosechas en 1869 y 1870 y, además de vender la producción, agasajaron

a sus amigos, enviando también botellas a Salinas¹⁰⁰. Los vendieron en 1889, tras el fallecimiento de su madre, en una cantidad muy próxima a dos millones de francos, a los que había que sumar los más de seiscientos mil que importaban las existencias de vino en barricas¹⁰¹. Además, Ramón de Errazu se quedó entonces con la mayor parte del caldo que quedaba en botellas, por valor de casi trescientos mil francos, lo que demuestra su mayor interés por el vino, en relación con sus hermanos. También adquirieron propiedades con dehesas y bosques en l'Abbaye de l'Isle en el propio departamento de la Gironde, que se evaluaron, en 1889, en doscientos mil francos¹⁰².

LA AFICIÓN A LA PINTURA. LA COLECCIÓN GOYENA

Errazu debió de comenzar por entonces a adquirir pinturas, otro rasgo propio de la distinción social de la que se convirtió en ejemplo relevante. Pudieron haber influido en ello su amistad con Raimundo de Madrazo y el trato con su cuñado, José Domingo Irureta Goyena e Íñigo Ruiz de Ansoategui, de nacionalidad mexicana y origen vasco, casado con su hermana mayor, Manuela. Goyena, con quien Joaquín María de Errazu había tenido tratos comerciales, era muy aficionado a las artes y las antigüedades, como denotan las cartas, algunas con dibujos, que le dirigió Fortuny, con quien tuvo amistad¹⁰³. Logró reunir una colección de cierto relieve. En ella figuraron, ante todo, varias obras del pintor catalán: un *Moro fumando*, dos cabezas pequeñas, una acuarela y seis dibujos a pluma, además de su paleta y sus pinceles. Esto era lo que poseía en 1893, pero debió de tener más obras, alguna dedicada con expresión de amistad, como *Jefe árabe*, de 1870¹⁰⁴, y las acuarelas *Un concierto*, *Las máscaras*, ambas de 1866, y *La mariposa*, de 1867¹⁰⁵.

De los dos grandes amigos de Fortuny también tuvo, como su cuñado, varias obras. De Martín Rico le quedaba en 1893 una marina y un estudio de figuras, pero había poseído algunas obras más. Entre ellas, el óleo *Camino del borde del río*, lo había adquirido en 1869 en seiscientos francos, y el titulado *La Grenouillère*, una vista del mismo paraje que habían pintado poco antes Renoir y Monet, obra de 1870, se lo adquirió en dos mil. El propio Rico, que tuvo amistad con Goyena, le regaló una acuarela del natural, *Convento y huertas (Alcalá)*, seguramente muy próxima a la que poseyó y legó Errazu, si es que no se trata de la misma. También reunió varios retratos de los Madrazo, Federico y Raimundo, tres femeninos y cinco masculinos, así como cinco paisajes. A todos ellos les conocía bien, incluyendo a Federico. Éste alude repetidas veces en su correspondencia a Goyena y sugiere a Raimundo le pida consejo, a él y al coleccionista norteamericano William Hood Stewart (1820-1897), en lo referente a la colocación del dinero que podría ahorrar de las ventas de sus cuadros. Los retratos de Raimundo eran los del propio Goyena¹⁰⁶, de busto (FIG. 19), y los de dos hijos suyos. De Federico conservó

20. Wssel de Guimbarda, *Manuela de Errazu de Goyena*, 1868. Óleo sobre lienzo, 75 x 62 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes, depositado en el Museo de Huelva

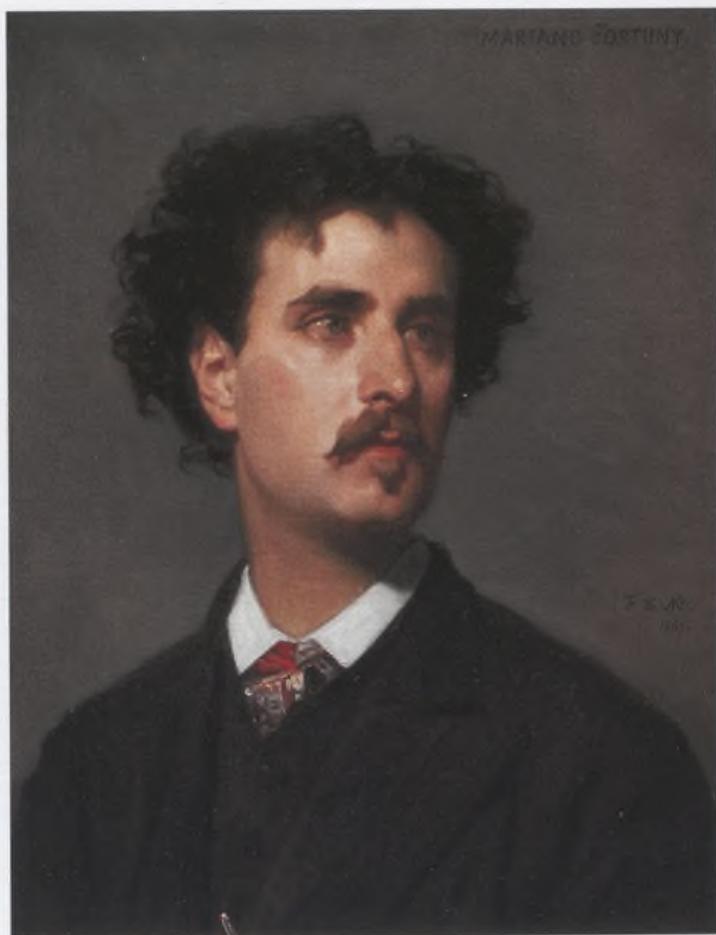


un *Retrato de caballero*, cabeza fechada en Roma en 1841, y el *Retrato del Sr. Ansoategui*¹¹⁶, de 1842, pariente, por el lado materno, de Goyena. El retratado era a su vez tío del pintor cubano Wssel de Guimbarda, igualmente amigo de Fortuny, que pintó a Manuela de Errazu en un retrato oval de fino colorido en grises (FIG. 20)¹¹⁷. Estas obras, así como una fotografía enmarcada del retrato de Ramón de Errazu por Raimundo de Madrazo, fueron legadas por Joaquín Goyena, hijo de José Domingo, a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, para su exhibición en el Museo de Bellas Artes de Sevilla¹¹⁸.

Pero la colección de Goyena era un poco más amplia en nombres, aunque no en calidad, que la de Errazu, e incluía también obras de artistas como Francisco Domingo (un retrato masculino) y Francisco Pradilla (una *Vista de Venecia* y una acuarela que representaba *Un anciano*). Además, la afición a las antigüedades de Goyena le llevó a adquirir cuatro trípticos de primitivos de los siglos xv y xvi y doce retratos sobre tabla que también catalogaba como «primitivos», *Una inauguración del Botánico de Luis Paret y Alcázar*¹¹⁹ y un retrato femenino y cinco dibujos de Goya.

En este conjunto llama la atención, además de la presencia relativamente amplia de los primitivos, la aparición del Greco, con una obra conocida hoy como *Grupo familiar*, y que se ha citado a menudo como *La familia del Greco*¹²⁰ que se ha atribuido al taller familiar del Greco¹²¹ o, con dudas, a Jorge Manuel Theotocópuli¹²². En todo caso, se trata de una obra de señalado interés por su tema y también por su ejecución, no exenta de calidad. Goyena adquirió la obra a un pintor coleccionista amigo de Raimundo de Madrazo, Ignacio de León y Escosura (1832-1901), que la debió comprar en París. Escosura era aficionado al Greco, a quien había copiado, al menos en 1891, en el Museo del Prado¹²³.

Goyena tenía casa en París, en el número 69 de la avenida Marceau, y también en Sevilla, en la plaza del Triunfo. Sin embargo, no fue tan afortunado en los negocios como su cuñado. La colección descrita, que fue más numerosa, y a la que se agregaban otros cuadros de menor importancia, un tapiz, muebles y libros, se evaluó en 1893 en cuarenta mil pesetas, cifra inferior a la que habían alcanzado los cuadros más caros de la colección de Ramón de Errazu. Éste, que se había convertido en acreedor de su cuñado por esa cantidad, pignoró la colección, dejándole el libre disfrute de ella¹²⁴. Sin embargo, la deuda continuó creciendo, pues en diciembre de 1901 era de 154.400 pesetas. Goyena la satisfizo vendiendo a Errazu su casa sevillana, con su mobiliario, cuadros, porcelanas y colecciones artísticas¹²⁵. Así, la colección de pinturas que Goyena había formado pasó finalmente a Ramón, que debió dejarle el usufructo de la casa y de cuanto había reunido, con la posible excepción de alguna obra de Rico. Pero todavía hubo de hacer Ramón algo más por su hermana, a la que pasaba una pensión, en 1904, cuando asumió la cesión del crédito de las deudas contraídas por éste en Sevilla mediante la suma de 65.000 pesetas¹²⁶.



21. Federico de Madrazo,
El pintor Mariano Fortuny,
1867. Óleo sobre lienzo,
54 x 42 cm. Barcelona,
Museu Nacional d'Art de
Catalunya, inv. MAM 45962
22. Federico de Madrazo,
*El pintor Raimundo de
Madrazo y Garreta, hijo del
artista*, 1875. Óleo sobre
lienzo, 46,5 x 38,5 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P 7662

Las primeras pinturas que debió de comprar Errazu eran de Fortuny, seguramente por la influencia inicial del gusto de Goyena reforzada por el de Raimundo. Fortuny, por otra parte, había maravillado en los ambientes aristocráticos que frecuentaba Errazu, e incluso a pintores como Meissonier, al que éste trataba en el *Cercle de l'Union*. Théophile Gautier le dedicó un artículo entusiasta en el que valoraba no sólo los óleos, sino también las acuarelas, cuya fuerza de color, decía, «lucha con el óleo». Por otra parte Gautier acertó a darse cuenta muy bien de la posición muy particular en el panorama artístico parisino del pintor, del que señalaba que había tenido la fortuna de desarrollarse libremente, «en una penumbra misteriosa» al margen de los centros de la crítica, pintando lo que le apetecía¹⁷. Esa posición le hacía muy interesante para Errazu, cuya fascinación por lo bello y exquisito aumentaba cuando tenía un matiz de cierta rareza o exotismo, de modo que adquirió varias obras directamente al artista. Entre ellas elegiría, conforme a ese gusto, dos con motivos árabes y otras dos de asunto granadino. Además, tuvo ocasionalmente pinturas importantes de Fortuny en su casa, como *La vicaría*, obra que estuvo en 1870 allí donde, por indicación de su autor, la retocó Raimundo¹⁸. Cuatro años después, en junio de 1874, llegó a reunir un



23. Martín Rico,
Vista del Sena en Croissy,
 1869. Óleo sobre lienzo,
 39 x 67 cm. San Sebastián,
 Museo de San Telmo, p. 107

elenco de obras que dispuso en el invernadero de su casa, entre ellas las tres pinturas de mayor renombre entonces: *La vicaría*, que pertenecía a madame de Cassin, una amiga de Errazu, *La elección de la modelo*, que adquirió Stewart, y *El jardín de los poetas*, que pertenecía al conde de Heeren, todas ellas con personajes de época; a ellas se agregaron otras que Fortuny había llevado desde Roma, como el *Viejo desnudo al sol* y *Marroquíes* (CAT. 11 y 13), adquiridas después por Errazu, que atestiguan un gusto por el estudio del natural a plena luz, en una orientación muy diferente a las anteriores. Compró también, antes de 1875, año en que la registra Davillier en su poder, la *Fantasia sobre Fausto* a Juan Bautista Pujol (CAT. 8)¹²⁰. Luego, en la venta del Hôtel Drouot de 1875, adquirió algunas más: la acuarela de *Menipo*, las *Malvas reales*, el *Desnudo en la playa de Portici* y el *Jardín de la casa de Fortuny en Granada*, que completaría después Raimundo de Madrazo (CAT. 7, 12, 14 y 16).

También compró en seguida obras de Martín Rico, como la titulada por éste *Petit bras. Seine*, de 1869, que pasó a su muerte a Luis de Errazu, y luego al Museo de San Telmo en San Sebastián (véase FIG. 23). En 1871 adquirió *La Torre de las Damas en la Alhambra* y al año siguiente, *Fuenterrabía* (*Desembocadura del Bidasoa*), obra que, según Mélida¹²¹, habría sido un encargo en memoria de la localidad natal de su padre (CAT. 3 y 5).

En 1873 le adquiriría *La riva degli Schiavoni en Venecia* (CAT. 6). Y se hizo también con varias obras de Raimundo realizadas en Sevilla, muy próximas al gusto de Fortuny: los tres pequeños paisajes y la *Gitana* (CATS. 17, 18, 19 y 20).

LA GUERRA. NUEVAS RESIDENCIAS. VIAJES A ESPAÑA

En 1870, el estallido de la guerra francoprusiana aconsejó a los Errazu una estancia en su recién adquirida propiedad¹¹¹. La guerra le resultó, como a muchos extranjeros que vivían en Francia, lamentable e injusta, según se desprende de sus cartas. Además, le trajo el sufrimiento de ver humillada a su antigua amiga, Josefa de la Peña, que había gozado de una situación de privilegio en la corte imperial a su vuelta a Francia con su marido, el mariscal Achille Bazaine, y que había destacado allí por su gran belleza. Bazaine, jefe del ejército francés, capituló en Metz ante los alemanes y hubo de sufrir después un deshonesto juicio militar.

Por entonces, curiosamente, y tal vez influido por su estancia en el *château*, decidió dar instrucciones para que se fortificara la casa de Salinas. En París se había quedado uno de sus hermanos¹¹². Permaneció en Saint-Estèphe al menos desde el 14 de septiembre hasta el 27 de octubre de 1870 y después se trasladó, con sus familiares, a Madrid, donde estuvo hasta marzo de 1871. En este viaje debió de serle útil la amistad con Raimundo de Madrazo, que se había quedado en París durante el sitio de la ciudad. El 17 de enero de 1871 vio a su padre, Federico¹¹³. Dada la formalidad absoluta de los Errazu y su amistad íntima con Raimundo, el mismo Federico le aconsejó posteriormente que recurriera siempre a Errazu para que facilitara los cobros de dinero que le giraba desde Madrid¹¹⁴.

Errazu se quedó hasta marzo de 1871 en Madrid y volvió luego, por San Sebastián, a París. Allí estuvo unos días y vivió los episodios de la Comuna revolucionaria¹¹⁵. Entre tanto, la mayor estabilidad política en México favoreció la eventual recuperación de la buena marcha de la empresa salinera, en cuya finca continuaba establecida la cría de animales, sobre todo la de caballos andaluces, que gustaban mucho a Ramón. Poco duró sin embargo aquella buena marcha, de manera que Errazu pensó en viajar de nuevo a México. La vida agradable que llevaba en Francia, donde pasaba temporadas en su posesión de Pomys, le hacían poco deseable el viaje. Por otra parte, la conveniencia de iniciar a sus hermanos menores, Gaspar y Luis, en el negocio le determinaron, finalmente, a enviar a éstos, que embarcaron a principios del otoño de 1872. Previno que les acompañaran, dada su juventud, y para su seguridad, criados con armas¹¹⁶. Una enfermedad sufrida por ambos acortó su estancia allí, que se redujo a los meses de enero a agosto, reuniéndose los dos con Ramón en San Sebastián, en el mes de septiembre¹¹⁷. El otro hermano varón, Antonio, se había apartado del negocio,



24. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Antonio de Errazu*, ca. 1859. *Carte de visite*. París, Bibliothèque nationale de France (80-198 [12], cliché 10.145)

vendiendo en setenta mil pesos fuertes su parte a Ramón a principios de aquel mismo año¹⁰⁸.

En un primer testamento, escriturado el 27 de enero de 1874, Guadalupe Rubio nombró albaceas a Ramón, Juan María de Errazu y Goyena, encomendando al primero la tutela de sus hermanos menores de edad, si los hubiera a su muerte. Dejaba herederos universales a todos sus hijos salvo a Antonio, al que señalaba como hijuela una décima parte de su representación en las Salinas de Peñón Blanco, lo que suponía una merma considerable con respecto a los demás¹⁰⁹, y venía a castigar así el desapego mostrado al vender su parte. Antonio de Errazu no llevó, a diferencia de sus hermanos, una vida social relevante, debiendo de fallecer antes de 1886, fecha del segundo testamento de su madre, en el que no se le nombra.

Por otra parte, Ramón recibió, el 27 de julio de 1874, plenas facultades de su madre que, tras la liquidación de la herencia testamentaria en 1869, era curadora de Gaspar, Luis y Ana y tutora de Concepción¹¹⁰. También le confió un poder para que le representase en pleitos ante los tribunales¹¹¹. Con ello, Errazu llegó a manejar, además de su propia fortuna, la de su madre y la de cuatro de sus seis hermanos, es decir, seis séptimas partes del cuerpo de bienes de sus padres, una vez excluidas las hijuelas de

Antonio y de Manuela, contribuyendo con su actividad a aumentarla de forma notable según puede observarse en el inventario de bienes que se realizó en 1889 al morir su madre.

En aquellos años, la familia mantenía la casa de Les Écuries d'Artois, según se deduce de una indicación en una carta de 19 de junio de 1873. Sin embargo, en 1874 la madre de Ramón, Guadalupe Rubio, aparece avecindada en la calle Presbourg en el mes de enero en el número 4 y en julio de ese año, en el número 10 de la misma calle¹¹², donde se halla en los años siguientes, con varios de sus hijos. Ambos edificios, destacadas construcciones de estilo neorrenacimiento francés, hoy bien conservadas, tienen su entrada por aquella calle y dan, en sus fachadas, a la Place de l'Étoile, de la que les separaba una verja y un jardín, formando un conjunto urbano homogéneo. Los Errazu ocuparían un piso, alquilado, en cada uno de ellos, el del número 10, un bajo¹¹³.

El 3 de abril de 1876 Ramón de Errazu recibió un poder notarial otorgado por su madre, en el que le autorizaba para vender en pública subasta la casa de Les Écuries d'Artois¹¹⁴. Este hecho, junto con la posesión por parte de los Errazu de las acciones de las casas de la sociedad de la calle nueva llamada

25. André-Adolphe-
Eugène Disdéri, *Manuela
de Errazu en traje de
amazona*, ca. 1857-1858.
Carte de visite. París,
Bibliothèque nationale
de France (10-19B [12])



Fortin que se abrió por entonces y que daba a la de Les Écuries d'Artois, mueve a pensar que hicieron demoler el palacete en el que habían vivido para obtener, igual que otros propietarios, un amplio beneficio económico con la construcción de casas. A la muerte de Guadalupe el valor de esas acciones importaba casi medio millón de francos¹⁵.

Eso supuso que también Ramón de Errazu hubo de buscar nueva residencia. Ya en 1876 vivía en el piso bajo del número 36 de la Cours de la Reine, calle muy elegante junto a la orilla derecha del Sena. La casa, hoy inexistente, era un palacete de planta cuadrada, de tres pisos (incluyendo el bajo) y sótano, bien construido en piedra, con una amplia puerta cochera de entrada. Tenía seis ventanas que daban a la calle y nueve sobre el patio, y una dependencia de servicio al fondo, que se aumentó en 1876 y en 1888¹⁶. El edificio era en 1876 propiedad de Augusta Marie Marguerite Löwenhielm, duquesa de Fitzjames. Avanzada la década de 1880 lo adquirió Marie Emma Goldschmidt, casada con Maurice von Villeroy. En aquella casa Errazu era vecino inmediato de las hermanas condesas de la Ferronnays y de la Roche-Aymon, que se habían hecho construir un palacete en el n.º 34, en el que la primera daba espléndidas fiestas; de la firma Lalique, que ocupaba el

número 40, y de la duquesa de Berghes, en cuyo *hôtel* (n.º 42) se presentaban las exposiciones de la Société Artistique des Amateurs¹⁷.

Errazu organizó su vida conforme a los usos del gran mundo. Pasaba el invierno y la primavera en París, el verano en Biarritz, adonde había comenzado a acudir su padre, y el otoño en Pomys, para asistir a la recolección. Consolidaba, también su afición al arte, gracias al trato próximo con Raimundo de Madrazo y con Rico y Fortuny. Errazu era uno de los coleccionistas, junto con Goyena y Stewart, a los que más agradecido estaba, según se revela en una carta a este último¹⁸. La amistad que Errazu había tenido con Fortuny queda patente en el hecho de que fuera una de las tres personas a las que, como amigos del pintor y de su familia, se recurrió para declarar en la información testifical emprendida a instancias de la viuda ante el Consulado de España en París, de que había fallecido sin dejar testamento y de que a su muerte dejaba sólo dos hijos¹⁹.

Tras adquirir cinco obras más en la venta Fortuny de París, su colección era ya importante. Por ello, cuando un amigo de Federico de Madrazo necesitado de dinero quiso deshacerse de un Fortuny, aquél le indicó a Raimundo que ofreciera el cuadro a Errazu o a Goyena²⁰.

Pero su mayor amistad era con Raimundo de Madrazo, que acostumbraba a pintar en su *serre*. El propio Federico de Madrazo visitó a su hijo Raimundo allí y llegó a pintar también en aquel lugar, muy apropiado para ello, como hizo el 14 de febrero de 1875, durante su viaje a París¹⁵¹. Allí realizó los retratos de sus hijos Raimundo y Cecilia, comenzados el 20 y el 22 de agosto de ese año y terminados a los pocos días. Dos años después, pintó en aquel lugar un nuevo retrato, el de la hija de su segunda esposa, durante el mes de julio¹⁵².

Mientras, en México, entre los años de 1875 y 1877, se había hecho más aguda la rivalidad de las salinas de Peñón Blanco con las del Tapado y San Cosme. Por otro lado, algunos de los amigos de Errazu en México ocupaban cargos políticos relevantes, lo que le ayudaba en su negocio. Al cabo, murió allí en 1876 Cayetano Rubio y, en memoria suya, se puso el nombre de San Cayetano a uno de los ranchos de la Negociación¹⁵³. Cayetano, por testamento realizado el 18 de febrero de 1875, legaba a su hija Guadalupe Rubio una de las partes de su herencia, repartida entre sus nueve hijos, una vez deducido un quinto para su viuda¹⁵⁴. Ausentes los dueños de la Negociación Salinera durante años, el administrador Benito Rezusta, natural de Salinas de Peñón Blanco, que había mostrado su preparación y su lealtad, se hacía cargo de ella durante períodos muy prolongados con una autonomía casi total. En ese año de 1875 Guadalupe Rubio otorgó, en unión de su hijo Ramón en París, un poder general a favor de Rezusta para cobrar deudas.

En marzo de 1877, Errazu volvió a viajar a España. Estuvo en Madrid, donde visitó a Federico de Madrazo, y en Sevilla¹⁵⁵. El 23 de julio de ese año Federico de Madrazo devolvió la visita a Errazu en París, al que vio con su hijo y otras dos personas. Tres días después repitió la visita con objeto de recabar noticias para un viaje a Londres que tenía proyectado y aun el día 28 estuvo nuevamente¹⁵⁶.

Los Errazu mantenían una intensa vida social, a la que ya se habían incorporado Gaspar y Luis, ambos íntimos amigos de Carlos María Fitz-James Stuart, luego duque de Alba. Conocían, así, el amplio y cosmopolita círculo de este personaje, sumamente aficionado a los viajes y miembro de la Société d'Antiquaires de France. En una carta del duque Jacobo a su hijo Carlos en el otoño de 1877, poco antes de casarse éste, le rogaba le pusiera al corriente de sus planes, pues le habían indicado que se iba «con Errazu a Burdeos»¹⁵⁷, refiriéndose sin duda al Château de Pomys, donde solían pasar lo que se llamaba la *arrière-saison*, tras el verano. Este Errazu debía de ser Luis, pero además, desde el propio Château de Pomys, el otro hermano, Gaspar, escribió muy cariñosamente al duque en términos que hacen ver su estrecha relación¹⁵⁸.

LOS AMIGOS DE RAMÓN, FORTUNY, MADRAZO Y RICO,
EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1878

En 1878 Errazu volvió a Madrid, donde el 29 de enero visitó Toledo con Raimundo de Madrazo¹⁵⁰. En ese año se celebró la Exposición Universal de París. Las salas dedicadas a pintura y escultura ocupaban el centro del palacio del Champ de Mars. España sólo disponía de una sala no demasiado grande, en la que Fortuny ocupó un lugar de privilegio gracias a Martín Rico y Raimundo de Madrazo. Éstos participaron en la organización de la exposición, por encomienda de su amigo Teodoro Ponte de la Hoz, que había tramitado la testamentaria de Fortuny en 1875 como responsable del consulado y que era delegado de la sección de Bellas Artes.

En el elenco que seleccionaron para representar del mejor modo posible

al pintor, Errazu intervino de manera destacada como prestador de seis de sus obras. A la exposición debe referirse la carta que había remitido en 1877 Errazu, con el otro gran coleccionista de Fortuny en aquel momento, el norteamericano Stewart, a Federico de Madrazo¹⁵¹, que velaba desde Madrid porque Raimundo ayudase en la preparación de la exposición, según revela su *Epistolario*, consciente de la importancia que podía tener en el asentamiento de la fama póstuma de Fortuny. En el montaje, Raimundo y Rico dispusieron en una pared, separadamente de las demás, las obras de Fortuny y, en la misma sala, las de los restantes pintores de la sección. El núcleo más importante de la sección española fue desde luego la pared de Fortuny, asediada continuamente por el público que se agolpaba ante ella¹⁵². Tras Stewart, que prestó nueve obras y que también participó en la colocación, el segundo prestador en importancia fue Errazu, con seis obras¹⁵³: *Étude d'un vieillard* (que es *Viejo desnudo al sol*), *Le Faust de Gounod* (o *Fantasia sobre Fausto*), *Roses trémières* (que es *Malvas reales*), *Souvenir du Maroc* (*Marroquíes*), *Faune endormi* (seguramente *Idilio*) (CAT. II, 8, 12, 13 y 9) y *Estanque en Granada* (obra que heredó Luis y que hoy está, por legado de éste, en el Museo de San Telmo, en San Sebastián) (FIG. 26). Por entonces Errazu no era demasiado conocido en Madrid y, al publicarse las crónicas de las corresponsalías parisinas en España, su apellido resultó irreconocible¹⁵⁴.

También se expuso un amplio grupo de obras de Martín Rico, entre ellas la *Torre de las Damas en la Alhambra*, la entonces denominado *Marine (près de Fuenterrabía)* (que es *Desembocadura del Bidasoa*) y *Le quai des Schiavoni* (hoy, *La riva degli Schiavoni en Venecia*), sin especificación de propiedad, las dos últimas pero

26. Mariano Fortuny,
Estanque en Granada,
ca. 1872. Óleo sobre
tabla, 16,5 x 8,5 cm.
San Sebastián,
Museo Municipal
de San Telmo, r 91



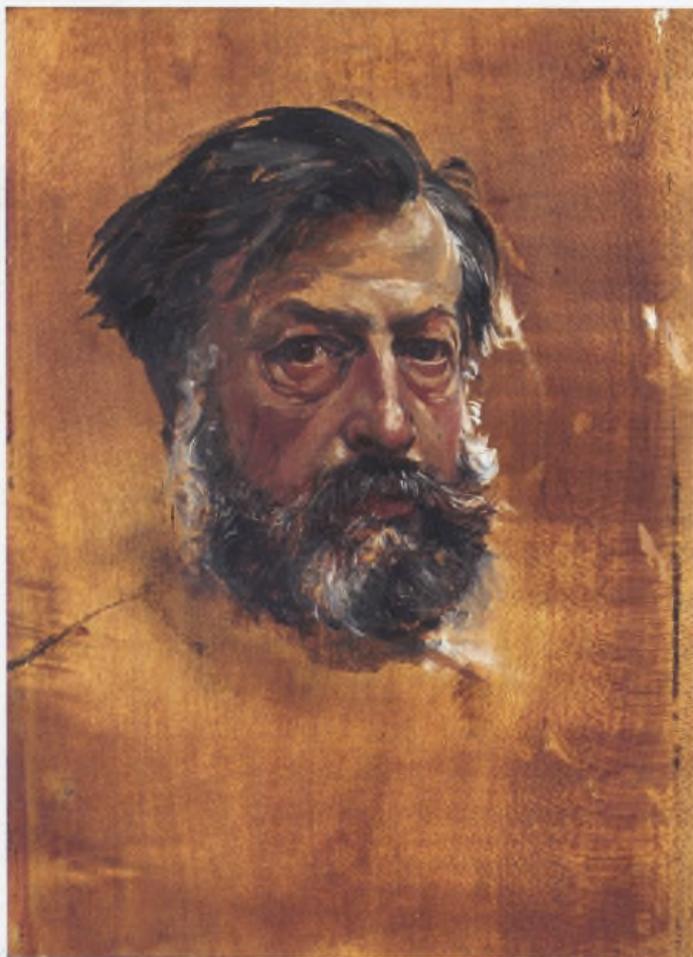
adquiridas ya por Errazu (cat. 3, 5 y 6). En cuanto a Raimundo de Madrazo, que participó finalmente por los reiterados consejos de su padre, estuvo representado por trece obras, entre las cuales cinco pertenecían a Errazu: *Une Andalouse* (que es *Una gitana*, cat. 20), *Type espagnol* (que es *Aline Masson con mantilla blanca*, cat. 21), y los tres pequeños paisajes *El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla*, *El patio de San Miguel en Sevilla* y *Estanque en los jardines del Alcázar de Sevilla* (cat. 17-19).

Aunque figuró fuera del catálogo oficial de la sección española, el conjunto formado por las obras de Fortuny, Rico y Madrazo, en el que al menos catorce obras habían sido prestadas por Errazu, fue, junto con la obra de Francisco Pradilla *Juana la Loca*, que obtuvo medalla de honor, el más relevante de la exposición. Así lo reconocieron las críticas y el jurado, pese a que en éste sólo figuraba un español, Ponte de la Hoz. Entre las medallas de primera clase, además de un *rappel* para Federico de Madrazo, consiguió una para Raimundo, que se vio así recompensado en el mismo nivel que artistas de gran fama como Alma Tadema, Delaunay, Henner, Israels, De Nittis, Robert-Fleury y Watts, lo que supuso un espaldarazo importante a su carrera. Por su parte, Martín Rico obtuvo una medalla de tercera clase. Hubo también

recompensas, en forma de diplomas, a la memoria de los artistas fallecidos, y Fortuny fue premiado en esta sección, junto a Rosales y Zamacois, en una lista en la que figuraban también Corot, Daubigny, Díaz, Fromentin, Millet y Regnault, entre otros artistas¹⁶⁴.

En cuanto a la crítica, la mayoría de los que se ocuparon de la sección española hicieron ver la primacía de Fortuny, hasta el punto de resaltar que si el pintor catalán no hubiera estado, habría sido poco importante la participación española¹⁶⁵, atribuyendo a su obra y a su práctica de pintar al aire libre la liberación de los tonos ocres y sombríos que juzgaban propios de la escuela española¹⁶⁶. Se valoró en el conjunto de la obra de Fortuny y sus amigos lo que se consideraba una inesperada y sorprendente floración de una pintura de lo instantáneo, de técnica vigorosa y luz resplandeciente¹⁶⁷. Además, no dejaron de notar lo que el propio montaje de la exposición hacía evidente: la proximidad estilística de las obras de Rico y Madrazo con las del pintor catalán¹⁶⁸. Algunos mostraron sus recelos ante la influencia que podría ejercer la brillantez y el virtuosismo de Fortuny, que consideraban peligrosos¹⁶⁹, no sólo para la pintura española, sino también para la francesa,

27. Jean-Louis-Ernest Meissonier, *Autorretrato*, 1872. Óleo sobre tabla, 19 x 13'5 cm. París, musée d'Orsay, RF1251



pues el tratamiento pleno de luz y de violentos contrastes de color, no se correspondía con el clima francés¹⁷⁰. Manifestaban así unas reservas parejas a las que suscitaban algunos aspectos de la pintura impresionista.

Es claro que el balance de la exposición, donde la participación de Fortuny fue lo más destacado, fue muy satisfactorio para Errazu, que vio valorado su criterio de selección por la mejor crítica francesa y también por el aprecio unánime del público. Sólo un año después fue retratado por Raimundo de Madrazo en una pintura muy singular que quizá pueda considerarse la obra maestra del artista en el género y también la prueba que muestra la definitiva seguridad en su estilo por parte del pintor y, en su gusto, por parte del retratado (CAT. 23).

Por entonces Stewart hacía reuniones de amateurs y artistas en su casa, a las que acudían Rico y Madrazo, así como Paul Baudry, muy estimado por ambos, y Meissonier, además de otros artistas amigos de Fortuny como Worms y Gemito, y de los italianos Giuseppe de Nittis, Michetti y Mancini¹⁷¹. También debió de frecuentarlas Ramón de Errazu, que vivió cerca de sus casas sucesivas en el Cours de la Reine y en la avenida d'Iéna, y que encontraría en ellas un ámbito de valoración afín a su gusto, que debió de estimularse allí. Stewart fue muy amigo de los tres artistas españoles y Madrazo llegó a redactar unas notas para el catálogo de la venta Stewart en Nueva York tras la muerte de éste.

En 1879 también se vio Errazu con Federico de Madrazo, que estuvo con Raimundo en su casa durante el viaje estival que hizo en París, el 26 de agosto¹⁷² y coincidieron de nuevo el verano siguiente, en Biarritz, el 18 de septiembre¹⁷³.

LUIS Y GASPAR EN MÉXICO. ESTANCIAS DE RAMÓN EN ESPAÑA

A finales de 1879 se hizo evidente que era necesario velar de cerca por el negocio de las salinas, de modo que Luis de Errazu viajó a México para encargarse de ello¹⁷⁴. En 1880 consiguió, después de gran esfuerzo, un dictamen favorable del fiscal respecto de la propiedad de las salinas de San Cosme¹⁷⁵. Al tiempo, empresarios extranjeros obtuvieron la concesión del ferrocarril en Zacatecas¹⁷⁶, cuyo paso por San Luis Potosí resultaba muy beneficioso para Salinas.

En marzo de 1882 Gaspar de Errazu viajó también a México para hacerse cargo de otros negocios. En agosto se hizo efectivo el reconocimiento de los derechos de los Errazu sobre las salinas de San Cosme, lo que celebró Ramón¹⁷⁷, sabedor de las dificultades que habían tenido que vencer. Con su habitual rotundidad en lo relativo a sus posesiones indicaba que se defenderían los terrenos con «las armas jurídicas y las de fuego en las manos tratándolos de plano y de hecho como ladrones» y, ante un artículo que le atacó en un periódico, recomendaba «no dar contestación alguna, y sólo el desprecio o los palos, hay que ofrecer a los ataques por la prensa».



Esta adjudicación era muy importante, pues dejaba las lagunas del Tapado aisladas en su lucha por competencias y pedidos con las de Salinas.

Otra iniciativa importante, con el fin de garantizar en una amplia medida los pedidos de sal y disponer de un mercado cautivo, fue la adquisición de acciones de la mina de plata llamada La Blanca en Pachuca, en el estado de Hidalgo. Esto obligó en alguna ocasión, cuando tras la muerte de Ramón la producción de sal resultaba insuficiente, a adquirirla para hacer frente a los pedidos. En los últimos años de posesión de las salinas fueron vendiéndose algunas acciones de esta mina a través de la firma Bermejillo y Cía., pero en 1888 los Errazu poseían un valor de poco más de setenta y siete mil francos¹⁷⁹.

Con sus hermanos Luis y Gaspar en México, Ramón se encontraba más libre para hacer viajes. Así, en agosto y septiembre de 1882, pasó una temporada en Madrid, donde se hospedó en el hotel de París¹⁸⁰, y visitó en el Prado a Federico de Madrazo¹⁸¹, repitiendo visita dos meses después¹⁸². No sólo Ramón, también Manuela Errazu pasaba temporadas en Madrid, como hizo en el otoño de 1883, en el que se instaló en una buena casa de huéspedes, donde se hospedaría luego Cecilia Madrazo junto con sus hijos¹⁸³. El 20 de febrero de 1884 los duques de Fernán Núñez, cuya hija Rosario Falcó y Osorio, la culta condesa de Siruela (1854-1904), se había casado con Carlos Fitz-James Stuart (1849-1901), el hijo del duque de Alba, invitaron a Ramón de Errazu y a Raimundo de Madrazo a su gran baile de disfraces en Madrid¹⁸⁴. Este baile, que tuvo lugar el 25 de febrero, fue el más famoso de su época y a él asistió toda la gran sociedad española¹⁸⁵. Manuel Pascual Luis Falcó (1828-1892), el duque consorte, había sido entre 1881 y 1883 embajador extraordinario y ministro plenipotenciario en París. Su hija acababa de ser retratada en 1881 por Raimundo de Madrazo en una de sus mejores pinturas de ese período, que conservan los duques de Alba. Después de la muerte del duque Carlos le hizo un retrato en uniforme de maestrante, y en el pago de los seis mil francos que importó tuvo una vez más protagonismo Ramón de Errazu en su calidad de hombre de negocios que a la vez era amigo íntimo tanto del duque de Alba como de Raimundo de Madrazo, apareciendo como mediador en el pago¹⁸⁶.

Entre tanto, en 1883 y 1884 la actividad de Gaspar y, especialmente, de Luis de Errazu en México, a favor de una expropiación de las lagunas del Tapado comenzó a tener buenos augurios, gracias a la habilidad de Luis¹⁸⁷, y también consiguieron nuevas posesiones en Venado¹⁸⁸. Como años antes había hecho Ramón, ambos hermanos llevaron una vida social activa en México, e hicieron algunos viajes a los Estados Unidos y a Europa. Así, fueron miembros del Jockey Club. En 1885 Luis de Errazu figuraba como uno de los socios propietarios de la sociedad, fundada cuatro años antes, con facultades para presentar a los nuevos miembros suscriptores¹⁸⁹. La afición a los caballos arraigó por entonces, especialmente a partir de 1890, en las clases

28. Tarjeta postal,
*Casa de Errazu en la calle
Mayor de Irún, ca. 1916.*
Irún, Archivo Municipal



dirigentes mexicanas, y el Jockey Club se convirtió en centro de reunión de los *gentlemen* de México¹⁰⁰, en el que los Errazu fueron muy apreciados. Su principal amigo fue José Yves Limantour (México, 1854-París, 1935), abogado inteligente, muy refinado y culto, que tocaba al piano a Beethoven y a Wagner¹⁰¹. Limantour desarrolló una importante carrera política cerca de Porfirio Díaz y frecuentó a los Errazu tanto en México como en París¹⁰².

En España, en 1885 los Errazu realizaron una reforma en su casa solar, Errazuenea, situada en el inicio de la calle Mayor de la villa de Irún (FIG. 28). La fachada, de dos pisos con tres vanos a la calle en cada uno, contaba en el primero con un balcón corrido y en el segundo con un mirador de madera en el vano central, cuyos remates enmarcaban el escudo. La reforma, encargada al arquitecto Juan José de Aguinaga, eliminó el mirador para realzar más el escudo e incluyó un ático con mansardas abiertas en óvalos¹⁰³. El resultado de la reforma dejaba el escudo, no demasiado grande, desgarnecido, y adaptaba la fachada al gusto francés de la época. Aunque por entonces la casa pertenecía a su madre y a los herederos de su tío Juan María, los impulsores de la reforma debieron ser Ramón y Luis (quizá también Gaspar, que murió en seguida) pues, a la muerte de Guadalupe, ambos se quedaron con la casa a partes iguales, compensando a sus hermanos con dinero, y a su prima Guadalupe Errazu y Urdinola, heredera única de Juan María, con otras fincas que poseían en la villa. Aunque se trataba de un bien menor en el conjunto de su fortuna¹⁰⁴, para Ramón y para Luis tenía un profundo valor simbólico y ambos la mantuvieron, sucesivamente, en sus patrimonios, hasta que a la muerte de Luis la heredó un sobrino suyo, Manuel Irureta Goyena¹⁰⁵.

Conscientes del aprecio de que gozaban en su medio social, Ramón, Gaspar y Luis de Errazu pretendieron en 1886, consiguiéndolo al año siguiente, el hábito y caballerato de orden militar, algo que refrendaba su posición tanto en París como, sobre todo, en España y México. Habiéndose probado la hidalguía de sus apellidos, declararon favorablemente los testigos, que eran el marqués de Molins, Francisco Rafael de Uhagón, el duque de Fernán Núñez y el duque de Medina-Sidonia¹⁹⁶. Con motivo de las pruebas Ramón estuvo en Madrid, y visitó una vez más a Federico de Madrazo en el Museo del Prado¹⁹⁷. El 21 de marzo de 1887 se le expidió título de hábito de caballero de la orden de Calatrava, y ese mismo año se concedió a Luis y a Gaspar de Errazu el hábito de caballero de la orden de Alcántara¹⁹⁸.

En 1886 Guadalupe Rubio, que había trasladado su residencia al número 69 de la avenida Marceau, cerca de su hija Manuela, hizo ante notario un segundo testamento en el que preveía que sus hijos varones se quedaran, cada uno con una parte más amplia de las salinas a cambio de indemnizar generosamente a sus tres hermanas, ya casadas. Esto debió de ser una idea de Ramón para concentrar la posesión del negocio, y firmaron como testigos sus amigos Martín Rico y Raimundo de Madrazo¹⁹⁹.

Gracias a la tenacidad de Luis de Errazu en ese año de 1887 se consiguió la expropiación de las lagunas del Tapado, una de las lagunas más importantes entre las consideradas «anexas», que pasaron a la Negociación Salinera. Además, los ingenieros del ferrocarril Central se encontraban ya en Salinas, lo que originó órdenes muy claras de Ramón de Errazu acerca del modo de crecimiento urbano de la población, en la que preveía, con buen criterio, amplios espacios, «prohibiendo en lo absoluto que alrededor de la Estación se levanten casas»²⁰⁰.

Los gastos del ramal corrían por cuenta de la Negociación, para la que resultaba de capital importancia la comunicación con el ferrocarril Central, y ello llevó a Ramón de Errazu a estudiar la cuestión minuciosamente y a enviar instrucciones al respecto²⁰¹. Su hermano Gaspar, que seguía de cerca los trabajos ferroviarios, que culminarían al poco tiempo²⁰², falleció el 12 de julio de 1888 de viruela negra, tras pocos días de enfermedad²⁰³. Ramón ordenó celebrar allí honras fúnebres, fundó una nueva hacienda con el nombre de San Gaspar en su memoria y encargó en París la ejecución de una pintura que representaba el escudo de armas del fallecido, para que se colocase en la sala grande de la Casa de la Negociación²⁰⁴. Poco después de la muerte de su hermano, Luis regresó a Europa y en septiembre se encontraba en el lugar habitual de veraneo de los Errazu, Biarritz²⁰⁵. El mes siguiente, el 6 de octubre, fallecía repentinamente Guadalupe Rubio, por lo que se celebraron solemnes funerales en la parroquia de Salinas.

La llegada del ferrocarril, no sólo a Salinas sino también a otros lugares de producción salinera, supuso que se hiciera más fuerte la competencia

29. Alphonse-Eugène Lechevrel, *Don Ramon de Errazu*, 1892. Plaqueta en cobre, 4,1 x 3 cm. París, Musée d'Orsay, inv. Medor 2029 (anverso) y Medor 2030 (reverso)



por colocar los pedidos. Por otra parte, los costes del transporte eran considerables, lo que produjo dificultades para mantener los precios. La más seria competidora era la laguna del Álamo de Parraz en Chihuahua²⁰, de la que los Errazu trataron de comprar acciones, siguiendo una línea de conducta que tendía al monopolio, como ya habían hecho su padre y su abuelo con el tabaco. Otra dificultad era la disminución de la demanda, debido al incremento de las exportaciones de metal por parte de los Estados Unidos.

Por otra parte, en Salinas seguían criándose caballos andaluces y pura sangre, que ahora interesaban especialmente a Luis de Errazu quien pedía informes sobre ellos y regalaba alguno en ocasiones²¹.

En 1891, tres años después de la muerte de su madre, Ramón y Luis Errazu, albaceas ambos del testamento de su madre, quedaron como propietarios únicos de las salinas, tras haber liquidado a sus hermanas, Manuela, Ana y María Concepción. Estas últimas se habían casado hacía años; Ana con Roberto Reyntiens, que vivía en Bruselas²⁸, y María Concepción con Federico Kenens. La suma en la que se evaluó la parte que representaba su madre en la propiedad de las salinas era algo superior a los cuatro millones de francos²⁹, equivalente a algo más del valor del resto de sus posesiones. En la partición de los bienes Ramón compensó a sus hermanas y se quedó con algunas propiedades que dan idea de sus intereses: además de las salinas y la casa de Irún que compartió con Luis, y el vino embotellado, se reservó una acción del Jockey Club de México (quizá la que había pertenecido a Gaspar) por valor de cerca de cuatro mil francos, cuatro del Jardín de Aclimatación de París, por valor de mil francos, y una acción de la fábrica de cal hidráulica La Fe en San Sebastián, de casi sesenta mil francos³⁰, que atestiguaba su deseo de tener alguna presencia en la industria guipuzcoana en la que su padre había entrado en 1862³¹ y en la que su madre había estado representada por su tío Juan María³².

LOS ÚLTIMOS AÑOS DE RAMÓN

La importancia que para Errazu tuvo su pertenencia a la orden de Calatrava se pone de manifiesto en dos encargos que hizo durante los años siguientes. En 1892 encomendó al escultor Alphonse-Eugène Lechevrel (París, 1848-1924) la realización de una placa metálica, en la que se representa el busto medallón del personaje y su escudo de armas con la cruz de Calatrava (fig. 29)³³. En ella Errazu aparece representado con una serena idealización. Alumno de Henri François, Lechevrel había participado en el Salon des Artistes Français y obtenido una medalla de bronce en la Exposición Universal de 1889 de París.

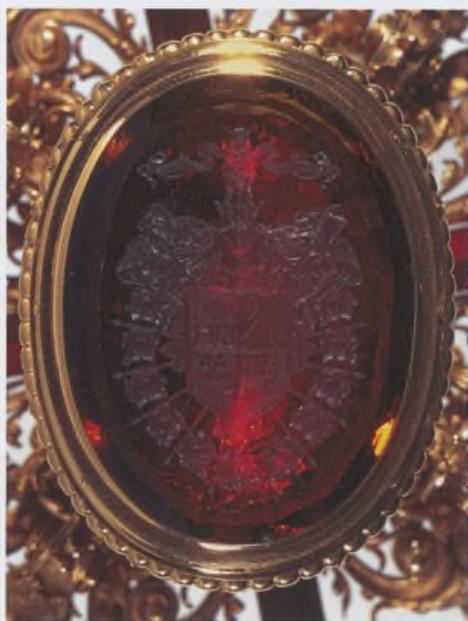
Mayor relevancia tuvo la realización de un gran sello de oro con seis piedras preciosas trabajadas por el mismo Lechevrel, en cuya ejecución

intervino el orfebre León Coulon, que debió cincelar el oro (FIGS. 30-33). Realizado según un diseño en cruz y aspa, presenta la cruz de Calatrava esmaltada en rojo²⁴. En las dos grandes aparecen el escudo de Errazu y el de los cuatro apellidos de Ramón. En ambos casos se componen las armas manteniendo en el exterior la heráldica del solar de Tejada, al que corresponden las banderas musulmanas y la divisa «ECCE BEATIFICAMUS EOS QUI SUBSTINUERUNT», tomada de la Epístola de Santiago (5; 11). Parece que Ramón quiso destacarla, pues campea también sobre un trofeo tallado en uno de los topacios menores; en las otras figura el retrato de Ramón, similar al de la placa en cobre, la cruz de Calatrava y, con ella, los mismos escudos que en las grandes. Cada una de ellas está engastada en oro, sobre cuatro leones coronados tomados de las armas del solar de Tejada.

Probablemente en esta última década del siglo se acuñó la moneda o ficha de Peñón Blanco, sin denominación, troquelada en latón, de 26 mm de diámetro, emitida por la empresa «Salinas del Peñón Blanco», en cuyo anverso aparece el nombre de la empresa y en cuyo reverso se ve una «E» de caligrafía, inicial de Errazu, de la que se conoce una variedad. En esa época no era infrecuente el uso de monedas de hacienda, pero es índice inequívoco del poder económico que había obtenido la casa Errazu en la época²⁵.

Sin embargo, por entonces el negocio salinero se complicó y comenzó cierto declive. Por un lado, el mercado se había ampliado con la apertura de nuevas explotaciones por parte de compañías mineras norteamericanas; por otro, la competencia era mayor debido a la multiplicación de explotaciones de lagunas salineras y a los inicios de la introducción de la sal extraída del mar. A ello había que añadir el quebranto derivado de las demoras y pérdidas de los fletes en el transporte ferroviario. En 1899 Benito Rezusta, que había permanecido treinta y cuatro años al servicio de los Errazu cumpliendo su cometido con eficacia y lealtad, dejó su puesto de administrador a José M. Alday, más joven. Dos años después Ramón de Errazu envió allí a su sobrino, Joaquín Goyena, para que conociera la explotación y sus terrenos, aunque regresó un mes después²⁶.

En un intento de paliar las dificultades que la competencia ocasionaba los Errazu decidieron comprar varias salinas, entre ellas la de Palomas, adquirida con gran esfuerzo²⁷. Los paros en las minas, con la consiguiente disminución de la producción de mineral y, por tanto, de los pedidos, la fatiga de las lagunas de Peñón Blanco, debido a la explotación continuada, y la escasez de agua, repercutían negativamente en el negocio. La mala situación hizo que Alday dejara la administración, sustituido por Antonio Arce. Ramón pensó entonces en producir sosa cáustica e hizo analizar la sal y estudiar esa posibilidad científicamente con la esperanza de dar un giro positivo al negocio²⁸, aunque su inmediata muerte truncó el proyecto.



30-33. Léon Coulon y Alphonse-Eugène Lechevreil, sello de Ramón de Errazu, ca. 1892. Oro, topacio y esmalte, 15 cm. París, Les Arts décoratifs-Musée des Arts décoratifs, inv. 11634 (abajo, imagen general; arriba, escudo con la cruz de Calatrava, escudo familiar y retrato de Ramón de Errazu)



En los años finales de su vida, Ramón de Errazu continuó su vida mundana en París y Biarritz. En París, Ramón y Luis de Errazu pertenecían al club más elegante, por encima incluso del Jockey, el Cercle de la rue Royale, conocido, simplemente como el Royale. Como el Jockey, era un club deportivo, cuya sede estaba en uno de los edificios de guardamuebles que había construido Jacques-Ange Gabriel en la plaza de la Concordia. Los clubes parisinos, más alegres y sociales que los de Londres, eran lugares de reunión, de negocios y en ellos se daban a veces bailes, conciertos y exposiciones de arte²⁰⁰. Además de los Errazu pertenecían al Royale sus amigos Limantour, Escandón (marqués de Villavieja), Agüera, el conde de Villagonzalo, el duque de Santoña, el marqués de la Mina, además de la gran nobleza parisina, entre otros el duque de Noailles, los condes de Potocki, el príncipe Polignac, el barón Hottinger, el conde Greffülhe, el barón Davillier, hasta siete Rothschild y otros, algunos inmortalizados por James Tissot en su célebre cuadro *Le cercle de la rue Royale*. También Vanderbilt formaba parte del Cercle²⁰¹. A iniciativa del Royale, presidido durante muchos años por el príncipe de Sagan, se había creado el hipódromo de Auteuil, que hasta 1884 perteneció al Cercle²⁰². Este club, como el Jockey, estaba estrechamente vinculado con la Ópera de París, a la que acudían sus miembros, así como a la Comédie Française.

Pero también tuvo Ramón de Errazu otras relaciones, algunas con mujeres hermosas. Su amistad con la marquesa de Manzanedo debió de ser próxima. Más todavía, a juzgar por las memorias del marqués de Villavieja, lo fue la que mantuvo con la marquesa d'Hervey de Saint-Denis, personaje singular del mundo parisino del último tercio del siglo. Louise-Marguerite



34. Raimundo de Madrazo y Garreta, *La marquesa de Hervey Saint-Denis, sentada*, 1888. Óleo sobre lienzo, 194 x 121 cm. París, Musée d'Orsay, inv. 20532

35. Raimundo de Madrazo y Garreta, *La marquesa de Hervey Saint-Denis*, 1885. Óleo sobre lienzo, 129 x 85 cm. París, Musée d'Orsay, inv. 20416

de Ward, hija de Louise Genthner, florista de gran belleza que vivió en Viena, y del barón Thomas de Ward, caballero y luego primer ministro del duque de Parma, habría nacido seguramente allí en 1849. Con muy pocos años llegó, a finales de la década de 1860, a París, donde su extraordinaria belleza y amable carácter consiguieron introducirla en el gran mundo. Para asentarse en él recurrió a algunos medios poco escrupulosos; así, en 1876 solicitó, aprovechando la identidad de su nombre con el de su madre, que sí tenía derecho, una certificación de su supuesta pertenencia a la orden de la reina María Luisa, muy apreciada entre la nobleza española, sobre todo dos años después de haberse restaurado la monarquía en la nación²². Casó con el marqués Léon d'Hervey de Saint-Denis (1823-1892), veintiséis años

mayor que ella, culto traductor del chino y muy amante del arte oriental, además de precedente de Freud y de los surrealistas por sus investigaciones acerca de las imágenes hipnagógicas y los sueños. La marquesa se hizo íntima de Yolande de La Rochefoucauld, duquesa de Luynes (1849-1905), que la protegió. Todavía vivía el marqués, que falleció en 1892, cuando Ramón de Errazu, célebre por su generosidad, la acompañaba a todas partes, lo que era aceptado por todos²². Y a ese periodo corresponde la excepcional serie de retratos de Raimundo de Madrazo, cuyos encargos habría inspirado seguramente Errazu, que tienen las fechas de 1885, dos de ellos²³, y 1888 (FIGS. 34 Y 35). Aficionada a retratarse «a lo divino», Madrazo la representó como Diana en el último de esos retratos²⁴, de inspiración dieciochesca, e incluso, en 1892, Paul Nadar lo hizo como Minerva²⁵, en una imagen que pone de manifiesto su atractivo, pero que también permite advertir que Raimundo la pintó con mayor estilización. La especial brillantez con que desempeñó estos encargos Raimundo pudo deberse al interés de Errazu en su amiga.

Tras la muerte del marqués d'Hervey, su viuda continuó su intensa vida social. En 1894 Marcel Proust, que la convirtió en uno de los modelos de madame d'Orvillers en *Sodome et Gomorrhe*, la describió vestida de blanco²⁶, uno de sus colores favoritos, en una fiesta en Versalles a la que acudieron numerosos amigos de Errazu, y quizá él mismo, como las condesas de Greffulhe, Fitz-James, Pourtalès y Janzé y el duque de Luynes. También estuvieron los dos grandes modelos de la elegancia masculina, los condes Robert de Montesquiou y Boni de Castellane, al que la propia marquesa d'Hervey vendería al año siguiente su casa de la avenida Bosquet.

Errazu no quiso interrumpir su soltería, y la marquesa buscó nuevo matrimonio. En 1896 desposó al conde Jacques de Waru, rico y deportista, que formó parte del equipo olímpico francés en 1900 y cuya efigie conocemos gracias, de nuevo, a otro retrato de Raimundo de Madrazo, pintado ya en 1914²⁷.

Como algunos de los miembros del Royale, Ramón de Errazu perteneció, además, al Cercle de l'Union Artistique, que presidía el pintor Carolus-Duran, y al que pertenecían también el duque de Nájera, el marqués de Torrecilla, el barón de Alburquerque, el conde de Alcántara, el marqués de Villavieja, junto a personajes muy conocidos de París, como el conde Montesquiou, el conde de Pradère y los Rothschild²⁸. Este círculo realizaba, desde 1862, exposiciones de arte antes de los salones, que eran apreciadas por los aficionados²⁹.

La peculiar situación de los Errazu en el nexo de unión entre México, donde habían nacido y tenían sus negocios, París, donde residían, y España, a cuya nacionalidad no habían renunciado, les situaba en el centro de la vida diplomática hispanoamericana en París. Allí, solían asistir a las fiestas que daba la embajada española. En agosto de 1903, el embajador Fernando León y Castillo y su esposa,



36. Miguel Blay,
mausoleo de la familia
Errazu en el cementerio
Père Lachaise, París, 1902

marqueses de Muni, dieron una suntuosa comida en honor de la infanta Eulalia, a la que asistieron los Errazu (Ramón y Luis) con algunos de sus amigos, como el conde de Villagonzalo, los vizcondes de Janzé, a quienes Ramón había presentado al escultor Blay, y otros miembros de la nobleza parisina y española²⁹¹.

Sus relaciones le permitieron servir, en ocasiones, a causas diplomáticas, como ocurrió cuando su amigo el príncipe Carlos de Fürstenberg viajó a México en 1901, con la excusa de acompañar a su tío, antiguo amigo asimismo de Errazu, el príncipe de Khevenhüller, alto diplomático del Imperio Austrohúngaro, quien iba a inaugurar en Querétaro

la capilla votiva de Maximiliano. En realidad, Fürstenberg tenía la misión de tratar de restablecer las relaciones de Viena con México. Para ello Errazu le recomendó, en carta de 8 de febrero de 1901, a José Yves de Limantour, encareciéndole que le favoreciera con habilidad. Le decía que aquél «desea pues encontrarse con el Ministro de Relaciones Exteriores, y que nazca de una conversación por decirlo así accidental, la negociación a que se aspira»²⁹².

Limantour le hizo a Errazu otros favores, a los que éste correspondía con finura, ya regalándole entradas para las carreras del *derby* de San Sebastián, como hizo el 5 de setiembre de 1903, ya recomendándole a amigos y parientes suyos en la ciudad, como Víctor Samaniego, yerno de Juan María de Errazu, en quien Ramón había delegado, tras la muerte de su tío, todos sus asuntos vascos; ya regalándole, incluso, alguna joya, como unos gemelos que agradeció vivamente Limantour²⁹³.

En 1896 Errazu se había mudado a la que debía ser su última casa, en el número 20 de la avenida de l'Alma (hoy Georges V), en la esquina con la avenida Murboeuf, hoy sustituida por un edificio moderno. Era una construcción en ladrillo de forma irregular, debido al ángulo que hacían ambas calles, con sendas entradas de puertas con postigos y otras dos de salida. Contaba con un sótano, piso bajo, dos más y otro bajo el tejado, con mansardas²⁹⁴. Al parecer Errazu debió de alquilar en este caso el edificio entero, en el que vivió hasta su fallecimiento en 1904, a la condesa de Beaumont²⁹⁵, hija del conde de Castries y cuñada del mariscal Mac-Mahon. Es curioso que optara siempre por tomar sus casas en alquiler cuando por su fortuna habría podido adquirirlas, como hacían la mayor parte de los parisienses, que preferían tener en propiedad sus viviendas²⁹⁶.

A la muerte de Joaquín María de Errazu su familia había erigido un mausoleo en París. Sin embargo, Ramón se planteó erigir en el cementerio Père Lachaise una tumba acorde con la importancia de la familia, para lo que

37 y 38. Miguel Blay,
La Inmortalidad y *La Fe*,
modelos en yeso para
el mausoleo de Errazu
en París, ca. 1899.
Paradero desconocido



adquirieron terreno en la esquina de una de las calles principales, la avenida de la Chapelle, formando ángulo con lo que después sería conocido como «chemin Errazu», siguiendo la costumbre de dar a un camino el nombre de la tumba más importante que en él se había erigido²⁷. Aunque era el panteón donde habrían de enterrarse los miembros de la familia, el único nombre que aparece en él, epigrafiado en los dos lados mayores del sarcófago, es el de Joaquín María de Errazu.

Ramón encargó el mausoleo al escultor Miguel Blay y Fábrega (Olot, 1866-Madrid, 1936), que se había establecido en París en 1894 y se había dado a conocer en aquel ámbito en los salones de los Campos Elíseos de París, en cuya edición de 1896 obtuvo por *Al ideal* una medalla de tercera clase. Blay era, entre los escultores españoles de relieve, el más integrado en la capital parisina, a lo que ayudaba el hecho de haberse casado con una francesa. La relación con Errazu pudo haberle venido, una vez más, de Raimundo de Madrazo, a cuyo hijo Federico, *Cocó*, retrató en 1897 de busto²⁸. El propio Blay puso el nombre de su amigo (Raymond), a su hijo mayor.

De 1898 son los primeros bocetos, realizados en yeso, que conservan los herederos del artista y el Museo Comarcal de la Garrotxa de Olot²⁹. Uno de los grupos, quizá el de mayor interés, *La Caridad*, estaba ya terminado en 1898, pues lo presentó al salón de ese año. Al del siguiente envió otros dos, *La Fe* y *La Esperanza*. La figura de *La Inmortalidad*, en la que Blay firmó la obra en 1900, completó el cuarto ángulo del panteón, donde un sarcófago remataba el conjunto, escalonado sobre un alto podio, en posición dominante en el cementerio. Un manto sobre el sarcófago, dos coronas de laurel, símbolo de la inmortalidad y, finalmente, una puerta, se realizaron también en bronce, completando el conjunto (FIG. 36).

A Errazu le complacían las figuras en yeso (FIGS. 37 y 38), pero su preocupación porque la fundición en bronce fuera adecuada a la solidez y permanencia que buscaba para el panteón se hace muy patente en su correspondencia³⁰.

Blay presentó las figuras fundidas ya en bronce, como parte de un conjunto titulado las *Virtudes teologales* en la Exposición Universal de París³¹, donde obtuvo una medalla de honor, como Mariano Benlliure. A través de fotografías de época, realizadas por J. M. Cañellas, establecido en París, conocemos el trabajo de los fundidores, que el clima, como temía Errazu, y la erosión, han afectado de modo irremisible.

En ese verano Ramón Errazu estuvo, como solía, en Biarritz, hospedado en el Hôtel du Palais, donde aún se hallaba el 17 de octubre, fecha en la que dirigió una carta a Blay concertando su trabajo con el del fundidor y el contratista, bajo la supervisión del secretario personal de Errazu, monsieur d'Arbel, que veló por el desarrollo de los trabajos hasta la vuelta de Errazu a París, a finales de aquel mes³².



39. Miguel Blay, escudo de la familia Errazu en la puerta de acceso a su mausoleo en París, 1902

Gracias a una agenda del escultor de 1902 puede conocerse el desarrollo de los últimos trabajos de Blay para el panteón, que incluyeron la realización del escudo familiar en la puerta de bronce del mausoleo, partes que interesaron especialmente a Errazu, cuyo seguimiento de la obra fue minucioso y metódico. Así, el 10 de enero visitó al escultor para ver el escudo y éste anotó que «lo ha encontrado bien como relieve. Ahora es question de trabajo». En las semanas siguientes las visitas se hicieron frecuentes y Errazu quedó especialmente satisfecho con la ejecución del escudo²⁵¹.

En efecto, el conjunto ganó con la puerta, situada al lado norte, en cuya parte superior está el escudo, cuartelado con las armas de los apellidos familiares. Blay lo realizó con fina calidad en un bajorrelieve de muy poco saliente. En ella tiene gran protagonismo la inscripción «ECCE BEATIFICAMUS EOS QUI SUBSTITUERUNT», divisa del solar de Tejada (FIG. 39). Si se considera el hecho de que este apellido correspondía al propio Ramón y no a Joaquín y también su colocación en un lugar tan señalado, puede pensarse que Errazu se ponía bajo la misericordia del Señor con los que, como él mismo, habían sido pacientes y habían resistido con firmeza a sus contrarios.

Montado el conjunto, en el que se cubrió el pavimento del interior del recinto con pequeñas piezas de gres en dos colores, hoy muy deteriorado, así como el pequeño muro que lo circunda, se decidió erigir un banco de piedra, de planta curva, con la concavidad hacia el panteón, en cuyo frente figura la leyenda «45 ANEE 1903 5 M. 00» y en cuyo respaldo aparece, en solitario, la «E» inicial del apellido familiar.

Este trabajo, junto con los encargos que ya le habían hecho los Iturbe, abrió a Blay las puertas de la clientela del gran mundo español, que vivía entre Madrid y París, en la que cabe citar al conde de Villagonzalo, al marqués de la Mina, la marquesa d'Ivanrey, hermana de Trinidad Iturbe, y el marqués de Valdeiglesias. Ramón de Errazu cuidó de que la fama de Blay se extendiera y, al efecto, no sólo debió recomendar su obra en la Exposición Universal de París de 1900, en la que formó parte del comité de admisión de los trabajos entregados por los españoles en París, sino que también le favoreció como escultor ante sus amigos. Así hizo con la vizcondesa de Janzé, a la que retrató, en efecto, el propio escultor²⁵². También buscó, aunque en este caso sin éxito, que Blay realizara algún monumento importante en México. Así, al plantearse en 1903 el proyecto de un Panteón Nacional, Errazu se puso en contacto desde Biarritz, donde pasaba el mes de agosto, con Limantour, entonces en París, para recomendar a Blay, que ya había ultimado la tumba de Père Lachaise y que se ocupaba del grupo de cinco figuras que representa la Paz en el monumento a Alfonso XII del Retiro de Madrid²⁵³.

La armónica relación de Ramón Errazu con las artes, como mecenas de pintores y escultores, se quebrantó un tanto en el episodio de la admisión



40. J. T., París,
Ramón de Errazu,
ca. 1890. Albúmina.
Tarjeta americana.
Archivo del Museo
Nacional del Prado

de los envíos de los artistas españoles a la Exposición Universal de París. El plazo se había cerrado inicialmente el 15 de junio de 1899, y había unos ciento sesenta inscritos en la sección de Bellas Artes, que aumentaron al prolongarse la admisión cinco meses más. Dado que el espacio de 1.200 metros cuadrados que había solicitado España se vio reducido a poco más de la mitad, se juzgó oportuno formar un comité de selección en cada una de las ciudades principales en las que se reunieron las obras enviadas²⁹⁶. Entre esas ciudades, además de las principales españolas y de Roma se hallaba París, donde residían notables artistas españoles. Por ello se acordó, en octubre de 1899, invitar al embajador de España en París a que formara allí un jurado para la admisión de cuadros²⁹⁷. Los cuadros debían entregarse antes del 15 de noviembre y el jurado haría la calificación desde ese día hasta el 20 de aquel mes²⁹⁸. Ignacio Zuloaga, bien conocido entonces en París donde acababa de ser nombrado «asociado» al *Salon* de la Société Nationale, quiso presentar la obra *Víspera de la corrida*, por la que había obtenido una primera medalla de oro en la exposición de Barcelona de 1898, y que el pintor Santiago Rusiñol había adquirido entonces. Se lo pidió a éste, que lo prestó, pero

el jurado, compuesto por el pintor Antonio Gisbert, Mariano Maldonado y Dávalos, VII conde de Villagonzalo, y Ramón de Errazu, rechazó la obra²⁹⁹, lo que produjo un revuelo, del que se hizo eco la prensa especializada³⁰⁰, además de la indignación de los amigos de Zuloaga³⁰¹.

Resultaba lógica la poca estima que la pintura de Zuloaga mereció al gusto de Errazu, que no había apreciado la revolución impresionista ni, menos aún, la pintura del postimpresionismo con cuya vertiente más expresiva se hallaba entonces relacionada la obra del artista vasco. Villagonzalo, personaje del gran mundo parisino y madrileño, seguía el gusto de Errazu, de quien era amigo, y en cuanto a Gisbert estaba ya en los finales de una carrera que había obtenido sus éxitos mucho antes y no tenía relación alguna con el ambiente artístico de París.

Tras haber pasado la temporada de verano de 1904 en Carlsbad y Biarritz, Errazu decidió operarse de una hernia que le afligía. No era una operación absolutamente necesaria, ni tampoco peligrosa, pero tomó disposiciones por si tenía algún contratiempo, tal y como se refleja en una carta del 12 de octubre a su hermano Luis que denota el cariño que profesaba a su hermano, así como su gusto por prevenir todas las situaciones que pudieran producirse por improbables que fueran:

Mi muy querido Luis

Por remoto que sea el mal éxito de mi operación, vengo a encargarte que

en ese caso hagas una pensión vitalicia a Willarin de dos mil francos al año.

A mis otros criados les darás dos años de sueldo, una vez que los hayas despedido.

En cuanto a d'Arbel, cuando ya no lo guardes por cualesquier motivo,

hazle también una pensión vitalicia suficiente.

Ya sabes que eres mi heredero universal, pero conmigo me llevo el cariño

entrañable que con todo mi corazón te he profesado.

Tuyo

Raimón²⁷²

La operación tuvo lugar el día 16 de octubre en una de los mejores hospitales parisiños, la clínica Blomet, fundada en 1888 por la *Communauté des Socurs Sainte-Marie de la Famille*. De modo inesperado, se complicó con una peritonitis, con un resultado de muerte, ocurrida la tarde del 17 de octubre de 1904. Su secretario particular, Théodore d'Arbel, y Raimundo de Madrazo fueron los testigos que firmaron el acta de defunción. Una carta de Luis a la Delegación daba la noticia de la muerte de su hermano en términos que señalaban su profundo afecto hacia él:

Tengo la mayor pena que me pueda alligir.

La muerte de mi querido hermano Q.E.P.D. me quitó el ser que tenía toda mi afección y el amigo más íntimo y seguro de toda la vida. Esta inmensa y prematura desgracia fue causada por una peritonitis que sobrevino después de la operación de una hernia: la desgracia tuvo lugar el 16 del pasado y mi hermano pasó a mejor vida el 17 a la una y media de la tarde, después de haberle confesado y recibido los sacramentos en su pleno conocimiento.

Murió con la entrega y la serenidad que le caracterizaban. Recibí su telegrama de tan sentido pésame y se lo agradezco de corazón²⁷¹.

Algunas necrologías en París²⁷⁴, México²⁷⁵, su ciudad natal, San Luis Potosí, en la que alude a su gran capital y a su célebre duelo, aunque asignando erróneamente el nombre del contrincante al príncipe Kevenhüller²⁷⁶, y Madrid²⁷⁷ dieron noticia de su fallecimiento. En Madrid se publicó una esquela²⁷⁸. El 19 de octubre se depositó el cuerpo en la cripta de la iglesia de Saint-Pierre de Chaillot²⁷⁹, donde el sábado 22 se celebró el funeral, al que asistieron sus hermanos, incluida su hermana mayor, Manuela Errazu, que residía en España, adonde regresó en seguida²⁸⁰. Poco antes habían fallecido, también en París, sus amigos Mitjans y Manuel Harbe. *Le Gaulois* señalaba que Errazu, que había conservado su porte juvenil, había sabido hacerse aceptar y querer por la alta sociedad

parisina y contaba con numerosos amigos²⁶¹. De todos modos una fotografía anterior, realizada en un estudio parisino, muestra la barba y los cabellos casi completamente canos (FIG. 40)²⁶².

Abierta su caja de caudales en busca de testamento, se encontró uno ológrafo, por lo que se convocó a familiares y amigos que pudieran reconocer su escritura, entre ellos los dos testigos citados, José María de Uribarren y Santiago Arcos, todos ellos amigos íntimos del testador, según reconocieron en el procedimiento, además de Luis, que entregó también la carta que le había remitido Ramón días antes de su operación, el matrimonio Kenens y su cuñado Reyntiens, que habían acudido a las exequias. En el testamento, redactado el 11 de junio de 1893, expresaba su voluntad de que se le hiciera un funeral sencillo y de reposar con sus padres en el cementerio del Père Lachaise, y nombraba albacea y universal heredero a su «muy querido hermano» Luis. Dos codicilos se referían al legado al Museo del Prado. Un tercero, redactado el 8 de octubre de 1904, estipulaba que si su hermano Luis hubiese fallecido a su muerte serían los herederos sus sobrinos Manuel y Joaquín Irureta Goyena y Errazu, con la obligación de seguir pasando a su madre, Manuela de Errazu la misma pensión que le daban Luis y Ramón y reconociéndole el usufructo vitalicio de la casa de Sevilla, que pertenecía a Ramón, con todos sus muebles y enseres. Deberían reconocer diversas sumas a sus primos Carmen y Carlota Kenens y Guy, Ramón, Juan e Inés Reyntiens²⁶³.

EL LEGADO RAMÓN DE ERRAZU

Parece que Errazu comenzó a formar su colección en cuanto recibió su primera herencia, tras la muerte de su padre en 1868. Llegó a poseer doce obras de Fortuny, las diez del legado y otras dos que dejó en herencia a su hermano Luis. Conocemos los precios que pagó en la venta del Hôtel Drouot en 1875, que oscilan entre los 1.150 francos de la acuarela copia del *Menipo* de Velázquez (CAT. 7) y los 9.500 del *Jardín de la casa de Fortuny* (CAT. 16), pasando por los 4.000 de la *Malvas reales* (CAT. 12) y los 6.900 del *Desnudo en la playa de Portici* (CAT. 14).

Además, Errazu poseyó dieciocho aguafuertes de Fortuny²⁶⁴, la mayoría de la segunda tirada, antes de la letra, de hacia 1873 los más antiguos, y de hacia 1878 el resto, que actualmente posee el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que los adquirió hacia 1928. Este interés por el grabado, comparativamente mucho más barato que la pintura pero de gran calidad en la obra de Fortuny, refleja un entendimiento mucho más completo de su arte que el habitual entre los coleccionistas de los grandes cuadros del pintor.

De Martín Rico reunió alguna obra más que las del legado, entre ellas *Petit bras*, *Sena*, pintada durante la campaña que realizó en 1869 en Poissy, que a la



muerte de Ramón heredó Luis. Es obra de gran calidad que muestra el sosiego del paisaje animado por los pescadores y por los reflejos de la vegetación en el agua. El lugar, en el que luego pintarían los impresionistas, era un brazo no navegable del Sena, muy tranquilo y recogido, cualidades que apreciaba Rico²⁶⁵. Esta época del artista está muy bien representada, por dos de sus obras maestras, *La Torre de las Damas en la Alhambra de Granada* (CAT. 3), de 1871, que le adquirió Errazu en la casa Goupil en cuatro mil quinientos francos, y por la *Desembocadura del Bidasoa* (CAT. 5), del año siguiente, que le compró en cinco mil francos. Otra obra importante de 1873, denominada *La riva degli Schiavoni en Venecia* (CAT. 6), le costó seis mil francos²⁶⁶.

De las nueve obras del legado debidas a Raimundo de Madrazo cinco las tenía ya cuando se realizó la Exposición Universal de 1878, a la que las prestó; eran las tres pequeñas tablitas pintadas en Sevilla (CAT. 17-19), la *Andaluza* (hoy llamada *Gitana*) (CAT. 20) y *Un tipo español* (hoy conocida como *La modelo Aline Masson con mantilla blanca*) (CAT. 21). Un año después se añadió el retrato del propio Errazu (CAT. 23). El otro retrato de Aline, que debe de ser anterior, debió de comprarlo antes. En 1887 y hacia 1895 remató la colección de su amigo con la compra del retrato de *La reina María Cristina de Habsburgo-Lorena* y la obra *Después del baño* (CAT. 24 y 25).

A estas obras hay que sumar el retrato de *Josefa Manzanedo e Intentas de Mitjans* de Meissonier, de 1872 (CAT. 1), y *La perla y la ola*, de Baudry, que adquirió en la venta Stewart en 1898 en la elevada suma de 43.000 francos (CAT. 2). Fue éste el último cuadro que compró, al menos entre los que forman el legado, y ello debió de obedecer, además de al propio interés, al valor que Raimundo de Madrazo concedía a la obra de Baudry, de quien fue en su tiempo el mayor coleccionista de sus dibujos²⁶⁷.

Un codicilo con fecha de 16 de mayo de 1896, establecía el legado al Museo del Prado de veintitrés cuadros, pues no estaba incluido *La modelo Aline Masson* (CAT. 22), de Raimundo de Madrazo, y todavía no había adquirido *La perla y la ola*, de Paul Baudry. También se hacía otro legado, de su gran sello de oro macizo con seis piedras grabadas, al Musée des Arts décoratifs de París. Un nuevo codicilo, fechado en París el 18 de agosto de 1901, añadió los dos cuadros antes citados²⁶⁸.

Cabe preguntarse por los motivos del legado de Errazu al Prado. Su amistad con Raimundo de Madrazo que, por otro lado, había donado ya en 1895 al museo dos obras de Goya²⁶⁹, y, a través de él, de Federico de Madrazo, director del museo hasta su muerte en 1894, propició el conocimiento profundo de las colecciones de éste. Fueron bastantes las visitas que hizo Errazu a Federico de Madrazo, la última en 1892²⁷⁰, y es posible que pensara entonces en la posibilidad del legado. En el Prado no estaba entonces representado Fortuny, de manera que era evidente el enriquecimiento que diez obras de gran calidad

del artista iban a suponer para el museo. Tampoco disponía de pinturas de Meissonier y Baudry, artistas que en tiempos de Errazu gozaban de una estima crítica y también de un valor económico muy superiores a los que hoy tienen. Por otra parte, Errazu, que había tratado a la nobleza española reunida en la corte de Eugenia de Montijo y también a la madrileña, continuó toda su vida, a diferencia de los Goyena, siendo español, a pesar de su simpatía por México, donde había nacido, y por Francia, donde moriría. Así, el legado era coherente con la profundidad de su vínculo con su patria, aunque hubiera vivido en ella mucho menos que en aquellos otros dos países. Errazu era consciente de la calidad del legado, sobre todo en lo que concernía a las obras de Fortuny, un conjunto que, dispersas ya las colecciones de Stewart y Murrieta, era sin duda el mejor que había. Un último motivo puede considerarse y es la voluntad cierta de permanencia y durabilidad que puede entreverse en las cartas y en las empresas de Ramón de Errazu. Nada sería más permanente que su legado a un museo como el Prado, que conservaba buen número de obras maestras de la pintura.

Después del fallecimiento de Errazu la prensa se hizo eco del legado testamentario, señalándose que pasarían al Prado los mejores cuadros de su colección²¹. El 2 de mayo de 1905 el director del Museo del Prado, José Villegas, firmó el recibo de los veinticinco cuadros legados, que pasaron a la propiedad del museo²². La prensa española recogió escuetamente la noticia, a la que quitó protagonismo una curiosa coincidencia con otros legados, donaciones y depósitos, como el de medio millar de objetos artísticos del conde de Valencia de Don Juan al Museo Arqueológico Nacional, y el de objetos prehispánicos de la colección del marqués de Casa Calvo, al mismo museo. Con todo, el mejor conocedor de cuantos escribían en la prensa diaria, que era sin duda José Ramón Mélida y Alinari, arqueólogo de formación, hermano del pintor Enrique y del arquitecto Arturo Mélida y cuñado de León Bonnat, resaltó debidamente la cualidad del legado de Errazu, al que juzgaba «magnífico»²³. El 16 de mayo se inauguró el legado en la que sería llamada Sala Errazu, en el gabinete ochavado situado en el ángulo sudoccidental del edificio de Villanueva (actual sala 71), junto a las dos salas dedicadas a la Escuela Francesa. La coincidencia de la inauguración de la gran exposición que el Prado dedicó a Zurbarán con la apertura de la Sala Errazu fue la causa de que el público, como reconocía el propio Mélida, no hubiera apreciado en la medida adecuada, «el valor inmenso de ésta, verdadero santuario del arte moderno»²⁴.

La sala se instaló a expensas de Luis de Errazu, heredero de Ramón. Los muros del gabinete ochavado se farraron de damasco carmesí, lo que dio un carácter lujoso y acogedor a la estancia²⁵, acentuado por la colocación de un diván de centro o *borne*, en torno a una escultura, propiedad del museo, que representaba las *Tres Gracias*, copia de finales del siglo XVIII o,

seguramente, del XIX, de un original en mármol de época helenística que se conserva en el Louvre²⁶. Sobre la puerta se colocó una lápida de mármol con una inscripción alusiva al legado.

Allí se expusieron veinticuatro de las veinticinco obras que constituían éste. Sólo faltó el retrato de Josefa de Manzanedo, de Meissonier, que no aparece citado en las crónicas de la exposición. La razón pudo estribar en alguna prevención de aquella dama, amiga de los Errazu, a que su efigie se expusiera, a pesar de que el cuadro figuraba consignado en el legado junto a los otros.

Las fotografías de Moreno²⁷ reflejan la disposición de las pinturas (FIGS. 41 y 42, y pp. 12-13). Éstas se ordenaron en los muros atendiendo a una idea de simetría. La dificultad que la disparidad de técnicas presentaba la había ya solucionado en buena medida el propio Errazu, que había dispuesto una presentación de las cinco acuarelas, cuatro de Fortuny y una de Martín Rico, con paspartús dorados y marcos importantes, tratando de buscar una cierta homogeneidad con la presentación de las pinturas, que disponían también de marcos de gran riqueza.

Este cuidado por la calidad material de los marcos, la belleza de sus formas y de su talla y la precisa adecuación a cada una de las obras, cuyo valor destacan, es muy característico de la colección. Todas las obras debieron reenmarcarse conforme a los criterios del coleccionista. Conocemos en tres casos, la copia del *Menipo* de Velázquez y el *Viejo desnudo al sol* que tenía Fortuny en su estudio, y el *Jardín de la casa de Fortuny*, el aspecto de los marcos anteriores. Ninguno de los tres era, en absoluto, inadecuado, de modo que su sustitución por otros ciertamente mejores indica una aspiración a la excelencia en la presentación de sus obras que concierta con el gusto muy refinado del coleccionista.

Muchas de las obras llevan el sello de los doradores Lebrun, especialistas en marcos «de estilo y de fantasía», establecidos en el número 56 de la calle Lazare de París. Entre ellos destacan los de maderas de ébano, que tienen el retrato de *Josefa de Manzanedo*, de Meissonier, los óleos más pequeños de Fortuny, el *Desnudo en la playa de Portici* y *Marroquíes*, los tres pequeños paisajes de Raimundo de Madrazo y al *Jardín de la casa de Fortuny*, realizado por éste y completado por Madrazo.

Otro grupo importante es el de palosanto, que se empleó en su propio retrato y en el estudio de las *Malvas reales*. También es de esa madera el de *La perla y la ola* de Baudry. El gusto por las maderas duras y preciosas, de origen tropical, que no dejaría de recordarle la puerta de madera tallada de Zanzíbar de su château de Saint-Estèphe, es muy acorde con la sensibilidad de Errazu.

Se ve en estas obras, sobre todo en las que llevan marcos de ébano, que también se puso al otro *Desnudo en la playa de Portici* que heredó su hermano Luis, una obsesión del coleccionista por cerrar los cuadros mediante traseras con placas de bronce, que a veces llevan el nombre del artista y el título de la obra en el reverso. Para extraer las pinturas de los marcos deben ser

desmontadas unas placas, también de bronce, atornilladas a ellos, que en su interior encierran llaves de acero que permiten abrir el marco. Por la parte delantera se protegieron, aunque se trataba de óleos, mediante cristales. Todo ello indica una idea de joya preciada en un rico estuche que se aplicó a las obras de mayor calidad y menor tamaño. Pero también en su propio retrato, de grandes dimensiones, cuidó Errazu de preservar una especie de inviolabilidad. Ante todo, el soporte de tabla, infrecuente en su tiempo para una obra de esas dimensiones, indica un gusto por la consistencia de la obra, entendida como objeto material, cuyo carácter físico realza además el marco. En este caso, artista y retratado cuidaron de modo muy preciso de que ningún trozo de pintura quedara oculto por la moldura, de manera que la tabla presenta cuatro franjas perimetrales de 4 cm de anchura sin trabajar que hacen coincidir exactamente la parte pintada con la visible. La trasera en este caso se ocultó con telas superpuestas de terciopelo y chenilla, con pasamanería, pegada la inferior a la tabla y cosidas unas a otras, cubiertas finalmente por otra de seda, de modo que resulta un objeto de calidad por todas sus partes.

El retrato de *La reina María Cristina de Habsburgo-Lorena* presenta un riquísimo marco en bronce, firmado en 1887, fecha de ejecución de la pintura, por el bronzista Henri-Alphonse Nelson (n. París, 1854). En este caso se trata de una verdadera obra de escultor, que trabajó con detalle los distintos motivos decorativos, vegetales, florales, además de la insignia de la orden de María Luisa en la parte inferior y las iniciales enlazadas de la reina en la superior.

Otro marco que destaca en el conjunto por sus roleos calados de gran complejidad es del *Viejo desnudo al sol* de Fortuny, realizado en madera de pino teñido y con una moldura interior dorada. Los restantes son, en su mayoría, de alma de madera de roble, y talla de aliso. En la talla parecen haber intervenido diferentes manos en los distintos cuadros, pues hay pequeñas variantes en su tratamiento y también en el color de los dorados, producto de una base algo diferente en los boles, más rojizo o más claro según los casos.

Los marcos más sencillos son los de las acuarelas. Entre ellos, el de *Un marroquí*, de Fortuny, en madera de tejo, se hizo en la casa parisina Gueret Frères, distinta a la de los doradores Lebrun. De los otros, la copia de *Menipo* de Velázquez por Fortuny, que aparece enmarcado en las fotografías de su estudio, se reenmarcó en estilo holandés, con pino chapado de madera ebonizada, que aprovecha el contraste entre el negro y el dorado.

En cuanto a la disimilitud de tamaños entre obras exquisitas verdaderamente diminutas como el *Desnudo en la playa de Portici* de Fortuny y otras de un formato regular, como *La perla y la ola* de Baudry, el retrato de *Ramón de Errazu* y el desnudo *Después del baño* de Raimundo de Madrazo, se solucionó mediante la formación de grupos con las pequeñas y su colocación en una fila inferior, según era habitual, por otra parte, en el modo de exponer aquellos años.



43. Raimundo de Madrazo, *Retrato de Manuela de Errazu*, ca. 1875. Óleo sobre lienzo, 113 x 62 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P2982

Hubo de llamar la atención el hecho de que el legado se instalara en el Prado, habiéndose inaugurado ya, en 1898, el Museo de Arte Moderno, al que por su fecha hubiera correspondido la adscripción de las obras. Se adujo como razón el hecho de que el legado se había previsto en un testamento fechado con anterioridad a la formación del Museo de Arte Moderno, aunque el verdadero motivo hubo de ser el interés de Ramón en que se expusiera en el Prado, así como la excepcional calidad del conjunto, en la que brillaban las obras de Fortuny, de quien el Museo de Arte Moderno no tenía representación.

La calidad de las obras de este artista que formaban la mejor colección que, fuera de sus descendientes, existía, hubo de impresionar al director del museo, José de Villegas, quizá entonces el más conspicuo seguidor del maestro catalán (una de cuyas obras del legado, *Un marroquí*, había copiado tiempo atrás), así como a Salvador Viniegra, entonces subdirector del museo, también influido por el estilo de Fortuny. En la edición del catálogo del museo que se publicó en 1907 Viniegra, que redactó las escasas adiciones a la edición de Pedro de Madrazo²⁷⁸, no incluyó todavía las obras del legado, que aparecieron en cambio en la que vio la luz en 1910, en cuyo plano figura la sala que se habilitó para su exposición²⁷⁹. Es curioso, aunque sintomático de la proximidad estilística entre Fortuny y sus amigos, que en esta primera ocasión en que se catalogan estas obras se produzca un error en la atribución de la acuarela del *Paisaje de Portici* (el número 24 del catálogo) a Martín Rico, cuando era obra de Fortuny. El error se mantuvo durante mucho tiempo, hasta que Ricardo de Madrazo aseguró que había visto pintar esta obra en Portici a Fortuny y se recogió correctamente en el catálogo de 1933. También es significativo que continuara sin exponerse (ni catalogarse) el retrato de la marquesa de Manzanedo, que se incluyó en los catálogos a partir del de 1920.

Después de la Guerra Civil se mantuvo la Sala Errazu pero se cambió de sitio, pasando a ocupar la rotonda de escultura de la planta baja del ala norte, en la sala que se numeraba con el LI (actual 51). Allí se encontraba en 1944, junto al depósito temporal del conde la Cimera. La vecindad de esta sala, considerada como «epílogo cronológico»²⁸⁰ de la colección del Prado, con la de la pintura primitiva española y de la entonces no demasiado valorada pintura francesa del siglo xvii, señala las dudas que suscitaba la colocación del legado. Años después, ya en 1950 y años siguientes²⁸¹, se exhibía también en la planta baja del cuerpo norte en la sala entonces numerada como LXXXVI, dispuesta, junto a una sala dedicada a la pintura del siglo xix (en la crujía donde está ahora el Gabinete Técnico). Ya en 1962 se encontraba en el segundo piso del cuerpo sur, en la actual sala 86, junto a la pintura madrileña del siglo xvii²⁸². Todavía se dispuso su traslado al sótano de ese mismo cuerpo (sala 102 actual), en unión de las restantes pinturas del siglo xix que estaban junto a una sala dedicada a la historia y los recuerdos del museo²⁸³.



44. Mariano Fortuny.
Martín Rico y yo. Tinta
y pincel sobre papel.
13,3 x 21,2 cm. Barcelona,
Museu Nacional
d'Art de Catalunya,
inv. cnc 35626 D

La peculiaridad de su situación en el Museo del Prado, cuando existía el de Arte Moderno había llamado ya la atención de Mérida. Después, en los años cincuenta, tanto Pantorba como Gaya Nuño y otros, entre ellos Lafuente Ferrari, criticaron con claridad esta disposición. El primero lo hacía con una acritud quizá arbitraria²⁸¹. El segundo señalaba que «dichas piezas, entre las que se cuentan muchas de verdadera valía, no han logrado congéneres, y su situación en el Prado continúa siendo, a muchos lustros de su acceso, un departamento insular, sin nexo posible con el general talante de

las colecciones»²⁸⁵. Tras instalarse en 1971 en el Casón del Buen Retiro las colecciones del siglo XIX, el legado se reunió, hasta el cierre del edificio en 1998, con las restantes pinturas de aquella centuria.

El conjunto de las veinticinco obras supone una pequeña colección que revela un gusto muy definido por una pintura muy bella, de calidades preciosas. La amistad, muy estrecha, entre los tres artistas y, posteriormente, la que mantuvieron con Ramón de Errazu, fue decisiva en la formación de la colección. Martín Rico y Raimundo de Madrazo, especialmente este último, continuaron la amistad con Errazu tras la muerte de Fortuny. Ambos habían sido condiscípulos en la Escuela de Madrid y pensionados en París al tiempo y entablaron un trato muy próximo. El propio Rico recuerda que pintaba en el estudio de Raimundo de Madrazo y que trabajaron juntos muchos años, agregando: «No hay que decir las discusiones que teníamos siguiendo cada uno su manera de ser; no hacíamos nada sin la aprobación del otro, y este criterio doble nos ha servido de mucho en nuestra carrera»²⁸⁶. El hecho de que los tres artistas pintaran juntos en numerosas ocasiones (FIG. 44), su estrecha amistad, afianzada en el caso de Raimundo y Fortuny, por la boda de éste con su hermana Cecilia, la común admiración que profesaban Rico y Madrazo a Fortuny, y que se trasluce en su obra, todo ello hizo de este grupo un núcleo muy homogéneo que, amparado además en la posición preeminente de Federico de Madrazo, hizo gravitar en torno a él a algunos otros artistas. Ninguno de ellos, no obstante, ni siquiera Federico de Madrazo, estuvo representado en el núcleo del legado de la colección de Errazu, que prefirió mantener un sello de exclusividad, a diferencia de lo que ocurrió con las obras que poseyeron su hermano Luis y su cuñado Goyena, en las que existe un talante más ecléctico.

La confianza mutua en las respectivas dotes entre Fortuny y Raimundo de Madrazo puede advertirse en las intervenciones de éste en los cuadros de aquél. Es probable que la franqueza de trato y la profunda amistad que Errazu vio en este grupo de artistas, además de su propia estimación hacia su pintura, calase profundamente en su espíritu.

Los otros dos pintores, Meissonier y Baudry, bien conocidos por Errazu, estaban también próximos a su círculo. Es sabida la admiración mutua entre Fortuny y Meissonier, que se prestó a servirle de modelo para *La vicaría*. Menos lo es la estrecha relación entre Baudry y Raimundo de Madrazo, que poseyó, como hemos señalado, numerosos dibujos suyos, algunos dedicados con expresión de amistad. Raimundo medió para que Baudry fuera nombrado correspondiente de San Fernando, con el respaldo de su padre Federico, que lo tenía por gran pintor.

En la venta que se organizó a la muerte de Fortuny, Ramón de Errazu pudo ampliar su colección con algunas obras maestras, aunque no llegó al número de Stewart. De todos modos, si se comparan las obras de Fortuny que ambos llegaron a reunir, se advierte que las de Errazu ofrecen una visión más moderna e interesante que las de Stewart, más numerosas, hasta veinticinco, e incluso más renombradas, pues se incluían en ellas *La elección de la modelo* (hoy en la Corcoran Gallery of Art), la *Fantasia árabe* (Walters Art Gallery) y *El anticuario* (Boston, Museum of Fine Arts), entre otras obras²⁶⁷. A diferencia de lo que ocurría en la colección Errazu, en la que no existían, los cuadros con asuntos de casacas a la moda dieciochesca rococó habían tenido una gran presencia en la colección Stewart. Había un punto de confluencia en el aprecio de los temas árabes y granadinos, e incluso en el interés por las obras de la última etapa, pintadas al aire libre, pero Stewart no tuvo representada aquella faceta de la obra de Fortuny influida por la gran tradición española (El Greco y Ribera en *El viejo desnudo al sol*, Velázquez en la copia del *Menipo* y, en cierto modo, Goya, en la *Fantasia sobre Fausto*).

Otro de los núcleos amplios de la colección Stewart lo constituían las obras de Meissonier. Errazu sólo tenía una obra de este artista, pero exquisita, el retrato de su amiga Manzanedo. Rehuía aquí también el gusto por las casacas, a pesar de que conocía muy bien la obra del artista y debió de tener trato con él en el Cercle de l'Union y en el de la rue Royale, que frecuentaba también Meissonier²⁶⁸.

Además de los cinco cuadros de Raimundo de Madrazo que estuvieron en la Exposición Universal de París de 1878 y de su estilizado retrato, Errazu se hizo con las dos obras en las que aparece Aline Masson (cat. 21 y 22), que habrán de ser algo anteriores, de mediados de esa década. Aline era hija del conserje de los marqueses de Casa Riera, que vivían muy cerca de la que fue durante muchos años la casa de Joaquín María Errazu y su familia en París, en les Écuries d'Artois. Pero Raimundo fue también fino retratista del gran mundo parisino en el que se desenvolvía Errazu, y representó las efigies de muchas de sus amistades, entre ellas la marquesa d'Hervey, la marquesa de Manzanedo, la duquesa de Parcent, esposa del

45. Léopold Massard,
Paul Baudry. Litografía.
Château de Compiègne,
inv. c.53.049/41



mexicano Manuel Yturbe, la duquesa de Alba y la duquesa de Santoña, amén de su hermana Manuela de Errazu (FIG. 43).

Errazu se hizo también con el estudio para el retrato de la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena de Raimundo de Madrazo. Su amigo montó el estudio preparatorio en un marco magnífico, el único en bronce de la colección (CAT. 24). Tal vez mostrara con ello su apego a la monarquía española pero también a la calidad de la pintura de su amigo, que había sido puesta en cuestión al no haberse adquirido el retrato por el Ministerio de Estado, que lo había encargado. Hacia 1895 todavía compró el desnudo *Después del baño*, obra que muestra una orientación diferente en la pintura de Madrazo, más sensual que las anteriores obras, con una gran frescura de pincelada (CAT. 25).

El núcleo constituyente del legado se completó en 1898 con la adquisición de *La perla y la ola* de Paul Baudry (CAT. 2). Es también una obra sensual, como ya había puesto de manifiesto la crítica con ocasión de su exposición en el Salón de 1863. Llama la atención ese gusto tardío de Errazu por el desnudo femenino, en una época en la que su antigua amiga la marquesa d'Hervey de Saint-Denis acababa de casarse en segundas nupcias, esta vez con el conde de Waru, deportista y más joven que ella, lo que hace suponer que no se habría prolongado entonces la relación con Errazu.

Cabe señalar, si se consideran obras como los desnudos de Baudry y de Madrazo, así como los de *Idilio* y las dos versiones del *Desnudo en playa de Portici*, un gran interés en el coleccionista por el cuerpo humano, fuese de mujer, fuese de niño, de gran belleza en los cinco casos. Aun hay que señalar otro más, aunque éste sea sólo de torso, el *Viejo desnudo al sol*, que pone el énfasis en los valores expresivos antes que en los hedonistas.

Al advertir la filiación riberesca de esta obra, junto a la herencia de Velázquez que denotan la copia del *Menipo* y el propio retrato de Errazu, y a cierto espíritu goyesco (también de Tiepolo) que late en la *Fantasia sobre Fausto*, puede comprobarse la huella que la tradición española tuvo en algunas de las obras del legado. Sin embargo, la presencia en él de pintores extranjeros lleva a matizar este juicio. Tanto Meissonier como Baudry habían fallecido con la consideración de grandes artistas. Errazu quiso legar al Prado, huérfano de pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, dos obras maestras de los dos artistas que entonces se juzgaban de mayor calidad. En este caso recurrió, aunque conocía y había tratado a ambos, a pintores de una generación anterior a la suya, a diferencia de lo que hizo con su elección de los artistas españoles, marcada por un lazo de unión de amistad y también por la proximidad que da la pertenencia a la misma generación.

- * Para la redacción de este artículo han sido fundamentales las búsquedas realizadas por Carlos G. Navarro, Ana Gutiérrez Márquez y, en el Archivo de la Negociación de Salinas (San Luis Potosí, México), José Armando Hernández Soubervielle.
- 1 Archivo parroquial del Sagrario de Cádiz. Tomado del expediente de pruebas para Caballero de Calatrava de Ramón de Errazu. Archivo Histórico Nacional (AHN), Calatrava, 342 moderno, donde figuran otros datos familiares.
 - 2 Monroy 2004, p. 97.
 - 3 Archivo parroquial de Santiago de Querétaro, libro n.º 4 de Bautismos, fol. 37 v. (Datos tomados del expediente de pruebas para vestir el hábito de Caballero de Calatrava de Ramón de Errazu, AHN, Calatrava, 342 moderno).
 - 4 Monroy y Calvillo 1997, p. 168.
 - 5 Soto 2004, p. 51.
 - 6 Landa 2004.
 - 7 Gutiérrez Gutiérrez 1999.
 - 8 Cerutti 1995, pp. 86 y 90.
 - 9 Costeloe 1993, p. 314.
 - 10 González Navarro 1994, p. 258.
 - 11 Moreno 1994, p. 120.
 - 12 Calderón de la Barca 2003, p. 356.
 - 13 Entre ellos, destacan las cinco «estatuas de mármol con sus columnas» que existían en la galería; siete tibores grandes de China, uno pequeño, y dos columnas con sendos jarrones de alabastro, en el corredor; trece cuadros, uno de ellos un retrato de la reina Victoria, en la antesala; y en el salón, tapizado en brocatel verde, una estatua de Venus, dos de bailarinas en mármol y dos figuras de bronce, además de nueve espejos grandes. Repartidos en distintos gabinetes había otros nueve cuadros, de marcos dorados, dos estatuas de mármol y varias porcelanas de Sèvres («Inventario de los Muebles existentes en el Cuerpo principal y bajos de la Casa n.º 12 de la Calle del Yndio Triste», Washington State University Library, Papeles de Regla, Gastine-Fieler Sequence, n.º 300).
 - 14 Moreno 1969, p. 69.
 - 15 Los yesos miden, el grupo de la niña, 87 x 44 x 41 cm; el otro, 84 x 46 x 45 cm. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Casa Llotja, inv. 241 E y 247 E (Vélez 2001, p. 72).
 - 16 Moreno 1969, p. 55.
 - 17 *Catálogos (1850-1898)* 1963, p. 67.
 - 18 Entre éstas, una vista de Hamburgo (ciudad en la que vivía su hermano José María Rubio), obra de «A. Mayer», quizá August-Étienne-François Mayer (Brest, 1805-1890) y otra de Caen, debida a «J. Coiget», probablemente Jules-Louis-Philippe Coignet (París, 1798-1860). Además, había paisajes de Charles-Louis Mozin (París, 1806-Trouville, 1862), Louis-Étienne Watelet (París, 1780-1866), y quizás Jean-Jacques-François Coindet (Ginebra, 1800-Clarens, Vaud, 1857), dado que en el catálogo se cita a un Coinet; una marina de Antoine-Désiré Héroult (Pont-l'Évêque, 1802-París, 1853), una obrera de género de Auguste Bonheur (Burdeos, 1824-Bellevue, Seine-et-Oise, 1884) y un *Episodio del incendio de una aldea* del pintor belga Henri Decaisne (Bruselas, 1799-París, 1852), cuadro que fue muy apreciado por la crítica. También se citaban obras de otros artistas como Girardet, Meyer, París y Richard, cuyos autores no es posible identificar con exactitud debido a lo común de sus apellidos. (*Catálogo* 1850, n.º 1, 2, 4, 7, 8, 10, 14, 51, 52, 57, 59 y 109).
 - 19 Moreno 1966, p. 76, n.º 132 bis., lám.
 - 20 Así, no es extraña la afirmación del crítico, que supone que son los cuadros que más trabajo han debido costar al pintor de cuantos ha realizado en México, y concluye: «En los accesorios de este cuadro, así como en los del señor don Cayetano Rubio, el señor Clavé ha sabido caracterizar bien el gusto de este señor por las bellas artes» («III Exposición de la Academia Nacional de San Carlos», *El Espectador de México*, México, enero de 1851. Transcrita en Rodríguez Prampolini 1964, pp. 284-288). Esa atención puesta en los objetos del fondo fue destacada en otras reseñas. Una de ellas notaba, además de la « semejanza irreprochable » del retrato, « el cuidado demasiado esmerado con que [...] pinta los ropajes, muebles y demás objetos inanimados que intercala » (« Bellas Artes », *El Daguerrotipo*, México, 4 de enero de 1851. Transcrita en Rodríguez Prampolini 1964, pp. 310 y 311).
 - 21 Así, suscribió dos en la cuarta exposición de la Academia, celebrada en 1852, a la que prestó los dos grupos en mármol de Manuel Vilar que acababa de adquirir; otras dos en la sexta, de 1854, y en la séptima, en 1855; cuatro en la décima, de 1857 y otras dos en la undécima, de 1858 y en la duodécima, de 1862, dejando luego de hacerlo (*Catálogos (1850-1898)* 1963, pp. 121, 177, 204, 292, 319 y 347).
 - 22 *Catálogo* 1875, n.º 33.
 - 23 Se expuso en la sastrería de Paul Bergé («Gaceta», *La Colonia Española*, 11, n.º 20, México, 24 de abril de 1876).
 - 24 Óleo sobre lienzo, 71 x 57 cm. Al dorso: «Dn Cayetano Rubio. / Fue Presidente del Casino Español de México / el año de 1869». «J. Escudero y Espronceda / mejje Julio 21 1889. / Este retrato fue mandado / hacer por orden del Sr. / Dn Juan Llamado / Presidente actual del Casino Español de / México».
 - 25 *Gouache* sobre papel, oval. Firmado: «M. Camargo». Archivo Histórico de Querétaro.
 - 26 «Sus fábricas eran palacios: sus casas ostentaban todos los esplendores de la opulencia ilustrada y del lujo artístico: [...] echábase siempre de ver un sello de elegancia, de suntuosidad y de opulencia [...] dio señaladísimo impulso a las artes y a los oficios, y le debieron servicios eminentes los artistas y los artesanos» (Rodríguez Barragán 1947, p. 462).
 - 27 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián, Fondo Santa María del Juncal en Irún, Libro 5.º de Bautismos (1772-1793), fol. 48.
 - 28 *Ibidem*, Libro 6.º de Bautismos (1793-1804), fol. 165.
 - 29 *Ibidem*, Libro 6.º de Bautismos (1793-1804), fol. 115.
 - 30 *Ibidem*, Libro 7.º de Bautismos (1804-1822), fol. 90v.
 - 31 En él consta que era hijo de Sebastián de Errazu, ya difunto y de Teresa Joaquina de Aguirre, y nieto de Manuel de Errazu y Gracia de Aramburu y Martín de Aguirre y Teresa de Aldaco (Archivo Municipal de Irún, sección E, negociado 8, serie iv, libro 13, exp. 1).
 - 32 Martínez Rosales 1994, p. 76. Este artículo proporciona los únicos datos fiables hasta hoy sobre los Errazu.
 - 33 Monroy 2004, p. 128. Esta autora realizó algunas biografías basadas en documentos del Archivo de la Arquidiócesis de San Luis Potosí y del Archivo Histórico de San Luis Potosí.
 - 34 Martínez Rosales 1994, p. 74.
 - 35 Ewald 1997, p. 116.
 - 36 P. Reigosa, «Al Supremo Tribunal», en Errazu 1862, p. 43.
 - 37 Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de la Santa Iglesia Catedral de la Arquidiócesis de San Luis Potosí, libro de bautismos que dio principio el 24 de abril de 1840, fol. 68v. Lo cita Martínez Rosales 1994, p. 74.
 - 38 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP), tomo 32.030, doc. n.º 21, fol. 107.
 - 39 Ewald 1997, p. 132.
 - 40 Certificación del cura párroco de la iglesia del Sagrario Metropolitano de México, Libro de bautismos de hijos legítimos 177, fol. 155. Tomado del expediente de pruebas de hidalguía de Gaspar (AHN, Alcántara, exp. 253).
 - 41 AHN, Calatrava, exp. 342 moderno.
 - 42 Matilla Tascón 1979, p. 532.
 - 43 AHN, Alcántara, exp. 251.
 - 44 Martínez Rosales 1994, p. 78.
 - 45 Hermosillo 1994.
 - 46 García Barragán 2002, pp. 127 y 128.
 - 47 Hermosillo 1994.
 - 48 Véase, sobre este aspecto del fondo Disdéri, Aubenas 1997.
 - 49 París, Bibliothèque nationale de France, Richelieu, E o 19 b (12) boîte folio 4.002-6.324, n.º 25.397 y 32.682.

- 70 *Ibidem*, n.º 6, 333. Otras de interés, en los números 14, 650 (una de ellas sentada, mirándose al espejo, dos de espaldas y la otra en pie, en una pose frecuente en los retratos pictóricos de la época), realizadas en un período comprendido entre noviembre de 1859 y marzo de 1860.
- 71 *Ibidem*, n.º 14, 641.
- 72 *Ibidem*, n.º 14, 643.
- 73 *Ibidem*, n.º 25, 260 y 25, 261.
- 74 *Ibidem*, n.º 15, 101.
- 75 *Ibidem*, n.º 24, 625.
- 76 Reproducidas en Rodríguez Barragán 1947.
- 77 Óleo sobre lienzo, 179 x 130 cm, firmado «Dulucé» y fechado en 1868. San Sebastián, Museo de San Telmo, P228.
- 78 Donación realizada al Museo de Bellas Artes de San Sebastián en 1927, agregándolo al legado de Luis de Erazu, según acta notarial formalizada en Madrid el 11 de abril de 1927 ante D. José Criado y Fernández Picheco (copia en el Archivo del Museo de San Telmo, San Sebastián).
- 79 AVE, tomo 32, 018, doc. n.º 39, fols. 179-181v.
- 80 Archivo Histórico de la Salinera de San Luis Potosí (AUSSLA), 1862, libro 3, fols. 231j y 288.
- 81 AUSSLA, 1862, libro 3 b, fol. 394. Carta fechada el 24 de septiembre de 1862.
- 82 AUSSLA, 1863, libro 4, fol. 375. Carta fechada el 14 de abril de 1863.
- 83 Picatto 1999, p. 1.
- 84 Escudero 1998, p. 42.
- 85 Escudero 1998, p. 43.
- 86 Rodríguez Barragán 1947, p. 45j.
- 87 AUSSLA, 1865, libro 3, fol. 270. Carta del 27 de marzo de 1865.
- 88 AUSSLA, 1865, libro 3, fol. 382. Carta del 20 de abril de 1865.
- 89 González Navarro 1994, p. 460.
- 90 Rodríguez Barragán 1947, p. 45j.
- 91 Erazu 1862, p. 6.
- 92 AVE, tomo 32, 020, doc. n.º 100, fols. 189-191v; doc. n.º 129, fols. 284-286v.
- 93 Ewald 1997, p. 109.
- 94 Rodríguez Barragán 1947, p. 457.
- 95 AVE, tomo 32, 020, doc. n.º 27, fols. 372v-374v.
- 96 Carta de Juan María Erazu, entonces administrador de Salinas, a su hermano Joaquín María, fechada el 29 de junio de 1865 (AUSSLA, leg. 1865, libro 4, fols. 140-141).
- 97 Ewald 1997, p. 109.
- 98 El 16 de noviembre de 1863 consta el pago de la administración de Salinas de un mil por valor de cuarenta pesos (AUSSLA, leg. 1864, libro 1, fol. 44).
- 99 Carta de Ramón de Erazu a Plácido Anamburu, fechada el 20 de diciembre de 1863 (AUSSLA, 1864, libro 1, fols. 173-174).
- 100 Carta de Ramón de Erazu a Ciénega del 9 de enero de 1864 (AUSSLA, 1864, libro 1, fol. 215).
- 101 Carta de Joaquín María de Erazu, fechada en Biarritz el 14 de septiembre de 1865, a su hermano Juan María, en Salinas (AUSSLA, leg. 1865); carta de contestación de Juan María de Erazu, fechada el 24 de octubre de 1865.
- 102 Hamann 1989, pp. 14 y 15. Fue Erazu quien presentó a Carl Khevenhüller, con el que años después coincidió en París, a otra bella joven, Leonor Rivas, recién casada con uno de los mexicanos más ricos, Javier Adalid de la Torre, y que se convirtió en amante del aristócrata austríaco.
- 103 Cartas de Joaquín María de Erazu, fechadas en Biarritz el 28 de septiembre de 1865 y en París el 14 de octubre de 1865, a su hermano Juan María, en Salinas (AUSSLA, leg. 1865).
- 104 Carta de Juan María Erazu a su sobrino Ramón, fechada el 19 de enero de 1866 (AUSSLA, leg. 1866, libro 1, fols. 58-60).
- 105 Carta de Juan María de Erazu a su sobrino Ramón, fechada el 24 de enero de 1866 (AUSSLA, leg. 1866, libro 1, fol. 94).
- 106 Carta suelta de Joaquín María de Erazu al administrador, Benito Rezusta, en Salinas, fechada en París el 14 de abril de 1866 (AUSSLA, leg. 1866).
- 107 Girard 1981, p. 310.
- 108 Bac 1946, p. 13.
- 109 «The Late Ball at the Tuileries», *Harper's Weekly. A Journal of Civilization*, Nueva York, 28 de marzo de 1863, p. 203. Puede verse el disfraz de las jóvenes, entre las que se halla Manuela Erazu, en un grabado en madera publicado en la página 204. Merante aparece en el cuadro de Degas *Clase de danza en la Ópera*, París, Musée d'Orsay, pintado nueve años después.
- 110 Benalúa 1924, t. pp. 50 y 122.
- 111 Heredia 1867, p. 1082.
- 112 Se conserva la partitura en la Biblioteca Nacional de Madrid, sección de Música, M 2885/1a.
- 113 Heredia 1867, p. 1082.
- 114 Goussier 1956, t. pp. 139-140.
- 115 González Navarro 1994, p. 458.
- 116 Carta de Benito Rezusta de 28 de abril de 1868 (AUSSLA, leg. 1868, libro 5, fol. 123).
- 117 AVE, tomo 32, 024, doc. n.º 39, fols. 89-90v.
- 118 Carta de 20 de agosto de 1868 (AUSSLA, leg. 1868, libro 6, fol. 388).
- 119 Carta de 18 de febrero de Benito Rezusta a Ramón de Erazu, en la que le informa del estado de la empresa (AUSSLA, leg. 1869, libro 1, fols. 190-198).
- 120 No se consideraron unos doscientos mil pesos en créditos diversos de cobro difícil o imposible. El fallecido, además de los cinco mil pesos para los pobres de México, legó veinte mil pesos fuertes a su protegido Eusebio López, joven que se había educado en París a sus expensas.
- 121 AVE, tomo 32, 025, doc. n.º 33, *passim*.
- 122 Así ocurrió al morir allí, en 1872, Eusebio Dutes, que había sido criador de los hermanos de Ramón menores de edad en la liquidación de la herencia de Joaquín María, y que había nombrado albacea a Juan María Erazu para la suya propia (AVE, tomo 33, 028, doc. n.º 162, fols. 518-520).
- 123 Le decía que «la marcha de la Negociación seguirá exactamente la misma como si no hubiera dejado de existir mi querido papá ... Por fortuna en mi último viaje tuve largas conversaciones en las que tomamos todos los puntos de ese negocio y estamos de acuerdo». Carta de Ramón de Erazu a Benito Rezusta, fechada en París el 31 de diciembre de 1868 (AUSSLA, leg. 1869).
- 124 Carta de Ramón de Erazu a Benito Rezusta fechada en San Sebastián el 31 de octubre de 1869 (AUSSLA, leg. 1869).
- 125 Carta de Ramón de Erazu a Benito Rezusta fechada en París el 15 de mayo de 1870 (AUSSLA, leg. 1869).
- 126 Carta de Ramón de Erazu a Benito Rezusta, fechada en San Sebastián el 24 de marzo de 1871 (AUSSLA, leg. 1871).
- 127 Tras el duelo, el tribunal correccional de Versalles condenó, en enero de 1870, al vencedor y a sus testigos, a doscientos francos de multa cada uno y a una pena mucho más dura, de quince días de cárcel, a su rival y sus testigos (Foy 1974, p. 47).
- 128 Según las descripciones de las guías de vinos, sus caracteres de fuerza, elegancia y redondez en la boca, con un final muy persistente, le convirtieron, entre los amantes de los grandes vinos, en una especie de símbolo de un estilo de elegancia varonil, que reunía la fuerza, la gracia y la suavidad.
- 129 Así, en junio de 1872 envió cincuenta botellas. Carta de Erazu a Rezusta el 20 de junio de 1872 (AUSSLA, leg. 1872, libro 3, fol. 59).
- 130 AVE, tomo 36, 471, n.º 247, fols. 83 y ss.
- 131 *Ibidem*.
- 132 «Contribución al epistolario» 1942, pp. 27-34.
- 133 Óleo sobre lienzo, 40 x 33 cm, Chicago, Art Institute, inv. 1893, 282.
- 134 Davillier 1875, pp. 148 y 160; cita también el óleo *Árabe sentado*, de 1868 (p. 151).
- 135 Óleo sobre tabla, 51,5 x 46 cm. Firmado «A mi amigo J. Goyena R. M.». Sevilla, Museo de Bellas Artes, inv. 562. Izquierdo y Muñoz 1990, p. 236.
- 136 Todos ellos en Sevilla, Museo de Bellas Artes. Izquierdo y Muñoz 1990, pp. 236-237.
- 137 Óleo sobre lienzo, 75 x 62 cm. Firmado «Wassel» y fechado en 1868. Museo de Bellas Artes de Sevilla, depositado en el Museo Provincial de Huelva (García Almaraz 1986, p. 187).
- 138 Según testamento otorgado por Joaquín Iniesta Goyena y Erazu ante Ángel Sáinz de la Maza y Bringas, en Sevilla, el 28 de julio de 1911 (Archivo General de Protocolos de Sevilla).
- 139 Debe de ser una de las numerosas copias de la obra del Museo del Prado (P2560).

- 120 Óleo sobre lienzo, 89 x 171 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 121 Pérez Sánchez 1982, p. 144.
- 122 Wetthey 1967, I, p. 131, y II, p. 218.
- 123 Archivo del Museo Nacional del Prado, Libro registro de copias de 1887 a 1893.
- 124 AHR, tomo 37.553, doc. n.º 171, fols. 471-472v y doc. n.º 185, fols. 550-503.
- 125 AHR, tomo 40.800, doc. n.º 9, fols. 1.096-1.100.
- 126 AHR, tomo 42.746, doc. n.º 8, fols. 31-34 v. Al morir Ramón poco después, la titularidad del crédito y la propiedad de la colección pasaron a Luis, cuyos herederos fueron sus sobrinos, entre ellos los hijos de Goyena, a los que revirtió en 1926.
- 127 «Fortuny a eu le bonheur, assez rare aujourd'hui, de se développer librement, dans une pénombre mystérieuse, en dehors des centres où s'exerce la critique» (Gautier 1870).
- 128 Así, en una carta que Fortuny escribió a Raimundo de Madrazo desde Granada en el verano de 1870: «Ya que *La vicaría* está en la casa de R. Errazu, hazme el favor sin pérdida de tiempo de borrar aquellos pies malditos, y no me dejan dormir, y si no quisieras molestarte tanto, con un rascador levanta el último retoque que le di para achicarlos, y quedarán a su justa proporción. No lo encargues a tu Secretario, y hazlo, que te lo agradeceré mucho y dormiré en paz y tranquilidad» (Ainaud 1989, p. 69).
- 129 Davillier 1875, p. 149; Saupere 1880, p. 49.
- 130 Mérida 1905.
- 131 Carta de Ramón de Errazu a Benito Rezusta fechada en Pomys el 26 de setiembre de 1870 (AHSSLR, leg. 1870).
- 132 Carta de Ramón de Errazu a Benito Rezusta, fechada en San Sebastián el 24 de marzo de 1871 (AHSSLR, leg. 1871).
- 133 Madrazo 1994a, n.º 316. El día 23 de febrero, Madrazo le hizo entrega de 13.500 reales para Raimundo (*ibidem*, n.º 320). Como en París se hallaba un hermano de Ramón, éste podía adelantar esa cantidad (*ibidem*, núms. 321 y 322).
- 134 Así, el 26 de julio de ese año de 1871 le remitió una letra y le propuso que consultara con los Errazu, cuya casa de banca podría mediar para que le saliera más barato un giro (*ibidem*, n.º 327).
- 135 Carta de Ramón de Errazu a Benito Rezusta fechada en París el 31 de mayo de 1871 (AHSSLR, leg. 1871).
- 136 Carta de Ramón de Errazu a Benito Rezusta fechada en Pomys el 29 de setiembre de 1872 (AHSSLR, leg. 1872).
- 137 Carta de Ramón de Errazu a Benito Rezusta fechada en San Sebastián el 14 de setiembre de 1873. (AHSSLR, leg. 1873).
- 138 AHR, tomo 32.038, doc. n.º 8, fols. 19-22v.
- 139 AHR, tomo 32.030, doc. n.º 21, fols. 108, 109 y 110.
- 140 Se le facultaba para que «haga y practique cuanto fuese necesario para la transmisión de los títulos y documentos de propiedad de las fincas, valores créditos y acciones que correspondan a la otorgante y sus menores [...] sin restricción ni limitación alguna, prometiendo que en todo tiempo tendrá por firme y válido cuanto en virtud del presente ejecutase el nominado señor» (AHR, tomo 32.030, doc. n.º 186, fol. 172).
- 141 AHR, tomo 32.030, doc. n.º 185, fol. 165.
- 142 AHR, tomo 32.030, docs. n.º 21, fo. 105 y n.º 186, fol. 969.
- 143 Archives de Paris, Cadastre 1862-1900, Rue Presbourg, DiP4 913. Según otra anotación catastral de 1876, en la misma calle y en el número 6 bis, piso primero, aparece citada una «dame de Errazu», que vivía en alquiler y que puede ser la misma Guadalupe Rubio.
- 144 AHR, tomo 34.154, doc. n.º 151, fols. 173 y 274.
- 145 AHR, tomo 36.471, doc. n.º 247, fol. 832.
- 146 Archives de Paris, Cadastre, DiP4 939.
- 147 Rochegude 1910, p. 106.
- 148 Fechada en Roma en junio de 1874 (Davillier 1875, p. 124).
- 149 Matilla Tascón 1979, p. 534.
- 150 Carta del 28 de mayo de 1875 (Madrazo 1994a, n.º 354).
- 151 Madrazo, «Agenda de 1875, ms.», archivo particular, Guadalajara.
- 152 «Agenda de 1874», anotaciones de los días 20, 22 y 23 de agosto; «Agenda de 1877», 24 de julio.
- 153 Rodríguez Barragán 1947, p. 463.
- 154 Expediente de pruebas de Ramón de Errazu (AHN, Calatrava, 342 moderno, fol. 35).
- 155 Madrazo, «Agenda de 1877», 25 de marzo. Partió esa noche para Sevilla (Madrazo 1994a, n.º 364).
- 156 Madrazo, «Agenda de 1875».
- 157 Carta de Jacobo Luis Fitz-James y Stuart a su hijo Carlos, fechada el 27 de setiembre de 1877. Archivo de los duques de Alba, caja 181-21.
- 158 Carta de Gaspar de Errazu a Carlos Fitz-James y Stuart, fechada en el Château de Pomys el 10 de setiembre de 1877. Dice así: «Mi muy querido Carlos: Como veo que no quieres darme parte de tu casamiento me decido a darte la más grande enorabuena [*sic.*] sobre tu enlace, pues no hubieras podido hacer cosa mejor: Cuando le escribas a tu padre hazme el favor de felicitarle de mi parte. Mándame un despacho diciéndome qué día y a qué hora pasarás por Burdeos, para que vaya a la estación a darte "une bonne poignée de ami". Mis muy gratos recuerdos para el duque y la duquesa de Fernán-Núñez. Y sabes soy tu amigo que te quiere
Gaspar de Errazu».
- (Archivo de los duques de Alba, caja 181-21).
- 159 Madrazo, «Agenda de 1878».
- 160 Éste comentó en carta a su hijo Raimundo, la misiva, fechada el 29 de marzo de 1877, con Bernardo Rico, hermano de Martín y director artístico de la revista *La Ilustración Española y Americana*, y José Fernández Bremón, redactor y crítico de arte de aquella publicación, señalando que lo que dicen Stewart y Errazu «a todos ha parecido perfectamente» (Madrazo 1994a, n.º 365).
- 161 Énault 1878, p. 89.
- 162 París 1878, p. 7.
- 163 Así, en una se publicó como «señor Enazer» (Escobar 1878, p. 354).
- 164 París (*Liste de recompenses*) 1878, pp. 2, 3 y 4.
- 165 Gautier y Desprez 1878, p. 66.
- 166 Blanc 1878, p. 325.
- 167 Lefort 1878, p. 475.
- 168 Véase, por ejemplo, Gamilly [1878], p. 151; Dubosc de Pesquidoux 1881, p. 418.
- 169 Dufour 1879, p. 28.
- 170 Bigot 1878, pp. 1.199-2.000.
- 171 Rico s.a., p. 123.
- 172 Madrazo, «Agenda de 1879».
- 173 Carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo de 21 de setiembre de 1880. (Madrazo 1994a, n.º 408).
- 174 Carta de Benito Rezusta a Ramón de Errazu fechada el 20 de noviembre de 1879 (AHSSLR, leg. 1879).
- 175 *Ibidem*, del 7 de octubre de 1880 (AHSSLR, 1880, libro 3, fol. 14).
- 176 *Ibidem*, del 9 de diciembre de 1880 (AHSSLR, 1880, libro 3, fol. 432).
- 177 Carta de Ramón de Errazu fechada en Madrid el 29 de agosto de 1882 (AHSSLR, leg. 1882).
- 178 *Ibidem*, Madrid, 20 de octubre de 1882 (AHSSLR, leg. 1882).
- 179 AHR, tomo 36.471, doc. n.º 247, fol. 832.
- 180 Carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo, el 27 de setiembre de 1882 (Madrazo 1994a, n.º 427).
- 181 Acompañado del pintor Wallis (Madrazo «Agenda de 1882», 11 de setiembre).
- 182 *Ibidem*, 15 de noviembre.
- 183 Carta de Federico de Madrazo a Raimundo el 15 de octubre de 1883 (Madrazo 1994a, n.º 434). Se hospedó en la calle de Preciados, n.º 9, cuarto principal.
- 184 Madrazo 1994a, n.º 439. Errazu no vio en esta ocasión a Federico de Madrazo, lo que lamentó éste, pues no pudo enviarle a su hijo un dibujo de Ingres que no se había atrevido a confiar a unos franceses que hacían el viaje (Carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo fechada en Madrid el 7 de marzo de 1884 (Madrazo 1994a, n.º 440).
- 185 Escobar 1950, II, pp. 153-159.
- 186 Carta sin fecha que aparece consignada como de Ricardo de Madrazo, pero corresponde a

- Raimundo (Archivo de los duques de Alba, C-206-8).
- 187 Carta de Ramón de Errazu fechada en París el 31 de diciembre de 1884 (AHSSLR, leg. 1884).
- 188 Carta de Ramón de Errazu fechada en Pomys el 14 de octubre de 1885 (AHSSLR, leg. 1885).
- 189 Así lo hace, en 1885, en compañía de Pedro Rincón Gallardo, a favor de José de Teresa y Miranda (Archivo Porfirio Díaz, Universidad Iberoamericana, L 10 / C 17).
- 190 Beezley 1987, p. 30.
- 191 Díaz Duffo 1910, p. 323.
- 192 Limantour formó parte, con Pedro Rincón y otros, de la junta directiva de los trabajos y administración de los fondos del desagué del valle de México, lo que dio impulso a su carrera política, en la que sería diputado ya en 1880, presidente de la Cámara en 1892 y ministro de Hacienda con Porfirio Díaz. Su hija mayor, María Teresa, emparentó con los Iturbe, cerrando el círculo de riqueza y posición política privilegiada entre México y Europa.
- 193 Se solicitó la licencia el 10 de julio de 1885 y se concedió al día siguiente. Archivo Municipal de Irún, sección D, negociado 4, libro 5, exp. 2.
- 194 Fue evaluado en 1889 en 32.500 francos (AHP, tomo 36.471, doc. n.º 247, fols. 832 y 841v.).
- 195 Por fallecimiento de éste pasó a su hermano Joaquín, que en 1931 ofreció donarla al Ayuntamiento de Irún, con la condición de que fuera destinada a escuela o establecimiento benéfico con el nombre de «Fundación Errazu», «con sujeción a las enseñanzas e instrucciones de la Santa Iglesia Católica Apostólica Romana», lo que, tras consulta a la Dirección General de Primera Enseñanza, no aceptó el Consistorio, de acuerdo con el ideario laico de la República. Un nuevo ofrecimiento realizado desde Sevilla el 24 de junio de 1937 obtuvo la inmediata aceptación del nuevo Consistorio. (Archivo Municipal de Irún, Patrimonio, n.º 1525 / 21). De todos modos la casa, que medía 188 metros cuadrados de planta, pero que con la huerta y el patio superaba los 500 metros, fue demolida en los años cincuenta sin que llegara a cumplir el destino previsto.
- 196 AHN, Calatrava, exp. 342 moderno.
- 197 Madrazo, «Agenda 1886», 23 de marzo.
- 198 AHN, Alcántara, leg. 177, exptes. 252 y 253. Véase Martínez Rosales 1994, p. 78.
- 199 AHP, tomo 35.804, doc. n.º 26, fols. 742-747.
- 200 AHSSLR, 1887, libro 3, fol. 365, 15 de julio.
- 201 Propuso así un sistema concreto (Decanville) para las líneas férreas, envió un croquis de las modificaciones que habían de realizarse en los lugares cercanos a la vía y encargó la compra de burros manaderos y burras cargadas (AHSSLR, 1888, libro 1, fols. 21-31, 2 de junio).
- 202 El tren llegó a Salinas el 29 de agosto de 1888, según un telegrama de Benito Rezusta a Ramón de Errazu fechado ese día (AHSSLR, 1888, libro 1, fol. 577). Ramón quiso que la estación del ferrocarril se denominara Estación Errazu, lo que no pudo hacerse debido a la tardanza con que llegó la carta (AHSSLR, 1891, libro de correspondencia particular, 17 de junio de 1889).
- 203 Carta de Benito Rezusta a Ramón de Errazu del 30 de julio de 1888 (AHSSLR, 1888, libro 1, fol. 123).
- 204 El cuadro, en paradero desconocido, llegó efectivamente a Salinas en enero de 1890 (AHSSLR, 1891, libro de correspondencia particular, 31 de enero de 1890).
- 205 Carta del 19 de septiembre de 1888 (AHSSLR, leg. 1888).
- 206 Carta de Benito Rezusta del 11 de septiembre de 1889 (AHSSLR, 1891, libro de correspondencia particular).
- 207 Carta de 28 de junio de 1889 (AHSSLR, 1891, libro de correspondencia particular).
- 208 Ana falleció el 28 de mayo de 1893, dejando cuatro hijos, entonces menores de edad: Guy, Ramón, Juan e Inés (AHP, tomo 37.553, doc. n.º 262, fol. 715).
- 209 4.027.345,27 francos (AHP, tomo 36.471, doc. n.º 247, fol. 829). Hay que considerar que la mitad del valor de las salinas se había repartido ya entre los hermanos en 1868 a la muerte de su padre, Joaquín María. El resto de las posesiones de Guadalupe importaban un total de 3.812.089,06 francos.
- 210 *Ibidem*, fol. 841.
- 211 AHP, tomo 32.020, doc. n.º 46, fols. 64v.-65.
- 212 Guadalupe había otorgado un poder a su cuñado el 29 de agosto de 1877 (AHP, tomo 34.155, doc. n.º 164, fol. 1705).
- 213 La placa, en cobre, mide 4,1 x 3 cm. Un ejemplar, de procedencia desconocida, se conserva en el Musée d'Orsay, n.º 57.167.
- 214 Oro cincelado, esmalte y topacios grabados, 15 cm cada brazo de la cruz. París, Musée d'arts décoratifs, n.º n.634. Ingresó en el museo el 12 de diciembre de 1904, por legado de Ramón de Errazu.
- 215 Pedraza 1965.
- 216 AHSSLR, 1901, libro 1, fol. 79, 19 de octubre de 1901.
- 217 Ewald 1997, p. 155.
- 218 Carta fechada en Carlsbad el 15 de agosto de 1904 (AHSSLR, leg. 1904).
- 219 Skinner 1962, p. 60.
- 220 *Annuaire* 1903, pp. 139-160.
- 221 «Les Grands Cercles. Le Cercle de la rue Royale», *Paris Illustré*, año 23, n.º 12, 1 marzo 1904.
- 222 Ceballos-Escalera 1998, p. 261.
- 223 Literalmente, dice Villavieja, que conocía bien a los Errazu: «Finally the Marquise became the great friend of Ramon de Errazu, who was well known for his generosity, and who had quite a good social standing in Madrid and Paris. Everybody accepted their friendship for what it was, and they were seen every where together; nobody dreamed of asking the one without the other» (Escandón 1938, pp. 107 y 108).
- 224 Uno de ellos, en el que aparece sentada, es un óleo de 194 x 121 cm, un formato no muy alejado del de Ramón de Errazu y el soporte es, como éste, una tabla. Está firmado «R. Madrazo 85» (Musée d'Orsay, inv. 20532). Otro, en pie, es un óleo sobre lienzo de 129 x 85 cm. Está dedicado «à Madame d'Hervey R. Madrazo. 85» (Musée d'Orsay, inv. 20416).
- 225 Óleo sobre lienzo, 134 x 83 cm. Dedicado «A la M^{me} D'hervey R. Madrazo. 1888». (Musée d'Orsay, inv. 20417).
- 226 La más reciente biografía sobre el marqués reproduce esta fotografía. No cita, sin embargo, a Errazu. Véase Rispert (dir.) 1995.
- 227 «La marquise d'Hervey de Saint-Denis, crêpe blanc, chapeau de paille de riz blanc avec plumes blanches, pèlerine en alpaga blanc avec broderie grise» (Tout-Paris [Proust] 1894).
- 228 Óleo sobre lienzo, 74 x 55 cm. Musée d'Orsay, inv. 20.692.
- 229 *Annuaire* 1903, pp. 186 y ss.
- 230 R. V. 1862, pp. 95 y 96.
- 231 Estuvieron la señora de Sainte-Croix, los condes Aymery de la Rochefoucauld, los duques de Biscaccia, los príncipes de Radziwill, los vizcondes de Audigué, los marqueses de Arcicollar, el conde Kinski, los señores de Santos Suárez y el señor de Agüera, que era el secretario de la Embajada, muchos de los cuales formarían parte del círculo habitual de los Errazu («España y América Latina 1903, p. 12).
- 232 Carta de Ramón de Errazu a José Yves Limantour, fechada en París, el 8 de febrero de 1901 (México, Archivo del Centro de Estudios de Historia de México, fondo Yves Limantour, CDLIV).
- 233 Carta de Ramón de Errazu a José Yves Limantour, fechada el 25 de julio [de 1903]; minuta mecanografiada de una carta de Limantour a Errazu, fechada en Dieppe el 26 de julio de 1903. (fondo cit. en nota 232).
- 234 Archíves de Paris, Cadastre, D1P4 16.
- 235 Rohegude 1910, p. 99.
- 236 Daumard 1965, p. 38.
- 237 Es una concesión a perpetuidad, n.º 328513, según aparece en el propio monumento. Inscrito en el libro de 1904. Archivo del Cimetière Père Lachaise.
- 238 Olot, Museo Comarcal de la Garrtoxa, inv. 67.
- 239 Ferrés 2000, p. 192. Esta autora tiene en prensa sobre el panteón Errazu una comunicación a un coloquio titulado *La mémoire sculptée de l'Europe* que se celebró en Estrasburgo a finales de 2001.
- 240 En una carta enviada por Ramón de Errazu desde Zuazo (Álava) el 6 de julio de 1899 a Blay a París se advierte muy bien esto:

«Mi estimado amigo:
En posesión de su apreciable de 31 de Julio,
y de los documentos que me acompaña. En
vista de la opinión razonada de V., dé desde
luego la obra a la casa de Thiebaut hnos.
Insista V en las medidas que tengan que tomar:
para que sean resistentes, y duraderas, las
estatuas en bronce, en el clima de París; que
tengan toda la solidez, más bien exagerada.
Hágales V sonar, que las cuatro van a estar
admirablemente expuestas en la Exposición
Universal de París, y que finalmente en el Père
Lachaise servirán de constante "reclame".
Para el pago, supongo con casa tan
importante se hará una vez puestas en el
Cementerio. De lo contrario, podría hacerse:
hasta al abrirse la Exposición, y parte, la
mayor, a su colocación en el Cementerio.
Acúsemle recepción de la presente, a San
Sebastián (Guipúzcoa) al hotel Continental.
Su afmo S. S.

Ramon Errazu*

(Archivo particular, Madrid).

- 241 *Catálogo de los expositores* 1900, p. 44; Reyero 2003, pp. 303 y 304.
- 242 Archivo particular, Madrid.
- 243 El 27 de enero Blay escribió que lo había terminado, e inmediatamente le visitó Errazu. «Fini bien merci l'écusson de D. Ramon. Il paraît très content de l'ouvrage que je lui ai fait. / Visite de D. Ramon». Al día siguiente se sacó un molde del escudo y hubo nueva inspección. Pasó también con el escultor las mañanas del 11 de marzo y del 4 de abril, esta última con visita al fundidor de la obra. El 5 de mayo Blay vio la puerta en la fundición y el 22 de ese mes fueron los dos al cementerio del Père Lachaise y Blay pudo anotar: «Je vois l'effet de la porte. Elle est très bien et l'ensemble a beaucoup gagné». Dos días después Blay fue a buscar a Errazu, pero no lo encontró (Agenda de 1902 de Miguel Blay. Archivo del Museo Nacional del Prado. Dan cuenta de ella Estepa y Franco de Lera 1991, pp. 161-198).
- 244 Testimonio de ello es una carta de Errazu al escultor, fechada un 1 de julio sin especificación de año en Londres, en el que le invita a almorzar en París con los Janzé. Así, le dice: «Contemplará V a la Vizcondesa y verá lo sencilla y agradable que es; y estoy seguro será un modelo excepcional y de lo más fácil». Los términos en los que está redactada la carta indican que debió ser Errazu quien sugirió a los Janzé la ejecución del busto, llegando a fijar el día de comienzo: «desde luego prepárese V a principiar el trabajo el lunes 7, a las diez de la mañana» (Archivo particular, Madrid).
- 245 Decía Errazu: «Blay es tan capaz como cualquier escultor. En París podrá V. ver los grupos en bronce que adornan la tumba de mi padre en el Père Lachaise». Limantour contestó en seguida recomendando que Blay se pusiera en contacto con el arquitecto responsable del proyecto, Guillermo Estrada, sin que nada llegara a concretarse (Carta de Ramón de Errazu a José Yves Limantour fechada en Biarritz el 25 de agosto [1903]; minuta mecanografiada de la respuesta de Limantour, fechada en París el 29 de agosto de 1903. Archivo del Centro de Estudios de Historia de México, fondo Limantour).
- 246 «Sección española. Exposición Universal de París de 1900», *Revista de Bellas Artes*, 1, n.º 1, 4 de octubre de 1899, p. 7.
- 247 «Noticias generales», *La Época*, Madrid, 11 de octubre de 1899.
- 248 «La Exposición de París de 1900», *La Época*, Madrid, 27 de octubre de 1899.
- 249 Lafuente 1950, p. 51.
- 250 «Artistes et jurys officiels», *Art Moderne*, 4 de febrero de 1900.
- 251 Por ejemplo, José María Sert escribía, a principios de 1900, a Zuloaga: «Le supongo enterado de la barrabasa del jurado español con su cuadro de Vd. No sé el efecto que de lejos pueda haberle producido la nueva pero puedo asegurarle que si hubiera estado Vd. entre nosotros se hubiera reído la mar al ver el modo como el gravísimo jury se ha puesto en ridículo». El pintor Darío de Regoyos, rechazado a su vez, le escribía en febrero: «Creo que debemos felicitarnos de ser rechazados por estos señores» (Zuloaga 1989, pp. 131 y 87).
- 252 AHP, tomo 42.746, doc. n.º 49, fols. 1.183-1.213.
- 253 Carta de Luis de Errazu a Antonio Arce, fechada en París el 1 de noviembre de 1904 (AHSSLP 1904).
- 254 *Le Nouveau Monde. L'écho des deux mondes et le Sud-Américain*, n.º 956, París, 22 de octubre de 1904, p. 2.
- 255 *Le Courrier du Mexique et de l'Europe*, 22 de octubre de 1904; *Diario del Hogar*, México, 9 de noviembre de 1904.
- 256 *El Estandarte*, 2ª época, Ciudad de San Luis Potosí, 27 de octubre de 1904.
- 257 *La Época*, 20 de octubre de 1904.
- 258 *La Época*, 31 de octubre de 1904.
- 259 «Deuil», *Le Figaro*, 19 de octubre de 1904.
- 260 «Diálogos de París. Paseando por el Bois», *La Época*, 31 de octubre de 1904.
- 261 «M. R. de Errazu, qui était un gentleman fort répandu à Paris, appartenait à une famille mexicaine venue s'établir à Paris sous l'Empire et qui tout de suite a su se faire adopter et aimer dans la haute société parisienne. [...] La mort de M. R. de Errazu, qui n'avait que soixante ans et avait conservée l'allure fort jeune, a surpris ses nombreux amis» («Mondanités», *Le Gaulois*, París, 22 de octubre de 1904, p. 2). En otra necrología se le reputaba como «l'un des membres les plus en vue de la colonie mexicaine de Paris», «très répandu dans le monde parisien» (Ferrari 1904).
- 262 Albúmina, tarjeta americana. «J T / Place de la Madeleine / Paris». (Archivo del Museo Nacional del Prado, carpeta con fotografías de Patronos).
- 263 AHP, tomo 42.746, doc. n.º 49, fols. 1.183-1.213.
- 264 Vives 1994, p. 108.
- 265 Hoy titulado *Vista del Sena en Croissy*, óleo sobre lienzo, 39 x 67 cm. San Sebastián, Museo de San Telmo, P 107.
- 266 Carnet de notas de Martín Rico en colección particular.
- 267 En la retrospectiva del artista en 1886 en París se expusieron 32 dibujos, además de seis óleos, estudios preparatorios para diversas composiciones decorativas, propiedad de Raimundo de Madrazo (París 1886, pp. 95, 100, 104, 107-109, 112, 113, 117, 119, 120, 124, 125, 132, 133-137 y 139).
- 268 AHP, tomo 42.746, doc. n.º 49, fols. 1.183-1.213).
- 269 *La Época*, Madrid, 9 de enero de 1895. Recogido en Portús 1994, p. 170.
- 270 Esta visita se la hizo a su casa (Madrazo, «Agenda de 1892», 8 de marzo)
- 271 Bécon 1904.
- 272 Archivo del Museo Nacional del Prado, Dirección, caja 99, leg. 16.08 / ant. 53.
- 273 Mérida, «La quincena artística», *El Correo*, 6 de mayo de 1905.
- 274 Mérida 1905.
- 275 *La Época*, 12 de mayo de 1905.
- 276 En el Museo de Capodimonte en Nápoles se conservan dos grupos similares atribuidos a los fundidores F. y L. Righetti. Véase Coppel 1998, p. 148.
- 277 Instituto de Patrimonio Histórico Español, Archivo Moreno, n.º 5.813, 5.814 y 5.815.
- 278 Madrazo 1907.
- 279 Madrazo 1910, pp. 430 y 431.
- 280 Gaya Nuño 1944, p. 171.
- 281 Onieva 1952, pp. 307 y 308; Gaya Nuño 1955, p. 398.
- 282 Pantorba 1962, plano en la guarda posterior.
- 283 Cinotti 1973, p. 14.
- 284 «Nunca hemos podido comprender por qué se le guardan aquí tantos respetos al legado del Sr. Errazu, casi todo él compuesto de piezas cuyo apropiado lugar no es éste, con la agravante de abundar en fruslerías. / Los retratos de Raimundo de Madrazo son, por lo general, algo ñoños; los paisajes de Martín Rico, no muy jugosos (los hay mejores, del mismo autor, en el Museo de Arte Moderno), y las tablitas de Fortuny, aun tocadas con gracia indudable, no alcanzan categoría, dicho redondamente, para presentarse en el Prado» (Pantorba 1950, p. 67). Se reafirmó en su opinión años después (Pantorba 1962, p. 333).
- 285 Gaya Nuño 1969, p. 141.
- 286 Rico s.a., p. 85.
- 287 Johnston 1971, pp. 183-188.
- 288 Hungerford 1999, p. 107.

LEUDO
SR D RAMON DE ERRAZU
195



Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891)

1. Josefa Manzanedo e Intentas de Mitjans, 1872



FIG. 1.1 - Raimundo de Madrazo, *Josefa de Manzanedo e Intentas de Mitjans*, 1875. Madrid, Museo Nacional del Prado

Óleo sobre lienzo, 58 x 42 cm
 Abajo, a la derecha: «E [invertida]
 Meissonier 1872»
 Al dorso, en la placa de bronce, en
 huecorrelieve y pintado: «EXELEN-
 TÍSIMA [sic] SEÑORA / DOÑA JOSEFA MANZANEDO /
 É INTENTAS / MARQUESA DE MANZANEDO»
 Inv. nuevas adquisiciones 1380
 Museo Nacional del Prado, P2628

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 25,
 al Museo del Prado, aceptado por real
 orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado 1933, p. 677;
 cat. Prado 1942, p. 368; cat. Prado 1945,
 p. 366; cat. Prado 1949, p. 373; cat. Prado
 1952, p. 383; cat. Prado 1963, p. 405; cat.
 Prado 1972, p. 405; Puente 1985, pp. 177 y 300
 (repr.); Magariños 1992, pp. 78 (fig. 1) y 79;
 Reyero 1994, p. 37 (repr.); Inv. Prado 1996,
 p. 360, n.º 1380 (repr.)—

Olvidado en la bibliografía sobre el artista, se trata de uno de los escasos retratos femeninos de Meissonier, pintor muy poco dado a representar a las mujeres y del que, a excepción de los retratos familiares y los de madame Sabatier, se conocen muy contados ejemplos.

De todos modos, Meissonier fue un excelente y agudo retratista, según prueba esta obra. En sus retratos, como ya se señaló en su tiempo¹, observaba con detenimiento al modelo para percatarse de sus gestos más habituales. Procuraba también acompañarlo con los objetos que evocaran lo que era habitual en su ambiente, pero trataba de evitar que los accesorios aplastaran al personaje. En este caso, el artista retrató a la dama en su elegante aposento, abierto a una galería del jardín, que se ve en la parte superior izquierda. Rodeada

de telas suntuosas, aparece sentada cruzando las piernas con desenvoltura, mientras su capa forrada de piel descansa en el diván vecino. Los guantes están en una mesa, cubierta de rico tapete, junto a una copa de cristal con una flor blanca, rodeada de libros; más atrás puede verse una figura de porcelana. El interior denota así su condición de mujer mundana y sensible a la belleza, pero también inteligente y culta, y el modo de presentarse trata de mostrar naturalidad en la manera de disponer con cierto desorden los objetos, así como las prendas de las que se ha despojado.

La habilidad del pintor en la representación de las telas se muestra en la gran variedad de calidades que consigue en los tapizados de terciopelo, el tapete, la alfombra y los cortinajes, y en la propiedad de las formas de sus pliegues y caídas; así, las arrugas de los almohadones de la izquierda aciertan a indicar que alguien se ha apoyado en ellos poco antes. Esas telas, de gran cuerpo y calidez en tonos rojos y dorados, acogen, resaltándolo, el tono frío y exquisito de los azules de los lazos y de los blancos marfileños del vestido, pintado con virtuosismo por el artista, que representa con exactitud sus pliegues y detalla con minuciosidad los encajes, en cuya pintura era un verdadero especialista. Los sombreados que los volúmenes de los pliegues originan, las transparencias del encaje sobre la alfombra y los brillos y las aguas de las telas aparecen plasmados con extraordinaria destreza. Realza así la belleza del vestido, cuyos lazos azules, así como la cinta del cabello del mismo tono, acentúan el color de los ojos de la retratada; hay un acorde muy fino de rosas en las flores sobre el pecho, los capullos del cabello, y el colgante y los pendientes, engastados en oro.





CAT. 1, con marco
FIG. 1.2 - Trasera del
marco de ébano y las
placas en bronce

La ejecución, casi miniaturista en la cabeza, es algo más suelta en las manos, aunque el artista pinta con esmero las venas azuladas. Es más amplia en el vestido, cuyos brillos realza de modo maestro, y muy sintética en el fondo, tanto en el interior más oscuro de la derecha como en el jardín, que se ve junto al pilar, a la izquierda. Entre ambos, la parte superior de los cortinajes está también resuelta de manera más sumaria, lo que contribuye a resaltar la perfecta definición de la cabeza de la figura, que destaca sobre ellos.

El rostro mereció del artista, en efecto, una atención especial. Del análisis con rayos infrarrojos se desprende que lo trabajó en una medida mucho mayor que el resto (fig. 1.4). Acotó primero en el lienzo un rectángulo con la punta del pincel, en el que dispuso el óvalo de la cara, que estudió con esmero, realizándola seguramente antes en grisalla. La viva personalidad de la dama queda patente en su expresión, que insinúa una sonrisa e inclina la cabeza, mientras cruza sobre su regazo las manos, en una de las cuales sostiene un abanico cerrado.

Las diferencias de ejecución entre los distintos retratos de Meissonier obedecen a una convicción, expresada por el propio artista², de que la factura debía convenir al temperamento del personaje. En este sentido, la delicadeza de la factura señalaría bien el carácter de Josefa.

Tres años después de haberlo hecho Meissonier, la pintó Raimundo de Madrazo en uno de los cuadros más representativos de su excelencia como retratista del gran mundo (fig. 1.1); la obra, realizada sobre tabla, como el retrato que cuatro años después pintó a Ramón de Errazu, tiene un magnífico marco³.

La retratada, que había nacido en La Habana (Cuba) el 24 de mayo de 1835 (ella afirmaba que el 27 de mayo de 1844 y en alguna guía se recoge la fecha de 1848), era hija legitimada de Juan Manuel de Manzanedo y González (1803-1882) y de Luisa Intentas Senra. Su padre, hidalgo de origen

montañés, logró reunir una de las mayores fortunas de su tiempo y recibió los títulos de marqués de Manzanedo (el 24 de septiembre de 1864) y duque de Santoña (el 20 de enero de 1875), este último, con grandeza de España. Amante del lujo, erigió un palacio que decoró espléndidamente en la calle Huertas de Madrid.

Su hija casó el 27 de agosto de 1857 en la parroquia de San Lorenzo de París con otro cubano, Francisco de Paula Mitjans y Colín, nacido en La Habana el 2 de abril de 1828. Al morir su padre, tuvo un pleito por su herencia, que ganó, con su madrastra, María del Carmen Hernández y Espinosa, duquesa de Santoña. Vivió en París, donde mantuvo íntima amistad con Ramón de Errazu, y después en Madrid. Quedó viuda poco después de la muerte de Errazu, el 9 de septiembre de 1904. La II marquesa de Manzanedo, Dama de la Reina, obtuvo el 7 de abril de 1913 la real orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa⁴. Fue también camarera mayor de la Virgen del Milagro del convento de las Descalzas Reales⁵. Por los matrimonios de su hijo, Juan Manuel Mitjans y Manzanedo, que había nacido en Santoña el 8 de agosto de 1865, fue consuegra, sucesivamente, de los marqueses de Santurce y de los duques de Alba, en tanto que sus hijas casaron con el duque de Lécera, el conde de Crecente y el conde del Rincón. Residió en Madrid, en el número 18 del paseo de Recoletos, y en esa ciudad falleció el 1 de enero de 1925; se enterró en la cripta del colegio de San Juan Bautista, en Santoña. A su funeral en Madrid acudió Luis de Errazu⁶, íntimo amigo a su vez de su hija, la condesa del Rincón, que sería también benefactora, por legado testamentario, del Prado.

El retrato, realizado en París, es del momento en que Meissonier era el pintor de mayor fama en Francia. Se enmarcó en una moldura de ébano con entrecalle tallada en elegantes estilizaciones de hojas, rosetas en el centro y hojas de acanto en las esquinas, y festón de flores con acantos. La trasera



FIG. 1.3 - Detalle de la mesa

FIG. 1.4 - Reflectografía infrarroja



se cerró con una plancha de bronce en la que se grabaron en capitales el nombre de la efigiada y el título que utilizó al morir su padre, en 1882. El marco tiene un dispositivo que permite abrirlo mediante llaves interiores de acero incrustadas en él y ocultas por placas de bronce que se atornillan a la madera (fig. 1.2).

Esta obra fue muy poco conocida en vida del artista, y no se recoge en ninguno de los

catálogos que se realizaron tras su muerte, en 1891. Esa discreción extrema traspasó incluso al primer período de su pertenencia al Prado. Cuando se presentó el legado Errazu en 1905 en el museo, fue el único cuadro que no se expuso y tampoco lo recogió el primer catálogo en el que se incluyó el legado, publicado en 1910, ni en su traducción francesa, de 1913. Apareció en la edición siguiente, de 1920, y en las sucesivas. J B

1 Larroumet s.a., p. 74.

2 «La facture des portraits est absolument différente, selon la nature du modèle: chacune convient au tempérament de l'homme» (Meissonier 1897, p. 199).

3 Óleo sobre tabla, 227 x 127 cm.

La efigiada lo legó al Museo del Prado (P2603), cuyo patronato aceptó el legado el 2 de junio de 1927.

4 Ceballos-Escalera 1998, p. 318.

5 Ambas distinciones figuraron en su esquila mortuoria, publicada en *La Época*, Madrid, 8 de enero de 1925.

6 «Manifestación de duelo. Entierro de la marquesa de Manzanedo», *La Época*, Madrid, 2 de enero de 1925.

Paul Baudry (1828-1886)

2. La perla y la ola, 1862

Óleo sobre lienzo, 83,5 x 178 cm

En la parte superior, a la izquierda:

«PAUL. BAUDRY. 1862.»

Inv. nuevas adquisiciones 1356

Museo Nacional del Prado, P2604

PROCEDENCIA

1863, adquirido en el *Salon* por la emperatriz Eugenia de Montijo, París; 1871, William Hood Stewart, París; 1898, 3-4 de febrero, adquirido en la venta Stewart, Nueva York, por Ramón de Errazu, París; 1904, legado Ramón de Errazu, n.º 1, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1863, p. 14; Auvray 1863, pp. 34 y 35; Baric 1863, p. 91; Castagnary (1863) 1892, vol. 1, pp. 113-114; Dauban 1863, p. 19; Francingues 1863, p. 585; Galichon 1863, p. 488; Gautier 1863, p. 863; Gueullette, 1863, p. 6; Girard de Rialle 1863, pp. 60-61; Lafenestre 1863, p. 606; Luciennes 1863, p. 15; Madelène 1863, pp. 14-15; Mantz 1863, pp. 484 y 485; Montlaur 1863, p. 29; Vignon [Cadiot] 1863, p. 382; Proudhon 1865, pp. 257 y 258 [1980, pp. 252 y 253]; Stevens 1866, pp. 60-62; Du Camp 1867, pp. 34-36; Bürger 1870, 1, pp. 373-375; Ménard 1874, p. 538; Clarétie [Arnaud] 1884, p. 48; París 1886, p. 64; Ephrussi 1886, pp. 193 (repr.) y 203; Lafenestre 1886, p. 402; Vinayde 1886, p. 60; Ephrussi 1887, p. 188; París 1889, p. 43; Monod 1889, p. 597 (repr.); Breton 1899, p. 167; Marcel 1903, p. 246; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 430 y 1913, p. 496; Mireur 1911, vol. 1, p. 140; Madrazo 1920, p. 480; Dimier 1926, pp. 242; Devigne 1929, pp. 38 y 39; cat. Prado 1933, p. 680; cat. Prado 1942, p. 32; cat. Prado 1945, p. 32; cat. Prado 1949, pp. 31-32; cat. Prado 1952, p. 33; cat. Prado 1963, p. 33; cat. Prado 1972, p. 33; Reff 1976, pp. 53-54; Chennevières 1979, vol. II, fig. 38; Puente 1985, p. 29 (repr.); Goarin 1986, p. 77 (repr.) y 78; Shaw 1991, pp. 540-570 *passim*; Inv. Prado 1996, p. 354, n.º 1356 (repr.); Luderin 1997, pp. 61-63, fig. 25; Bruselas 2003-4, p. 319 (repr.); Roujon s.a., pp. 54 y 57

EXPOSICIONES

París 1863 n.º 91; París 1882b, n.º 19; París 1886, n.º 85; París 1889, n.º 28; La Roche-sur-Yon 1986, n.º 17; Bruselas 2003-4, s.n.º

Esta obra, uno de los desnudos más apreciados en el París del II Imperio, fue una de las más destacadas en el *Salon* de 1863, donde el artista la expuso bajo el título *La perle et la vague (Fable persane)*. Aunque la segunda parte del título intrigó al público y a la crítica, el pintor no se inspiró en fábula alguna, sino en las sensaciones que experimentó durante unas vacaciones junto al mar en Saint-Gilles-Croix-de-Vie, en la Vendée. En una carta a su amigo Olivier Merson fechada en mayo de 1863, exponía que había pensado al principio en sugerir lo femenino a través de la ola, pero luego le pareció demasiado abstracto y prefirió mostrar la figura como una perla en su joyero, de modo que la composición se relacionara con el nacimiento de Venus¹.

El artista había tratado ya el motivo del desnudo femenino en el mar en su *Amphitrite*, una de las obras que pintó en 1859 para el palacete de la condesa de Nadaillac (de la que hizo reducción para el *Salon* de 1861) (fig. 2.1). En ella aparece la concha que se ve en la parte derecha de *La perla y la ola*.

Esta última es una especie de metáfora de la sexualidad femenina. El desnudo se despliega como una superficie preciosa que evoca la calidad perlina, en el interior de la ola que está a punto de envolverla. El símil de un desposorio entre el mar y la mujer, debido al amigo íntimo del pintor, Charles Ephrussi, es acertado² y revela el clima de intensa sensualidad de esta pintura. El anillo apenas perceptible que lleva la mujer en uno de sus dedos parece aludir a esto. La disposición del desnudo de perfil hace muy visible las sucesivas curvas convexas de brazo, seno y caderas, separadas por las concavidades, éstas cada vez más abiertas, de la axila, el tallo y tobillo, como

si el desnudo se desplegara en líneas cada vez más amplias desde la cabeza hasta los pies, acompañando al sentido de lectura de izquierda a derecha. Debido a ese carácter sinuoso hubo críticos, como Gautier y Du Camp, que vieron en el desnudo la alusión directa a la ola, y no sólo a la perla. La reseña de Gautier trató de traducir, como en él era habitual, mediante un lenguaje poético brillante y refinado, la sensación de rara belleza que le había producido la obra, que juzgaba esencial en la producción de Baudry³.

En la obra destacan las delicadas carnaciones del desnudo, en el que algunas reseñas reprocharon la ausencia de modelado. La figura aparece radiante de luz en sus calidades nacaradas, rodeadas por un azul claro en un acorde muy del gusto II Imperio.

El esfuerzo del artista por dar una expresión de intensa sensualidad al rostro se plasma sobre todo en la mirada, de reojo, al espectador y en los labios, entreabiertos. Consigue así imprimir en la figura un atractivo que algunos de sus contemporáneos juzgaron arrebataador y otros, poco decoroso. Merece la pena recordar, entre estos últimos, la crítica que de esta obra, sin llegar a citarla, hizo Proudhon en su influyente libro *Sobre el principio del arte*, publicado dos años después, refiriéndose a su voluptuosidad triunfante, carente de moral. Decía: «En la exposición de 1863, que sólo visité una vez, había en la sala grande, en el sitio de honor, una figura de mujer desnuda, acostada y vista de espaldas, que he supuesto representaba a una Venus Calipigia. Mientras exhibía sus hombros, su cintura flexible, su grupa exuberante, esta Venus, por un esfuerzo de buena voluntad, volvía la cara hacia el espectador: ojos azules y traviosos como los del Amor, figura provocativa, sonrisa voluptuosa; parecía



decir, como las trotonas del bulevar: ¿vienes? / Esta Calipigia es realismo, después de todo —no examino si está bien realizada—, y Courbet no podría renegar de ella si el arte no tuviera más principio que el de reproducir lo agradable, sin consideración de su finalidad social. Pero ¿cuál es la razón para que la policía que rechaza los cuadros de Courbet, haya admitido esta inmoralidad? / [...] Si el jurado cumpliera con su deber cuando le envían cosas semejantes, las haría pedazos⁴. En esta idea Proudhon seguía la interpretación que había hecho en su reseña al *Salon* otro de los críticos defensores del realismo, Jules Castagnary, a quien le hacía el efecto de una *Venus de boudoir* o de una bella modista parisina en su apartamento⁵.

La pintura tuvo una gran difusión a través de las fotografías de Lecadre y de Braun y el fotograbado de Boussod y Valadon, así como el grabado de Carey, que no apareció hasta meses después de haberse inaugurado el *Salon* debido al cuidado que se puso en su edición a fin de garantizar su calidad⁶. Asimismo fue objeto, como los otros desnudos del Salón, de varias caricaturas. En 1886 se difundió el fotograbado realizado en las prensas de Goupil⁷.

La obra fue comparada con otros desnudos de aquel *Salon*, especialmente la *Venus* de Alexandre Cabanel y el *Nacimiento de Venus* de Eugène Amaury-Duval. Frente a la irrealidad fantástica de la primera y al idealismo de la segunda, se consideraba que ciertas imperfecciones del desnudo de Baudry venían a acentuar la individualidad del cuerpo que representaba, dándole un carácter en cierto modo picante o, incluso, provocador, mucho más sensual que los otros dos. El hecho de que las caricaturas resaltarán en la *Perla* de Baudry, entre las otras *Venus* del *Salon*, el triunfo de la sensualidad carnal, muestra muy bien el juicio que debió ser más extendido en el público. En una de las caricaturas dibujadas por Bertall, los espectadores que prefieren a cada una de las *Venus* justifican de modo inequívoco las razones de su predilección⁸. En otra caricatura, la de Baudry lleva un pie alusivo a esa misma interpretación⁹.

Ése fue también el punto de vista de uno de los críticos más influyentes, Paul de Mantz, que señalaba que era más una mortal que una diosa, debido a las imperfecciones de su estructura y a rasgos como la unión de las caderas con los riñones y el tamaño de los pies, demasiado pequeños y



FIG. 2.1 - Paul Baudry, *Amphitrite* (antigua colección de la marquesa Arconati Visconti). Heliograbado de Dujardin, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 33, 1886, lám. frontera a p. 410



CAT. 2

dibujados de modo quimérico¹⁰. Este aspecto de los pies fue también observado por Georges Lafenestre y criticado por la escultora Noémie Cadiot, que indicaba que el desnudo tenía algo de «gauche et provoquant»¹¹. Otros, como Castagnary, veían las tibias demasiado cortas¹². No se señaló, sin embargo, el agobio de la composición de la parte izquierda del desnudo, que deja la cabeza demasiado cerca del límite del lienzo.

Por otra parte, el hecho de que la obra de Cabanel fuera adquirida por Napoleón III y la *Perla* lo fuera por la emperatriz, contribuyó a acentuar la polaridad que el público y la crítica habían mostrado en la valoración de ambas obras. Ya Maxime Du Camp había visto un lado «masculino» en el estilo de Cabanel, en quien triunfaba el modelado firme y el dibujo preciso, mientras que el de Baudry, caracterizado por el color, mostraría un lado más bien «femenino». Éste convendría desde luego mucho mejor a la emperatriz, que colocó adecuadamente la obra en su tocador de las Tuileries.

Tras la Comuna, la ocultó en casa de un amigo para ponerla a salvo de la requisita de sus bienes por la República. Entonces, en 1871, la adquirió a través de Goupil el coleccionista norteamericano William Hood Stewart, que reunió varias obras de Baudry. Ramón de Errazu debía de conocer muy bien la obra, tanto por su trato con Stewart como porque fue expuesta en cuatro ocasiones en París. Además, Raimundo de Madrazo, que era amigo y admirador de Baudry y el mayor coleccionista de sus dibujos, hubo de llamarle la atención sobre ella. Errazu la adquirió en la elevada suma de 43.000 francos¹³ en la venta Stewart, celebrada el 3 y el 4 de febrero de 1898 en Nueva York¹⁴. Fue ésta la última obra que compró, entre las que legó al Prado, y la de mayor precio y reputación.

La pintura tiene un espléndido marco de madera tallada de palosanto, con una decoración muy apropiada, dado el tema, de conchas en las esquinas con hojas de acanto, filo de perlas, y entrecalle con hojas de parra

y canto de ovas. Los laterales llevan guilloqueado de ochos y un motivo de cordón.

A partir de esta obra, Baudry apareció como el «pintor-poeta de la mujer»¹⁵, el más capaz entre los de su época y género de resaltar su gracia. Este desnudo habría representado el triunfo de lo encantador, por encima de la lógica del estilo basada en el dibujo¹⁶. También Arsène Arnaud indicaba, en 1881, que tenía el encanto característico y turbador de las mujeres que pintó¹⁷. En la exposición póstuma de 1886 la crítica señaló que no había perdido nada de su gracia y delicadeza¹⁸. Aún sería apreciada en estudios generales de la pintura del siglo XIX, como el de Henry Marcel, que valoraba los tonos de ámbar del principio que se fundían con finura nacarada en transparencias azuladas por el afloramiento de las venas. Sin embargo, a veces aparece citada erróneamente como si se tratara de dos obras distintas¹⁹.

En el catálogo del Prado de 1910, cuyas adiciones relativas al legado redactó Salvador Viniegra, se consignó el cuadro como *La ola* y también en su edición francesa de 1913 y en la de 1920 hasta que, en 1933, se le devolvió su título correcto.

Modernamente se ha percibido, en la supuesta tensión existente en esta obra entre el realismo y el idealismo, un reflejo de las contradicciones internas a las que la representación de la mujer estaba sometida²⁰. Si se recuerdan, no obstante, las propias palabras del pintor, que relacionaba, al final de la carta ya citada, esta pintura con la música («Il n'y a rien à expliquer: c'est une mélodie ou l'imagination encadre ses rêveries»²¹), se concluye que el artista no consideró la obra dentro de una dialéctica entre lo real y lo ideal sino que, más bien, consideró la representación de un ensueño precioso. Su idea estaba próxima a lo que la prosa esteticista de Gautier sugiere. En la pintura, esto aparece resaltado por la factura del cuerpo y por los tonos azulados muy bellos, de la ola, que parece a punto de abrazarlo. En ellos acierta a mostrar la

calidad de un líquido precioso que rodea al desnudo. En el fondo arenoso, de disuelta ejecución, destacan como joyas de exquisito color algunas conchas de brillos opalinos. La vegetación de las algas del primer término está realzada mediante veladuras oscuras de barniz, realizadas con una técnica muy distinta a la del cuerpo femenino. En las

espumas de la ola que rompen en la piedra el pintor aviva la luz mediante un empaste blanco puesto tras haber realizado el desnudo. Los reflejos suavemente coloreados del cuerpo sobre el agua revelan una atmósfera de sugerente sensualidad y en la representación del desnudo afloran algunos de los recuerdos correggíescos de la formación del

pintor. Hasta uno de los mayores defensores del realismo, el crítico Castagnary, hubo de reconocer que esas calidades húmedas hacían de esta figura la Venus mejor pintada del *Salon*²². En ese triunfo del esteticismo a través de su interpretación más sensual, se revela el carácter más sobresaliente de esta pintura. J.B.

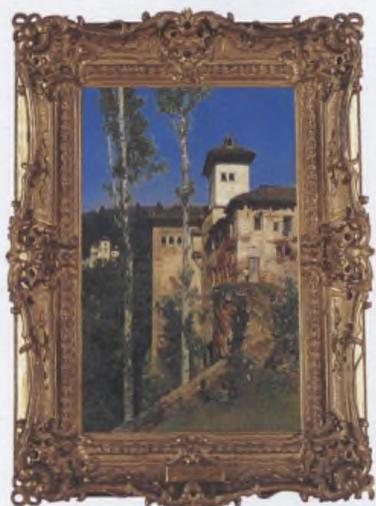
- 1 «[...] j'avais d'abord pensé comme titre à *la Vague*, c'est-à-dire au mouvement de courbes ondoyantes, à la fraîcheur éphémère et pure de l'écume; tout cela était très féminin. Mais pourtant la transposition d'idée de l'eau à l'être vivant est un peu trop une abstraction. Il m'a paru plus simple de faire de la vague *l'écrin* et de la figure *la Perle*, la perle s'élevant en lumière sur l'écrin azuré de la vague. Vénus Aphrodite a la même origine. Puis, voulant exprimer surtout la grâce vierge, la fraîcheur un peu ambrée de la vie, la souplesse chaste, palpitante, rien autant que la perle qui est chose vivante [...] n'expliquait mieux ma pensée. Pour le public, que veut toujours, comme M. Jourdain, qu'on l'enseigne par raison démonstrative, j'ai mis cette étiquette. Ne t'en occupe pas. Si le conte persan n'existe pas, il faudra l'inventer. Mais laisse-le là» (Ephrussi 1887, p. 19).
- 2 Ephrussi 1887, p. 188.
- 3 Gantier 1863, p. 863.
- 4 Proudhon 1980, pp. 252 y 253 (trad. Gil Banales, ...

- 5 Castagnary 1892, p. 113.
- 6 Galichon 1863, p. 488. Lo mismo ocurrió con el grabado de la *Venus* de Alexandre Cabanel, que aparecería el mes siguiente.
- 7 Ephrussi 1886, p. 193.
- 8 El pie correspondiente a los espectadores que preferían la obra de Baudy rezaba: «Au moins, c'est de la chair, ça vous dit quelque chose... / O éloquence de la chair!...» («Le Salon de 1863 et son sous-sol, dépeints par Bertall», *Journal amusant*, 30 de mayo de 1863, reproducido en Shaw 1991, p. 358).
- 9 «Dans tous les cas, ce n'est pas une perle fine, et la vague est bien vague» (Baric 1863, p. 1; reproducida en Reff 1976, p. 53).
- 10 Mantz 1863, p. 484.
- 11 Vignon [Cadiot] 1863, p. 482.
- 12 Castagnary 1892, p. 113.
- 13 *Miroir* 1911, vol. 1, p. 149.
- 14 José Ramón Mérida indica que fue el propio Raimundo de Madrazo quien la adquirió, por encargo de Errazu, en Nueva York (Mérida 1965).
- 15 Roujon s.a., p. 39.

- 16 Daulhan 1863, p. 19.
- 17 «[...] quelque chose du charme troublant que ce peintre de la femme apportait à toutes ses figures féminines» (Clarétie [Arnaud] 1884, p. 48).
- 18 Lafenestre 1886, p. 402.
- 19 Guillaume 1886, p. 19.
- 20 Según esta hipótesis, su papel social estaría todavía coartado por el hombre, pero los avances de la biología habían permitido conocer mejor el funcionamiento del cuerpo femenino; así, el descubrimiento del principio cíclico que rige la ovulación, permitiría percibir una «autonomía» mayor de la mujer en el origen de la fecundación, lo que habría suscitado en el hombre unas dudas que podrían plasmarse en la representación de desnudos como éste. Véase Shaw 1991, pp. 542-544.
- 21 Ephrussi 1887, p. 191.
- 22 Castagnary 1892, p. 114.

Martín Rico (1833–1908)

3. La Torre de las Damas en la Alhambra de Granada, 1871



CAT. 3

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 40 cm
Hacia el ángulo inferior derecho: «Rico»
En el ángulo inferior derecho: «T 1375»
Inv. nuevas adquisiciones 1375
Museo Nacional del Prado, P2623

PROCEDENCIA

1872, 18 de abril, entrada en la casa Goupil, París, en 2.000 francos; ese día el artista lo vendió a Ramón de Errazu en 4.000 francos¹; 1904, legado Ramón de Errazu, n.º 20, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. 11; Escobar 1868, p. 367; Véron 1878, p. 387; Dubosc de Pesquidoux 1881, p. 419; Ossorio 1884, p. 578; Mérida 1905; Beruete [1906] s.a., p. 20; Madrazo 1910, p. 431 y 1913, p. 498; Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado 1933, p. 676; Madrazo 1942, p. 515; cat. Prado 1945, p. 508; cat. Prado 1949, p. 520; cat. Prado 1952, p. 532; Granada 1962, s.p. (repr.); cat. Prado 1963, p. 558; cat. Prado 1972, p. 558; Lisboa 1974, s.p. (repr.); Puente 1985, pp. 219 (repr.) y 323 (repr.); Puente 1987, p. 43 (repr.); Colonia-Zúrich 1990, p. 486, fig. 201; Díez García 1991, pp. 107 (repr.) y 172; Díez García 1992, pp. 150 y 151 (repr.); Reyero 1993, pp. 167 (fig. 82) y 170; Agen-Nancy-Castres 1994-95, pp. 80 y 81 (repr.); Reyero y Freixa 1995, p. 220; Inv. Prado 1996, p. 358, n.º 1375 (repr.)

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 121; Granada 1962, n.º 59; Lisboa 1974, n.º 58; Moscú-Leningrado 1987, s.n.º; Colonia-Zúrich 1990, n.º 153; Milán 1991, n.º 47; Bilbao-Madrid-Oviedo-Santiago de Compostela-Zaragoza-Vitoria-Valencia 1992-93, n.º 35; Agen-Nancy-Castres, 1994-95, n.º 33

Martín Rico se trasladó a Granada en los días finales de 1870, invitado por Mariano Fortuny que le escribió para que se reuniese con él el 18 de noviembre de ese año². Allí se encontraban, además de Fortuny, su esposa Cecilia y su cuñado, Ricardo de

Madrazo. En Granada nacería el hijo del pintor catalán, Mariano Fortuny y Madrazo, de cuyo bautismo, celebrado el 20 de mayo, fue Rico testigo.

Los tres artistas trabajaron, según señala Rico, cada uno por separado, pintando del natural. Hospedados en cuartos anejos en la Fonda de los Siete Suelos, situada en las Alamedas de la Alhambra, pintaron a menudo allí. El propio Rico se refirió con nostalgia a aquel período, que consideraba el más feliz de su vida: «Vivíamos [...] sin más preocupación que pintar y procurar trasladar al lienzo aquella luz y aquel ambiente tan oriental»³.

Así, distintos aspectos de Granada se convirtieron de modo natural en objeto de óleos y acuarelas. Rico, pintor específicamente paisajista, conocía el lugar muy bien y había sopesado con cuidado los posibles asuntos, como revela el hecho de que, cuando su amigo Jules Worms llegó allí para una estancia de seis semanas, le hizo inmediatamente una lista de lugares que debía visitar para pintar⁴.

En este caso eligió un motivo muy significativo, cuyo núcleo es el antiguo edificio de la Torre de las Damas junto al Partal (Pórtico), de principios del siglo XIV, en la muralla del recinto de la Alhambra. En el primer tercio del siglo XIX pasó, por poco dinero, de pertenecer al Real Patrimonio a un propietario particular que la adaptó para vivienda. Así la representó en 1834, desde dentro de la muralla, el artista británico John Frederick Lewis, en distintas obras, la más difundida una litografía en la que la citaba como «Casa de Sánchez»⁵, mientras que Federico de Madrazo, asombrado de que fuera particular tal edificio, se refiere a ella, durante su estancia en Granada en abril de 1871 con

Rico, Ricardo de Madrazo y Fortuny, como propiedad de «la Hijosa»⁶. Estos usos para vivienda acarrearón considerables deterioros al edificio, que volvería en 1891, por donación de su último propietario, Arturo Gwinner, al patrimonio de la nación⁷.

A Rico le interesó el aspecto descuidado⁸ de la torre, que sería restaurada poco después, en 1875⁹, y, sobre todo, el de las casas que aparecen junto a ella, sobre la muralla, cuyo origen es también árabe, y que el propio arquitecto entonces encargado de la restauración de la Alhambra, Rafael Contreras, amigo de los pintores, consideraba como «un grupo de casas miserables»¹⁰. En una de ellas había vivido el pintor del siglo XVII Jerónimo Melgarejo¹¹, sobre cuyo nombre Rico y sus amigos hacían bromas pretextando que era artista de fama¹². De hecho, un dibujo con parecida composición, pero que el grabador reprodujo invertido, se publicó bajo el título *Torre de las damas y casa del pintor Melgarejo, en la Alhambra (estudio del natural)* (fig. 3.1)¹³. La xilografía, de Arturo Carretero, tiene bastante calidad de detalle, por lo que hay que considerar que el original era un dibujo muy acabado. Se prescindió de uno de los dos álamos y también de la anécdota de los niños, quizá para que, al resaltar los valores puramente arquitectónicos, la obra sirviera para ilustrar con mayor propiedad la sección de «Monumentos artísticos de España» a la que iba destinada. La calidad del dibujo y del grabado que lo reprodujo le llevaron a una nueva publicación años después¹⁴.

En su preparación de la obra, el pintor tomó diferentes apuntes del natural a lápiz, que revelan su agilidad característica, de las líneas maestras de los edificios. Uno de ellos, en un álbum de unas cien páginas comenzado en Granada¹⁵, la estudia desde el lado norte, en el que el desnivel es mayor, por lo que la monumentalidad de la torre queda realizada, imponiéndose a la vegetación que la circunda de un modo que no convenía al gusto de Rico por el equilibrio

de la composición en la pintura. En ese dibujo pueden verse, a la derecha, los dos altos álamos que, desde otro punto de vista, aparecen en la composición final (fig. 3.2).

En otro dibujo aparece el Partal, como era entonces, desde el interior del recinto (fig. 3.3). Un tercero (fig. 3.4)¹⁶, desde el exterior, ofrece una vista desde fuera de la muralla parecida, aunque con mucho menos detalle, a la del dibujo que envió para grabar. Es, por ello, el que más se aproxima al cuadro y en él se detallan, con mucha claridad, los edificios del Generalife. En todos ellos es notable el interés del artista en marcar, con mayor presión del lápiz, los contrastes de sombras que se producen en las ventanas y bajo los aleros. En la pintura, tales contrastes se acusan también de modo muy perceptible y traducen la intensidad de la luz de mediodía.

En el óleo final el artista desplazó el punto de vista más al norte, lo que le permitió representar las fachadas a ese lado de las casas junto a la torre. Al bajar, además, el punto de vista, la arquitectura aparece rodeada por la vegetación del bosque de la Alhambra, que trepa también por las murallas. Los dos altos álamos verdecidos, cuyos troncos corta el borde superior del lienzo, lo que aumenta la sensación de esbeltez, aparecen como un pórtico o preludeo de gran elegancia de las arquitecturas, que tienen un eco en las del Generalife, al fondo. La composición aparece animada de modo muy sutil por pequeñas figuras de niños y animales. Los tres niños en torno a una gran jaula y el gato, tienen relación con los que aparecen en diferentes estudios (fig. 3.5)¹⁷ que Rico realizó en esa época, que atestiguan el interés que sintió por el motivo. En algunas otras obras pintadas en Granada el artista representó también a niños jugando con fondo de arquitecturas¹⁸, y esa escala de representación de los niños con el resto de la composición aparece asimismo en algunos cuadros de Fortuny de esa época.

La escena muestra la plena luz de un mediodía de primavera, con una limpidez

FIG. 3.1 - Arturo Carretero, *Torre de las Damas y casa del pintor Melgarejo, en la Alhambra*, xilografía sobre dibujo del natural de Martín Rico. *La Ilustración Española y Americana*, 1874, p. 537



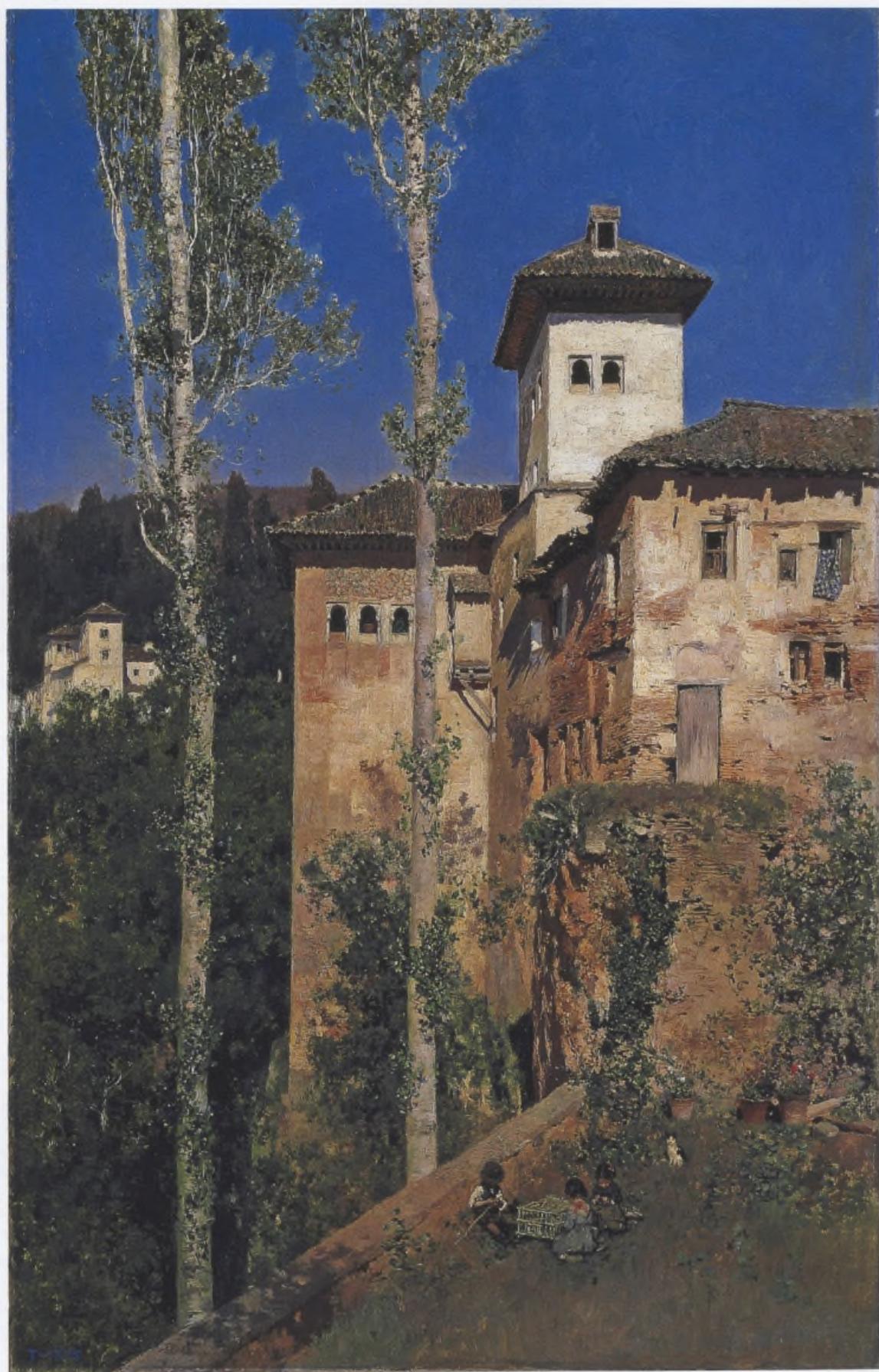




FIG. 3.2 - Martín Rico, apunte de *La Torre de las Damas y la muralla de la Alhambra*, 1871. Colección particular
 FIG. 3.3 - Martín Rico, apunte de *La Torre de las Damas y el Partial*, 1871. Colección particular
 FIG. 3.4 - Martín Rico, apunte para *La Torre de las Damas*, 1871. Colección particular

extraordinaria. Con esa luz, según notó la crítica en este y otros paisajes urbanos granadinos expuestos en 1878, como la *Plaza de Granada*, los relieves se ponen de manifiesto de modo muy nítido¹⁹. La finura con que el pintor muestra las diferentes calidades de la pared y su distinta textura y relieve, revela un espíritu afín al de Fortuny en la búsqueda de las calidades materiales. Así se vio ya en su tiempo pues, al comentar el dibujo antes mencionado, se señalaba que «parece como que el artista se propone copiar con su lápiz las profundas arrugas que va señalando poco a poco la despiadada mano del tiempo en el rostro gentil del alcázar granadino»²⁰. La serenidad de la composición, la tersura de la atmósfera y la frescura del colorido son, sin embar-

go, características propias de los paisajes de esta época del artista, que la crítica destacó en la Exposición Universal de 1878 como los mejores²¹ y que le valieron a su autor una medalla de tercera clase. En paisajes como éste se transparenta una calma en la atmósfera que no existe en los cuadros de Fortuny. Su equilibrio en la composición y su finura en el tratamiento de la luz, como suspensa, da a este paisaje, trabajado del natural y a una hora precisa, un cierto sentido de apacible perennidad²².

La Torre de las Damas ejerció también su atractivo sobre otros artistas, entre ellos Apeles Mestres, que la dibujó del natural en 1878, rodeada de álamos²³, y el pintor paisajista Agustín Lhardy, que realizó un aguafuerte con este mismo tema²⁴. J B

1 Archivos del Getty Research Institute, Los Ángeles. Libro de Registro de Goupil & Cie, vol. 5, p. 215, n.º 6.374. Citado por Roglán 2005, p. 350, n.º 405.

2 Rico s.a., p. 73. La fecha de llegada se desprende de una carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo, fechada en Madrid el 17 de enero de 1871, en la que le dice que Rico hizo el viaje unos veinte días antes (Madrazo 1994a, n.º 316, p. 698).

3 Rico s.a., p. 68.

4 Worms 1906, p. 110.

5 «Casa de Sanchez, an Old House in the Alhambra» (Lewis 1835, n.º 5). También la representó en varias acuarelas (Lewis 1978, p. 65, n.º 138, y p. 67, núms. 160 y 161).

6 Madrazo 1994b, p. 92.

7 Gallego Burín 1963, p. 157.

8 Se describía entonces así: «Sus antiguas habitaciones están mezcladas con las modernas, e interrumpidas por los suelos y techos nuevamente construidos, encalados muchos de sus adornos, y pintados otros» (Oliver Hurtado 1875, p. 354).

FIG. 3.5 - Martín Rico,
Estudios de niños, 1871.
Colección particular



9 Escalada 1889, p. 185.

10 Contreras 1878, p. 190.

11 Gallego Burín 1963, p. 162.

12 Rico s.a., p. 88.

13 La composición se publicó a plena página impar (*La Ilustración Española y Americana*, XVIII, n.º xxxiv, Madrid, 15 de septiembre de 1874, p. 537).

14 *La Ilustración Española y Americana*, xxxiv, n.º xxxv, Madrid, 22 de setiembre de 1890, p. 173.

15 Lápiz sobre papel, 10,5 x 14,5 cm. Colección particular.

16 Ambos dibujos, realizados a lápiz sobre papel, en un pequeño cuaderno de 7,8 x 12,7 cm. Colección particular.

17 Son once estudios al óleo reunidos en un *panneau* de 28,5 x 39,5 cm. Colección particular.

18 Así, en la obra de este mismo momento titulada *Niños jugando en una calleja*, óleo sobre panel, 29 x 16,5 cm. Firmada «Rico» y dedicada a «À / M^{me}. / Chéca», que regaló el artista a la esposa del pintor Ulpiano Checa.

19 De esas obras se decía «qui ont le relief aveuglant du plein midi» (Dubosc de Pesquidoux 1881, p. 440).

20 Martínez de Velasco 1874, p. 531.

21 Así, Charles Blanc señalaba: «Les paysages très-fins, très-finis et scintillants de M. Rico, qui a, lui aussi, de la prédilection pour les maisons blanches et les murs blancs, sont les meilleurs qui nous soient venus de l'Espagne» (Blanc 1878, p. 327).

22 En este sentido, Louis Énault llegó a referirse a «les spirituelles compositions de M. Rico, qui semblent avoir toujours comme une goutte de lumière au bout de son pinceau» (Énault, 1878, p. 88).

23 El dibujo de *Mestres* se reprodujo, grabado en madera por Gómez, en *La Academia*, III, n.º 8, Madrid, 28 de febrero de 1878, p. 120.

24 Cobre, 515 x 315 mm. Calcografía Nacional, n.º 4.188.

Martín Rico

4. A orillas del Guadaira, 1871



FIG. 4.1 - Inscrpción subyacente a lápiz. Reflectografía infrarroja

Acuarela sobre papel, 30 x 46 cm
En el ángulo inferior derecho: «RICO»
En el ángulo inferior derecho:
«Orangers a Sevilla»
Al dorso: «3241 ASXX ESX»
Inv. nuevas adquisiciones 1378
Museo Nacional del Prado, P2626

PROCEDECIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 23, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Mélida 1905; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 498; Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado 1933, p. 678; cat. Prado 1942, p. 516; cat. Prado 1945, p. 509; cat. Prado 1949, p. 520; cat. Prado 1952, p. 532; cat. Prado 1963, p. 559; cat. Prado 1972, p. 559; Puente 1976, s.p.; Puente 1985, p. 220; Inv. Prado 1996, p. 359, n.º 1378 (repr.); Fernández Lacomba 2002, pp. 162 y 163 (repr.)

EXPOSICIONES

Sevilla 2002, n.º 7

En septiembre de 1870, ante el traslado a escenarios parisinos del conflicto bélico francoprusiano, Martín Rico, que residía en la capital francesa desde principios de la década de 1860, decidió trasladarse a Madrid con su familia, y desde ahí, en diciembre, emprendió viaje a Granada donde se reuniría con Mariano Fortuny, su esposa Cecilia y Ricardo de Madrazo. Su estancia se prolongó durante más de un año, «el más feliz de mi vida», según relata el pintor en sus propios recuerdos¹. También, en este viaje, estaba prevista la presencia del pintor Eduardo Zamacois, quien, a última hora desistió de ir, prefiriendo quedarse en la capital para poder asistir a la coronación del rey Amadeo de Saboya. El destino le depararía, a los pocos días, su muerte en Madrid².

Desde Granada, Rico se trasladó a finales de la primavera a Sevilla, ciudad que ya antes, en 1868, había visitado también en compañía de Fortuny y Raimundo de Madrazo, y a la que volvería, más tarde, nuevamente acompañado por este último. En la capital hispalense plasmó bellísimos estudios de la zona de los naranjales de las huertas del Retiro, en secuencias instantáneas tomadas bajo el mismo encuadre — en sucesivos planos, las huertas ambientadas con pequeñas figuras, naranjos, caserío y cielo —, muy similares en técnica, gama cromática, temática y composición a los realizados después, en la vecina localidad de Alcalá de Guadaíra.

Su agradable estancia en Andalucía coincide con uno de los períodos más productivos y decisivos de la carrera artística del pintor, definido por una paleta más clara y vibrante, y por un virtuosismo técnico en la captación de la luz y la atmósfera de estos sugerentes enclaves cuajados de naranjos a los que se enfrentaba directamente, siguiendo y aprovechando su maestría y el gusto por esta delicada visión que alcanzaría, años más tarde, siguiendo la estela abierta por Fortuny, gran fortuna en el mercado artístico internacional. Según relata Beruete³, «en su producción de artista hubo de notarse la influencia de Fortuny durante aquella temporada de trabajo [...]. Dio entonces a sus cuadros mayor viveza en el colorido, más gracia y animación en los toques de luz, mayor acento y expresión en la pincelada». El mismo Rico en sus *Recuerdos* reconoce este influjo⁴, aunque no hay que olvidar que ambos artistas evolucionarían juntos en esta pintura tomada del natural, en ejercicios sumamente espontáneos⁵.



FIG. 4.1 - Martín Rico,
Torreones de la huerta
(Sevilla), 1871. Baltimore,
The Walters Art Museum

FIG. 4.2 - Martín Rico,
La huerta (Sevilla), 1871.
Baltimore, The Walters
Art Museum

FIG. 4.3 - Martín Rico,
Naranjos en la huerta
del Retiro. Sevilla, 1871.
Colección particular



La excepcional calidad de esta acuarela, analizada meticulosamente, pone en evidencia el dominio del pintor en la captación visual de un ambiente recogido, sosegado y en calma, a la caída de la tarde, que nos evoca un momento sereno y placentero de extraordinarias sugerencias. Así, con una composición horizontal, probablemente captada desde un plano muy cercano, en el que no sería de extrañar la imagen del pintor haciendo su trabajo desde una barca o desde el margen opuesto del río, se observa la actividad de varios niños entretenidos en su orilla, sobre una especie de talud, pescando o jugando bajo la celosa mirada de un personaje femenino que, en segundo plano, contempla la escena que es correspondida con la actitud serena de la joven de la derecha, ensimismada en su trabajo de costura. El detalle de la escena reflejada en las limpias aguas del Guadaira, a las que se acercan a beber tres golondrinas, es de una habilidad técnica indiscutible, al poner en evidencia la gama cromática resultante de la vibración sutil de unas aguas en reposo que son transformadas por la reverberación de los rayos del sol, desglosándose en un sinfín de tonalidades de verdes, pardos, turquesas, lilas, azules, ocre, etc., de exquisita ejecución. En un segundo plano, una fértil huerta ribereña, a los pies de naranjos y encinas, da paso al caserío encalado de la localidad que, al amparo del recinto amurallado del castillo, situado en uno de los alcores de Alcalá, se constituyó en una barriada denominada por ese mismo topónimo.

En efecto, la zona⁶ que contempla esta obra es la antigua y hoy ya desaparecida huerta de San Francisco, enclavada junto a uno de los meandros más significativos del río Guadaira que rodea la colina del castillo y adyacente al también desaparecido monasterio medieval franciscano, donde pasaban sus últimos días los frailes misioneros que regresaban de las Indias. En altura, y subiendo por la cuesta de Santa María del Águila, se divisa la alcazaba alcalaína en

la que se destaca parte del recinto fortificado cercano a la denominada torre Mocha, el ábside y el campanario del santuario mudéjar de Nuestra Señora del Águila, cuya terminación a cuatro aguas, tal como se plasma en esta acuarela, dista mucho de su aspecto actual, ya que fue modificado en 1970, dejando al descubierto la terraza original y los merlones neomudéjares que coronaban las cuatro esquinas del campanario, a la vez, que se retiró, también, el enlucido de las fachadas dejando a la vista los ladrillos de barro cocido y los sillares de refuerzo.

Antes que atrajera a Rico, Alcalá de Guadaira había sido también fuente de inspiración para un elenco de artistas españoles y extranjeros que, como David Roberts⁷, John F. Lewis, Achile Zo, Henri Regnault, Celestin Nanteuil, Joseph Latour, Adrien Dauzats, Manuel Barrón, Joaquín Domínguez Bécquer, Genaro Pérez Villaamil, Gumerindo Díaz y un largo etcétera, se acercaron sobre todo a Sevilla y al entorno de Alcalá, atraídos por el evocador recorrido pintoresco del río jalonado por molinos de agua, ruinas y castillos⁸. Desde su imaginación romántica produjeron obras pictóricas y litográficas de excepcional calidad, a las que se unieron las narraciones literarias de Washington Irving y Richard Ford, entre otros, que consolidaron la idea de la localidad sevillana como el paradigma de enclave apacible y subyugante. Posteriormente, la creación de la Comisión de Monumentos, en Sevilla, en 1866, contribuyó de manera importante, para que a modo de guía, quedaran fijados en ilustraciones los restos monumentales del patrimonio arquitectónico de la región, añadiéndose a ello, también, el desarrollo de la red ferroviaria del valle del Guadalquivir, concretamente del ramal Sevilla-Alcalá de Guadaira, inaugurado en 1873, que simplificó las comunicaciones y el acceso a la localidad, contribuyendo a una revalorización de la propia naturaleza del lugar. Al amparo de estos avances, y de la bondad climática de la zona, surgió, de

CAT. 4



manera espontánea, en los últimos veinte años del siglo XIX, la llamada Escuela de Alcalá de Guadaíra, con pintores realistas tan significativos como Emilio Sánchez Perrier, Manuel García Rodríguez, Andrés Canovas y José Jiménez Aranda, entre otros, que dieron carta de naturaleza a un paisajismo muy ajustado a la realidad cuyo nexo de unión fue el entorno y el paraje de esta localidad sevillana.

Sometida la obra a un estudio de reflexión infrarroja¹, se ha podido observar la inscripción subyacente, a lápiz, que aparece en el ángulo inferior derecho del soporte, invisible a simple vista, que añade la constancia de la realización de la mayor parte de

sus obras para el mercado parisino (fig. 4-4). Dicha inscripción en francés, «Orangers a Sevilla», constata esta evidencia, que queda compensada por las anotaciones, en castellano, de su cuaderno de ventas². En efecto, son ocho las «acuarelas del natural» que aparecen inscritas en este cuaderno manuscrito por el propio Rico, realizadas en las huertas aledañas al Aléazar sevillano y al barrio de Santa Cruz y en el entorno de Alcalá de Guadaíra³. Todas ellas fueron a parar a manos de sus marchantes, y dos de ellas, las tituladas *Los naranjos, Alcalá de Guadaíra*, vendida a Blanc, y la otra, *Convento y huertas (Alcalá)*, regalada a Goyena, son las que, hipotéticamente, pueden ser

identificadas con las que posee el Museo del Prado. Es de suponer que esta última sea la obra que perteneció a Errazu, dada la relación familiar existente entre Goyena y él⁴, pero tampoco puede descartarse, dada la inscripción comentada, que sea la vendida a Blanc en 2.000 francos, que después pasaría, por compra, a la colección de Ramón de Errazu.

La acuarela se conservó en su poder hasta su muerte y su posterior donación al Museo del Prado, ya enmarcada en madera de roble, con molduras de aliso doradas y labradas al *guilloché*, que se acoplan extraordinariamente al virtuosismo técnico de la pintura. A G M

1 Rico s.a., p. 67.

2 Para Martín Rico, la muerte de su amigo supuso, por inesperada, una fuerte conmoción que dejó plasmada en entrañables reflexiones en sus *Recuerdos*: «Pasamos un par de meses en Madrid en compañía de la familia, y habiéndome escrito Fortuny desde Granada [...] nos decidimos a ir Zamacois y yo. Desgraciadamente lo retardó dos días, porque quería ver la entrada de Amadeo en Madrid, lo cual fue causa de su muerte. Con el frío y la nieve que había caído, y haber pasado casi todo el día en aquella humedad le ocasionó una angina gástrica, de la que falleció al día siguiente. Huyendo del peligro del sitio de París vino a encontrar su desgracia en Madrid; se ve que no es posible huir de nuestro destino. Cuando leímos la noticia en Granada al día siguiente, creímos que era una broma; habiendo dejado tan alegre y emprendedor, y en pocas horas desaparecer de entre nosotros en la flor de su edad, es dolorosísimo. Esta larga serie de amigos que va uno dejando en el camino de la vida cuando se llega a mi edad, es terrible, pero inevitable» (Rico s.a., p. 66).

3 Bernete (1905) s.a., p. 20.

4 «Le debo mucho de los adelantos de esta época, por haberme quitado muchas preocupaciones académicas que tenía yo desde la escuela [...] El Fortuny trajo a la pintura más luz y brillantez que hasta entonces ninguno había tenido; ese sol de España y de África nadie lo ha interpretado como él. A mí me ha servido mucho para el paisaje» (Rico s.a., p. 80). «Verdad que tenía tal atractivo su talento, que influía a todo el que tenía a su alrededor; seducía, se puede decir,

como todo verdadero artista que trae una vena original y encantadora» (ibidem, p. 68).

5 «De mi parte tampoco creo haberle sido inútil y lo prueba la amistad que me tuvo hasta su muerte» (ibidem, p. 80). También Fortuny gozaba con la presencia de Rico: «Vente aquí y harás una obra de caridad; nos animaremos recíprocamente y no atrasaremos»; carta de Mariano Fortuny a Martín Rico fechada en Granada, junio de 1872, cit. en Rico s.a., p. 75.

6 Agradezco la identificación de esa zona a la investigación de Felicidad Elípe.

7 El Museo del Prado conserva un óleo suyo de la zona del río con la vista del recinto amurallado, *El castillo de Alcalá de Guadaíra*, P2852.

8 Véase el catálogo de Sevilla 2002, en el que Fernández Lacomba recoge un amplio elenco de pintores que plasmaron pictóricamente, a lo largo del tiempo, la imagen de Alcalá de Guadaíra.

9 El estudio técnico ha sido realizado por el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, empleando la cámara del Laboratorio di Metrologia Ottica per la Diagnostica dei Beni Culturali, de la Università degli Studi de Milán y el INOA (Istituto Nazionale di Ottica Applicata).

10 Bollogne, archivo particular. Gracias a la amabilidad y la colaboración de Mme. Claude Rico Robert, nieta del pintor, el Museo del Prado ha tenido acceso a este documento de excepcional interés.

11 En este manuscrito se recogen las siguientes acuarelas: *Torreones de la huerta (Sevilla)*, que vendió a Rothschild en 2.000 francos, y *La huerta (Sevilla)*, vendida a Stewart también en 2.000 francos, ambas hoy en la colección

del Walters Art Museum de Baltimore, núms. 37.972 (acuarela sobre papel, 30 x 48 cm) y 37.967 (acuarela sobre papel, 32 x 49 cm - figs. 4.1 y 4.2), *El Pabellón de Carlos V (Sevilla)*, que vendió también a Stewart en 2.000 francos; *La palmera (Sevilla)*, a Tild en 1.000 francos; *Alcalá de Guadaíra*, también a Stewart por 2.000 francos (se subastó en la Venta W. H. Stewart, n.º 57, en Nueva York, el 3-2-1898, con el título erróneo de *A pont at Meaux*, cuando su título real es *Fishermen at Seville*); *Puente de Alcalá de Guadaíra*, que vendió a Blanc en 2.000 francos (aparece reproducido como *Le Pont de pierre à Alcalá. Environs de Seville* en un grabado de Georges Petit en la Documentation Uchim-Gairac conservada en los Archivos del Musée d'Orsay de París), y *Convento y huertas (Alcalá)*, que regaló a Goyena. Aparte de estas ocho acuarelas mencionadas por el propio pintor, existe otra, de los naranjos de la huerta del Retiro, en colección particular (fig. 4.3), que responde al mismo esquema compositivo y a la misma calidad técnica. Igualmente este mismo paraje apareció grabado en *La Ilustración Española y Americana* de 1876, t. 1, p. 21. También realizó estudios al óleo de esta misma zona y, en la colección familiar de los descendientes de Rico, existe un cuaderno de unos cien dibujos a lápiz de notas de su viaje a Andalucía, con apuntes espontáneos de pequeñas figuras que conforman la base de la animación humana de sus paisajes. En este sentido, la colección de la Hispanic Society de Nueva York conserva también un número importante de dibujos de estas mismas características.

12 Ramón de Errazu era cuñado de Manuel Irureta Goyena, por el matrimonio de su hermana Manuela.

Martín Rico

5. Desembocadura del Bidasoa, 1872



CAT. 5

Óleo sobre lienzo, 39,3 x 72 cm

En el ángulo inferior derecho: «Rico»

En el ángulo inferior izquierdo.: «T-1376»

Inv. nuevas adquisiciones 1376

Museo Nacional del Prado, P2624

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 21, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. 11; Gonse 1879, p. 480; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 498; Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado, 1933, p. 679; cat. Prado 1942, p. 515; cat. Prado 1945, p. 509; cat. Prado 1949, p. 520; cat. Prado 1952, p. 532; cat. Prado 1963, p. 559; cat. Prado 1972, p. 559; San Sebastián 1972, s.p.; Lisboa 1974, s.p.; Puente 1985, p. 219; Puente 1985, s.p.; Aznar 1989, pp. 40 y 41 (repr.); Puente 1990, pp. 486 y 202 (repr.); Inv. Prado 1996, p. 359, n.º 1376 (repr.)

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 110; San Sebastián 1972, n.º 15; Lisboa 1974, n.º 59; Vigo 1985, n.º 30; Madrid 1989, n.º 15; Colonia-Zúrich, 1990, n.º 154

En el otoño de 1872, Martín Rico pasó unos días en Fuenterrabía, localidad de la costa guipuzcoana que marca una de las líneas fronterizas entre España y Francia. Hondarribia, topónimo en euskera, por el que en la actualidad se la denomina, es una pequeña población costera, en cuyos términos, además de en los de Irún y Hendaya, desemboca el río Bidasoa en el mar Cantábrico, formando un estuario de arena y fango donde Rico plasma este delicado y sereno paisaje, que formó parte del legado Errazu al Museo del Prado con el título *La boca del Bidasoa*.

Tomado desde un plano muy cercano, se observa en él la arena mojada de una playa, en marea baja, en cuya superficie, el mar, al retirarse, ha dejado surcos y charcos donde juegan grupos de niños al caer la

tarde. En segundo plano, las barcas de pescadores semiencalladas en la orilla, y junto a un rústico embarcadero, dejan paso a las embarcaciones, algunas con pescadores, que van arribando a la playa. En la lejanía y a la izquierda, el litoral costero delimita una estrecha franja de mar, en la que sobresalen las velas al viento de las lanchas que casi imperceptiblemente se destacan sobre un cielo cuajado de nubes, dando lugar a uno de los paisajes más serenos y entonados de la producción artística de Rico. El lugar elegido por el pintor es uno de los atractivos parajes de la cornisa marítima fronteriza. Tomado desde lo que era el arenal de Fuenterrabía — hoy parcialmente urbanizado y canalizada la desembocadura natural del Bidasoa (fig. 5.1) —, es fácilmente reconocible, a la izquierda, la playa y la silueta costera de la localidad francesa de Hendaya, con la llamada punta de Santa Ana que culmina con los «deux jumeaux», o las «dos tumbas», dos rocas gemelas que emergen del mar, estratégicamente situadas, en las inmediaciones de los dominios de Antoine d'Abbadie, el famoso explorador de Etiopía que, justo en esta época, construyó a la vera de este paraje su castillo neogótico, bajo la dirección de Viollet-le-Duc. Al fondo, y perdiéndose en el horizonte, se insinúa la línea costera de la Aquitania francesa con Bidart, Biarritz y Bayona, en lontananza.

A la placidez y serenidad de este paisaje, no cabe duda que contribuye una composición sumamente equilibrada, desarrollada en profundidad por las dos líneas diagonales, marcadas por el agua remansada sobre la arena, que guían hacia el centro del encuadre, componiendo tres franjas definidas en horizontal, rotas tan sólo por las líneas verticales de los mástiles, de las



FIG. 5.1 - Playa y costa de Hendaya (Francia). Al fondo, "les Deux Jumeaux"

rocas y de una de las velas desplegadas que sirve de nexo con la amplia zona nubosa del cielo. También está asociada a la sensación de reposo y serenidad la paleta clara, a base de ocre y pardos en que se desarrolla el primer plano, grises, malvas y verde esmeralda para la zona del mar y una simbiosis total de ambas entonaciones en altura, a la que se añaden los puntos contrastados de las pequeñas figuras o las masas oscuras de las embarcaciones, definiendo, así, un paraje concreto en el tiempo y en el espacio. A estos recursos compositivos y cromáticos añade Rico también la sugerencia de un transcurrir pausado del tiempo, en el que hasta los barcos que se suponen en movimiento o los indudables sonidos del griterío infantil quedan apagados por esa apariencia de quietud, de placidez o relajamiento que sugiere la escena, iluminada con extraordinario verismo, con la luz natural propia del atardecer que, en esta costa, disipa las neblinas matinales habituales y despierta mayores matices cromáticos. Esta natural y reconocida característica — «Dudo mucho», escribió José de Arreche, «que haya otro sitio en el mundo donde el día tenga más bello morir que en la desembocadura del Bidasoa. En ningún otro paraje adquiere la luz poniente matices tan delicadamente deliciosos. Es una clase de luz, que no se da en ninguna otra parte, una luz que acaricia y envuelve con soñolienta suavidad los contornos de las cosas»¹ — fue uno de los atractivos que en sucesivas generaciones, a lo largo del siglo xx, aglutinaría a un determinado número de artistas en la llamada Escuela del Bidasoa, a la que se vincularon espontáneamente escritores y pintores como Pío Baroja, Pierre Loti, José de Arreche, Darío de Regoyos, Daniel Vázquez Díaz, Ricardo Baroja, Javier Echenagusía, Gaspar Montes Iturrioz, Bernardino Bienabe Artía, Menchu Gal, etc.², que inmortalizaron con sus obras los maravillosos parajes del curso del río, en especial su estuario que conforma la bahía protegida de Txingudi.

Esta marina, anotada con el título de *Playa* o *Puesta del sol* en el carnet de ventas manuscrito por el propio Rico³, fue vendida a Erra-

zu en 5.000 francos, donde consta además la existencia de dos vistas urbanas de Fuenterrabía y otra marina que fue vendida también en el mismo precio al coleccionista Stewart. Tal vez sea esa última pintura, *pendant* de la que hoy presentamos y tomada en el mismo paraje de la desembocadura del río, la que apareció en el mercado artístico de Nueva York en 1981 (véase fig. 5.2)⁴. Además de esta producción de 1872, Rico también menciona otros dos cuadros del litoral vasco realizados al año siguiente, entre los que destaca una *Marina* que vendió al también coleccionista y cuñado de Errazu, Manuel Goyena, en 6.000 francos. No es de extrañar la preferencia de nuestro mecenas en la adquisición — o incluso en el encargo específico — de esta obra, a la que se intuye que, desde principio a fin, se sentiría ligado por motivos sentimentales. Hay que recordar que el apellido Errazu es originario de la localidad navarra del mismo nombre, enclavada en la cuna del Bidasoa, y que la familia paterna provenía de Irún, en cuyo término geográfico se desarrolla el último tramo del río antes de morir en el Cantábrico, donde los Errazu tenían una casa solariega que conservaron hasta bien entrado el siglo xx, cuando sus descendientes la donaron al Ayuntamiento irunés.

Este paisaje, con el título *Marine (près de Fontarabie)*, formó parte de los dieciséis cuadros que el artista presentó a la Exposición Universal de París de 1878, en la que Raimundo de Madrazo y el mismo Martín Rico fueron comisionados para la organización de la galería de arte del pabellón español, «una de las exposiciones mejores que hemos hecho en el extranjero»⁵. Es de suponer que en ese año de 1878 esta obra aún no formaba parte de la colección Errazu, ya que en el catálogo no se recoge su procedencia, siendo explícita en aquellos casos en los que pertenecía a otra propiedad que no fuera la del pintor. Recoge la crítica del momento su entusiasmo por este tipo de maravillosas pinturas «espirituales, composiciones que parecen realizadas con gotas de luz en la punta del pincel»⁶ que, además de recordar



FIG. 5.2 - Martín Rico,
Marina, 1872. Nueva York,
en comercio, 1981



al desaparecido Fortuny, marcaban una evolución en la historia de la pintura española: «Nos gusta mucho la *Marina cerca de Fuenterrabía*, donde, en muy pequeñas dimensiones, el artista sabe darnos la sensación de la inmensidad del cielo y de esa otra inmensidad, el mar»¹; «No se puede pasar sin admirar los encantadores pequeños lienzos de M. Rico»². Por su participación con «varios paisajes» le fue concedida una medalla de bronce³, galardón oficial francés que compensaba las escasas recompensas oficiales que el pintor obtuvo en España a lo largo de su vida, ya que después de la Exposición Nacional de 1866-67, en la que consiguió una segunda medalla, no volvió a concursar puesto que, según su natural

modestia, «viendo la escasez de fondos que generalmente hay para las exposiciones, me parecía que el venir a buscar premio o recompensa era un perjuicio para los que no tienen otros recursos, esto dado el caso que me la hubieran dado»⁴.

Por encargo de Ramón de Errazu, los talleres parisinos de los doradores Lebrun diseñaron un marco francés de roble, con talla vegetal de aliso estucada y dorada, labrada al *guilloché*, de extraordinaria calidad, parejo y semejante al de las otras dos obras de Rico que Ramón de Errazu legó al Museo del Prado y que en su día ornamentaron su residencia parisina en el n.º 36 de Cours de la Reine. A G M

¹ José de Arreche, «Discusión en Bidartea», recogido en Zubiaur 1986, p. 60.

² Para un mayor conocimiento de estos pintores, véase la monografía de Zubiaur 1986.

³ En el manuscrito de Rico no queda claro el título ya que aparecen sobrepuestas las palabras «playa» y «puesta» que aluden a este cuadro. Me inclino por el título *Puesta del sol* ya que, en efecto, la escena puede estar tomada a la caída de la tarde, siendo imposible, por la situación al este de la costa de Hendaya, observar el ocaso del sol, ya que se oculta por la ladera del monte Jaizquibel que está situado justo a la izquierda del paraje representado por el pintor.

⁴ Sotheby's, Nueva York, 29-10-1981, lote 352. Óleo sobre lienzo, 42 x 72 cm.

Hipotéticamente ha de ser esta obra la que vendió a Stewart pero la falta de datos concretos y la repetición del título genérico de *Marina* hace imposible establecerlo con certeza. En 1912 pertenecía al pintor y coleccionista americano William Merrit Chase, pasando posteriormente, en 1932, a la colección de James Spiegelberg.

⁵ Rico s.a., p. 100.

⁶ Énault 1878, p. 88.

⁷ Lefort 1878, p. 480.

⁸ Gamilly [1878], pp. 150-151.

⁹ Umbert 1879, p. 151.

¹⁰ Rico s.a., p. 5.

Martín Rico

6. La riva degli Schiavoni en Venecia, 1873



CAT. 6

Óleo sobre lienzo, 42 x 72 cm

En el ángulo inferior derecho: «RICO»

En el ángulo inferior izquierdo: «T. 1377»

Inv. nuevas adquisiciones 1377

Museo Nacional del Prado, P2625

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 22, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. II; Ossorio 1884, p. 578; Mérida 1905, s.p.; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 498; Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado 1933, p. 678-79; cat. Prado 1942, pp. 515-16; cat. Prado 1945, p. 509; cat. Prado, 1949, p. 520; cat. Prado 1952, p. 532; cat. Prado 1963, p. 559; cat. Prado 1972, p. 559; Puente, 1976, s.p.; Puente 1976, p. 149; Puente 1985, pp. 219 y 322 (repr.); Puente 1987, p. 43; Díez García 1991, pp. 172 y 108 (repr.); Inv. Prado 1996, p. 359, n.º 1377 (repr.)

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 119; Tokio-Hyogo-Kitakyushu, 1976, n.º 1-22; Moscú-Leningrado 1987, s.n., p. 43; Milán 1991, n.º 48

La especial configuración topográfica de Venecia fue, desde siempre, un polo de atracción y un acicate especial para los paisajistas. Ya sea por su especial luz, por la seductora secuencia de sus palacios, por sus pintorescos rincones, por sus recuerdos históricos, por la singularidad de sus canales o precisamente por la conjunción armónica de todo ello, la ciudad fue reiteradamente plasmada en instantáneas perfectamente definidas. A su embrujo, Martín Rico, como tantos otros, sucumbió desde su primera visita a la ciudad, y en él se dejó conscientemente atrapar hasta el final de sus días. Relata Beruete, con precisión, la impresión que produjo en el pintor esta primera estancia en Venecia: «Desde que en la estación tomó la góndola que le con-

dujo a su hospedaje, comprendió, al ver el singular aspecto del Gran Canal, bordeado de suntuosos palacios de arquitectura tan noble y de tan rica y variada ornamentación, reflejando en las aguas los colores de los mármoles, que aquella ciudad sería para él nueva tierra de promisión. La luz, la brillantez y riqueza del colorido, las masas pintorescas de los edificios coronados de chimeneas monumentales, las diversas torres de los históricos templos en que Venecia abunda, los canales matizados por las góndolas negras de forma elegante, ofrecían a la vista del artista cuadros mil que trasladar al lienzo. De entonces acá, con excepción del verano de 1878, en que su cargo de organizador de la Sala española le retuvo en París, y del de 1893, que trabajó en Toledo, no dejó de pasar en Venecia los meses útiles para la pintura al aire libre¹. Curiosamente, Martín Rico, en sus *Recuerdos* publicados, dedica escasas líneas a sus estancias en la ciudad lacustre, durante nada menos que treinta años, quizás porque fuera un período de su vida muy cercano y no lo considerara encuadrado todavía en su memoria del tiempo pasado o porque «volviendo la vista atrás parece que se rejuvenece»², según sus propias palabras, centrándose en resaltar anécdotas y vivencias de su juventud, relacionadas con su país natal y con los pintores españoles afinados, como él, fuera de su tierra.

Los primeros cuadros que Rico pintó en Venecia son del verano de 1873, y entre ellos se encuentra *La riva degli Schiavoni*³, vendido a Ramón de Errazu en 6.000 francos, tal como lo dejó anotado el pintor en su carnet de ventas⁴. Siguiendo métodos conocidos entre los paisajistas, también Rico se situaba delante de su escenario con un trozo de

lienzo cortado y sujeto a una tablilla con chinchetas, que luego, ya en su taller, fijaría a un soporte, que, casualmente, en este caso, no se adapta a las dimensiones exactas de la pintura, permaneciendo parte de ella oculta entre los bordes que se sujetan a la madera del bastidor. Según Beruete, Rico pintaba, en muchas ocasiones, desde una góndola anclada en el canal: «Allí, en su góndola, instalado cómodamente, todo lo cómodamente que le es dable a un pintor al aire libre, trabajando mañanas y tardes en los días claros, le hemos acompañado algunas veces»³, y, en efecto, la impresión que produce la contemplación de este cuadro es que está tomado desde una posición muy cercana a la superficie del agua y desde una relativa pequeña altura, que sin duda es la que le proporcionaría el estar sentado sobre el mismo escaño de la embarcación, a espaldas de la isla de San Giorgio Maggiore. En otras ocasiones, pintaba la laguna veneciana desde la ventana de su domicilio, estratégicamente situado en el barrio de Dorsoduro. Sobre su paleta cromática y su técnica, el propio Rico comenta que usa «blanco, ocre, cadmiun claro y naranja, bermellón de China, tierra roja, siena tostada, carmín de garance, verde esmeralda, cobalto, ultramar y negro; se puede usar el azul de Prusia, pero con precaución, porque sube mucho

de tono usándolo con el blanco; colores líquidos ya he dicho antes que ninguno [...] y que se debe procurar pintar siempre de primera, y después de bien seco, retocar; pero de ninguna manera en mordiente, ni arrastrar el color; esto se entiende en los cuadros, porque en los estudios se hace de cualquier modo que sea para aprovechar un efecto o expresar una idea del momento»⁴, logrando con sus toques rápidos, de pincelada corta, una impresión de frescura y vitalidad inigualables que inducen a extasiarse ante la precisión de sus detalles. Así, en primer término, tres góndolas, cargadas de personajes y aparejos, surcan el canal en cuya orilla fondean más embarcaciones, algunas con las velas desplegadas, delante de una de las vistas más significativas de Venecia: la riva degli Schiavoni, donde los marineros de Dalmacia (Schiavónia) arribaban a puerto. Siguiendo el ejemplo de las *vedute* italianas del XVIII, tan representativas en la pintura de Canaletto y sus seguidores, también Rico juega con la trasgresión de una aparente y definida realidad al pintar con extrema minuciosidad ciertos elementos arquitectónicos y suprimir o modificar otros, jugando con su propia creatividad, en una total libertad. Así, vemos de izquierda a derecha, una parte de la fachada sur del representativo y gótico palacio Ducal, al

que Rico ha sustraído varias arquerías del soportal y de la galería abierta, además de dos ventanas y dos claraboyas del lateral derecho. Continúa con el puente de la Paja y detrás, el renombrado puente de los Suspiros, donde se advierte la ausencia de uno de los edificios renacentistas más emblemáticos de esta orilla y que da sentido al nombre del famoso puente (véanse figs. 6.2 y 6.3); el palacio de las Prisiones Nuevas, donde antaño estaba instalado el tribunal de la Inquisición al que se dirigían los reos, cruzando su estructura desde la que, según la imaginación romántica, «entre suspiros» decían el último adiós a la ciudad. Plasma con toques menudos el puente del Vino y el resto de la pantalla arquitectónica que da al Bacino di San Marco, destacando en la lejanía las cúpulas bizantinas de San Marcos, el pináculo de la iglesia de San Salvatore, San Giovanni Novo y San Zaccaria y casi escondida, en el lateral derecho, la torre de San Giorgio dei Greci⁵.

Aun acusando un cierto grado de repetición en la entonación y sobre todo en los motivos tomados en Venecia, hay que reseñar que el artista colmó sus expectativas de mercado, al vender, a través de sus marchantes más conocidos —Stewart, Goupil, Knoedler, Simonson, Avery, Kulp, etc., toda su producción en el mercado internacio-



FIG. 6.1 - Dibujo al carbón subyacente. Reflectografía infrarroja



nal, siendo los coleccionistas americanos los más interesados en estas serenas vistas de los canales venecianos «pintados con la brillantez y la fineza distintiva del artista»⁸, que la prensa francesa en su presentación a la Exposición Universal de 1878 justificó como consecuencia del aprendizaje bajo la singular luminosidad atmosférica de nuestro país⁹. Dan idea de la fecundidad artística del pintor los cerca de quinientos cuadros plasmados en los canales, que hoy inundan el mercado artístico español e internacional, reseñados por él mismo en su carnet y vendidos de antemano a sus marchantes y amigos: «Al emprender su viaje anual a la Ciudad de las Lagunas», relata Berruete, «llevaba el pintor encargos de trece o catorce cuadros y de un buen número de acuarelas. Ni uno solo de estos

encargos era de otros asuntos que de los canales de Venecia, surcados por góndolas y reflejando en sus tranquilas aguas los suntuosos palacios [...]. Alguna vez trató el pintor de oponerse a corriente tan provechosa para su bolsillo; no pudo lograrlo»¹⁰. También entre la crítica especializada fue Rico un pintor sumamente aplaudido. La crónica de la Exposición Internacional de París de 1878, en la que presentó, junto a esta obra, varias más de Venecia, comenta poéticamente: «No pidáis a Rico los grandes horizontes, ni los dilatados espacios, ni las extensiones infinitas. Rico es el pintor de los rinconcitos, de las playas en miniatura, de los aspectos pequeños. No hace el poema en doce cantos, sino el soneto en catorce versos. ¡Y qué soneto!»¹¹, y la propia crítica francesa se hace eco del éxito tam-

bién: «Aunque fanático de la luz plena, de los tonos únicos y montados hasta aproximarse al aspecto de piedras preciosas, se guarda de sobrepasar los límites estrechos circunscritos a la visión humana. M. Rico salva además, por el fino desarrollo del aire en el que envuelve sus pequeñas figuras y sus paisajes, lo que su factura tuviera de vibrante y picada»¹², y además señala su vinculación con Mariano Fortuny¹³ y con Félix Ziem, también como Rico, prolífico en su producción *sur place* veneciana¹⁴. Por su actuación, junto con Raimundo de Madrazo, al frente de la organización de la sección española de esa Exposición Internacional de París, y por la calidad de sus cuadros presentados, fue premiado con una tercera medalla¹⁵ y laureado con la cruz de la Legión de Honor.





FIG. 6.3 - Venecia, palacio Ducal y palacio de las Prisiones Nuevas

Casualmente, también en la colección de Luis de Errazu, hermano y heredero de la colección de su hermano Ramón, y vinculado al Museo del Prado por su condición de patrono, existía otra marina de Venecia¹⁶ de Rico que posteriormente legaría en 1926, a su muerte, al Museo San Telmo de San Sebastián.

Gracias al estudio infrarrojo realizado se ha podido observar en el primer plano de la composición el dibujo a carbón subyacente de dos grandes góndolas que protagonizarían la escena pictórica (fig. 6.1). Incluso en la más alejada se sugiere, quizás tan sólo por la mancha producida por el carácter graso del carbón utilizado, la presencia de un personaje (¿gondolero?) sobre la popa de la embarcación. Este primer plano tan acusado refuerza la idea de la realización de la obra sobre las aguas del mis-

mo canal, desde la góndola habitual en la que, según relata Beruete, trabajaba Rico, quien con fortuna, desde el punto de vista compositivo, abandonaría esta primera idea, suprimiendo por completo con el óleo cualquier atisbo de lo que habría tenido excesiva presencia.

En la estela del éxito del pintor, navegaron bajo su vela también muchos otros pintores españoles, como Reyna Manescau, Senet, Oliver Aznar, Gallegos y Armosa, y tantos otros, que centraron buena parte de su producción artística en las vistas venecianas.

A la calidad artística de la obra se suma la belleza del marco francés — realizado en los talleres Lebrun —, de roble con talla vegetal finísima en madera de aliso, revestida de oro molido, con aplicaciones en técnica de *guilloché*. A G M

1 Beruete [1906] s.a., p. 26.

2 Rico s.a., p. 4.

3 Mérida, en su reseña de *El Correo* 5 de junio de 1905, lo fecha erróneamente en 1876.

4 La cifra de 6.000 francos resulta verdaderamente importante, según se desprende de los precios que cobró por otras obras de formato similar.

5 Beruete, [1906] s.a., pp. 27-28.

6 Rico s.a., p. 117.

7 Agradezco la identificación de la arquitectura a la investigación de Felicidad Elípe.

8 Mérida 1905, s.p.

9 Bigot 1878, n.º 48, pp. 1.199-1.200.

10 Beruete [1906] s.a., p. 27.

11 Escobar 1878, p. 367.

12 Lefort 1878, xviii, p. 480.

13 Gonse 1879, p. 206.

14 Dufour 1879, p. 30.

15 París (*Liste de recompenses*) 1878, p. 4. Casto Plasencia y Martín Rico fueron los únicos artistas españoles que consiguieron esta recompensa.

16 *Vista del Gran Canal de Venecia*, óleo sobre lienzo, 45 x 90 cm. San Sebastián, Museo San Telmo, P000108.

FIG. 6.2 - Detalle del palacio Ducal y el puente de los Suspiros

Mariano Fortuny (1838–1874)

7. Menipo (copia de Velázquez), 1866

Acuarela y *gouache* sobre papel,
62 x 47 cm

En el ángulo inferior derecho,
sello: «Fortuny»

Inv. nuevas adquisiciones 1363
Museo Nacional del Prado, P2611

PROCEDENCIA

1874, estudio del pintor, Roma; 1875,
28 de abril, venta Hôtel Drouot, París,
adquirida por Ramón de Errazu; 1904,
legado Ramón de Errazu, n.º 8, al Museo
del Prado, aceptado por real orden
de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Atelier 1875, p. 57, n.º 158; Mérida 1905;
Madrazo 1910, p. 430; Mireur 1911, vol. III, p. 187;
Madrazo 1913, p. 496; Madrazo 1920, p. 481;
Ciervo, 1925, p. 140; cat. Prado 1933, p. 677;
Madrid 1935, s.p.; Barcelona 1940, p. 63; cat.
Prado 1942, p. 202; cat. Prado 1945, p. 206;
cat. Prado 1949, p. 205; cat. Prado 1952, p. 212;
Reig Corominas, 1954, fig. 19; cat. Prado 1963,
p. 218; Gállego 1971, p. 97; cat. Prado 1972,
p. 218; Barcelona-Madrid-Reus 1974-75,
s.p. (repr.); Puente, 1976, s.p.; Puente, 1985,
pp. 82 (repr.) y 83; González y Martí 1989,
vol. II, p. 25, CP-1.01.66 (repr.); Inv. Prado
1996, p. 355, n.º 1363 (repr.); Madrid 1998, s.p.

EXPOSICIONES

Madrid 1935, n.º 58; Barcelona 1940, n.º 245;
Barcelona-Madrid-Reus 1974-75, n.º 1.809;
Madrid 1998, s.n.º

Fortuny realizó un amplio número de copias de cuadros famosos, algunas pintadas aún a finales de la década de 1860, que atestiguan su interés por el conocimiento profundo de la pintura de los grandes maestros. Los artistas a los que estudió de este modo con mayor frecuencia fueron Velázquez y Goya. En menor medida, también copió a Rafael, Durero, Tintoretto, El Greco, Ribera, Rubens, Van Dyck y Tiepolo, así como Rembrandt y los grabadores japoneses, referencias todas ellas de la mayor importancia para su arte.

En sus copias de pinturas Fortuny utilizó tanto el óleo como la acuarela, técnica que le permitía una aproximación más directa y una resolución inmediata, apropiada para el tipo de copia que le interesaba y que le permitía captar de modo rápido lo esencial de un cuadro. Es frecuente, como en este caso, que el artista se concentre en un aspecto de la composición que le interesa especialmente. Lo mismo hizo en el *Esopo* (antigua colección Mariano Fortuny Madrazo, Venecia), de media figura, que copió al óleo. En ambos casos, pero sobre todo en *Menipo*, lo que destaca en mayor medida es la expresividad del rostro, junto a la mano, al haberse reducido la figura al gran busto. Renuncia así el artista a plasmar los efectos espaciales que cautivaron a Velázquez y apenas llega a delinear levemente la sombra de la capa en la pared (fig. 7.1). La resolución es suelta y sintética y muestra la gran facilidad del artista para esta técnica, en la que consigue tonos muy bellos como los azulados verdosos y castaños en la cabeza del mendigo. Además, consigue un efecto de consistencia mediante toques al *gouache* que pueden verse en la barba y a través del refuerzo de las sombras con veladuras de barniz.

El pintor debió de realizar la copia durante su estancia en los últimos días de junio y el mes de julio de 1866 en Madrid¹, donde acudió repetidas veces al Museo del Prado. Una fotografía² de 1874 la muestra, enmarcada, en el estudio de Fortuny en Roma, lo que señala el aprecio en que el artista la tenía. En la venta de París figuró bajo el título *Vieillard d'après Velázquez*, y se especificaba que era un estudio hecho en el Museo de Madrid. En un ejemplar del catálogo³ figura al lado, manuscrita a tinta, la anotación de 1.150, que correspondería a la cantidad pagada en francos. En la venta

FIG. 7.1 - Diego Velázquez,
Menipo. Madrid, Museo
Nacional del Prado







CAT. 7

del *atelier* fueron ésta y un estudio del Greco las únicas copias a la acuarela con número propio. Otras seis, realizadas a partir de obras del Prado de Tiziano, Tintoretto y el propio Velázquez entre otros artistas, hubieron de compartir el mismo número de catálogo sin quedar detalladas y se adjudicaron, además, en precios muy inferiores, lo que indica la mayor estima de que gozó esta obra¹.

Como hizo con las restantes acuarelas de su colección, aparece enmarcada con paspartú dorado, biselado, con filos también de oro, dándole un carácter muy pictórico y una importancia equivalentes a las de los óleos. El marco, de estilo holandés y realizado por el dorador Lebrun, es de pino chapado de madera ebonizada.

¹ Véase *infra* cat. 8.

² Fortuny 1933, n.º 52.

³ Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sig. 21 / 257. En este caso Mireur no aporta cifra alguna.

⁴ *Atelier* 1875, n.º 156 y n.º 160. Con este último número figuraron seis estudios hechos en el Prado, que se vendieron ente 200 y 440 francos cada uno.

Aunque no agradó a todos los que se han ocupado de ella², la acuarela consigue, como se ha señalado, «intensidad y vigor»³ velazqueños. Esta facilidad para plasmar el espíritu profundo de las creaciones de otro artista impresionó a otros pintores y a críticos como Mauclair, que vio las copias goyescas de Fortuny y las encontró «sorprendentes, identificaciones absolutas de un artista a otro»⁴. Esta acuarela es un ejemplo extraordinario de la vivacidad con la que Fortuny era capaz de captar las expresiones, de modo que logra dar a la cabeza el tipo de mendigo altivo y socarrón, frecuente en el país, que Velázquez había representado de modo admirable en su interpretación del filósofo griego del siglo III a. C. J B

⁵ Pantorba 1962, p. 333.

⁶ Ciervo 1925, p. 140.

⁷ «Il n'y a au XIX^e siècle que Ricard et Degas qui aient réalisé des copies aussi surprenantes, identifications absolues d'un artiste à un autre» (Mauclair 1931, pp. 241-242).

Mariano Fortuny

8. Fantasía sobre Fausto, 1866



CAT. 8

Óleo sobre lienzo, 40 x 69 cm

En la parte inferior izquierda:

«Recordan la vostra fantasia del Faust /
M Fortuny / Madrid 1866»

En el ángulo inferior izquierdo: «T 1357»

Inv. nuevas adquisiciones 1357

Museo Nacional del Prado, P2605

PROCEDENCIA

1866, julio, del artista a Juan Bautista Pujol; en 1875, Ramón de Errazu, París; 1904, legado Ramón de Errazu n.º 2, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Sans 1866, pp. 1 y 2; Davillier 1875, p. 149; Goupil 1875, lám. xli; París 1878, p. 7; Escobar 1878, p. 354; Sanpere 1880, pp. 49, 50, 70, n.º 5; Yxart 1881, p. 89; Ossorio 1884, p. 256; Yriarte 1889 pp. 17 (repr.), 20 y 44; Mélida 1905; Madrazo 1910, p. 431 y 1913, p. 496; Madrazo 1920, p. 480; *Enciclopedia* 1924, p. 585 (repr.); cat. Prado 1933, p. 680; Barcelona 1940, p. 98; cat. Prado 1942, p. 200; cat. Prado 1945, p. 204; cat. Prado 1949, p. 203; cat. Prado 1952, p. 209; Gil 1952, p. 27 y lám. s.p.; cat. Prado 1963, p. 216; Gaya Nuño 1966, p. 348, fig. 352; Madrid 1967, p. 6; Gállego 1971, pp. 95 (repr.) y 97; cat. Prado 1972, p. 216; Barcelona-Madrid-Reus 1974, s.p. (repr.); Puente 1976, s.p.; González y Benito 1983, p. 86, lám. 13; Puente 1985, pp. 76 y 77 (repr.); Fontbona (1983) 1988, pp. 198 y 204; González y Martí (eds.) 1989, pp. 139 (repr.), 196 (repr.); González y Martí 1989, vol. 1, pp. 52, 55, 226-227 (repr.), vol. 11, p. 72, EP-o.02.66; Capelastegui 1992, pp. 355 y 356 (repr.); Díez García 1992, pp. 146 y 147 (repr.); Díez García 1994, p. 98; Reyero y Freixa 1995, p. 193; Inv. Prado 1996, p. 354, n.º 1357 (repr.); González López 1998, p. 31 y lám. 5; Brescia 2001, pp. 151 (repr.), 237; Martí Aixelá 2003, p. 401; Barón 2005, pp. 96 y 97 (repr.); Ciervo s.a., pp. 68 y 69, lám. 45

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 36; Barcelona 1940, n.º 25; Madrid 1967, s.n.º; Barcelona-Madrid-Reus 1974-75, n.º 1800; Barcelona-Madrid 1989, n.º 18; Bilbao-Madrid-Oviedo-Santiago de Compostela-Zaragoza-Vitoria-Valencia 1992-93, n.º 33; Madrid 1998, s.n.º; Brescia 2001, n.º 6; Albuquerque 2005, n.º 2

La obra se ha citado con títulos muy diversos: *Faust et Marguerite* (Davillier), *El Faust de Gounod* (Sanpere), *Aparición de Fausto y Margarita* (Yxart), *La leyenda de Fausto* (Ossorio) y otros. En la composición, el pianista y compositor barcelonés Juan Bautista Pujol (1835-1898) interpreta, según indica la inscripción del lienzo, una obra suya sobre el motivo de Fausto. Ha de ser la *Gran fantasía sobre Fausto* (opus 20 de su catálogo), de 1863, que se inspira en pasajes de la ópera de Charles Gounod (1818-1893), según la extendida moda de componer para el piano a partir de fragmentos de óperas, como había hecho Franz Liszt entre otros músicos.

En la parte superior se ve la fantástica escena, evocada vívidamente en la imaginación de los asistentes por el pianista, que ya entonces era célebre por la capacidad de sugestión de sus interpretaciones; en primer término Marta, cortejada por Mefistófeles, y, más lejos, Margarita y Fausto, enlazados, en un ambiente luminoso y aéreo. Es la «escena del jardín» de la ópera de Gounod, estrenada en París en 1859. Presentada en 1864 en Barcelona y, al año siguiente, en el Teatro Real de Madrid, gozó de un gran éxito y tuvo entonces numerosas reposiciones en España. Pujol, que era profesor del Conservatorio de Madrid, había interpretado su obra por primera vez ante el público el 7 de marzo de 1866, el año en que la registró, en un concierto celebrado en Madrid por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, de la que era miembro¹.

Mefistófeles aparece ataviado como indica Goethe cuando se presenta por segunda vez a Fausto, «cual joven noble en traje de púrpura bordada de oro, con la esclavina de raso al hombro, la pluma de gallo en el sombrero y larga y afilada espada al lado».



La diagonal que separa en dos partes la composición resalta el contraste entre el teatral movimiento de Mefistófeles, que domina la superior, con la actitud concentrada de los dos personajes que escuchan al músico. Sobre la identificación de estos últimos se han apuntado diferentes hipótesis. Ya Yriarte indicaba que eran algunos de los amigos del cenáculo hispano-italiano que rodeaba a Fortuny, pero los nombres que apunta no son verosímiles. Para Sanpere, la velada habría transcurrido en casa de Pujol y los asistentes serían el propio Fortuny y su amigo el pintor Francisco Sans y Cabot (1834-1881). Sin embargo, las facciones no concuerdan, como tampoco las de Sans y Ricardo de Madrazo, propuestas en el catálogo de la exposición de 1940, que dirigió Xavier de Salas.

El 19 de junio de 1866 Fortuny se hallaba en Madrid y acudió al Museo del Prado en compañía de su amigo el pintor italiano Scipione Vannutelli (1834-1894)². Al día siguiente, ambos artistas visitaron en su estudio al director del museo, el pintor español de mayor prestigio entonces, Federico de Madrazo, según anotó éste en su agenda diario³. Fortuny, que venía precedido de una aureola de genialidad enseguida reflejada por la prensa madrileña⁴, fue muy bien recibido por Madrazo y tuvo sus obras en su estudio⁵. Hasta el día de su partida, el 19 de agosto, se vieron en no menos de veintisiete ocasiones. En muchas de ellas estaban también Sans, que partió para Barcelona el 25 de julio, y Pujol, y dos veces apuntó Madrazo en su diario: «Por la noche [...] se ha hecho música». El 8 de julio fue en casa de su hermano Luis de Madrazo y el 21 de ese mismo mes, en casa del propio Federico, con asistencia de Luis de Madrazo y Vannutelli, además de Fortuny, Sans y Pujol. Posteriormente volvieron a reunirse varias veces, ya sin Sans, los hermanos Madrazo con Fortuny, Vannutelli y Pujol.

Un casi olvidado artículo del propio Sans y Cabot sobre esta obra, publicado el mismo año en que se realizó, aporta la identificación inequívoca de los asistentes.

Coincide con la que han propuesto varios historiadores, comenzando por Ciervo. Son, de izquierda a derecha, los pintores Agapito Francés (1840-1869) y Lorenzo Casanova (1845-1900) en el estudio que el propio Sans tenía en el piso tercero del número 13 de la calle Flor Baja de Madrid y donde Fortuny había expuesto sus pinturas tras haber llegado a la ciudad, según señalaba Ricardo de Madrazo, hijo de Federico, en unos *Recuerdos de mi vida* manuscritos⁶. Sans, buen amigo de Fortuny ya desde los tiempos en que ambos acudían a la Escuela de la Lonja de Barcelona, poseía también algunas de sus obras, e hizo su alabanza póstuma en atinados párrafos de su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando en 1875. Las direcciones de los domicilios de Sans y de Pujol aparecen anotadas en uno de los álbumes de Fortuny⁷. Los tres, catalanes cosmopolitas, aparecen reunidos, después de haber coincidido en Madrid, en la nómina de colaboradores del semanario *EL Arte*.

Varios dibujos a lápiz del álbum citado se relacionan con la pintura. Uno representa a Juan Bautista Pujol al piano (fig. 8.2) y el otro, el propio piano de cola⁸. En el mismo álbum aparecen varios croquis relacionados con los personajes del *Fausto* (fig. 8.1)⁹. Todo ello, unido al término que Fortuny empleó en la dedicatoria, «recordan» (recordando), hace pensar que la obra es, en realidad, una recreación de la velada, pintada días después por el artista, de modo que no tendrían por qué coincidir necesariamente el lugar en el que transcurrió con el que se representa, que es el estudio de Sans. De todos modos se sabe que en éste tenían lugar también reuniones artístico-musicales¹⁰. La pintura hubo de realizarse entre los últimos días de junio y el 25 de julio de 1866, fecha de la partida a Barcelona de Sans. Éste indica, por otra parte, que el cuadro «más bien debiera llamarse improvisación, pues ha sido concebido y ejecutado en pocas horas».

Con el motivo de un personaje ataviado con el traje de Mefistófeles Fortuny realizó también un dibujo a tinta fechado en Roma

FIG. 8.1 - Mariano Fortuny, apunte para el personaje de Fausto. Madrid, Biblioteca Nacional





FIG. 8.2 - Mariano Fortuny, apunte de Juan Bautista Pujol al piano. Madrid, Biblioteca Nacional



el mismo año, 1866, en que pintó esta obra¹¹. Otro, a lápiz (fig. 8.3), presenta un apunte de la cabeza y otro de la parte superior del cuerpo¹². Unas notas de Attilio Simonetti se refieren también a otro boceto del *Fausto*, realizado en su estudio de Roma, que representaba la visión de Margarita en el espejo¹³.

El virtuosismo y el calor de la interpretación de Pujol impresionaron también a los amigos de Fortuny por él representados: Francés, ensimismado, con el bastón entre las piernas, y Casanova, de quien se conserva un autorretrato del mismo año (Museo del Prado, P4268), en una actitud que sugirió a Sans la frase: «Podría decirse que está hablando si no se comprendiera que no habla por escuchar la música». Por ello, cabe pensar que esta velada pudo haber sido el origen de otras dos pinturas. Una de ellas, *Fausto y Margarita*, estudio inacabado, de Casanova, debe de ser una obra abocetada que poseía Vicente Segura Espí en Alcoy, y que tiene una composición muy similar a la de Fortuny, sólo que invertida, con el pianista en el centro y la visión evocada a la derecha¹⁴. La otra, el boceto *Mefistófeles acompañando a Fausto al aquelarre del sábado iluminados por un fuego fatuo*, de Francés, lo presentó su autor a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año¹⁵.

En la pared del fondo, junto a una librería, puede verse una copia en yeso del relieve de San Juan Bautista niño (Florencia,

Museo Nazionale del Bargello) que, considerado entonces de Donatello¹⁶ y luego de Desiderio da Settignano, se ha tenido también como obra anónima. No es extraña la presencia de copias de esta obra en los estudios de los artistas¹⁷, pues se la reputaba como una de las más destacadas del Renacimiento florentino. Fortuny la reprodujo con gran precisión, de modo que Sans señalaba al respecto: «Cualquiera que vea este cuadro, que es casi menos que un boceto, se quedará asombrado de la maravillosa exactitud con que Fortuny ha reproducido en él hasta los menores detalles de la parte de mi estudio en que ha colocado sus figuras. Hay tal verdad en todo, que parece estar-se viendo el natural, disminuido por un espejo cóncavo. Para convencerse de que un pequeño bajo relieve en yeso que ha copiado no hace bulto, es preciso pasarle el dedo por encima».

Junto al bajorrelieve, bajo una cornucopia rococó con una vela y un espejo, brillan los reflejos del cristal de una acuarela, que parece representar una marina, y de su marco dorado. Los tonos fríos de la parte superior se equilibran con los colores calientes del mobiliario y de la piel de tigre sobre el tapiz, con forro de vivos rojos. El desorden de las partituras, en primer término, da idea, más que de intimidad, de la arrebatada inspiración del músico.

FIG. 8.3 - Mariano Fortuny, apunte de Mefistófeles. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



Ese mismo talante de ejecución brillante y como improvisada aparece también en la propia pintura. Así se ve en la rápida factura y la libertad de los trazos de los paños, que parecen prolongar el movimiento de las figuras de Marta y Mefistófeles. Éstas contrastan con las de Fausto y Margarita, en tonos suaves de elegantes resonancias tiepolescas y pintadas con una pasta fina, aplicada en pinceladas más cortas. El carácter fantástico de la escena, en una atmósfera irreal y evanescente, viene resaltado por la presencia de un búho blanco, cuyo vuelo bajo puede vincularse al personaje de Mefistófeles¹⁸.

La visión de artista de Sans le permitió captar lo más característico de la obra de Fortuny. En su análisis destaca: «El color de este cuadro es rico y brillante como en todas las obras de Fortuny, y el dibujo revela ese golpe de vista admirable que se apodera de los rasgos salientes y de las líneas características. El vigoroso contraste entre la luz y la sombra produce un efecto extraño [sic] y misterioso muy en armonía con el carácter mitad real y mitad fantástico de la escena».

Muchos años después el cuadro también era considerado «extraño»¹⁹, seguramente por su singularidad. Con todo, es un

testimonio de la conexión que existía entre pintores y músicos en los ambientes más cultos del Madrid de la época y, también, del gusto «muy vivo y muy puro», al decir del barón Davillier, que tenía Fortuny por este arte, en el que admiraba sobre todo a Mozart y Beethoven²⁰. Justo en los días en que pintó esta obra comenzó a tratar con asiduidad a Cecilia de Madrazo, que sería un año más tarde su esposa. Cecilia tocaba al piano obras de músicos clasicistas y románticos. Así la retrató entonces, en 1867, su padre, Federico de Madrazo (Bilbao, colección particular). La amistad de esta familia con el destacado compositor Santiago Masarnau, autor de un método para piano y que había adquirido para los Madrazo uno de esos instrumentos en Londres, favoreció y orientó su aprecio por la música. Sin embargo, el hecho de que Fortuny hubiera preferido el estudio de Sans para realizar su obra indica que se sentía allí más cómodo y libre para crear que en aquel otro ambiente. El propio Sans valoraba en mayor medida la capacidad de un boceto que la de una obra acabada para dar idea de la genialidad de un artista. Por eso alabó «la seguridad de su mano y la furia de un pincel que traslada a la tela, por decirlo así, toda la espléndida creación de la fanta-

sía de un artista». A la hora de encarar con esa libertad la escena Fortuny pudo haber tenido presente el ejemplo de la obra de Goya, cuyas pinturas había visto y estudiado en los museos de Madrid y en el taller de Madrazo. La representación de un mundo fantástico situada sobre el personaje que sueña o imagina está presente, en efecto, en algunas obras de Goya, como el *Capricho 43*, en el que también se representan búhos. Aparece, además, en un cuadro del propio Federico de Madrazo que Fortuny pudo ver en su estudio: *La inspiración del artista* (Madrid, colección Daza), óleo abocetado que había pintado en 1842.

Según Sanpere el cuadro fue regalado por el artista a Pujol, que era aficionado a la pintura y poseía algunos cuadros, pocos días después de la velada musical. A ello alude sin duda la inscripción que acompaña a la firma en el lienzo, significativamente escrita en catalán, lengua común a ambos y también a Sans. En 1875 la pintura se encontraba en París, en poder de Erazzu, no sin que Pujol se lamentara de «no poder rescatar» el que llamaba «su cuadro». Así lo recordaba Sanpere y Miquel, que le conoció bien.

La pintura tiene un marco dorado con una escocía estríada, con hojas de aranto, y festón de hojas de laurel y bayas. J. B.

ya presente en las *Metamorfosis* de Ovidio a propósito, precisamente, de la permanencia definitiva de Proserpina en los infiernos tras haber sido delatada por Azeúlafa, al que Ceres castiga convirtiéndolo en búho; se trataría, así, de un presagio funesto de la próxima muerte de Margarita. Por otra parte, en el habla de germanía el término búho designaba a la mujer de la calle y de ahí que en alguno de los *Caprichos* de Goya, como *Linda moqueta!*, en el que aparece volando sobre dos brujas, se haya asociado en la cultura española la presencia del ave a la prostitución (Sayre 1988, p. 239), que podría relacionarse aquí con la terreur de Marta. De todos modos, en el propio *Fausto* de Goethe en el episodio, posterior a éste, de la noche de Walpurgis en el Harz, una de las brujas alude a un «hermoso mocheluelo».

1. *Gaceta Musical de Madrid*, n. n.º 23, Madrid, 10 de marzo de 1866, p. 93.
2. *Libro-registro de las nombres de las personas que visitan las salas del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, Madrid, 1864 y ss., fol. 87 (Archivo del Museo Nacional del Prado, L-76).
3. Archivo particular, Guadalajara.
4. Palacio 1866, p. 63.
5. Madrazo 1994a, vol. II, p. 633.
6. González y Martí 1989, vol. I, p. 55.
7. El numerado es, 73 x 130 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, AB-5706.
8. Álbum 12, fols. 19r y 20v, Madrid, Biblioteca Nacional; Cuenca, 1994, p. 260.
9. Fols. 20r, 22v, 23r; quizá el personaje con espada del 23v, 24v, 23r y 25v.
10. Una invitación a una de ellas se recoge en Asenjo 1988, vol. II, p. 732, n.º 2, n.3.
11. Barcelona 1940, n.º 594; entonces en Barcelona, colección Angel Millá.

12. 16 x 11,6 cm, Museo Nacional d'Art de Catalunya, n.º 103.710.
13. Ainaud 1989, p. 77.
14. Reproducida en Aguilera (ed.) 1987, p. 194.
15. Madrid 1866, n.º 159.
16. *Catálogo... Firenze 1863*, p. 64, n.º 379.
17. Un amigo íntimo de Casanova, Miguel Jadraque, que se autorretrató en su taller en la obra *Estudio de un pintor*, representó en él otra copia de ese relieve (barón 1998, p. 24).
18. La interpretación del ave en la escena es ambigua, y su presencia puede deberse simplemente a una intuición del artista. De todos modos, cabe recordar que en uno de los emblemas de Aleiata, el correspondiente a la *Fatuitas*, aparece un mocheluelo, que aludiría así al demonio. En la *Iconografía* de Ripa el búho y la lechuzca se relacionan con la superstición y también con la muerte y el mal agüero, significado

19. Salas 1945, p. 244.
20. Davillier 1875, p. 142.

Mariano Fortuny

9. *Idilio*, 1868



FIG. 9.1 - Mariano Fortuny, *Idilio*, 1865. Aguafuerte. Museo Nacional del Prado

FIG. 9.2 - Mariano Fortuny, *Idilio*, calco a lápiz. Museo de Reus. Fotografía cortesía del Instituto Amatller del Arte Hispánico



Acuarela y *gouache* sobre papel,
31,5 x 23 cm

En el ángulo superior izquierdo:
«Fortuny / 68»

Inv. nuevas adquisiciones 1361
Museo Nacional del Prado, P2609

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 6,
al Museo del Prado, aceptado por
real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Davillier 1875, p. 151; París 1878, p. 7; Sanpere
1880, p. 70, lám. n.º 53; Yxart 1881, p. 89; Ossorio
1884, p. 256; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 430;
Madrazo 1913, p. 496; Madrazo 1920, p. 480;
cat. Prado 1933, p. 678; Francés en Madrid
1935, s.p. (repr.); Barcelona 1940, p. 63; cat.
Prado 1942, p. 201; cat. Prado 1945, p. 205;
cat. Prado 1949, p. 204; cat. Prado 1952, p. 210;
Gil 1952, s.p. (repr.); cat. Prado 1963, p. 217;
Gállego 1971, pp. 92 (repr.) y 97; cat. Prado
1972, p. 217; Castres 1974, p. 25; Barcelona-
Reus-Madrid 1974-75, s.p. (repr.); Puente 1976
s.p.; González y Benito 1983, pp. 18 (repr.) y
87; itinerante 1983-84, pp. 123 (repr.), 155 y 156;
Puente 1985, p. 78 (repr.); González y Martí
1989, vol. I, pp. 60, 264 (repr.) y vol. II, p. 74,
EP-o.04.68; Alcolea 1990, p. 586; Inv. Prado
1996, p. 355, n.º 1.361 (repr.); Madrid 1998, s.p.
(repr.); Quílez 2003, p. 331; Ciervo s.a., lám. 38

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 39; Madrid 1935, n.º 56;
Barcelona 1940, n.º 247; Castres 1974,
n.º 36; Barcelona-Reus-Madrid 1974-75,
n.º 1.806; itinerante 1983-84, n.º 29;
Madrid 1998, s.n.º

Esta acuarela representa de perfil, como si se tratara de un bajorrelieve, la figura de un niño o un pequeño fauno, sentado sobre un trozo de un entablamento jónico, con decoración de ovas y dardos sobre un astrágalo. El niño, desnudo y delgado, hace pensar en los muchachos italianos que servían de

modelos en las academias y representaban los pintores y escultores europeos. Fortuny había dibujado numerosos muchachos desnudos, algunos de ellos tocando la flauta, en las academias que realizó durante su época de formación, pero la primera aproximación concreta al modelo fue un dibujo de 1865 que, según su amigo el pintor Attilio Simonetti, realizó en una tarde en la Academia Gigi de Roma (fig. 9.3)¹. El dibujo² es preparatorio para uno de los grabados más conocidos de Fortuny, titulado *Idilio*, fechado en Roma en 1865 (fig. 9.1), y cuya composición sigue esta acuarela, tres años después. En el dibujo el entablamento está sustituido por un simple dado, no hay referencia al paisaje y no aparece el chivo. Existe además un calco a lápiz (fig. 9.2)³, mientras que la cabeza del chivo es uno de los asuntos que aparecen de modo independiente en un dibujo del Museo Lázaro Galdiano titulado *La oración del moro* (fig. 9.4)⁴.

Es notable el hecho de que, tres años después, el pintor siguiera de cerca en la acuarela la composición de la estampa, de dimensiones menores. El modelado del cuerpo por el aguafuerte, con sus marcados contrastes de sombras y luces, se traduce en la acuarela con una mayor suavidad en los tonos ocres más oscuros, pero las áreas en sombra son casi exactamente las mismas. También la forma y los pliegues del paño son parecidos, aunque aquí hay más diferencias. Una importante es la disposición de la espalda más hacia atrás en la acuarela, lo cual le da a la figura un aspecto más elegante y manierista que en la estampa. En aquella introdujo también algunas flores rojas, rosas y azules que animan el campo. En la acuarela se multiplican los rápidos y nerviosos trazos de las plantas de la dere-

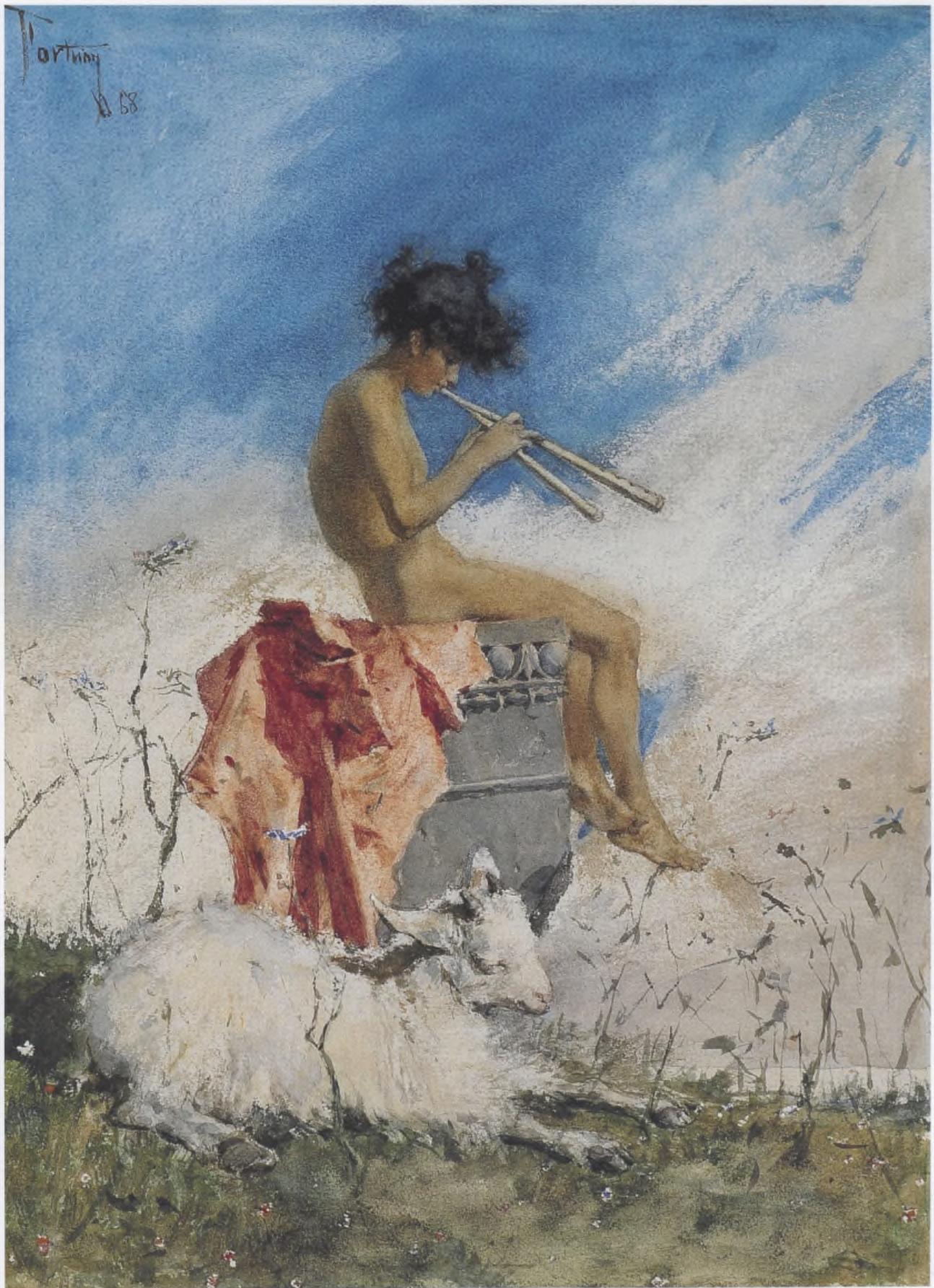






FIG. 9.3 - Mariano Fortuny, *Idilio*, 1865. Dibujo a lápiz. Madrid, Biblioteca Nacional

FIG. 9.4 - Mariano Fortuny, apunte para la cabeza de chivo de *Idilio*. Madrid, Museo Fundación Lázaro Galdiano

cha y se adelgaza la franja blanca que en el aguafuerte parece representar el mar, sin que esto último quede claro en esta obra. Al desaparecer el protagonismo de esa referencia horizontal y al hallarse totalmente visible el chivo y ampliado el primer término, la composición de la acuarela parece más libre y flotante que la de la estampa, que resulta más sólida y concentrada.

El cromatismo de la acuarela acentúa ese carácter y permite unos acordes de gran belleza, como el de la flor azul sobre el paño, de color rojo seco pero con toques rosas. Los tonos dominantes, especialmente el acorde de blancos y azules en el cielo, evocan resonancias de Tiepolo. Por otra parte, la libertad de pincelada de Fortuny le sirve para lograr la calidad consistente y gruesa del pelo de la cabra y, en cambio, tocar de un modo muy fluido y rápido los tallos de las plantas, acentuando su carácter quebrado, que evoca el tratamiento de los artistas japoneses, conocidos por Fortuny desde la Exposición Universal de 1867 de París.

La obra se enmarcó en madera de palosanto, con filo dorado y paspartú de ese tono.

El motivo pastoral, muy frecuentado en la pintura del siglo XIX a partir de mediados de la centuria, se relaciona con la valoración de la Antigüedad clásica por las distintas artes. En la pintura, la moda neogriega fue apoyada por el II Imperio en Francia y por

la sociedad victoriana en Gran Bretaña. Pero también existió una notoria vuelta a lo antiguo en la poesía, bien representada por Leconte de l'Isle, cuyos *Poèmes antiques* son de 1852, Louis Ménard, Théodore de Banville, y Théophile Gautier, que escribiría sobre Fortuny⁵.

En este caso, el asunto permite al artista afrontar el tratamiento del desnudo infantil en la naturaleza, lo que origina una obra de gran frescura. Errazu poseyó una obra que, bajo el título *Faune endormi*, figuró en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1878, y que debe tratarse de ésta si se considera el significado del adjetivo como equivalente a «indolente» o «soñoliento»⁶. Además, la cabellera alborotada del niño y su desnudez permiten identificarle con un pequeño fauno. Con ese mismo tema de un niño desnudo tocando unas tibias o un *aulós* realizaron obras otros pintores, especialmente levantinos, como su amigo Joaquín Agrasot y también Ignacio Pinazo, Francisco Jover y Arcadio Mas y Fondevila, entre otros, para quienes fue una inspiración la obra de Fortuny, bien conocida a través del grabado del propio artista, de sus reproducciones, y de la copia al aguafuerte que abrió en 1887 Miguel Seguí.

Errazu poseyó, en su colección de grabados de Fortuny, un ejemplar de la segunda tirada del aguafuerte de *Idilio*, realizado hacia 1873, que se conserva actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya⁷. J B

CAT. 9



- 1 Nota manuscrita de Simonetti, transcrita en Ainaud 1989, p. 79.
- 2 Biblioteca Nacional de Madrid, AB-5559. Véase Páez 1951, n.º 7; Cuenca 1994, p. 232.
- 3 Museo Comarcal de Reus, n.º 1.245. Véase Vives 1994, p. 58.
- 4 Pardo Canalís 1974, p. 165. Lápiz sobre papel, 176 x 218 mm. Madrid, Museo Fundación Lázaro Galdiano, G 1893.
- 5 De modo análogo, aunque el auge de este

- motivo fue mucho más tardío, cierta fotografía pictorialista se inspiró en la Antigüedad en obras realizadas a partir de los años finales del siglo, alguna de las cuales, debida a Wilhelm von Gloeden (1856-1931), se ha puesto en paralelo con esta obra. Véase Vives 2003, p. 382.
- 6 París 1878, p. 7, n.º 39.
- 7 Vives 1994, p. 57.

Mariano Fortuny

10. Un marroquí, 1869



FIG. 10.1 - José Villegas según Mariano Fortuny, *Marroquí*. Sevilla, colección particular

Acuarela y *gouache* sobre papel,
32 x 20 cm

En el ángulo inferior derecho:
«Fortuny / R. 1869.»

Inv. nuevas adquisiciones 1360
Museo Nacional del Prado, P2608

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 5, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Davillier 1875, p. 149; Fol 1875, p. 278; Goupil 1875, lám. XLII; Sanpere 1880, p. 71, lám. n.º 55; Yxart 1881 p. 88; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 430; Madrazo 1913, p. 496; Madrazo 1920, p. 480; cat. Prado 1933, p. 679; Lago 1920; Fortuny 1933, lám. 13; Francés 1935 s.p. (repr.); Barcelona 1940, p. 63; cat. Prado 1942, p. 201; cat. Prado 1945, p. 205; cat. Prado 1949, p. 204; cat. Prado 1952, p. 210; Gil 1952 (repr.); cat. Prado 1963, p. 217; Gállego 1971, p. 97; Barcelona-Madrid-Reus 1974-75, s.p. (repr.); Puente 1976, s.p.; González y Benito 1983, lám. 23, p. 88; Puente 1985, pp. 78 (repr.), 268 (repr.); Madrid 1988, pp. 72 y 73 (repr.); González y Martí (eds.) 1989, p. 158 (repr.), 202 y 203; González y Martí 1989, vol. 1, p. 284 (repr.), vol. II, p. 43, OR-o.oi.69; Inv. Prado 1996, p. 355, n.º 1360 (repr.); Reyero 1990, p. 17 (repr.); Madrid 1998 (repr.); Quílez 2003, pp. 206, 207 (repr.); Ciervo s.a., lám. 57

EXPOSICIONES

Madrid 1935, n.º 57; Barcelona 1940, n.º 248; Barcelona-Madrid-Reus 1974-75, n.º 1.814; Madrid 1988, n.º 11; Barcelona-Madrid 1989, n.º 40; Madrid 1998, s.n.º; Barcelona 2003-4, n.º 69

Muestra destacada de la calidad que su autor alcanzó como acuarelista, esta obra se pintó en Roma, como indica la inicial en la inscripción bajo la firma, en 1869. José Ramón Mérida apunta en su reseña que la realizó en las veladas del invierno de ese año, «cuando iban a acompañarle y verle pintar sus compañeros el gran Rosales y el ilustre francés

Regnault»; otros autores indican la primavera. Parece relevante en este sentido una carta de Ricardo de Madrazo a su padre Federico, fechada en Roma el 3 de mayo de 1869, en la que le informa que Fortuny acaba de terminar varias acuarelas, entre ellas ésta, entonces conocida con el título de *Persa*¹. Fue una de las obras que Ramón de Errazu expuso en 1874 en su casa parisina. Se le ha atribuido también el título de *Árabe*.

La obra ha sido reputada como una de las mejores acuarelas de su autor. Ya cuando fue realizada Ricardo de Madrazo se refería a ella como «cosa magnífica». Una carta de Cecilia de Madrazo a su padre alude a que su esposo no había hecho aquel año muchas acuarelas pero que en cambio eran «magníficas»². Mérida la consideró en 1905 como la mejor entre las cuatro del artista que formaban parte del legado. En el prefacio al catálogo de la exposición de 1935, José Francés la juzgaba, con *Idilio*, «dos joyas sobresalientes en el conjunto» de su producción. La presencia bastante destacada de la firma indica que el pintor la consideraba también obra importante.

La sencillez de la composición se acentúa por la colocación de la figura casi en su eje central, apenas desplazada ligeramente hacia la izquierda. En la sobriedad de la gama que emplea el artista consigue, sin embargo, un cromatismo rico en matices. La figura recibe un tratamiento acabado, producto de un trabajo durante cierto tiempo, al parecer, y según Madrazo, dos noches. De este modo, el artista consigue representar con formas netas el volumen de la figura. Este rasgo, tan distinto al de otras acuarelas de Fortuny, llevó a Mérida a escribir que era «sólida como un óleo». Se destaca así, del muro, y también mediante una leve sombra



FIG. 10.2 - Mariano Fortuny, *Cabeza de árabe*. Venta Stewart, n.º 40



que contornea la silueta a la derecha. En la superficie de la pared, cuya unión con el suelo está indicada de un modo mínimo, muy sutil, las manchas de acuarela de color anaranjado le sirven al pintor de modo óptimo para reflejar las calidades de los desconchados. También le interesa la diversidad de las texturas del muro, que plasma de modo muy certero mediante distintos recursos, dejando visible el tono crema del papel, de gran calidad, en el primer término. El tratamiento de la parte inferior de los paños, muy suelto, revela la habilidad caligráfica del artista en el dibujo con el pincel, dissociado de la mancha. Esta disociación, junto al empleo de pinceladas apretadas y paralelas, crea un efecto de gran vivacidad que da animación a la figura, captada por otra parte en una actitud estática en la que el artista solía representar sus tipos árabes, aquí aún acentuada por las manos entrelazadas. Se ha supuesto, sin embargo, que el modelo con el que contó Fortuny en

esta obra, realizada, como se ha dicho, en Roma, no fuera árabe, sino europeo y, según Ricardo de Madrazo, se trataría del escultor francés Prosper d'Épinay, amigo del artista, que le retrató a su vez (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), y que aparece también en otras obras suyas como *Encantador de serpientes* (una versión en Baltimore, The Walters Art Gallery, y otra en Moscú, Museo Puschkin) y *Cabeza de árabe* (antes en la colección W. H. Stewart) (fig. 10.2)¹.

La obra, con paspartú dorado como las otras acuarelas del legado, tiene un marco de madera de tejo con contrafilelo dorado, realizado por la casa Gueret Frères, de París, con domicilio en el n.º 216 de la calle Lafayette, según consta en inscripción al dorso.

En colección particular sevillana existe una copia, también a la acuarela, de 15 x 10 cm, realizada con una factura mucho más sumaria por el pintor sevillano José de Villegas hacia 1874 (fig. 10.1)². J B

CAT. 10



1 Archivo familiar, Guadalajara. Se cita la carta en Quílez 2003, p. 206.
2 González y Martí 1989, vol. 1, p. 70.

3 Óleo, 66 x 54 cm. Venta Stewart, n.º 40.
4 Castro (ed.) 2001, p. 323, n.º 25, con el título *Moro*, sin especificar que es copia de Fortuny.

Mariano Fortuny

II. Viejo desnudo al sol, ca. 1871



CAT. II

Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm
 En el ángulo superior izquierdo:
 «Fortuny»
 Inv. nuevas adquisiciones 1364
 Museo Nacional del Prado, P2612

PROCEDECENCIA

1874, mayo, del artista a Ramón de Errazu, París; 1904, legado Ramón de Errazu, n.º 9, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Davillier 1875, p. 153; Goupil 1875, lám. XLIII; París 1878, p. 7; Escobar 1878, p. 354; Sanpere, 1880, p. 72, lám. n.º 69; Dubosc de Pesquidoux 1881, p. 419; Yxart 1881, pp. 91 y lám. frontera; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 430; Madrazo 1913, p. 496; Beruete 1912, p. 59 (repr.); Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 676; Fortuny 1933, lám. 33; cat. Prado 1940, p. 67; cat. Prado 1942, p. 201; cat. Prado 1945, p. 206; cat. Prado 1949, p. 205; cat. Prado 1952, p. 211; Gil 1952, s.p. (repr.); cat. Prado 1963, p. 217; Gállego 1971, pp. 92 (repr.) y 97; cat. Prado 1972, p. 217; Barcelona-Reus-Madrid 1974-75, s.p. (repr.); Puente 1976 (repr.); González y Benito 1983, p. 91, lám. 37; Montreal-Cambridge (Mass.)-Dallas-Nueva York 1984-85, p. 46 (repr.); Puente 1985, pp. 80 y 269 (repr.); Puente 1987, p. 50; González y Martí 1989, vol. I, p. 348 (repr.) y vol. II, p. 92, CT. 1.01.73; Alcolea 1990, pp. 577-580, fig. 11; Reyero 1990, pp. 10, 18 (repr.); Díez García 1991, pp. 104 (repr.) y 170; Inv. Prado 1996, p. 356, n.º 1364 (repr.); Berardi 2001, p. 36, lám. 40; Quílez 2003, pp. 268-272 (repr. p. 271); Ciervo s.a., p. 91, lám. 74

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 35; Barcelona 1940, n.º 224; Castres 1974, n.º 113; Barcelona-Reus-Madrid 1974-75, n.º 1582; Moscú-Leningrado 1987, s.n.º; Milán 1991, n.º 44; Montreal-Cambridge (Mass.)-Dallas-Nueva York 1984-85, n.º 13; Barcelona 2003-4, n.º 95

Tal y como reflejaba el título de la obra cuando fue expuesta en París, se trata en realidad de un estudio. La obra representa la parte superior del cuerpo desnudo de un viejo, por lo cual en alguna ocasión fue denominada

Torso. Manifiesta el conocimiento de la pintura de José de Ribera, cuya pintura estudió y copió el artista. Así, en la venta de sus obras en París en 1875, se consigna una copia, hoy en colección particular, del *San Andrés de Ribera* del Museo del Prado (P1078)¹. Como en otras copias que realizó, a Fortuny sólo le interesó la parte superior de la figura, justamente como en esta composición del *Viejo*.

En ella, el movido *contraposto* se acentúa por la disposición de los brazos, en jarras, y uno de ellos hacia atrás, lo que crea una impresión de profundidad a la derecha que se acentúa por la mayor claridad del fondo. La delgadez del viejo permite al artista ofrecer una composición muy airosa, en la que el estudio del natural se advierte, ante todo, en el torso, descrito como «anatomía sorprendente»² cuando fue expuesta en 1878. Como es habitual en las pinturas de Fortuny, la obra muestra diferentes grados de acabamiento. Así, la parte inferior está tan sólo esbozada, con grandes manchas y pinceladas muy largas y sueltas, que dejan ver la preparación, mientras que la cabeza aparece mucho más trabajada. Al artista le interesaron los pliegues del diafragma, el pecho y las axilas, que trata con una pincelada pastosa y suelta, que plasma la anatomía de modo intuitivo y espontáneo. En la cabeza, el cabello alborotado parece prolongar el movimiento de inclinación a la derecha, en tanto que los ojos entrecerrados por efecto del sol, que acentúan su ensimismamiento, son uno de los mayores aciertos del artista, pues con ello la actitud ofrece una extraordinaria naturalidad.

Además del estudio anatómico resulta del mayor interés el estudio de la luz, pues la figura ofrece zonas muy contrastadas de claros y sombras. En la parte superior del torso

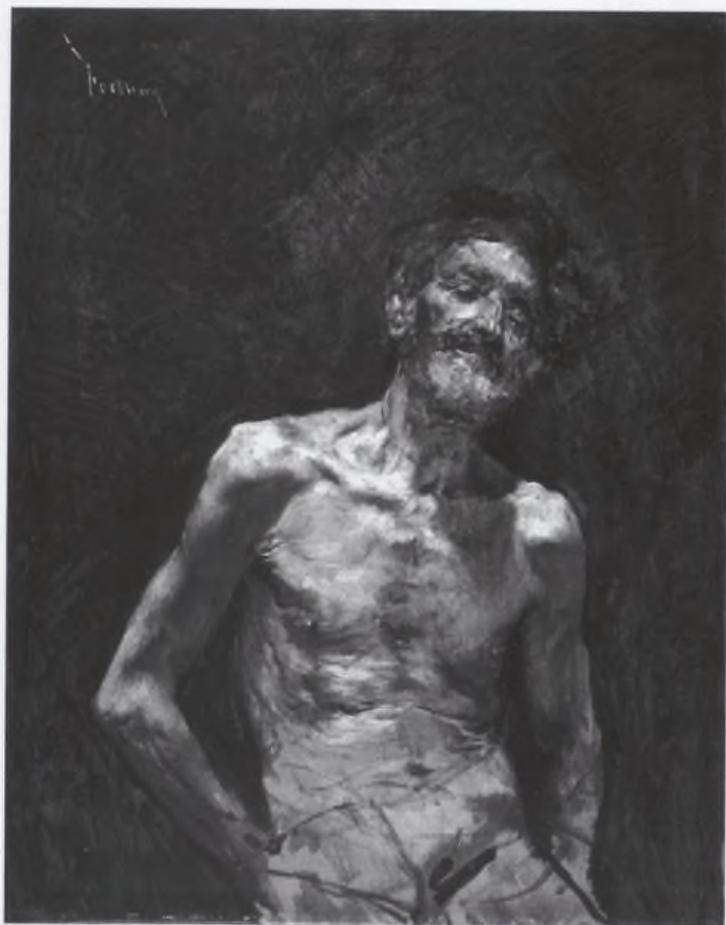


FIG. 11.1 - Reflectografía infrarroja

FIG. 11.2 - Mariano Fortuny, *Anciano con espingarda*. Madrid, Biblioteca Nacional

FIG. 11.3 - Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol*. Antigua colección Bosch Catarineu



aparece la oposición más dramática entre la iluminación que destaca los salientes de la clavícula y la sombra que proyecta la cabeza. En la barba pueden verse algunos tonos azules, que dan idea de la agudeza de su observación. El fondo, resuelto en tonos cálidos con rápidas pinceladas, no contiene indicación alguna de lugar. Tal vez por eso y por algunos aspectos de la resolución, de largas pinceladas, se ha relacionado también esta obra con El Greco¹.

El pintor, a quien debía agradarle el modelo², ensayó esta composición en otros estudios relacionados con éste. El más próximo es una aguada que estuvo en la colección de Rómulo Bosch Catarineu, con una disposición similar, en la que se ve el arranque de las piernas (fig. 11.3)³. Otra obra cercana es una acuarela con toques de *gouache* de menor tamaño que perteneció a Federico de Madrazo y conservaban sus descendientes (fig. 11.4)⁴, que tiene una disposición de brazos y torso opuesta aunque equivalente a la del cuadro

que fue de Errazu; otra diferencia es que en ella, el viejo mira hacia lo alto, lo que le da una actitud como expectante, muy distinta al tranquilo abandono del viejo del Prado.

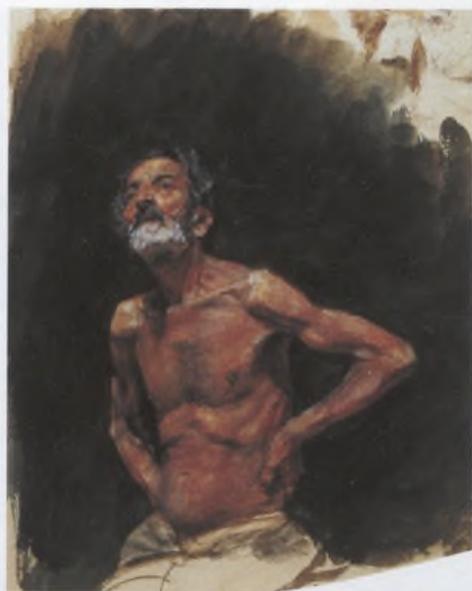
Más estático, el *Torso de anciano* de la Hispanic Society de Nueva York, realizado al óleo, es un estudio de gran calidad (fig. 11.6)⁵. Otro estudio, que perteneció a la viuda de Simón y Nieto, en Palencia, en el que notoriamente se ve al viejo sentado, como efectivamente debe de estar en todos los casos debido a la relajación de la postura, ofrece la peculiaridad de estar fechado en 1871 (fig. 11.5)⁶. En ese mismo año fechó Davillier, que visitó entonces a Fortuny, el cuadro de Errazu. Por ambas razones éste puede datarse, en efecto, en ese año.

También sentado, con las manos reposando en el paño que cubre el regazo, es el que estaba en la colección Parti⁷. Además, hay numerosas obras relacionadas con ésta, como la que conserva el Musée de Castres⁸, y algunos dibujos (fig. 11.2)⁹.



FIG. 11-4 - Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol*. Colección particular

FIG. 11-5 - Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol*. Antigua colección Simón y Nieto

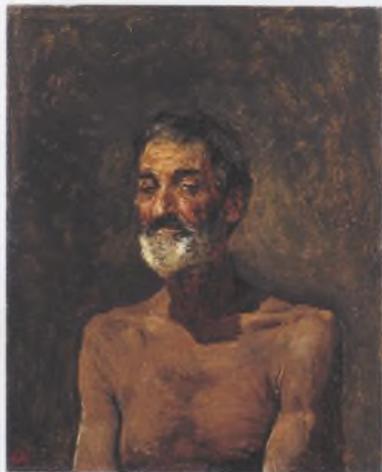


Todas ellas fueron realizadas en Granada, entre 1870 y 1872, y la mayoría parecen tener el mismo modelo¹². Ricardo de Madrazo, que trabajó en la ciudad con su cuñado Fortuny, realizó alguna pintura con el mismo asunto, que conservan sus descendientes. Según William H. Stewart, a principios de mayo de 1874 Fortuny viajó a París, con varias obras, entre ellas una para Errazu con asunto de un torso, que ha de ser ésta¹³.

En algunas fotografías¹⁴ del estudio romano de Fortuny aparece bien visible la obra, enmarcada en una esquina bajo el gran lienzo de *La batalla de Tetuán*. El marco parece diferente del que tiene, al menos desde 1905, que es de madera de pino teñido, con abundancia de roleos, y filo y contrafilo dorados. Tanto en esas fotografías como en la que publicó

Mariano Fortuny y Madrazo de la pintura¹⁵, se observa que el lienzo terminaba bastante más abajo de la cadera, y mostraba allí la parte superior de las piernas en un área de resolución abocetada, con manchas y pinceladas muy sueltas. Al montarse la obra en su marco nuevo esa franja desapareció de la vista. Parte de ella subsiste aún, fijada al canto inferior del bastidor. En su anterior estado la composición, de mayor desarrollo vertical que la de ahora, más equilibrada, hacía más visible el paso paulatino de una superficie menos acabada en la parte inferior, a las áreas más trabajadas, en el pecho y la cabeza; por otra parte el corte recordaba más al del *Torso del Belvedere*, una obra que representó el artista en *La elección de la modelo* (Washington, The Corcoran Gallery of Art). J B

FIG. 11-6 - Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol*. Nueva York, The Hispanic Society of America



- 1 *Atelier* 1875, p. 49, n.º 126.
- 2 Dubosc de Pesquidoux 1881, p. 419.
- 3 Gállego 1971, p. 97. Este autor recordaba también a propósito de esta obra a otros artistas, seguramente más alejados de su estilo: Hals, Velázquez y Manet.
- 4 Según Mérida (1905), le recordaba a Carlos V.
- 5 Aguada, 40 x 25 cm. Esta obra estuvo depositada en el Museo de Arte de Barcelona entre 1934 y 1941. Fotografía Instituto Amatller de Arte Hispánico, n.º C-87986.
- 6 Acuarela, 28,5 x 22,5 cm. Colección particular.
- 7 Óleo sobre lienzo, 61'8 x 50 cm. The Hispanic Society, A258 (Du Gué Trapier 1932, t. p. 127).
- 8 Óleo, 47 x 39 cm. Véase Barcelona 1929, p. 238,

- n.º 1573. Archivo Moreno, cliché n.º 20061/B.
- 9 Aguada y acuarela sobre papel, 28,2 x 21 cm.
- 10 *Desnudo con un paño*, lápiz y acuarela sobre papel, 32,5 x 23,1 cm. Inv. 50-6-50.
- 11 Entre ellos, aunque el modelo parece distinto, *Anciano con espingada*, lápiz sobre papel, 215 x 168 mm. Sello de la testamentaria. Madrid, Biblioteca Nacional, AB5629.
- 12 Entre las numerosas copias de esta obra una, firmada por M. A. Melero, pasó por original en 1989, según se advirtió en una reseña crítica (Alcolea 1990, p. 578).
- 13 Referencia citada por Quílez 2003, p. 272.
- 14 Ciervo, s.a., pp. 2 y 7.
- 15 Fortuny 1933, lám. 33.

Mariano Fortuny

12. Malvas reales, ca. 1872



CAT. 12

Óleo sobre lienzo, 124 x 66 cm
En el ángulo inferior izquierdo, sello
en rojo de la testamentaria: «Fortuny
En el ángulo inferior izquierdo: «T. 1362»
Inv. nuevas adquisiciones 1362
Museo Nacional del Prado, P2610

PROCEDENCIA

1874, estudio del pintor, Roma; 1875, 26 y
27 de abril, venta en el Hôtel Drouot, París,
adquirido por Ramón de Errazu; 1904,
legado Ramón de Errazu, n.º 7, al Museo
del Prado, aceptado por real orden de 13
de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Atelier 1875, p. 43, n.º 15; París 1878, p. 7;
Escobar 1878, p. 354; Ossorio 1884, p. 256;
Mélida 1905; Madrazo 1910, p. 430; Madrazo 1913,
p. 496; Mireur 1911, vol. III, p. 186; Madrazo 1920,
p. 480; cat. Prado 1933, p. 678; Barcelona 1940,
p. 69; cat. Prado 1942, p. 201; cat. Prado 1945,
p. 206; cat. Prado 1949, p. 204; cat. Prado 1952,
p. 211; cat. Prado 1963, p. 217; cat. Prado, 1972,
p. 217; Las Palmas de Gran Canaria 1973, pp. 40
y 41 (repr.); Barcelona-Madrid-Reus 1974-75 s.p.
(repr.); González y Benito 1983, p. 91, lám. 38;
Puente 1985, p. 83; González y Martí (eds.) 1989,
pp. 170 y 208 (repr.); González y Martí 1989,
vol. I, p. 343 (repr.), y vol. II, p. 92, CT.2.01.72/73;
Inv. Prado 1996, p. 355, n.º 1.362 (repr.); Díez
García 1992, pp. 148 y 149 (repr.); Agen-Nancy-
Castres 1994-95, pp. 54 y 55 (repr.); Brescia 2001,
pp. 149 (repr.) y 237

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 37; Barcelona 1940, n.º 249;
Las Palmas de Gran Canaria 1973, n.º 12;
Barcelona-Madrid-Reus 1974-75, n.º 1892;
Barcelona-Madrid 1989, n.º 58; Bilbao-
Madrid-Oviedo-Santiago de Compostela-
Zaragoza-Vitoria-Valencia 1992-93, n.º 34;
Agen-Nancy-Castres 1994-95, n.º 8;
Brescia 2001, n.º 4

En diferentes ocasiones Fortuny pintó
flores al aire libre con el objeto de captar
el rico colorido y los matices e irisaciones
que la luz produce en la superficie de los
pétalos.

Esta obra muestra muy bien el carácter
que tenían estos trabajos, realizados al
margen del mercado por el propio gusto
del artista. Sobre un fondo muy aboceta-
do el pintor destaca con gran precisión las
malvas reales o alteas, de distintos tonos,
entre hojas verdes. Cada uno de los tallos,
muy verticales y con varias flores, como es
propio de esta especie vegetal, la *Althaea
rosea*, ocupa toda la altura de la composi-
ción que aparece, así, repleta, sin referencia
que dé idea de la profundidad del espacio
en el que se encuentran. Es cierto que se
trata de un estudio aunque, a diferencia de
lo que ocurre con *Viejo desnudo al sol* (cat. 11)
no apareció ese término cuando se expuso
en 1878. Aun así, lo inmediato del acerca-
miento y la ausencia de un canon compo-
sitivo claro resultan de gran modernidad.
El formato vertical, muy utilizado por el
pintor, recuerda la influencia que las estam-
pas japonesas ejercieron sobre el artista.
Sin embargo, en contra de la concepción
plana de aquéllos, la marcada plasticidad
no sólo de las corolas sino también de sus
agrupamientos, hace resaltar con fuerza su
volumen del fondo del cuadro.

Por otra parte, el artista consigue suge-
rir con virtuosismo la suave calidad de las
flores y los reflejos azulados que la luz ori-
gina en sus pétalos. Es notable el acierto en
la captación de las diferencias de tono no
sólo de las flores sino de las mismas hojas
y tallos, que muestran una gran variedad
de verdes e incluyen a la izquierda un tono
azul muy bello. Los distintos grados de aca-
bamiento muestran la manera de trabajar
del artista. Hay partes, como a la izquierda,
en torno a las hojas verdes, en las que se ve
la preparación. En otras, como la superior
derecha, el pintor utilizó rápidos barridos

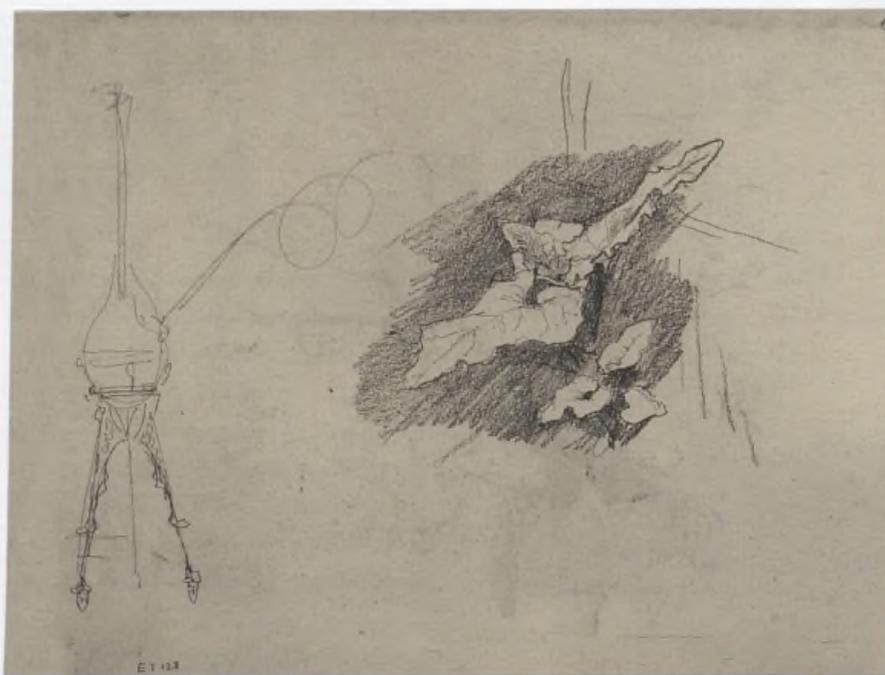


FIG. 12.1 - Mariano Fortuny, apunte de *Hojas*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

FIG. 12.2 - Mariano Fortuny, *Flores*. París, Musée du Louvre



con la espátula de una pintura poco densa, lo que provoca un efecto muy peculiar, infrecuente en su época.

La frescura y veracidad de la pintura muestran un espíritu de pintor al aire libre que se diferencia del inminente Impresionismo en que preserva el volumen de los objetos y en la ausencia de regularidad de la pincelada, que en Fortuny se ajusta con ductilidad a sus propósitos. Así, contrastan los toques cortos de las flores con los más amplios, a veces en zigzag, en la parte superior del fondo.

La obra pudo haberse pintado en Granada en el jardín de la casa que había alquilado en el Realejo Bajo hacia 1872, como posible estudio para el cuadro *El jardín de los Arcades* (fig. 12.3)¹, cuadro importante en la producción de Fortuny que perteneció a la colección Heeren. Aparecen también malvas reales en la pintura *Jardín de la casa de Fortuny en Granada*, luego completada por Raimundo de Madrazo, que formó parte del mismo legado Errazu².

Estas flores, originarias de Siria, traídas por los cruzados a Europa, son propias del verano. Interesaron bastante al artista, pues

realizó varios apuntes dibujados, no sólo de las flores sino también de sus hojas, como el que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 12.1)³, en los que muestra su predilección por ellas. También aparecen en el aguafuerte *El botánico*, que se editó con el título *L'amateur de jardins*⁴. En esta estampa, de la que Errazu tenía un ejemplar, el personaje contempla, precisamente, unas malvas reales (fig. 12.4).

A Fortuny le gustaba mucho tener flores, en gran cantidad, a la vista⁵. Pusó de moda entre los pintores españoles el estudio de las flores del natural, que luego se integraban como elementos decorativos en composiciones con figuras o en el paisaje, como ocurre en algunas obras de Martín Rico, por ejemplo *la Vista de París* (Museo del Prado, P7163), donde se ven también alteas. En Granada pudo estudiar estas malvas reales del natural pero también en París, donde eran flores apreciadas. No sería extraño que la frecuentación de invernaderos o *serres*, como el del propio Errazu, en el que pintó a menudo Raimundo Madrazo, hubiera facilitado la realización de estos estudios a un artista que deseaba trabajar del natural.





M^e FORTUNY...1310...Le jardin des poètes.

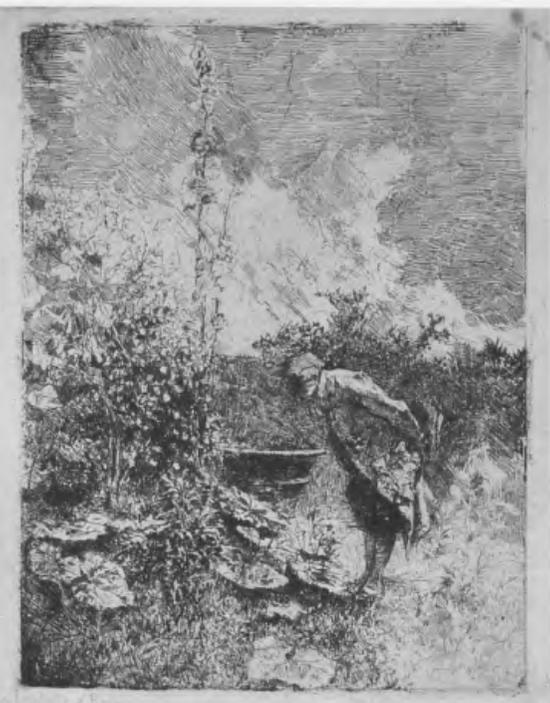


FIG. 12.3 - Mariano Fortuny, *El jardín de los Arcades*, 1874. Antigua colección Heeren.

Fotografía Laurent

FIG. 12.4 - Mariano Fortuny, *El Botánico*, 1869. Aguafuerte.

Madrid, Museo Nacional del Prado

La obra estaba en el estudio que Fortuny tenía en Villa Martinori, en Roma, según revelan varias fotografías en las que aparece⁶ sobre el suelo y sin marco. Se puso después el que tiene, en madera de palosanto, de filo y entrecalle lisas, muy apropiado dado el abigarramiento de la composición, y con un canto de original diseño.

La obra, incluida en 1874 en la exposición de cuadros de Fortuny en la casa de Errazu, figuró tras su muerte en la venta Fortuny del Hôtel Drouot con el título *Roses trémières de différentes couleurs*, donde fue adquirida por Ramón

de Errazu en la cantidad de cuatro mil francos⁷. Tres años después fue una de las obras prestadas por éste para la Exposición Universal de 1878, donde figuró con el título de *Roses trémières*. En la venta Fortuny en el Hôtel Drouot de París se incluyó una acuarela con el mismo título de *Roses trémières de différentes couleurs*⁸.

Mariano Fortuny y Madrazo, hijo del pintor, heredó la predilección de su padre por estas flores, que representó en dos aguafuertes⁹. Las malvas expresaban, en el lenguaje simbólico de la época, condescendencia, dulzura y agradecimiento¹⁰. J B

1 González y Martí 1989, vol. II, p. 92.

2 *Cfr. infra* cat. 16.

3 Lápiz sobre papel, 30,1 x 25,2 cm. Museo Nacional d'Art de Catalunya, n.º 104.943 D, reverso. Esta obra con ese motivo es la acuarela titulada *Fleurs: pavots roses et mauves*, 17,5 x 15 cm. Sello de la testamentaria «Fortuny». París, Musée du Louvre, RF 29780 (fig. 12.2).

4 Firmado en plancha, 277 x 214 mm. y realizado en Roma en 1869 según Davillier 1875, p. 52.

5 Fol 1875, p. 278.

6 Ciervo s.a., p. 7.

7 Cifra anotada a tinta en el ejemplar del *Atelier* de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado, 21 / 257, que coincide con la que se publicó en Mireur 1911, vol. III, p. 186.

8 Medía 29 x 21 cm. y se vendió en 1000 francos (*Atelier* 1875, p. 57, n.º 157).

9 Vives 1994, pp. 184 y 185.

10 Castellanos de Losada s.a., p. 278.

Mariano Fortuny

13. Marroquíes, 1872-74



CAT. 13

Óleo sobre tabla, 13 x 19 cm
En el ángulo inferior derecho: «Fortuny»
Inv. nuevas adquisiciones 1359
Museo Nacional del Prado, P2607

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazul, n.º 4, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 2004

BIBLIOGRAFÍA

Davillier 1875, p. 155; Goupil 1875, lám. XLIV; París 1878, p. 7; Ossorio 1884, p. 256; Yriarte 1889, fig. 1; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 430; Madrazo 1913, p. 496; Madrazo 1920, p. 480; cat. Prado, 1933, p. 679; Fortuny 1933, fig. 36; Barcelona 1940, p. 69; cat. Prado 1942, p. 201; cat. Prado 1945, p. 205; Contreras 1949, v. p. 396, fig. 420; cat. Prado 1952, p. 210; Gil 1952 (repr.); cat. Prado 1963, p. 217; Gaya Nuño 1966, pp. 344 y 345, lám. VI; cat. Prado 1972, p. 217; Barcelona-Reus-Madrid 1974-75, s.p. (repr.); Gállego 1971, p. 96 (repr.); Puente 1976, s.p.; González y Benito 1983, pp. 40 (repr.) y 92; Puente 1985, p. 80 (repr.); González y Martí 1989, vol. 1, p. 317 (repr.) y vol. II, p. 46, OR. 1.04.71; Gómez-Moreno 1993, p. 369 (repr.); Inv. Prado 1996, p. 359, n.º 1359; Madrid 1998, s.p.; Quílez 2003, pp. 290-292; Ciervo, s.a., lám. 93

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 38; Barcelona 1940, n.º 250; Barcelona-Reus-Madrid 1974-75, n.º 1850; Madrid 1998, s.n.º; Barcelona 2003-4, n.º 104

Con una composición muy sencilla y frontal, basada en líneas paralelas y perpendiculares, que deja las figuras recortadas sobre un muro enalado, y a la que recurrió en varias ocasiones, Fortuny representó una escena que ha recibido diferentes títulos. En esta pintura, que debió realizar en Granada después del viaje que desde allí giró al norte de África, en octubre de 1871, el artista captó unos tipos marroquíes. En este sentido, el título *Recuerdo de Marruecos*¹, con el que figuró en la Exposición Universal de

1878 de París, en la que intervinieron sus amigos Martín Rico y Raimundo de Madrazo, sería revelador, así como la anotación del documento del legado, donde se registró como *Escena moruna en Tánger*². En los primeros catálogos en que fue recogido, en las adiciones que hizo Salvador Viniegra a los textos de Pedro de Madrazo, se consignó como *Reunión de marroquíes*³.

En aquel viaje de 1871 debió hacer varios dibujos que le sirvieron en esta composición. En uno de ellos se advierte que en origen era algo distinta, pues en lugar del grupo de la mujer con su hijo aparece un árabe sentado limpiando su espingarda (fig. 13.1)⁴. Esta figura, que no se incluyó en la composición final, se ve con mayor claridad en otro dibujo, junto a un perro en postura diferente al del cuadro (fig. 13.2)⁵. En cada uno de estos dibujos se incluyen, además, dos apuntes para el grupo de la madre con su hijo, que debió despertar interés en el artista, pues se decidió a introducirlo en el núcleo de la escena, junto a un pote de cerámica árabe que pueden verse en fotografías de su estudio romano⁶ y que ya había aparecido en otras obras, como *Encantadores de serpientes*.

La composición, muy cerrada sobre sí misma por las posturas de los personajes masculinos, capta con intensidad un momento de quietud. El título de *Viajeros por el desierto* que recogen algunos autores⁷, aludiría a un alto en el camino de un grupo que pudo haber visto Fortuny en aquel viaje que hizo con sus amigos Bernardo Ferrándiz y Tapiró. Entre las figuras resalta sobre todo la del árabe a caballo, debido al colorido de sus ropas y de los jaeces de su caballo. Éste aparece a pleno sol, en total inmovilidad, lo mismo que el perro, que mira a su dueño como en espera de una



FIG. 13.1 - Mariano Fortuny, estudio para *Marroquíes*, ca. 1871. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



FIG. 13.2 - Mariano Fortuny, estudio para *Marroquíes*, ca. 1871. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

orden, lo que da a la escena un aire de calma expectante y tensa, que acentúan las armas que llevan los hombres.

La pintura, de empaste consistente y apretado, revela ricas calidades en todas las superficies. El artista, amante y coleccionista de armas, que llegó él mismo a cincelar, representó aquí con maestría las calidades de la espingarda y del pomo y el tahalí del alfanje. También las telas están tratadas con mucha habilidad y sin preocupación por la minucia, a través de ricos empastes. Destaca la destreza del pintor en la captación de la luz sobre la tapia a pleno sol, asunto que le interesó mucho durante su estancia en Granada entre 1870 y 1872. El artista llega a colorear las sombras, como ocurre en la del caballo y la de la espingarda, ésta de bordes azulados cuyo trazo, con ligeras ondulaciones, revela una fina observación del natural, pues traduce

no sólo las irregularidades del muro sino también la atmósfera de caligine propia del mediodía norteafricano.

Según indica la inscripción «74» bajo la firma que puede verse en las fotografías antiguas de la obra⁵, ésta fue terminada en ese año. La pintura debió de formar parte del grupo de obras que llevó Fortuny en su viaje a París de mayo de 1874, debió de exponerse en la casa de Errazu según una carta de Ricardo de Madrazo a su padre Federico, fechada en Roma el 21 de junio de ese año⁶, y allí pudo éste adquirirla.

La colocó en un marco de madera de ébano similar al que utilizaría para el *Desnudo en la playa de Portici* (cat. 14). Como consecuencia directa de esta obra se ha citado el jinete y el caballo de una obra de Tomás Moragas, *Tipo marroquí a caballo* (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya). J B

1 *Souvenir du Maroc* (París 1878, p. 7, n.º 38).

2 Seguía, como aclaración, «Moro a caballo y otros en tierra» (Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 99, leg. 16.08, exp. 19).

3 Madrazo 1910, p. 430 y Madrazo 1913, p. 496; Madrazo, 1920, p. 480.

4 Lápiz, pluma y tinta sepia, 13,5 x 21 cm. Sello de la testamentaria Fortuny. Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º 105.237 D.

5 Pluma y tinta sepia, 13,4 x 21 cm. Sello de la testamentaria Fortuny. Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º 105.681 D.

6 Ciervo s.a., lám. 7.

7 Ossorio 1884, p. 256.

8 Fortuny 1933, n.º 36.

9 Guadalajara, archivo particular. Se cita en Quílez 2003, p. 292.



Mariano Fortuny

14. Desnudo en la playa de Portici, 1874

Óleo sobre tabla, 13 x 19 cm

En el ángulo inferior derecho, sello en rojo de la testamentaria: «Fortuny»

En el reverso, marca seca: «Giosi Napoli»

Al dorso, en el marco: «T. 1358»

Inv. nuevas adquisiciones 1358

Museo Nacional del Prado, P2606

PROCEDENCIA

1874, estudio del pintor, Roma; 1875, 26 y 27 de abril, venta del Hôtel Drouot, París, adquirido por Ramón de Errazu; 1904, legado Ramón de Errazu, n.º 3, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Atelier 1875, p. 15, n.º 3; Ossorio 1884, p. 256; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 430; Madrazo 1913, p. 496; Mireur 1911, vol. III, p. 184; Madrazo 1920, p. 480; cat. Prado 1933, p. 680; cat. Prado 1940, p. 69; cat. Prado 1942, p. 200; cat. Prado 1945, p. 205; cat. Prado 1949, p. 204; cat. Prado 1952, p. 210; Gil 1952, s.p. (repr.); cat. Prado 1963, p. 216; Gállego 1971, pp. 93 (repr.) y 97; cat. Prado 1972, p. 216; Puente 1975, s.p. (repr.) Madrid-Barcelona-Oviedo 1983, pp. 47 (repr.) y 146; Puente 1985, pp. 81 (repr.), 270; González y Benito 1983, p. 93, n.º 46 (repr.); González y Martí 1989, vol. 1, pp. 370 y 371 (repr.) y vol. II, p. 94, CT-115.74; Gómez-Moreno 1993, pp. 371 (repr.) y 374; Reyero y Freixa 1995, p. 95 (repr.); Inv. Prado 1996, p. 354, n.º 1358 (repr.); Madrid 1998, s.n.; Berardi 1999, pp. 348 (fig. 13) y 349; Mendoza, 2003, pp. 318 y 319 (repr.); Ciervo s.a., lám. 103

EXPOSICIONES

Barcelona 1940, n.º 252; Barcelona-Madrid-Reus 1974-75, n.º 1860; Madrid-Barcelona-Oviedo 1983, n.º 13; Madrid 1998, s.n.; Barcelona, 2003-4, n.º 20

Esta obra fue realizada en Portici, localidad costera cercana a Nápoles a la que Fortuny se trasladó con su familia durante el verano de 1874. Allí, instalados en Villa Arata, que daba directamente a la playa, el pintor trabajó al aire libre motivos de mar,

que pintaba por primera vez. En esta obra representa un desnudo infantil de unos seis o siete años.

El pintor capta la anatomía con un ojo muy acostumbrado ya desde su formación a la representación del cuerpo desnudo, como muestran las numerosas academias que de su mano se conservan, pero consigue aquí, mediante una pintura directa, sin dibujo preparatorio, una precisión y un refinamiento extraordinarios. De este modo, acierta a manifestar con claridad en la postura del niño el placer físico que le produce recibir el calor del sol en su cuerpo desnudo. Además, estudia la incidencia de la luz en las distintas partes del cuerpo; así, se colorean de azul y verde los hoyuelos que se forman en las caderas, y de rosa y azulado muy intensos la pantorrilla izquierda y la cadera de ese mismo lado, mientras que entre los dedos del pie izquierdo y también en la oreja, aparece un tono rojizo, de vibración incandescente. El niño descansa en un lugar en el que la arena aparece más compacta, y forma una mancha en torno a él como si fuera un lecho que le acoge, mientras que el resto está resuelto con pinceladas rápidas y sueltas, en contraste con el fino acabado del desnudo.

Las sombras del pie izquierdo y de la cabeza y el torso aparecen coloreadas de tintes violetas, color complementario al amarillo de la plena luz solar del mediodía, momento en el que pintó el cuadro. Ello denota un acercamiento al natural muy novedoso, el mismo año de la primera exposición impresionista. Como señalaba Beruete, en las obras realizadas en Portici, «se notan esfuerzos por interpretar la impresión del ambiente, las proyecciones azuladas y la vibración de la luz en los objetos»¹.

Por otra parte, y pese a la inmediatez con que fue captada, la figura recuerda algo en su composición, con la pierna derecha extendida y la izquierda flexionada sobre ella, al célebre *Hermafrodita* helenístico de la colección Borghese (hoy en el Musée du Louvre), del que el Museo del Prado posee una copia en bronce (E-223). De esta obra se hicieron numerosas copias a escala reducida² y se ha supuesto que influyó en la aparición cada vez en mayor número de desnudos vistos de espaldas en la pintura desde finales del Barroco³. Aunque menos marcada, también hay en la tabla de Fortuny una cierta sugestión de ambigüedad respecto al sexo de la figura que llevó, en las primeras ediciones del catálogo en que se recogía el legado, redactadas por Salvador Viniegra en la parte de las adiciones, a suponer que se trataba de un *Desnudo de mujer*⁴. De todos modos, en el documento del legado el propio Errazu especificaba que se trata de un muchacho⁵.

Ésta es quizá la obra de mayor acierto del pintor entre las que realizó en Portici. Ya José Ramón Mérida la señalaba cuando se presentó en el Prado como la mejor entre los cuadros pequeños de Fortuny, con estas expresivas palabras: «Entre los cuadros pequeños el que preferimos es un estudio de desnudo de un mozalbete tendido en la arena gris de la playa de Portici. ¡Qué delicadeza de color en las carnes! ¡Qué gallardía en las formas! ¡Cuánta luz y qué luz dorada! Oro parece que tenía en los pinceles este maravilloso colorista. Es este cuadro, como las medallas antiguas, obra pequeña pero de arte grande»⁶.

Errazu, que la adquirió en la venta del *Atelier Fortuny* en París en 6.900 francos⁷, la hizo enmarcar, protegida por un cristal,





FIG. 14.1 - Mariano Fortuny, *Niños*, 1874. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

FIG. 14.2 - Mariano Fortuny, *Niños*, 1874. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

en un espléndido marco de ébano de la casa Lebrun. El mismo coleccionista poseyó una segunda pintura con el mismo tema, más pequeña aún, cuyas medidas coinciden con las de otro desnudo con el mismo título, *Baigneurs sur la plage de Portici*, que se vendió en el Hôtel Drouot de París en 2.600 francos⁸. En ella, un niño con el cuerpo girado hacia el espectador ocupa la diagonal de una composición similar, lo que muestra su fascinación con el tema (fig. 14.3). También en esta obra hay una observación maestra de la incidencia de la luz, que provoca un rojo intenso en algunos lugares del cuerpo, como las orejas. Heredada por su hermano Luis, éste la legó al Museo de San Sebastián⁹. La diferencia de precios es significativa de la consideración de la tabla del Prado como una obra de calidad superior a ésta y también a otras, de parecido título, que se vendieron allí¹⁰. La tablita debió de atraer el gusto refinado de Errazu, a quien por otra parte el motivo del niño en la arena junto al agua pudo haberle hecho recordar su propia infancia en las Salinas de Peñol Blanco.

Los niños desnudos en el mar aparecen en la pintura más importante del período final de Fortuny, que quedó inacabada y adquirió Stewart, *Playa de Portici* (colección particular), así como en numerosos dibujos. Entre éstos, tienen relación con la obra del Prado algunos de los representados en dibujos con diversos estudios, que poseía Ricardo de Madrazo (figs. 14.1 y 14.2)¹¹.

Esta obra es el precedente más claro de otras que trataron el motivo del desnudo infantil a pleno sol. El propio Ricardo de Madrazo realizó, en esa misma estancia en Portici con su cuñado y ante similares modelos, alguna pintura de gran interés que denota la clara influencia de Fortuny¹². Ignacio Pinazo pintó en 1888 un *Desnudo* (Museo del Prado, P4578), también diminuto e igualmente dispuesto en diagonal. Joaquín Sorolla realizó varias obras con el mismo asunto, entre ellas *Niños en la playa*

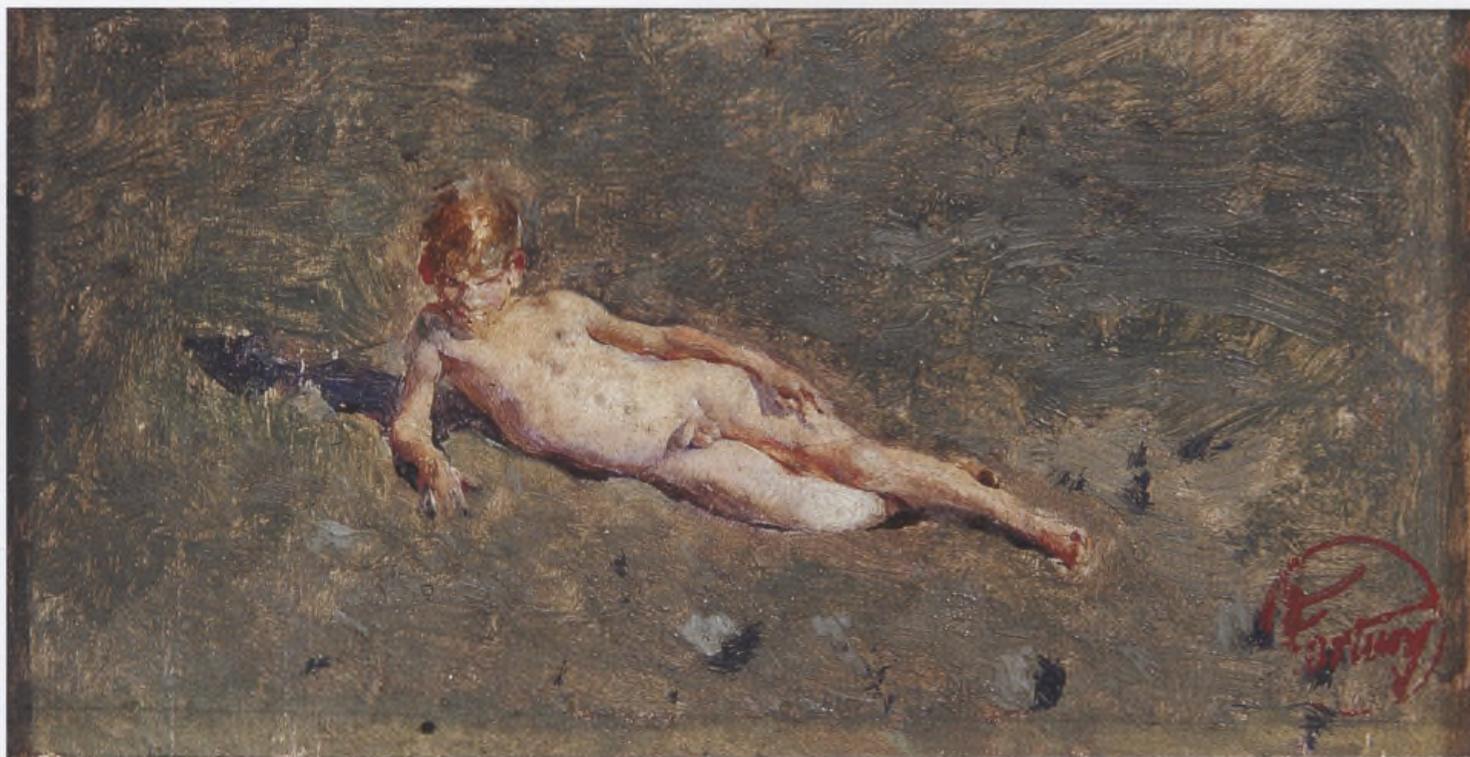


FIG. 14.3 - Mariano Fortuny, *Niño desnudo en la playa de Portici*, 1874. San Sebastián, Museo de San Telmo

(Museo del Prado, P4648), de 1910, cuando el legado Errazu llevaba cinco años expuesto; su autor la consideraba una de sus mejores

obras, según prueba la donación que hizo de ella en 1919 al Museo Nacional de Arte Moderno. J B

- 1 Beruete 1926, p. 103.
- 2 Haskell y Penny 1990, p. 258.
- 3 Clark 1981, p. 371.
- 4 Madrazo 1910, p. 430 y Madrazo 1913, p. 496; Madrazo, 1920, p. 480. Más recientemente se ha señalado también una cierta androginia y el recuerdo a formas femeninas (Puente 1985, p. 81).
- 5 Se registra como «En la playa de Portici; Muchacho acostado boca á bajo, al sol» (Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 99, leg. 16.08, exp. 19).
- 6 Mélida 1905.
- 7 Mireur 1911, vol. III, p. 184.
- 8 *Atelier* 1875, p. 16, n.º 7; Mireur 1911, vol. III, p. 184.
- 9 *Niño desnudo en la playa de Portici*. Óleo sobre tabla, 7,5 x 13 cm. San Sebastián, Museo de San Telmo, P-90. González y Martí 1989, vol. II, p. 94.

- 10 Así, las obras tituladas *Baigneurs sur la plage de Portici* (óleo sobre tabla, 19 x 13 cm) y *Baigneurs. Étude à Portici* (óleo sobre lienzo, 13 x 23 cm), se vendieron en cantidades inferiores pese a su mayor tamaño (*Atelier* 1875, p. 16, núms. 6 y 9; Mireur 1911, vol. III, p. 184).
- 11 Lápiz sobre papel, 16 x 21,5 cm y 15,8 x 21 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º 104.954 reverso y n.º 105.017. Otro, más sumario, pero en el que también aparece un niño desnudo de espaldas, es el n.º 104.964 (lápiz sobre papel, 11,8 x 16,1 cm).
- 12 En un pequeño óleo en colección particular representa un niño en la arena tendido y un apunte de Fortuny pintando. Seguramente se hallaban ante el mismo modelo. Se reproduce en Martí Aixelá 1998, p. 212.

CAT. 14



Mariano Fortuny y Marsal

15. Paisaje de Portici, 1874



CAT. 15

Acuarela y *gouache* sobre papel,
46 x 32 cm

En el ángulo inferior derecho
(oculto, por el paspartú), sello de la
testamentaria en rojo: «Fortuny»

Inv. nuevas adquisiciones 1379

Madrid, Museo Nacional del Prado, P2627

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 24, al
Museo del Prado, aceptado por real orden
de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 431 y 1913,
p. 498; Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado 1933,
p. 678; Madrid 1935, s.p. (repr.); Barcelona
1940, p. 65; cat. Prado 1942, p. 202; cat. Prado
1945, p. 206; cat. Prado 1949, p. 205; cat. Prado
1952, p. 211; Gil 1952 (repr.); cat. Prado 1963,
p. 218; Gállego 1971, p. 97; cat. Prado 1972,
p. 218; Barcelona-Reus-Madrid 1974 (repr.);
Puente 1976, s.p.; González y Benito 1983,
p. 93, fig. 48; Puente 1985, pp. 81 (repr.) y 82;
González y Martí 1989, vol. 1, p. 379 (repr.),
vol. II, p. 68, P-1.17.74; Gómez-Moreno 1993,
pp. 405 y 406; Inv. Prado 1996, p. 359, n.º 1.379
(con atribución equivocada); Madrid 1998,
s.p.; Mendoza 2003, pp. 312, 314 y 316 (repr.)

EXPOSICIONES

Madrid 1935 n.º 55; Barcelona 1940, n.º 246;
Barcelona-Reus-Madrid 1974-1975, n.º 1894;
Madrid 1998, s.n.º; Barcelona 2003-4, n.º 119

La obra es un ejemplo de la pintura al aire libre que realizó Fortuny durante el verano de 1874 en la localidad italiana de Portici, cercana a Nápoles, que supuso una renovación en sus planteamientos. Allí se estableció en una casa aislada junto al mar, Villa Arata, desde mediados de julio hasta el final de octubre. Este paisaje de los alrededores de su casa se relaciona estrechamente con el que aparece dibujado a pluma en una carta dirigida a su amigo el coleccionista norte-

americano William Hood Stewart, en otra de cuyas caras aparecen figuras de niños en la playa (fig. 15.2)¹. La carta está fechada en Portici el 4 de septiembre de 1874 y en ella le indica que llevan ya dos meses «disfrutando de este hermoso país». Allí realizó algunos paisajes y marinas que atestiguan su interés por el estudio del natural, de atmósfera muy cambiante en aquel lugar, que se trasluce también en una carta a Rico fechada un mes antes, en la que le indica que ha visto numerosos asuntos para pintar².

Las arquitecturas horizontales, escalonadas, destacan en el paisaje con elegancia y nitidez por la blancura de los lienzos de pared, conseguida mediante una capa homogénea de *gouache*. El pintor utiliza con delicadeza los grises y los ocres en las vallas y los troncos del primer término y resuelve el cielo de modo que el azul aparece abierto en fragmentos de nubes, cuyo volumen se indica mediante aguadas ocres. Da una impresión de movimiento en el cielo que contrasta con la mayor serenidad del paisaje. En éste, los planos están señalados con mucha nitidez, y se hace patente una impresión de profundidad que en el cielo se consigue por la disposición de las nubes, que sugiere, además, una inestabilidad en la atmósfera. Se hace patente la atención que en el pintor despierta la captación de los fenómenos instantáneos, hacia los que Fortuny debía haberse vuelto muy sensible tras pasar varias semanas junto al mar.

Dado que la firma no es visible, hubo alguna duda en la atribución de la acuarela. En el acta del legado la obra figura al final de la relación de las obras de Fortuny como «Vista en Portici, aguada del mismo [Fortuny]»³, y en la reseña que publicó en la prensa José Ramón Mérida la citaba entre



FIG. 15.1 - *Paisaje de Portici*,
1874. Nueva York,
Spanierman Gallery



las acuarelas del pintor catalán. Sin embargo, cinco años después, cuando apareció la décima edición del catálogo del Museo del Prado de Pedro de Madrazo, publicada en 1910 con adiciones de Salvador Viniegra, y la primera en la que se recoge el legado Errazu, la obra aparecía asignada a Rico. Esta atribución se mantuvo en la edición francesa de 1913 y también en la undécima edición castellana de 1920. Hubo que esperar al catálogo de 1933, a cargo de Francisco Javier Sánchez Cantón, para que se devolviera la autoría al artista catalán, gracias a la información proporcionada por Ricardo de Madrazo que había visto a Fortuny pintar esta acuarela, una de las últimas que realizó.

Muchos años después, en 1993, todavía se aludía a la semejanza entre las acuarelas de ambos artistas. Colocada ésta al lado de *Alcalá: orillas del Guadaira* de Martín Rico, esa cercanía se suponía que acreditaba la

semejanza entre ambos, apuntándose un posible influjo de Rico sobre Fortuny³. De todos modos son evidentes el mayor desenfado y libertad de ejecución, la diversidad de tratamiento de las diferentes partes, algunas acabadas y otras sin tocar, y la sensación de movimiento en la acuarela de Fortuny, frente al acabado exquisito, más igualado en su conjunto, la serenidad de la composición y la dulzura de colorido propios de las acuarelas de Rico.

Al enmarcarse, de modo similar a las demás acuarelas del legado Errazu, con un paspartú dorado con bisel y filo en oro, se ocultó una franja de cinco centímetros en la parte inferior del papel casi en blanco, en la que apenas hay unas pinceladas verdosas y la firma «Fortuny» en un círculo del sello de la testamentaria. El marco es de alma de roble, con relieves en madera de aliso. J B

1 Dibujo a pluma, coloreado a la aguada, 310 x 215 mm. Spanierman Gallery, LLC, Nueva York.

2 Carta a Martín Rico fechada en Portici el 4 de agosto de 1874. Se publicó por vez primera en Davillier 1875, p. 125.

3 Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 99, leg. 16.08, exp. 19.

4 Gómez-Moreno 1993, p. 406.

Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo

16. Jardín de la casa de Fortuny, ca. 1872 y 1877



CAT. 16

Óleo sobre tabla, 40 x 28 cm

En el ángulo inferior izquierdo, sello:

«Fortuny», y firma: «R. Madrazo»

Al dorso, etiqueta: «SERVICIO DE
DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO

NACIONAL»

Inv. nuevas adquisiciones 1365

Museo Nacional del Prado, P2610

PROCEDENCIA

1874, estudio del artista, Roma; 1875, 26 y 27 de abril, venta en el Hôtel Drouot de París, adquirido por Ramón de Errazu; 1904, legado Ramón de Errazu, n.º 10, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Atelier 1875, p. 30, n.º 68; Ossorio 1884, p. 256; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 431 y 1913, p. 497; Mireur 1911, vol. III, p. 185; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 675; Barcelona 1940, p. 70; cat. Prado 1942, p. 202; cat. Prado 1945, p. 206; cat. Prado 1949, p. 205; cat. Prado 1952, p. 212; Gil 1952, s.p. (repr.); cat. Prado 1963, pp. 218 y 219; Gállego 1971, p. 97; cat. Prado 1972, pp. 218 y 219; Barcelona-Reus-Madrid 1974-75, s.p.; Puente 1976, s.p.; Madrid-Barcelona-Oviedo 1983, pp. 72 (repr.) y 73; González y Benito 1983, pp. 47 (repr.) y 93; Montreal-Cambridge (Massachusetts)-Dallas-Nueva York 1984-85, p. 47; Gállego 1985, p. 52; Puente 1985, p. 83 (repr.); González y Martí 1989, vol. I, p. 344 (repr.) y vol. II, p. 66, P-2.46.70/72; Inv. Prado 1996, p. 356, n.º 1.365 (repr.); González y Martí 1996, p. 35; Lyon 2005, pp. 21 (repr.) y 321

EXPOSICIONES

Barcelona 1940, n.º 243; Barcelona-Reus-Madrid 1974-75, n.º 189; Madrid-Barcelona-Oviedo 1983, n.º 17; Montreal-Cambridge (Massachusetts)-Dallas-Nueva York, 1984-85, n.º 14; Lyon 2005, n.º 13

Fortuny estuvo en Granada desde el inicio del verano de 1870. Al principio habitó en la Fonda de los Siete Suelos y alquiló en el Campo de los Mártires, en la colina junto a

la Alhambra, una casa para estudio. Avanzado 1871, se instaló con mayor amplitud en la casa que había alquilado en el número 1 del Realejo Bajo, al pie de la Alhambra. El nombre del lugar derivaba de las antiguas huertas reales que había en esa parte, donde es tradición que pasaban el verano los monarcas nazaríes¹. El barón Davillier, que visitó al artista, la describió como una gran casa, en la que se entraba por un patio al aire libre, con columnas, que le servía de estudio cuando deseaba trabajar al aire libre; al otro lado había un jardín², que debe de ser el representado. A juzgar por la luz y la vegetación lo habría pintado en el verano. El año de la obra sería, entonces, 1872.

Aunque el artista estuvo en Granada hasta avanzado el mes de octubre de aquel año, dejó la tabla inacabada, y una fotografía de Jean Laurent de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional y otro en el Museo del Prado³, permite ver el estado que entonces tenía, bastante diferente del actual (fig. 16.2).

El artista utilizó como soporte una tabla preparada de la casa londinense Windsor & Newton, que está protegida también por el reverso por una preparación oscura. Gracias a la reflectografía de infrarrojos se puede ver el rico y suelto dibujo de base que realizó Fortuny, en el que se advierte el protagonismo de la magnífica vegetación de cipreses sobre el seto de boj, observada con atención del natural y plasmada con una frescura y viveza que anuncian la mejor etapa de su arte (fig. 16.1). Una vez pintados los árboles, rellenó con pinceladas horizontales rápidas y compactas los trozos de cielo azul entre ellos. El artista consigue captar la atmósfera resplandeciente del jardín y los reflejos de los tonos blancos

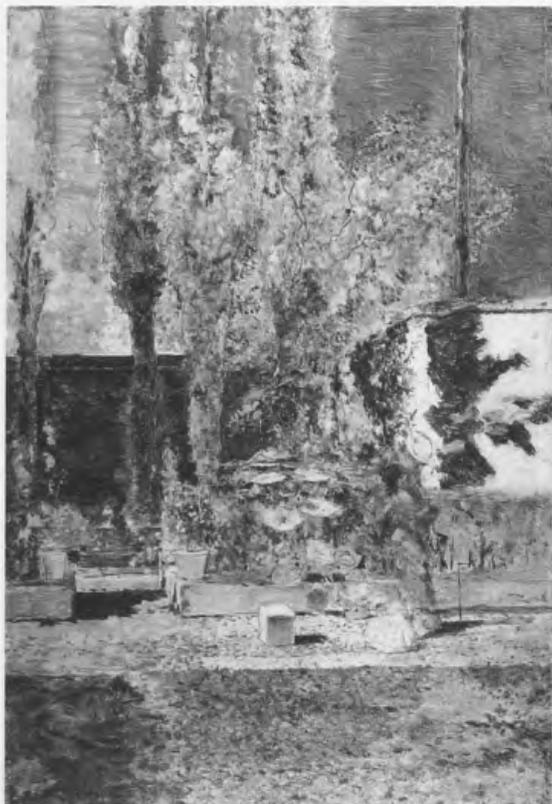


FIG. 16.1 - Reflectografía infrarroja

FIG. 16.2 - Estado de la obra a la muerte de Fortuny, en 1874. Fotografía Laurent

de la pared encalada en un empeño que desarrolló especialmente en su etapa granadina, como ya advirtió Yriarte¹, llegando a plasmar los rayos de sol oblicuos sobre el surtidor. Como en otras obras granadinas aparecen, además de las plantas trepadoras, unas malvas reales, flores muy del gusto de Fortuny, para las que realizó varios apuntes (fig. 16.6)². Esas flores realzan también, junto a la fuente, el refinamiento y la belleza de la composición.

Ésta recuerda algo a los paisajes velazqueños de Villa Médicis. Como en uno de ellos, los cipreses aparecen sobre un muro frontal, cortados por el borde superior del cuadro. El alejamiento del surtidor, al fondo, está perfectamente medido mediante la sucesión de áreas de sombra y de sol. A ello contribuía, además, la idea que tenía Fortuny de pintar en primer plano precisamente en ese lado un perro tendido en actitud de dormir, que no llegó a realizar, aunque dejó el espacio previsto con unos pocos trazos. Para estudiarlo, realizó varios dibujos en Granada en los que aparece el animal tendido al sol (fig. 16.5)³. Este interés del artista en representar con veracidad los perros puede verse en una carta anterior a su amigo el coleccionista José Domingo Irureta Goyena⁴. Además, con ese motivo de *Perro durmiendo al lado de una maceta de flores* hizo un aguafuerte⁵.

La obra figuró en 1875 en la venta de Fortuny en París bajo el título *Un coin du jardin de Fortuny au Realejo-Bajo (Grenade)*. El precio fue de 9.500 francos⁶ y permanecía, entonces, inacabada. Ése debió ser el motivo de que otra pintura de tema parecido pero menores dimensiones, titulada *Jardin de Fortuny à Grenade*, obtuviera un precio de venta similar, de 9.450 francos⁷. Errazu debió de comprar entonces la obra, y sustituyó el marco que tenía por otro de ébano, muy apropiado, casi liso, con una única decoración de palmetas en el canto. Años después, seguramente en 1877, Raimundo de Madrazo, que a menudo trabajaba en la casa de Errazu, completaría la pintura.





FIG. 16.3 - Raimundo de Madrazo, *Cecilia de Madrazo*, 1877. Colección particular
 FIG. 16.4 - Raimundo de Madrazo, detalle del perro, añadido a la obra de Fortuny, ca. 1877



Para ello se valió de un apunte al óleo que hizo en París de su hermana (fig. 16.3) y tuvo también muy en cuenta los estudios de perros que había realizado Fortuny y que conservaba Cecilia. Raimundo podía comprender el interés de su cuñado por el animal, pues sufrió una gran pena a la muerte de su propio perro, hasta el punto de que el escultor Emmanuel Frémiet (1824-1910) llegó a proponerle la erección de un pequeño monumento compuesto de una estela cuadrada rematada con el retrato en bronce dorado del animal¹¹. La pintura del perro es excelente, con una soltura de pincelada y unas calidades sedosas en el pelo del animal que, como los tonos, son muy característicos de su obra (fig. 16.4).

También añadió Madrazo en la pintura a su hermana Cecilia (Madrid, 1846-Venecia,

1932), viuda del pintor catalán, a la derecha, en un lugar en el que sólo estaba pintado el seto de boj. Para esta última figura pintó en París en 1877, año que debe señalar, por tanto, la fecha de terminación de la obra, un estudio¹² en el que se define claramente la silueta de Cecilia, elegantemente vestida y con sombrilla de color rojizo (fig. 16.3). Al incluir a Cecilia, Raimundo hubo de superponer su figura sobre el seto verde que en aquel lugar había pintado Fortuny y cuyo color ha trepado en algunas partes. Para dar mayor homogeneidad a la composición, Madrazo modificó también la sombra, que antes no era una franja regular y que ocupa, con acierto, todo el primer plano, en una visión muy atenta al natural.

Al introducir la figura de Cecilia Madrazo en la composición, el artista acentuó el carácter elegante del tranquilo y recoleto lugar.

No es extraña esta intervención de Madrazo en las obras de Fortuny pues ya lo había hecho, a petición de éste, y precisamente en la casa de Errazu, en su cuadro más famoso, *La vicaría*, donde corrigió los pies de una de las figuras. También en el taller de su padre se producían a menudo estas intervenciones de unos artistas en las obras del otro. En el caso de esta obra, sin embargo, hay un carácter especial en la colaboración de Raimundo de Madrazo, que sin duda dio valor al cuadro, haciendo más vivo el sentido a un tiempo íntimo y exquisito de la composición, que sería muy del gusto del temperamento de Errazu.

Una pintura con el título de *Jardin à Grenade* figuró en la Exposición Universal de París de 1878¹³, pero como propietaria se indicaba entonces la viuda de Fortuny, por lo que no debió tratarse de la obra del Prado. En ésta, al realizar el legado, Errazu aclaró perfectamente la doble autoría del cuadro, que registraba como «El jardín de la casa que ocupó Fortuny, en Granada; la figura que representa la Señora de Fortuny y el perro fueron pintados después de muerto Fortuny por don Raimundo de Madrazo, quedando pues todo el país pintado por Fortuny al óleo»¹⁴. J B

FIG. 16.5 - Mariano Fortuny, *Apuntes de perros*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya
 FIG. 16.6 - Mariano Fortuny, *Tallos, hojas y flores*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



- 1 Gómez Moreno 1892, p. 224.
- 2 Davillier 1875, p. 78.
- 3 Papel albúmina (Laurent et Cie, A-8, n.º 1.178). Se publicó, en ese estado inacabado, en Gil 1952, s.p.
- 4 Se refería éste a cómo en cierta obra trataba de «fixer l'impression des rayons ardents du soleil sur ce murs blancs» (Yriarte 1889, p. 29).
- 5 Entre ellos un dibujo a lápiz, con el sello de la testamentaria, titulado *Tallos, hojas y flores*, que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Lápiz sobre papel, 26,1 x 18,5 cm, n.º 104.932 D) (fig. 16.6). En otro (Lápiz sobre papel, 15,7 x 21 cm, n.º 105.662) puede verse un dibujo de ejecución rápida y muy similar al que revela la reflectografía de infrarrojos.
- 6 Especialmente el que aparece en la parte superior de la fig. 16-5. Pluma y tinta sobre papel, 21,6 x 31,7 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, n.º 104.900 D. También representan perros los núms. 104.897 D, 105.865 D y 105.866 D.
- 7 Le envió un dibujo para mostrarle la posición en la que deseaba estuviera el perro en una fotografía que deseaba que tomara, en una carta fechada en Granada el 28 de febrero de 1871 (*Contribución al epistolario de Fortuny* 1942, p. 28). Como le indica que así

- podría terminar el cuadro «en seguida», cabe suponer que estuviera empezado, de manera que no sería seguramente el perro de Goyena el que quiso representar Fortuny en esta obra.
- 8 Se conserva una prueba que perteneció al barón Davillier en la Bibliothèque nationale de France (Vives 1994, p. 89).
- 9 Mireur 1911, vol. III, p. 185. Una anotación manuscrita en el margen del ejemplar del catálogo (*Atelier* 1875, p. 30, n.º 68) de la Biblioteca del Museo del Prado señala el precio de la venta en 9.400 francos.
- 10 Tabla, 19 x 13 cm. *Atelier* 1875, p. 30, n.º 69. Aquí coincide la anotación manuscrita con el precio que publica Mireur (1911, vol. III, p. 185).
- 11 Carta, sin fecha, en la Bibliothèque nationale de France (Le Normand-Romain 1995, p. 236).
- 12 Óleo sobre tabla, 21 x 12,5 cm (Guadalajara, colección particular). Al dorso una inscripción firmada por Mariano Fortuny y Madrazo indica que Raimundo de Madrazo lo realizó en París en 1877. Está reproducido en González y Martí (1996, p. 79), quienes señalan que lo pintó en Venecia.
- 13 París 1878, p. 7, n.º 45.
- 14 Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 99, leg. 16.08, exp. 19.

Raimundo de Madrazo (1841-1920). Pinturas en el entorno de los Reales Alcázares de Sevilla

En septiembre de 1867, Raimundo de Madrazo abandona su residencia habitual en París y emprende viaje a Madrid para reunirse con su familia con motivo del próximo enlace matrimonial de su hermana Cecilia con Mariano Fortuny. Esta estancia en España se prolongaría durante casi un año, aprovechando la primavera de 1868, para realizar los dos pintores un viaje a Córdoba y Sevilla. En esta última ciudad es donde Raimundo plasmó estos interesantísimos pequeños paisajes, podríamos decir caprichos de autor, del entorno de la catedral y los Reales Alcázares sevillanos¹. En una tablita, también del mismo formato, Fortuny nos dejó constancia del modo de hacer de Raimundo plasmándole en pleno proceso creativo, con el soporte y los pinceles entre las manos, pintando, en este caso, un rincón del palacio sevillano de la casa de Alba (fig. 1)². Este clima de amistad cabría suponer que diera lugar intencionadamente a «guñños» y entendimientos tácitos entre ellos, y que, al igual que Fortuny plasma a su amigo pintando, Raimundo realizara, como ocurrió, un cuadro de casacón al estilo del catalán, o pintara al nexo familiar de ambos, Cecilia, como fondo anecdótico de otro de sus paisajes, o llegara, en sus tablitas, a la exageración del tamaño del *tableautin*, tan reconocido de Fortuny. Tampoco estaría ausente la humanización del paraje, con la presencia anecdótica de niños jugando, tan próxima al modo de hacer del íntimo amigo de ambos, Martín Rico. Los tres componían la base de la colonia artística española de París, a quienes estaría muy vinculada la figura de Ramón de Errazu, quien es probable que adquiriera estas obras para decorar su residencia parisina en el Cours de la Reine aprovechando la considerable mejora en

su economía al heredar, a la muerte de su padre, el 7 de diciembre de 1868, la mayor parte de la fortuna familiar conseguida con los negocios de las explotaciones de las salinas mexicanas de San Luis de Potosí. Sea como fuere, el hecho es que el propio Raimundo apreciaba estos cuadros y no dudó en reunirlos y presentarlos, fuera del catálogo oficial³, junto con la flor y nata de sus retratos y escenas de género, a la Exposición Universal del París de 1878.

Rico y Madrazo fueron comisionados en esta exposición para la organización de una sala en homenaje póstumo a Mariano Fortuny, fallecido hacía cuatro años, con la que el Estado francés decididamente rendía tributo a uno de los artistas más prestigiosos de la colonia española en París. También se encargarían, como «Vocales agregados e Inspectores de Instalaciones de la Galería de Bellas Artes de España»⁴, junto con Teodoro Ponte de la Hoz y G. Stewart, de la colocación de los cuadros de los artistas españoles que fueron seleccionados para concurrir al certamen. La génesis de la sección española de esta exposición generó una importante correspondencia entre Raimundo y su padre Federico, quien, desde Madrid, formaba asimismo parte de la comisión auxiliar que velaba por los intereses de los pintores nacionales seleccionados. A través de ella conocemos la reticencia de Raimundo a exponer su propia obra, que finalmente, y gracias a los consejos experimentados de su progenitor, accedió a exhibir fuera de concurso — «Noblesse oblige, no hay más remedio» —⁵, consciente de que su aportación engrandecería y completaría la representación española, a la que se sumó también Martín Rico, imbuido del mismo espíritu, presentando una variada y

numerosa muestra de su producción. Efectivamente, los catorce cuadros que presentó Raimundo en el Palais du Champ-de-Mars y su propio valor como artista — reconocido por el público francés, a pesar de que siempre había huido de los certámenes parisinos⁶ — fueron resaltados de manera muy positiva por la crítica francesa y nacional, otorgándole, en primera instancia, por su conjunto, «*rappel*» de primera medalla⁷, que después se confirmaría como una primera medalla⁸. Además fue distinguido por el Estado francés por su dedicación, al igual que Rico, con el nombramiento de caballero de la Legión de Honor.

Aunque la crítica se centró sobre todo en el análisis de los retratos y escenas de género, no pasaron desapercibidos estos tres pequeños y delicados cuadros «admirables»⁹, «tratados a la manera de Fortuny y M. Rico»¹⁰, «buscando el brillo del color y el triunfo de la luz»¹¹, «naturalezas vistas a través de la mirada viva y real de Meissonier y a través de la visión centelleante de Fortuny»¹², «joyas que han de verse a plena luz»¹³, destacando que Madrazo «es un colorista por temperamento, no de espíritu sino de sangre, sorprendiendo por sus tonos insólitos que se observan con verdadero placer»¹⁴.

Las tres tablitas, engatilladas, cercanas por su tamaño y técnica a la miniatura, pasaron a formar parte de la colección de Ramón de Errazu, quien mandó enmarcarlas primorosamente en el taller parisino de los doradores Lebrun, en contundentes marcos de madera de ébano tallados y decorados con decoración vegetal de hojas de acanto, rematados al dorso por una plancha de bronce en la que aparece inciso, en grandes letras, el título del cuadro. A G M

FIG. 1 - Mariano Fortuny, *Raimundo de Madrazo pintando en el palacio del duque de Alba en Sevilla*, 1868. Nueva York, The Hispanic Society of America



- 1 En la investigación de los parajes sevillanos ha colaborado Felicidad Elípe.
- 2 Mariano Fortuny, *Raimundo de Madrazo pintando en el palacio del duque de Alba, Sevilla*, óleo sobre tabla, 8,9 x 16,6 cm. Inscrito al dorso: «Patio del palacio del duque de Alba en Sevilla, pintado por mi cuñado Fortuny, con mi retrato pintando». Nueva York, The Hispanic Society of America, Inv. A169.
- 3 Las obras de Raimundo de Madrazo, Martín Rico y Mariano Fortuny se situaron en la sala VIII del pabellón español y no se reflejaron en el catálogo oficial, siendo un hecho comentado por la crítica francesa que, airada, recomendó a la comisión española la impresión — como habían hecho otros países — de un catálogo especial para bien de los propios pintores y de los visitantes. Efectivamente la organización española terminó por publicar un pequeño folleto, *Exposition Universel 1878. Espagne Section des Beaux-Arts, Catalogue Spécial*, París, 1878, en el que se recoge una lista numerada de las obras de arte presentadas.
- 4 Santos 1880, s.p., n.º x.
- 5 Carta de Federico a su hijo Raimundo, 30 de noviembre de 1877: «Tienes razón en muchas de tus apreciaciones pero es preciso también no enterrarse en vida, y trabajar y luchar. Hemos nacido (o poco menos) españoles y no hemos de remediarlo. No digo esto por

mí, porque fácilmente comprenderás que muy tonto debería yo ser si no comprendiese que nada he de sacar, ni ganar con prestarme a la exigencia de que exponga el retrato de la princesa y de la condesa de Guaqui; pero te aseguro que siento en el alma que no estés en ánimo de exponer por muchísimas razones. Tú tienes ya buen nombre adquirido y por lo mismo lo que expongas será apreciado ¿qué podrías perder?, ¿qué algún periodista influido por otro y otros saliesen con alguna patochada? Eso poco te debe importar, tienes hermosos retratos y algunos cuadros que harían buen efecto, efecto seguro, y en cuanto a la colocación, debiendo tu entender con Rico en la de los cuadros de Mariano, fácil te sería, por medio del Rey o de Bañuelos, hacer que te coloquen a tu gusto [...]. Créelo, es preciso no darse por muerto y que ya que nuestro apellido suena en las artes, no se crea que se tiene miedo, o que no se lleva con gusto» (Madrazo 1994a, n.º 370, p. 771).

- 6 La crítica valoró positivamente esta presentación dedicándole palabras enaltecedoras: «Raimundo, tiene una clientela europea; no existe un amateur sensible que no posea algún cuadro de su mano. Le faltaba la consagración pública. La tiene desde ahora» (Bergerat 1878, p. 46).
- 7 Federico de Madrazo se extraña en carta

de 5 de julio de 1878 de esta concesión que implícitamente supondría el haber conseguido anteriormente una medalla de primera clase, galardón que hasta la fecha Raimundo no había conseguido: «Ayer después de haberos teleografiado (a vosotros por medio de Cecilia, y a las familias de Madrid por medio de Luis) recibí telegrama de este último, en el que me dice que has teleografiado que te han dado *rappel* de primera medalla; fácilmente podrás figurarte lo mucho que yo me he alegrado de ello, pero quisiera que me dijese que es eso de *rappel*, que no entiendo bien, porque yo creía que *rappel*, era, o se daba al que ya había obtenido otra vez igual premio y para no repetir. En fin, ¡que sea enhorabuena!» (Madrazo 1994a, n.º 375, p. 777). Razonamiento lógico que esclareció el otorgamiento definitivo de un *rappel* para Federico y una primera medalla para Raimundo, según se recoge en París (*Liste de recompenses*) 1878, p. 3.

- 8 Según la referida lista de recompensas Raimundo de Madrazo fue el único artista español que obtuvo este galardón (París 1878b).
- 9 Escobar 1878, p. 367.
- 10 Lefort 1878, n.º p. 481.
- 11 Gonse 1879, p. 206.
- 12 Dubosc de Perguidoux 1881, p. 434.
- 13 Blanc 1878, p. 325.
- 14 Enault 1878, p. 87.

Raimundo de Madrazo

17. El patio de San Miguel, en Sevilla, 1868



CAT. 17

Óleo sobre tabla, 15,8 x 10 cm

En el ángulo inferior derecho: «R. Madrazo»

Al dorso, incisa sobre plancha de bronce:

«PATIO / DE / SAN MIGUEL / DEPENDENCIAS / DE
LA CATEDRAL / SEVILLA»

Inv. nuevas adquisiciones 1369

Museo Nacional del Prado, P2617

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 14, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. 9; Escobar 1878, p. 367; Lefort 1878, p. 481; Blanc 1878, p. 325; Gosne 1879, p. 206; Santos 1880, s.p.; Dubosc de Perguidoux 1881, p. 434; Ossorio 1883-84, p. 400; Mérida 1905, s.p.; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 674; cat. Prado 1942, p. 349; cat. Prado 1945, p. 348-49; Pantorba, 1947, p. 34, repr. XLIX; cat. Prado 1949, p. 355; cat. Prado 1952, p. 365; cat. Prado 1963, p. 384; cat. Prado 1972, p. 385; Puente 1985, p. 160; Madrid 1985, p. 181; Inv. Prado 1996, p. 357, n.º 1369 (repr.)

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 84, Madrid, 1985, n.º 88

justo enfrente de la denominada puerta de San Miguel o del Nacimiento, realizada por Lorenzo Mercadante, a mediados del siglo xv. Frente a ella se situaba el, hoy inexistente, colegio de San Miguel, en el que se educaban los jóvenes cantores de la catedral, siendo también en algún momento de su historia colegio-seminario eclesiástico.

Tratada con una exquisita sensibilidad, no deja de sorprender la cercanía de esta tabla a la gama cromática, temática y técnica minuciosa de su amigo el pintor Martín Rico, cuya especialización en la incorporación en sus cuadros de alguna escena trivial de juegos de niños, era un rasgo de identidad muy apreciado. En este caso, Raimundo camina por esa misma senda dejando en esta pintura, de tamaño reducido, efectos tan conseguidos como el de la postura funcional de las manos del niño que centraliza el conocido juego del «gua», con el dedo pulgar oculto en su mano para dar impulso a la canica. También los primorosos toques de color de la enramada cuajada de flores, las veladuras sutiles de la zona de las nubes, las líneas desvencijadas del canalón o el descuidado tejado de la edificación del fondo en el que han ido arraigando plantas silvestres, nos acercan a un universo detallista, descriptivo, de toque certero, que evidencia la maestría técnica de un pintor desarrollando una temática, en cierto sentido, un tanto alejada de la producción artística en la que consiguió un destacado protagonismo.

Este mismo paraje fue profusamente pintado en años posteriores por el artista sevillano Manuel García Rodríguez, especializado en una pintura descriptiva de rincones caprichosos y acogedores del entorno de la catedral (fig. 17.1). A G M

Sobre el empedrado del suelo y a la sombra del edificio que alberga el colegio de San Miguel de la capital andaluza, tres chiquillos de corta edad juegan en un apacible y soleado día de primavera. A la derecha, la fachada encalada del patio queda semioculta entre los jazmines trepadores que tamizan la luz del mediodía, destacando sobre el balcón, según una ancestral costumbre nacional, una palma procedente de la procesión del Domingo de Ramos. Al fondo, se observa un pasadizo cubierto que insinúa algún recodo entre las estrechas callejas del entorno de la catedral sevillana. La escena está ambientada, sin duda, en el patio ubicado

FIG. 17.1 - Manuel García Rodríguez, *Patio del colegio de San Miguel*, ca. 1910





Raimundo de Madrazo

18. El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla, 1868



FIG. 18.1 - El pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla

FIG. 18.2 - Manuel García Rodríguez, *Tertulia en el cenador de Carlos V*, 1905

Óleo sobre tabla, 10 x 16,4 cm

En el ángulo inferior derecho: «R. Madrazo»

Al dorso, incisa sobre plancha de bronce:

«PABELLÓN / DE CARLOS QUINTO / JARDINES
DEL ALCÁZAR / SEVILLA»

Inv. nuevas adquisiciones 1368

Museo Nacional del Prado, P2616

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 13, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. 9; Escobar 1878, p. 367; Lefort 1878, p. 481; Blanc 1878, p. 325; Gosne, 1879, p. 206; Santos 1880, s.p.; Dubosc de Perguidoux, 1881, p. 434; Ossorio 1883-4, p. 400; Mérida 1905, s.p.; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 674; cat. Prado 1942, p. 349; cat. Prado 1945, p. 348; Pantorba 1947, p. 34; cat. Prado 1949, p. 355; cat. Prado 1952, p. 365; cat. Prado 1963, p. 384; cat. Prado 1972, p. 385; Puente 1985, p. 160; Madrid 1985, p. 181; Inv. Prado 1996, p. 357, n.º 1368 (repr.)

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 83, Madrid, 1985, n.º 89

La escena se desarrolla en torno a la arquitectura de lo que fue un cenador en la Huerta de la Alcoba, uno de los edificios más característicos ubicados en los jardines del Alcázar sevillano. A la izquierda, un personaje ataviado a la moda dieciochesca, con capa y bicornio, descansa sentado sobre el murete de azulejería que circunda el edificio, mientras entabla conversación con un hombre de espaldas que, a juzgar por su atuendo y los útiles de jardinería que le acompañan, un rastro y una regadera, ha de ser un empleado en la conservación del entorno. Resguardándose del sol con un abanico, y apoyada relajadamente sobre los azulejos del pretil, una dama presencia la escena desde la arquería

encalada que rodea la construcción. En el primer plano, sobre el pavimento, unos pajarillos picotean y revolotean al sol, mientras una vegetación abundante de naranjos y parterres de flores enmarca y cierra en profundidad la composición, en la que se insinúa la imagen de un personaje recogiendo en una carretilla las naranjas desparramadas por el suelo.

Este templete de jardín, hoy llamado pabellón de Carlos V o, indistintamente, cenador de la Huerta de la Alcoba, fue en origen una construcción musulmana del siglo XII consistente en una «cubba» —alcoba, en castellano— que dio nombre a la huerta circundante y que serviría de «musalla» u oratorio de los jardines. Según crónicas de época, era «el lugar más apacible de toda España, rodeado de un bosque de naranjos donde no penetraba el sol»¹. Así también lo debió entender Carlos V, quien, durante su reinado, promovió la transformación de su estructura, debida a la mano del maestro mayor de albañilería Juan Hernández, quien entre 1543 y 1546 rodeó la primitiva fábrica de galerías porticadas con columnas de mármol genovés y cubrió de azulejería «de cuerda seca» todo el paramento externo y los pretilos y parterres que lo circundan, iniciando de esta manera la conversión de los antiguos huertos musulmanes en los jardines de traza renacentista que han llegado a nuestros días (fig. 18.1).

La extraordinaria calidad pictórica de esta tablita, aun en su reducido tamaño, nos hace deleitarnos con detalles descriptivos tan sugerentes como el verismo de la decoración de los azulejos, la vibración de las alas en movimiento de los pajarillos levantando el vuelo, la identificación concreta de los geranios, las gitanillas, y las rosas entre la vegetación, o de los frutos del naranjo en las ramas o vertidos sobre el jardín, supliendo



FIG. 18.3 - Dibujo
subyacente a grafito.
Reflectografía infrarroja



con un alarde técnico la intrascendencia del tema de «casacón» representado. Aunque este género también fue desarrollado — en escasa medida — por Raimundo de Madrazo, es sin duda la presencia de su cuñado Mariano Fortuny (de 1867 es una de las versiones más representativas de su pintura de casacón: *El coleccionista de estampas*) quien inspiraría, de algún modo, esta contenida puesta en escena, que más bien parece un *scherzo* privado entre ambos, al plasmar tan sólo en uno de los personajes la ambientación del siglo XVIII.

Gracias al estudio de infrarrojos² realizado a la tablita, se ha podido observar que los trazos oscuros que a simple vista se observan en primer plano sobre el pavimento obedecen a un dibujo subyacente, probablemente a grafito, que el pintor realizó con la intención de marcar el espacio destinado a una fuente o estanque hexagonal, alrededor del cual revolotearía el grupo de pajarillos (fig. 18.3). Sin duda, hubo de ser un pensamiento inicial o una licencia ambiental y creativa del pintor ya que en el plano del trazado real³ de los jardines del Alcázar nunca existió una fuente en ese lugar. Sí la había, en cambio, en la zona oscura y profunda de la vereda central, donde el pintor sitúa la figura del jardinero recogiendo en una carretilla las naranjas

caídas en el suelo. Efectivamente, también en la imagen proporcionada por el infrarrojo, vemos en la profundidad del follaje un espacio abierto, claro, poligonal, que simularía centrar la arquitectura perimetral de un estanque, cuya idea abandonaría el pintor, sustituyéndola por una imagen humana más narrativa. De la misma manera, se marcan también ciertas líneas de grafito o carbón que suponen variaciones respecto a la realización última, en la posición del bastón donde apoya su brazo el personaje dieciochesco, en el volumen de su capa e incluso, volviendo a la zona del estanque, ciertas líneas marcan el perfil de varias aves de unas proporciones mayores que la pintura final.

También este paraje, como el anterior, fue fuente de inspiración para otros muchos artistas locales, sobresaliendo, sin duda, las repetidas vistas del pabellón plasmadas por los pintores José Montenegro, González Santos, Gonzalo Bilbao y sobre todo Manuel García Rodríguez, en sucesivas escenas de género. Curiosamente, en el cuadro de este último *Tertulia en el cenador de Carlos V* realizado en 1905, se sitúa en el lateral izquierdo un estanque que tampoco es reflejo de la realidad, sino también licencia creativa y compositiva del artista (fig. 18.2). A G M

CAT. 18, con marco
FIG. 18.4 - Trasera del
marco de ébano y las
placas en bronce



1 García Mercadal 1952, p. 849.

2 El estudio técnico ha sido realizado por el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado con la cámara del Laboratorio di Metrologia Ottica per la Diagnostica dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano y el INOA. Mi

agradecimiento a los responsables del gabinete por sus interesantes indicaciones.

3 No aparece en los planos de 1759 ni en sucesivos que reproducen la planta de los Reales Alcázares de Sevilla con los jardines y posadas accesorias. Véase Marín Fidalgo 1990, p. 248.

Raimundo de Madrazo

19. Estanque en los jardines del Alcázar de Sevilla, 1868



CAT. 19

FIG. 19.1 - Joaquín Sorolla,
Fuente del rey moro.
Alcázar de Sevilla, 1908.
Colección particular



Óleo sobre tabla, con una preparación metálica impregnada de bario, 10 x 16,4 cm

En el ángulo superior derecho: «R. Madrazo»

Al dorso, incisa sobre plancha de bronce:

«TANQUE / EN / LOS JARDINES / DEL ALCÁZAR / SEVILLA»

Inv. nuevas adquisiciones 1370

Museo Nacional del Prado, P2618

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 15, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. 9; Escobar 1878, p. 367; Lefort 1878, p. 481; Blanc 1878, p. 325; Gosne, 1879, p. 206; Santos 1880, s.p.; Dubosc de Perguidoux 1881, p. 434; Ossorio 1883-4, p. 400; Mérida 1905, s.p.; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 674; cat. Prado 1942, p. 349; cat. Prado 1945, p. 349; Pantorba 1947, p. 34; cat. Prado 1949, p. 355; cat. Prado 1952, p. 365; cat. Prado 1963, p. 384; cat. Prado 1972, p. 385; Puente 1985, p. 160; Madrid 1985, p. 181; Inv. Prado 1996, p. 357, n.º 1370 (repr.)

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 85, Madrid, 1985, n.º 87

Sobre una pared estucada, a la izquierda, dos damas apoyadas en la barandilla del estanque contemplan el movimiento de uno de los cisnes que nadan sobre las aguas, picoteando el quitasol que una de ellas le ofrece jugueteando. Un caballero de espaldas contempla la amable escena mientras otros dos cisnes se acercan a una fuente, de cuyos caños se vierte el agua a la alberca que centraliza el jardín de la Damas de los Reales Alcázares sevillanos. A la derecha, se abre en profundidad una arquería repleta de macetas con plantas y flores, dando paso a un recodo sombrío que nos dirige hacia

una puerta abierta por la que se cuela la luz del exterior. Formando ángulo, un fondo pardo y vibrante nos sugiere la potente arquitectura de los grutescos barrocos que cierran el lateral este del estanque.

El lugar plasmado por Madrazo es claramente identificable con el llamado jardín del Estanque, construido en la segunda mitad del siglo XVI por el maestro mayor de albañilería Juan Hernández y por su sucesor Antón Sánchez Hurtado, quienes se hicieron cargo de buena parte del entorno paisajístico del Alcázar, destacando esta arquitectura, en la que edificaron un cenador abierto al jardín, a través de sus dos vanos de medio punto, apoyados en una única columna medial. La parte superior —no visible en la tablita de Madrazo— está constituida por una *loggia*, obra del milanés Vermondo Resta, a quien también se le atribuye la galería de grutescos, cuyas rústicas pilastras almohadilladas se insinúan en la parte derecha de la composición pictórica. Centrando el estanque se sitúa la fuente de Mercurio, o fuente del Moro, obra del escultor manierista sevillano Diego de Pesquera, a quien también se le atribuye el resto de los elementos ornamentales como los leones que sustentan escudos en los ángulos o las bolas que coronan los pedestales de mármol de la baranda que circunda el estanque.

En este alarde minucioso, dentro de tan reducido formato, incluso cabría la posibilidad de atisbar, en las damas que aparecen a la izquierda, las figuras de sus hermanas Cecilia e Isabel, pues presentan perfiles bastantes característicos que no están alejados de su estampa personal, conocida a través de fotografías o pinturas. La extensa gama de verdes que desarrolla en la mayor



fig. 19.2 - Detalle de las figuras junto al estanque

parte de la composición, el luminismo tan contrastado entre el lienzo de pared y la zona sombría salpicada de pequeños puntos de luz y de color; el juego entre amplias pinceladas y toques minúsculos, certeros, etc., dan idea del virtuosismo técnico y la maestría del pintor en lograr un efecto armónico que envuelve la obra de una serenidad placentera en la que podríamos deleitarnos, en detalles tan sugerentes como la contemplación del

efecto logrado en los reflejos en el agua o en la identificación de toda la flora representada.

También, en esta ocasión, el pintor García Rodríguez plasmaría, años después, este mismo paraje con el realismo — arqueológico a veces y trasgresor otras — que le caracteriza, siendo también estos mismos atractivos rincones de los jardines del alcázar los que pintaría Sorolla durante su estancia en Andalucía en 1908 (fig. 19.1)¹. A G M

¹ Joaquín Sorolla, *Fuente del rey moro*, 1908. Óleo sobre lienzo, 72 x 52 cm. Colección particular



Raimundo de Madrazo

20. Una gitana, 1872



FIG. 20.1 - Raimundo de Madrazo, *Bella y canto*, 1872-76. Colección particular

Óleo sobre lienzo, 66 x 50 cm

En el ángulo superior izquierdo: «R. Madrazo»

En el ángulo inferior izquierdo.: «T-1372»

Inv. nuevas adquisiciones 1372

Museo Nacional del Prado, P2620

PROCEDECIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 17, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. 9; Ossorio 1883-84, p. 400; Mérida 1905, s. p.; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 677; cat. Prado 1942, p. 350; cat. Prado 1945, p. 349; Pantorba 1947, p. 34, repr. XLVI; cat. Prado 1949, p. 356; cat. Prado 1952, p. 366; cat. Prado 1963, p. 385; cat. Prado 1972, p. 385; Madrid 1985, p. 186; Puente 1985, p. 159; Quesada 1995, p. 117; Inv. Prado 1996, p. 358, n.º 1372 (repr.); Garcerán 1997, p. 336; Madrid 1999, p. 89 (repr.)

EXPOSICIONES

París 1878, n.º 82; Madrid 1985, n.º 98; Madrid-Granada 1995, s.n.º, p. 28; Madrid 1999, s.n.º, p. 89

Sobre un fondo cerúleo, de ejecución rápida y desvuelta, destaca la figura de una gitana de medio cuerpo. Como corresponde al estereotipo racial femenino, es de rostro ovalado, labios carnosos, cabello negro ensortijado y grandes ojos negros. Cubre su talle un mantón rojo, floreado, y una mantilla negra que deja caer sobre sus brazos. Como aderezo, unos claveles en su pelo, zarcillos colgantes y un collar de corales que componen la tipología concreta del ajuar femenino gitano.

Su mirada introspectiva y su actitud ensimismada y serena confieren a la obra cierta solidez que queda acentuada por la estabilidad y la firmeza que proporcionan, a modo de base «escultórica», los brazos cruzados que soportan con empaque la figura,

que queda totalmente alejada de los estereotipos acuñados en la literatura decimonónica. Madrazo opta, en este caso, por una figura a caballo entre el tipo y el retrato, más cercana, en el fondo, a este último, aunque el título subraye el carácter impersonal de una pintura de género. Corriendo el tiempo, no estaría muy alejada de la concepción creativa de los famosos «bustos de la raza» del escultor Julio Antonio.

Técnicamente es de resaltar su extraordinaria calidad, marcada por la sobriedad de la paleta, en la que destacan los bermellones nítidos que van intercalándose en toda la figura, contrapuestos a los blancos y negros que se destacan sobre las pinceladas evidentes del fondo de la composición, ofreciendo delicados matices en el rostro de la gitana que de alguna manera contrastan con zonas no tan modeladas como la parte ensombrecida del cuello, un tanto descompensada en volumen y tratamiento pictórico.

En febrero de 1872, Raimundo de Madrazo viajó a Sevilla acompañado de Martín Rico, instalándose en un estudio de la capital cedido por Manuel Irueta Goyena, coleccionista y marchante que estaba emparentado con Ramón de Errazu. A la capital hispalense acudieron también el matrimonio Fortuny y Ricardo de Madrazo que estaban residiendo en Granada desde hacía meses. El contacto entre ellos espoleó la natural pereza de Raimundo y, por su hermana Cecilia, sabemos que trabajó y visitó a muchos de los pintores que residían en Sevilla¹, contactando también con el ambiente gitano de la capital. De igual manera, el propio Fortuny retrataría bajo el mismo formato imágenes de gitanas, de rasgos más raciales y exóticos (fig. 20.1)² que las de Raimundo, cuyas figuras están



siempre tamizadas por el halo elegante innato en su retratística.

Toda esta producción de temas de gitanos y rincones sevillanos encontró rápidamente salida en el mercado parisino gestionado por sus marchantes Stewart, Goupil o el propio Goyena, a través de cuyas manos es probable que esta «gitana», que menciona Cecilia en su carta, fuera a parar a la colección de Ramón de Errazu, quien por esta época ejercía de intermediario entre París y Madrid en los asuntos eco-

nómicos de la familia Madrazo. Toda esta producción, además de la que después, en el verano, realizó Raimundo en Granada, la expuso su padre en su estudio madrileño, constatando en su agenda de 1872 las visitas que tuvo de los pintores Simonetti, Paco Díaz, Laguna, Asuero, Matías Moreno, Ricardo Ribera y Bernardo Rico, entre otros. Al éxito de crítica de estas pinturas en Madrid siguió la satisfacción doble de vender todo en París³, intensificándose además la relación epistolar entre padre e hijo

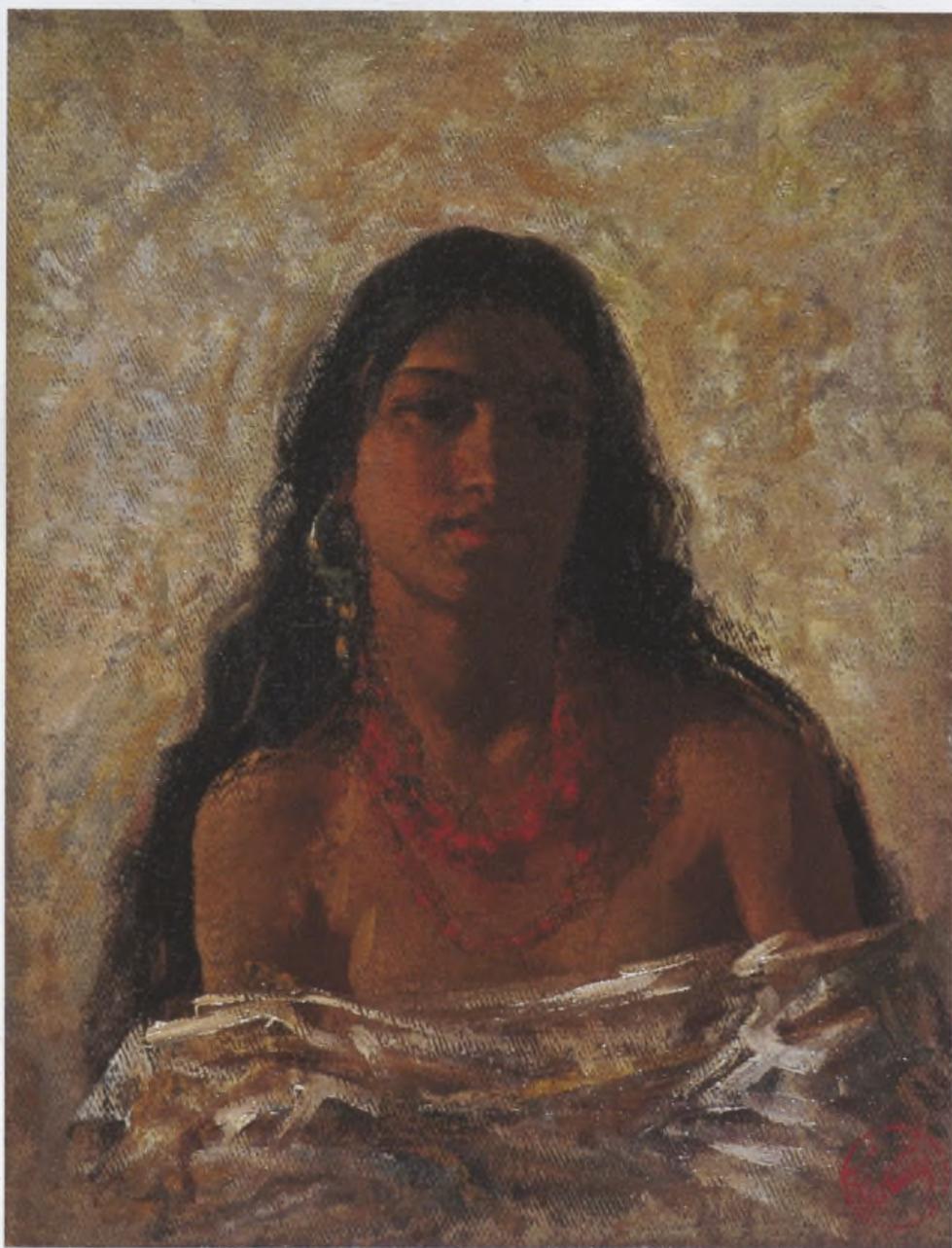


FIG. 20.2 - Mariano Fortuny, *Gitana*, 1870-72. Venecia, Museo Fortuny



CAT. 20

para satisfacer mutuos encargos y favores. Así, Raimundo debió solicitar a su padre barniz de almáciga para la conclusión de estos cuadros que echaba en falta en la capital hispalense¹ y, por su parte, también Raimundo se encargó de cumplir en Sevilla con los compromisos que puntualmente le fue requiriendo su padre².

Con motivo de la Exposición Universal de París de 1878, y siendo, junto con Martín Rico, organizador de la sección española, presentó esta gitana con el título «Une Andalouse»³, junto a otros cuadros. La prensa calificó de «admirable» esta pintura, a la vez que remarcaba que «sus retratos, ricos de color y expresión, tienen algo de osados. No embeleece poéticamente las figuras como, según

algunos hace Madrazo (D. Federico), sino que sus retratos tienen la sobriedad del natural y el movimiento de la vida»⁴. Son de resaltar las palabras que Eugène Montrosier⁵ dedica en 1889 al pintor español, subrayando la participación en aquella exposición de 1878 de ciertas obras y títulos estereotipos del carácter español, destacando la estampa orgullosa, soñadora e intrépida de «l'Andalouse» y la coquetería y la gracia de «Type espagnol», ambas pertenecientes a la colección de Errazu e identificadas con la *Gitana* y *Aline con mantilla blanca* del legado.

Ambos cuadros fueron enmarcados con las mismas molduras de roble y aliso tallado y dorado, con una idéntica decoración historiada vegetal. A G M

- 1 «Mariano ha encontrado a Raimundo mejor que cuando estaba en París. Está muy dispuesto a trabajar y cree que el invierno que viene volverá por aquí. Ha hecho dos cabezas de gitanas muy buenas». Carta de Cecilia a Federico de Madrazo, 8 de marzo de 1872. Guadalajara, Archivo particular Recogido en González y Martí 1996, p. 31.
- 2 La *Gitana* del Museo Fortuny de Venecia (óleo sobre lienzo, 30 x 21 cm, Fort 0267) ofrece una intensa fisonomía étnica, acentuada por el carácter abocetado de la pincelada y los fuertes contrastes de luz que inciden en la piel oscura de la modelo.
- 3 Por su hijo Ricardo conoció Federico de Madrazo el éxito de estas pinturas de Raimundo en París: «También he sabido por Ricardo que has vendido también tus cuadros y estudios, y lo celebro. No dejes de poner aparte lo que puedas, es decir de colocar del modo más seguro lo más que puedas, para hacer renta y tener para la vejez. Aconséjate para esto con el Sr. Stewart, o el Sr. Goyena, y si lo haces, llegará día en que me agradecerás el consejo»: carta de Federico a Raimundo, 9 de septiembre de 1872. (Madrazo 1994a, n.º 339, p. 729).
- 4 «Anoche, por uno que se iba a Sevilla del hotel de París, te he mandado una cantimplora con barniz bueno de almáciga

— aunque veas en dicha cantimplora escrito Essence, no hagas caso»: carta de Federico a Raimundo, 25 de febrero de 1872 (*ibidem*, n.º 329, p. 718).

- 5 «Para complacer a un pintor alemán, amigo mío, que me escribe lo siguiente: que está haciendo un cuadro de la historia de D. Pedro de Castilla y que para concluirlo necesita para el fondo, un apunte de la sala de baño de D.ª M.ª de Padilla (amiga de dicho Rey) en el Alcázar de Sevilla, y espera de tu amabilidad (sabiendo que estás en ésa) que le hagas dicho apunte ligero»: carta de Federico a Raimundo, 20 de abril de 1872 (*ibidem*). «Es cosa del Embajador de Rusia y espero que me contestarás lo más pronto posible sobre los diferentes puntos que abraza [...]. Desea, no sé si el embajador de Rusia, una copia del cuadro de las Aguas, de Murillo, de las dimensiones siguientes: 5,48 x 3,56»: carta de Federico a Raimundo, 19 de mayo de 1872 (*ibidem*).
- 6 La misma modelo posó para la figura de la «bailaora» de la obra *Bella y canto*, colección particular, terminada en su estudio parisino con el añadido de la figura inequívoca de su modelo Aline tocando la guitarra (fig. 20.2).
- 7 *La Ilustración Española y Americana*, 1878, p. 367.
- 8 Montrosier 1889, p. 365.



Raimundo de Madrazo

21. *Aline Masson con mantilla blanca, ca. 1875*



FIG. 21.1 - Raimundo de Madrazo, *Retrato de Aline con abanico*. Madrid, en comercio, 1998

FIG. 21.2 - Raimundo de Madrazo, *Aline Masson*. Madrid, en comercio, 2000

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm

En la parte superior, a la derecha:

«R. Madrazo»

Al dorso, a lápiz: «JUSTE / MORTIE»

En el ángulo inferior izquierdo: «T-1373»

Etiqueta, al dorso: «85031»

Inv. nuevas adquisiciones 1373

Museo Nacional del Prado, P2621

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errázuri, n.º 18, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

París 1878, p. 9; Mérida 1905, s.p.; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado 1933, p. 676; cat. Prado 1942, p. 350; cat. Prado 1945, p. 350; Pantorba 1947, p. 34, lám. XLVII; cat. Prado 1949, p. 356; cat. Prado 1952, p. 366; cat. Prado 1963, p. 386; cat. Prado 1972, p. 386; Puente 1976, s.p.; Puente 1985, pp. 158 y 159 (repr.); Gállego 1992, p. 152; Inv. Prado 1996, p. 358, n.º 1373 (repr.); Garcerán 1997, pp. 336 y 335 (repr.)

EXPOSICIONES

París, 1878, n.º 81 bis; Sevilla 1992, s.n.º, p. 152

Cubierta con una mantilla blanca de blonda y apoyada dulcemente sobre el respaldo de un sofá, la modelo Aline Masson posa entrecruzando sus manos sobre las que reposa su rostro risueño y candoroso. Bajo el encaje floreado, se transparenta un mantón de Manila rojo, decorado con flores blancas que contrasta con los azules y pardos de la tapicería del asiento. Como aderezos, una sortija de coral en su mano izquierda y un lazo de raso, azul y rosa, sobre su cabello castaño. A pesar del atavío y los cosméticos que matizan sus facciones, el candor de su mirada delata una evidente adolescencia, aunque, quizás, se entrevea un punto de malicia provocadora en su boca entreabierta con claras connotaciones sensuales. Esta modelo fue, sin duda,

la preferida del pintor y conformaba el ideal estético femenino del París burgués, intrascendente y frívolo, del último tercio del siglo XIX. Era hija del conserje de la residencia del II marqués de Casa Riera en París, con quien Raimundo de Madrazo tenía verdadera amistad y a quien pintó en un excelente retrato de cuerpo entero que presidía uno de los salones de su palacete parisiense¹. Asimismo, un retrato de Aline vestida de Pierrette formó parte de la decoración del palacio Zurbano, propiedad, igualmente, de los Casa Riera en Madrid². También esta modelo posó para otros artistas, aunque fue Madrazo quien la idealizó y la hizo protagonista por excelencia de sus obras de género.

Ligado a las ataduras comerciales impuestas por su marchante Goupil, Raimundo no dudó en repetir hasta la saciedad la imagen aniñada y graciosa de esta mujer, en formatos como éste o de cuerpo entero, ya sea como estudio introspectivo de un retrato o como elemento ligado a anécdotas de tipo sentimental o que evocaban los grandes fastos de la sociedad del siglo XVIII. Además de gozar del favor del público, el pintor también debió encontrar cierto disfrute personal en retratar insistentemente a esta mujer, a la manera española, «española-francesa, tan sincera y risueña, que deja de ser “españolada” y se confunde con las muchachas de la feria de Sevilla»³, con un claro recuerdo a la figura de la maja castiza, con elementos característicos del vestuario tradicional, como en el caso del *Retrato de Aline con abanico* (fig. 21.1)⁴, del mismo formato y ataviada con mantilla, mantón, falda de madroños goyescos y abanico, o también en otro retrato⁵, cubierta por el mantón y la mantilla (fig. 21.2). Incluso en todos ellos podríamos decir que se insinuaba la tradicio-





FIG. 21.3 - Raimundo de Madrazo, *Retrato de dama con abanico*. Madrid, en comercio, 1998

nal peineta en un peinado recogido en alto del que parte el encaje de la mantilla floreada, como en el caso de otro retrato de *Aline con abanico* (fig. 21.3)⁶ o el de *La lectura*. *Aline Masson*⁷, éste ya de cuerpo entero, *Cantaora andaluza*⁸, o *Mujer en el jardín*⁹. La imagen de la mujer española gozaba ya de mucha aceptación en Francia, desde que se difundiera su arquetipo a través de los literatos, los viajeros y los músicos románticos, y por ella también se sintieron atraídos algunos pintores franceses anteriores y posteriores a Madrazo. Recordemos, entre otros muchos, los retratos de *La condesa de Barck, vestida de española* de Henri Regnault¹⁰, *Lola de Valencia* de Manet¹¹ o, entre los españoles, el interesante retrato de Casado del Alisal que representa a *La tirana*¹², coetáneo al de Madrazo, la *Maja* de Emilio Sala (fig. 21.4)¹³, *Sorpresa* de Ignacio Zuloaga, de 1913¹⁴ o el tan representativo *Olga à la mantille* de Picasso, de 1917¹⁵. Para Gállego «es en este ambiente donde se debe colocar el precioso cuadro de Raimundo de Madrazo, que no es un retrato de Aline Masson como a veces se lee, sino una cabeza de española para la que Aline sirvió de modelo»¹⁶.

En la Exposición Universal de París de 1878 figuró con el título «Type espagnol», remarcando ese carácter de estereotipo nacional que Madrazo se preocupó de subrayar, presentando nada menos que seis obras de marcado acento español. Subrayó la crítica el embrujo que rodeaba

estas pinturas «consagradas al recuerdo de su querida patria»¹⁷. A pesar de la apariencia externa de esta determinada tipología, que, en efecto, evoca el universo castizo de Goya, la paleta amplia y luminosa de Madrazo, la superficialidad de la actitud de la modelo, la sensualidad que desprende su rostro, unida a la excesiva presencia de la desnudez de sus brazos, nos sitúan en un espacio muy propio de la retratística francesa del último tercio del siglo XIX, a la que se sumó Raimundo de Madrazo con la técnica y el poso de su formación española. El hecho mismo del carácter festivo del uso de la mantilla de tonalidad blanca está ligado también a este espíritu desenfadado y superficial que vivió y retrató el pintor, contribuyendo inevitablemente a una cierta fusión entre el retrato, los tipos y la pintura de género.

La obra apareció en el catálogo de 1910 del Museo del Prado con el título *Joven con mantilla (busto)* y así apareció en las adendas a las reediciones sucesivas del catálogo hasta la edición de 1933, en que ya figura con el título actual.

Para el marco, realizado en los talleres Lebrun de París, se empleó una pieza en desuso de roble viejo, probablemente de alguna viga antigua, a la que se le superpusieron unas molduras vegetales volumétricas de aliso dorado y labrado al guilloché, en conjunción total con la extraordinaria calidad de la pintura. A G M

FIG. 21.4 - Emilio Sala, *Maja*. Archivo Laurent



- 1 Madrid, Fundación Carlos de Amberes, Inv. Gral. de Bienes Muebles, Patrimonio Histórico Español, n.º M-01-444.
- 2 Madrid, Arte, Información y Gestión, 2000, lote 98.
- 3 Gállego 1992, p. 152.
- 4 Madrid, subastas Castellana, 31 de marzo de 1998, lote 64.
- 5 Madrid, subastas La Habana, 4 de octubre de 2000, lote 186.
- 6 Madrid, Ansoarena, 17 de diciembre de 1998, n.º 222.
- 7 Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza, CTB, 1998-77.

- 8 *La Ilustración Española y Americana* 1876, p. 393.
- 9 Principado de Asturias, colección Pedro Masaveu, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, n.º 1807.
- 10 París, Musée du Louvre, R.F. 260.
- 11 París, Musée d'Orsay, R.F. 1991.
- 12 Madrid, Museo Nacional del Prado, P4179.
- 13 Reproducida en Laurent, Álbum 8, n.º 1.260, fol. 65.
- 14 Detroit, The Detroit Institute of Arts.
- 15 Málaga, Museo Picasso (préstamo de Christine Ruíz-Picasso).
- 16 Gállego 1992, p. 152.
- 17 Montrosier 1889, pp. 364-65.

Raimundo de Madrazo

22. La modelo Aline Masson, ca. 1876



CAT. 22

Óleo sobre tabla, 61,5 x 48 cm

En el ángulo inferior derecho: R. Madrazo

En el ángulo inferior derecho: «T-1374»

Inv. nuevas adquisiciones 1374

Museo Nacional del Prado, P2622

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 19, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Mérida 1905, s.p.; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 482; cat. Prado 1933, p. 677; cat. Prado 1942, p. 351; cat. Prado 1945, p. 350; Pantorba 1947, p. 34; cat. Prado 1949, p. 356; cat. Prado 1952, p. 366; cat. Prado 1963, p. 386; cat. Prado 1972, p. 386; Puente 1976, s.p.; Sevilla 1980, p. 64; Lahuerta 1982, p. 286; Puente 1985, pp. 159 y 290 (repr.); Inv. Prado 1996, p. 358, n.º 1374 (repr.)

EXPOSICIONES

Sevilla 1980, n.º 45

Sobre un fondo de vegetación, en el que apenas y confusamente se distingue el enramado frondoso de algún parterre de boj, se destaca la figura de medio cuerpo de la modelo Aline. El primoroso perfilado de su rostro contrasta con el carácter abocetado de su indumentaria, con la que logra transmitir diferentes sensaciones táctiles de excepcional verismo. Así, sobrepuesta a un traje sastre pardo, del que asoma una de las mangas con el puño de la camisa interior, destaca una capa de paño ribeteada en el escote y los hombros por una franja de piel de moutón, que contrasta cromáticamente con la tonalidad del cuello blanco subido y el lazo rosa que adorna la pechera de la camisa. Asimismo, se evidencia la piel parda y suave del visón del manguito con el que cubre sus manos. En su rostro, unos pendientes de topacio y un tocado de terciopelo con plumas de avestruz y claveles

sirven de aderezo para resaltar las facciones tan personales de su atractiva belleza, que Madrazo siempre destacó de forma muy singular. La nariz respingona, los párpados caídos, la mirada entornada, los pómulos marcados, los labios carnosos etc., marcaron su fisonomía peculiar a lo largo de las innumerables veces que el artista la retrató. Esta, en cierta manera, idealización, poco tiene que ver con la efigie que de la misma modelo conocemos a través de los ojos de otro artista residente en París, Rogelio de Egusquiza, para quien también posó Aline. El retrato del pintor cántabro, en el Museo de Bellas Artes de Santander¹, es el de una mujer más próxima, más obesa y más cercana a los cánones de belleza cotidianos; es una mujer, indudablemente bella, porque así había de serlo, pero anclada en una hermosura tangible y cotidiana (fig. 22.1). Incluso su indumentaria dista mucho de la elegancia y la frivolidad con las que siempre Madrazo vistió a su modelo.

Indudablemente, el encanto, la distinción y el lujo que desprenden los diferentes retratos de Aline tuvieron un incondicional mercado en la refinada burguesía parisina del último tercio del siglo XIX que se sintió identificada con estas actitudes que desprendían seguridad, prestancia, ambición, despreocupación, etc. La banalidad que muchas veces ostentaba este tipo de retratos queda evidente en un duro «mea culpa», que el propio Madrazo realizó al pintar un retrato de Aline, *Travesuras de la modelo*², en el que plasma el momento en el que la modelo dibuja al pintor, como un monigote, en su propio cuadro (fig. 22.2).

Esta intrascendencia temática, en el caso de Madrazo y en el retrato que nos ocupa, queda solapada por la maestría téc-



FIG. 22.1 - Rogelio de Egusquiza, *Retrato de Aline Masson*, 1878. Santander, Museo de Bellas Artes

FIG. 22.2 - Raimundo de Madrazo, *Travesuras de la modelo*, 1885. Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza



nica del pintor, que con pinceladas ciertas y brillantes y con una reducida paleta cromática, va componiendo la figura con acertados toques nacarados que resaltan la tersura de la piel, con puntos sutiles de luz para el reflejo de las joyas, con un dibujo preciso para contornear la línea de los ojos, con impactantes toques de bermellón, que hacen de esta pintura una de las más emblemáticas y seductoras de su producción. El pintor Genaro Lahuerta así lo entendió y le dedicó estas sentidas letras: «Cada vez que mis ojos calan en su universo psíquico, siento el dulce estremecimiento que emana de su figura, recreado por el artista, al abismarse en su persona, haciendo cantar su olor fresco y su técnica fluida, con los que logra acercarme a ella, sumergirnos en su fascinante clima pictórico. Si el tiempo galopa para nosotros, en Aline se ha detenido en el milagro del instante en que fue sorprendida por el arte que nos la transmite hablándonos de que la intemporalidad es posible, aunque los años castiguen nuestro rostro y sólo, al verla, sintamos la frescura de hacer revivir nuestro gesto, por obra y gracia de su contagio al contemplarla. Y el milagro, que toda auténtica obra de arte suscita, una vez más se hace posible. Aline, ante nosotros, está llena de vida, imprimiendo, en nuestra vida, su encanto»³. Encanto que no dudó Raimundo

de Madrazo en aprovechar, haciéndola posar en 1887 para el retrato de cuerpo entero de la reina regente María Cristina⁴, «pues tiene la dicha de poseer la misma estatura y el mismo *tour de taille* que la más elegante de las soberanas de Europa»⁵.

Durante muchos años, hasta entrados los años noventa, Madrazo pintó a Aline, y entre ambos se estableció una amistad duradera que trascendió al círculo familiar del pintor, gozando también su padre⁶ y su hijo Cocó de su afecto.

— La obra fue legada al Museo del Prado con el título *Joven con traje de calle (busto)* y así apareció en las adendas a las reediciones sucesivas del catálogo del Museo del Prado, desde 1910 hasta la edición de 1933, en la que ya figura con el título actual.

Al igual que en el otro retrato de Aline del legado Errazu (cat. 21), para el marco, realizado en los talleres Lebrun de París, se empleó una pieza en desuso de roble viejo —carcomido sobre todo en el larguero superior—, probablemente de alguna viga antigua, al que se le superpusieron unas molduras vegetales volumétricas de aliso tallado y dorado con aplicaciones de *guilloché*, en conjunción total con la extraordinaria calidad de la pintura y de la tabla engatillada que el pintor utilizó como soporte. A G M

¹ *Retrato de Aline Masson*, 1878, óleo sobre lienzo, 78 x 63 cm. Santander, Museo de Bellas Artes, inv. n.º 1109.

² Óleo sobre lienzo, 95,2 x 66 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. CTB 1989.7.

³ Lahuerta 1982, p. 286.

⁴ París, Embajada de España.

⁵ Prat de Nantouillet, 1887, p. 138.

⁶ En carta de 21 de octubre de 1889, Federico de Madrazo le manda a su hijo Raimundo «memorias» para Aline. (Madrazo 1994a, p. 909). También Aline posó con el hijo de Raimundo para uno de sus retratos, *La modelo Aline Masson vestida de novia besando al hijo del pintor*. Madrid, colección particular.



Raimundo de Madrazo

23. Ramón de Errazu, 1879



FIG. 23.1 - André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Ramón de Errazu*, febrero-abril de 1861. *Carte de visite*. París, Bibliothèque nationale de France

Óleo sobre tabla, 224 x 96,5 cm

En el ángulo inferior izquierdo: «á su amigo / Ramon de Errazu, / R. Madrazo / París, 1879»

Inv. nuevas adquisiciones 1366
Museo Nacional del Prado, P2614

PROCEDENCIA

1879, París, el pintor a Ramón de Errazu; 1904, legado Ramón de Errazu, n.º 11, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Prat de Nantouillet 1881, p. 34; París 1882, p. 21; Véron 1882, p. 603; Ossorio 1884, p. 401; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 430; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 675; cat. Prado 1942, p. 348; cat. Prado 1945, p. 348; Pantorba 1947, p. 34, lám. XLII; cat. Prado 1949, p. 354; cat. Prado 1952, p. 364; cat. Prado 1963, p. 384; cat. Prado 1972, p. 384; Gállego 1985, p. 40; Puente, 1985, p. 157 (repr.); Inv. Prado 1996, p. 356, n.º 1366 (repr.); González y Martí 1996, p. 38; Díez García 2004, p. 278, fig. 120

EXPOSICIONES

París 1882a, n.º 26

Realizado en 1879 por Raimundo de Madrazo en plena madurez vital tanto suya como de su modelo, que entonces tenía treinta y nueve años, es tal vez el mejor ejemplo de retrato masculino de su autor. La amistad entre el pintor y Errazu, manifestada en la dedicatoria, y el conocimiento profundo de su personalidad, le llevaron a realizar una interpretación del rico y refinado personaje que acentúa la elegancia del modelo sin que resulte artificioso. Por otra parte, Madrazo buscaría, como preconizaba su amigo el pintor Alfred Stevens, una postura que fuera habitual al retratado para así representarle con mayor naturalidad¹.

El estilo de Raimundo de Madrazo se había formado con su padre y en la tradición

velazqueña del Museo del Prado, que aquí se manifiesta en varios aspectos: el acercamiento a la monocromía de la composición, la ambigüedad del espacio, sin separación entre el plano horizontal y el vertical, la combinación entre elegancia y naturalidad en la actitud del modelo, la colocación y estilización de los pies y la pincelada larga que aparece en los fondos. Por otra parte, Madrazo se hizo en París progresivamente receptivo al estilo que triunfó en el retrato francés desde el II Imperio, convirtiéndose él mismo, en el último cuarto del siglo, en uno de los más cualificados retratistas del gran mundo parisino, al que pertenecía el propio Errazu por su gran fortuna. Así, el propósito de dar una mayor elegancia a la figura le llevó a estilizarla haciéndola más alta y esbelta, lo que puede confirmarse muy bien si se compara el retrato pintado con los fotográficos de Disdéri que de Errazu conserva la Bibliothèque nationale de París (fig. 23.1). Una estilización parecida puede apreciarse en otros retratos del artista, como los de la marquesa d'Hervey de Saint-Denis (París, Musée d'Orsay), amiga de Errazu y una de las más significadas damas de su círculo, a la que pintó Raimundo poco después (véanse, p. 56, figs. 34 y 35 del texto).

El artista eligió una tabla como soporte, igual que en el retrato de *Manuela de Errazu* (Museo del Prado, P2982) (véase p. 69, fig. 43), hermana mayor de Ramón, de dimensiones bastante menores. Esta elección puede deberse al deseo del efígiado de una búsqueda de solidez y permanencia. En este sentido, es significativo que los otros dos retratos que de Errazu se conocen, aparte de los fotográficos, se hayan realizado igualmente en materiales de gran dureza: un busto de perfil en bajorrelieve en una placa de cobre realizada





FIG. 23.2 - Raimundo de Madrazo, *Retrato de joven*, 1892. Nueva York, Christie's, 2001. CAT. 23, con marco



Alphonse-Eugène Lechevrel (1848-1924) (véase fig. 29)² y otro en camafeo en uno de los topacios de un sello en forma de cruz, debido al propio Lechevrel en colaboración con el orfebre Léon Coulon (véase fig. 32)³.

La peculiaridad del formato, muy vertical y estrecho, del retrato, puede estar relacionado en alguna medida con la influencia de las composiciones de las estampas japonesas que, como sus amigos Mariano Fortuny y Alfred Stevens, conocía bien el artista, quien firmó ese mismo año en París una acuarela titulada *Japonesa*. De todos modos el formato vertical realza aquí sobre todo el distinguido alargamiento de la figura, favorecido por la naturalidad con la que viste el elegante traje en el que aparece, como única joya, un aro de oro que sujeta la corbata blanca. Por último, el carácter difuso del fondo, en contraste con los precisos perfiles de la figura, se vincula con el retrato fotográfico.

Aunque la obra está fechada en 1879, un amigo del pintor señalaba en París el 12 de enero de 1881 que en aquel momento éste concluía tres retratos, dos femeninos y

«uno en pie, del Sr. Errazu»⁴. Por otra parte el artista debía estar muy satisfecho con la obra, pues la incluyó en la importante y selecta exposición, que él mismo contribuyó a organizar, junto con sus amigos Alfred Stevens y Giuseppe de Nittis, en la Galerie Georges Petit de París. La acompañó del retrato de la duquesa de Alba, una de las obras de su autor que más alabanzas mereció en ese período, y de un retrato de Aline Masson. En el catálogo la obra se consigna sólo mediante las iniciales «R. de E.», pero la descripción de una reseña de la época⁵ nos permite identificarlo sin duda con el de Ramón de Errazu del Prado.

La composición debió tener muy buena aceptación, y el propio Raimundo de Madrazo la repitió en alguna ocasión, con variantes (fig. 23.2)⁶. El marco de la pintura es de madera de palosanto, con un filo en escocia y entrecalle de ovas de talla muy saliente y perfil curvo, que hacen resaltar la luz; los laterales están también tallados, con decoración de hojas. El artista dejó una franja de 4 cm a cada lado sin pintar, para encajar perfectamente la pintura. J B

1 «Al hacer un retrato, es preferible que el modelo adopte una postura que le sea habitual, a colocarle en otra cualquier postura rebuscada» (Stevens 1904, pp. 26-27).

2 Véase *supra*, p. 53.

3 Véase *supra*, p. 55.

4 Prat de Nantouillet 1881, p. 34.

5 Véron 1882, p. 603. Cita esta descripción Reyero (1993, p. 229), que la traduce así: «Retrato del señor R. de E.: Está de pie,

ladeado a la derecha, simplemente posando, y con los brazos caídos, el rostro de frente a plena luz y con expresión dulce y agradable. Lleva una vigorosa cabellera, barba y chaqueta oscura sobre fondo claro. Muy buen retrato».

6 *Retrato de joven*, 1892, óleo sobre lienzo, 211 x 104 cm (Nueva York, Christie's, abril 2001, n.º 180).

Raimundo de Madrazo

24. La reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, 1887

Óleo sobre lienzo, 61,5 x 45 cm

Abajo, a la izquierda: «S. M. / estudio del natural / Aranjuez, 1887 / R. Madrazo»

Inv. nuevas adquisiciones 1371

Museo Nacional del Prado, P2619

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 16, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Prat de Nantouillet 1887, p. 138; Mérida 1905; Madrazo 1910, p. 431; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 679; cat. Prado 1942, p. 350; cat. Prado 1945, p. 349; Pantorba 1947, p. 34, lám. XLIV; Madrid 1949, p. 51; cat. Prado 1949, p. 356; cat. Prado 1952, pp. 365-66; cat. Prado 1963, p. 385; Gaya Nuño, 1966, p. 358; cat. Prado 1972, p. 385; Madrid 1975, p. 218; Puente 1976, s.p.; Sevilla 1980, pp. 21 (repr.), 63; Santillana del Mar 1982, p. 5, fig. 1; Puente 1985, pp. 158 y 289 (repr.); Reyero 1993, p. 231; González y Martí 1996, p. 40; Inv. Prado 1996, p. 357, n.º 1371 (repr.); Madrid 1997-98, p. 246 (repr.)

EXPOSICIONES

Madrid 1949, n.º 226; Madrid 1975, n.º 384; Sevilla 1980, n.º 1; Santillana del Mar 1982, n.º 1; Madrid 1997-98, n.º 165

La obra es, como indica la inscripción, un estudio del natural para un retrato de gran tamaño que, encargado en 1887 por el Ministerio de Estado, cuyo titular era Segismundo Moret, para que sirviera de modelo a los retratos oficiales de la reina, se conserva en la Embajada de España en París (fig. 24.1). Un primer boceto, de pequeñas dimensiones, perteneció a María de los Ángeles López-Roberts y Muguiro¹.

En éste del Prado, la forma ovalada de la cabeza se resalta con armonía por el peinado, recogido. Los ojos se animan gracias a los toques de blanco en las pupilas recurso que, como su padre Federico, dominaba Raimun-

do de Madrazo. La mirada, que no se fija en el espectador, muestra melancolía. La sobriedad del vestido, sólo paliada por los reflejos metálicos y los brillantes de las insignias, una de las cuales corresponde a la orden de la Cruz y de la Estrella de Austria², da al personaje una cierta gravedad. El efecto de la boca ligeramente entreabierta, sin embargo, realza su humanidad, y los labios muy bien delineados y las comisuras, levemente señaladas por las sombras, dan expresividad al rostro. El fondo, de color rojizo sobre rosa, da una calidez muy apropiada a la retratada.

Ésta denota un temperamento sosegado, prudente y bondadoso, que le hizo llevar su viudedad y la regencia del reino con decoro y discreción. Hija del archiduque Carlos Fernando de Austria y de Isabel de Austria Este Módena, María Cristina de Habsburgo-Lorena, archiduquesa de Austria (Gross-Seelowitz [Austria-Hungría], 1858-Madrid, 1929), casó con Alfonso XII el 29 de noviembre de 1879 y, tras la muerte de éste, ocurrida el 25 de noviembre de 1885, fue reina regente de España hasta el reinado de su hijo, Alfonso XIII, en 1902.

La obra debió realizarse en el mes de mayo de 1887, que figura en la inscripción de otro estudio del natural, pero de mayor tamaño, para el mismo retrato, realizado igualmente en Aranjuez (fig. 24.2)³. De tres cuartos de figura, con un elegante traje de raso negro descotado y encajes, creación del gran modisto inglés establecido en París Charles Frederick Worth, adornada con joyas, y con una expresión menos triste, es el paso previo al retrato definitivo. En una visita del marqués de Prat de Nantouillet a su estudio hacia finales de agosto de 1887, anunciaba la intención del pintor de que su modelo habitual Aline Masson, que tenía la



FIG. 24.1 - Raimundo de Madrazo, *María Cristina de Habsburgo-Lorena*, ca. 1890. París, Embajada de España

FIG. 24.2 - Raimundo de Madrazo, *María Cristina de Habsburgo-Lorena*, 1887. Nueva York, The Hispanic Society of America

misma estatura y talle que la reina, posara para el retrato⁴, lo que pudo despertar alguna incomodidad en España. Quizá por ello el artista tardó en realizar el retrato definitivo. Trabajaba en él a principios de diciembre de 1887⁵ y, durante el mes siguiente, su padre Federico le preguntó dos veces por la pintura⁶. Mucho después, el 1 de mayo de 1889, cuando Raimundo de Madrazo preparaba un envío de retratos a la Exposición Universal de París, su padre le escribió que se alegraba de ello y sentía que «por las consabidas razones no pueda figurar también el de la Reina»⁷. Finalmente lo envió a Madrid en abril de 1890, y no gustó al ministro de Estado, que era entonces Antonio Aguilar y

Correa, marqués de la Vega de Armijo, quien achacaba falta de parecido por haberse realizado lejos del natural, decía que la reina estaba de acuerdo y proponía que se efectuaran correcciones⁸. Federico de Madrazo pensaba que la verdadera razón del rechazo era la notoria protección que Vega de Armijo dispensaba al pintor Casto Plasencia, quien ya había pintado a Alfonso XII. Raimundo de Madrazo decidió retirar el retrato⁹ que, por mediación de su amigo Fernando León y Castillo, entonces embajador de España en París, acabó por fin en aquella embajada.

La apreciación de falta de parecido era injustificada, ya que la obra era conforme a los estudios del natural, aunque desde 1887





FIG. 24.3 - Bastidor

habían cambiado las facciones de la reina. A ésta, por otra parte, le habían complacido los estudios que realizó en su presencia.

La obra fue montada en un bastidor de madera de cerezo, de bordes convenientemente rebajados, cuya forma se adapta al marco (fig. 24.3). Éste, muy rico, realizado en bronce dorado, está firmado en 1887, fecha de ejecución de la pintura, por «H NELSON». La firma corresponde al escultor Alphonse-Henri Nelson (n. París, 1854), que desde cuatro años antes era miembro de la Société du Salon des Artistes Français y dos años después recibiría una mención honorífica en la Exposición Universal de París de 1889; en la de 1900 obtuvo la legión de honor. De profusa decoración floral, está trabajado incluso por el reverso y lleva una inscripción con su peso, de 25 kilogramos. En su parte superior presenta, entrelazadas, las iniciales de la reina, en el centro de una decoración de hojas de gran riqueza y en la

inferior la insignia de la orden de la Reina María Luisa.

La valoración crítica de este retrato no ha sido demasiado favorable. Pantorba lo señala en diferentes lugares como una de las obras más débiles del legado Errazu, de «modelado lamido y pobre», comparándola con la rica pastosidad del retrato de Aline Masson con mantilla blanca (cat. 21)¹⁰. Olvidaba el crítico no sólo la distinta época de ambas obras, sino su diferente carácter y el opuesto tipo de modelo. José Ramón Mélida lo consideraba «de gran fineza de color»¹¹. Por su parte, Gaya Nuño valoró como «de gran empaque y señorío algunas de las versiones de este retrato»¹² refiriéndose, probablemente, a las más acabadas.

Diez años después de haberlo hecho para Raimundo, la reina posó para su hermano Ricardo de Madrazo, que pintó en 1897 el retrato de *La reina regente María Cristina, con su hijo Alfonso, niño* (Madrid, Ayuntamiento). J B

1 17 x 13 cm. Se expuso en la muestra de la Sociedad Española de Amigos del Arte *Bocetos y estudios para pinturas y esculturas (siglos XVI-XIX)*, en la que se especificaba que era boceto para los retratos de S. M. la reina Cristina, en la Embajada de París, y en el Prado (Madrid 1949, p. 47, n.º 204).

2 Orden femenina, como la de la Reina María Luisa, a la que, según el marqués de Prat de Nantouillet (1887, p. 138), correspondía la otra insignia, cuyo motivo apenas se advierte, aunque sí el lazo blanco de bordes azul morado.

3 Tabla, 115 x 87 cm. Nueva York, The Hispanic Society, A29.

4 Prat de Nantouillet 1887, p. 138; se cita en González y Martí 1996, p. 40.

5 Carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo, fechada el 3 de diciembre de 1887 (Madrazo 1994a, n.º 456).

6 Cartas del 9 y del 23 de enero de 1888 (n.º 457 y n.º 459).

7 *Ibidem*, n.º 466.

8 Carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo de 25 de abril de 1890 (*ibidem*, n.º 474). Mide el retrato 290 x 160 cm.

9 Cartas de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo de 25 (2.ª) y 30 de abril y 6 de mayo de 1890 (*ibidem*, n.º 475-477).

10 Pantorba 1947, p. 34.

11 Mélida 1905.

12 Gaya Nuño 1966, p. 358.

Raimundo de Madrazo

25. Después del baño (desnudo de mujer), ca. 1895



CAT. 25

Óleo sobre lienzo, 182 x 112 cm¹

En el ángulo inferior derecho: «R. Madrazo»

En el ángulo inferior izquierdo: «T.1367»

Inv. nuevas adquisiciones 1367

Museo Nacional del Prado, P2615

PROCEDENCIA

1904, legado Ramón de Errazu, n.º 12, al Museo del Prado, aceptado por real orden de 13 de diciembre de 1904

BIBLIOGRAFÍA

Mélida 1905; Madrazo 1910, p. 430; Madrazo 1913, p. 497; Madrazo 1920, p. 481; cat. Prado 1933, p. 675; cat. Prado 1942, p. 349; cat. Prado 1945, p. 348; Pantorba 1947, p. 34, repr. XLIII; cat. Prado 1949, p. 355; cat. Prado 1952, pp. 364-65; cat. Prado 1963, p. 384; cat. Prado 1972, p. 384; Puente 1985, p. 157; Fernández Galiano 1990, pp. 99-100; Inv. Prado 1996, p. 356, n.º 1367 (repr.)

EXPOSICIONES

Madrid 1990, s.n.º, pp. 99-100

Si para Madrazo la mujer fue la protagonista por excelencia de toda su obra, no lo habría de ser menos en sus estudios de desnudo. Así, bajo el encuadre de una pintura de género, plasma uno de los más sensuales de toda su producción pictórica. Sentada sobre un sofá estilo Luis XV, una mujer, recogida en un instante de privacidad, nos ofrece la visión de su cuerpo en todo su esplendor; en el momento relajado de su embellecimiento, después de un placentero baño del que todavía conserva el tocado que resguarda sus cabellos. Aunque la imagen pudiera ligarse a un proceso intimista solitario, la actitud de la modelo insinúa una estudiada pose para resaltar la sensualidad de su desnudez, a la que se añade el protagonismo de una serie de objetos fétiches de sugestiva connotación erótica, reservados a la intimidad de la alcoba. Así, la borla, la polvera y los cosméticos esparcidos por el suelo, las chinelas de satén

—«ártico y antártico en donde se revolcaban los ojos más tardos y se mecían los deseos más rebeldes», según Torres Villarroel²—, el lienzo caído, la bata de satén, las sedas del tapizado en que asienta su cuerpo o la gasa de encaje que cubre su pubis, sugieren sensaciones placenteras ligadas al espíritu más sensual y vanidoso de la feminidad de una determinada sociedad, quedando mitigada por una obligada y sutil actitud pudorosa al volver el rostro y bajar recatadamente su mirada. Este ademán fingido, inherente a la definición del término de la coquetería —«afectación amorosa, inmoderado deseo y estudio de agradar; halago amoroso, presentación y aderezo de la hermosura, etc.»— de alguna manera estaría justificado por el hecho de que la representada lleva en el dedo anular de su mano izquierda una alianza —la única alhaja de la que la mujer no se desprendería en el baño— que verifica su compromiso social y civil. También el refinamiento del gesto y la apariencia sofisticada que se observa son signos del marcado rango social al que Madrazo se sintió ligado en toda su producción pictórica femenina. El hecho de presentar la figura rodeada de ricos lienzos transparentes y sedas blancas, como paradigmas de la nivea pureza, remarca que la «auténtica» limpieza también era un privilegio reservado a la sociedad que económicamente nadaba en la abundancia.

Con una pincelada sutil y con un asombroso juego de luces va remarcando, palmo a palmo, el volumen corpóreo, aplicando suaves entonaciones y matices cromáticos que van conformando, con extraordinario verismo, la superficie nacarada de su piel. En contraste a las suaves transparencias de los tejidos y las carnaciones, las pinceladas sueltas y abocetadas de los fondos contribuyen a la vibración de la paleta cromática



FIG. 25.1 - Raimundo de Madrazo, *La toilette*. Barcelona, comercio del arte en 1980

FIG. 25.2 - Raimundo de Madrazo, *La toilette*. Valencia, colección particular (en 1981)

FIG. 25.3 - Raimundo de Madrazo, *Dama vistiéndose*. Barcelona, comercio del arte en 1976



de azules, carmesíes y pardos que resaltan los tonos claros y precisos de la figura «rebosante de gracia y elegancia»¹.

Además de seguir estereotipos de belleza y composiciones basadas en los modelos rococós franceses, es también evidente la evocación de los desnudos de Delavues, Jules-Joseph Lefebvre (1836-1911), Jean-Jacques Henner (1829-1905) o sobre todo Adolphe-William Bouguereau (1825-1905), cuya precisión técnica Madrazo admiraba. El desnudo era un tema muy considerado, por tradición, entre el público francés, y a él también Raimundo se entregó con la habitual dedicación que le generaba un determinado asunto. Con frecuencia, realizaba una serie de pinturas relacionadas con el tema principal de un cuadro, y ya fuera como acercamiento al asunto definitivo o como motivo sugerente posterior, el hecho es que el tema le proporcionaba un abanico de posibilidades de

resolución que fueron el origen de series ya conocidas. En torno a este tema de la salida del baño se pueden señalar cuadros como *La toilette* (fig. 25.1)¹, en el que aparece una joven en *deshabillé* aseándose, o una versión del mismo con el pecho desnudo (fig. 25.2)², *Dama vistiéndose* (fig. 25.3)³, *Le petit déjeuner* (fig. 25.5)⁷, en el que aparece con el mismo sofá de fondo y ataviada todavía con el gorro de cintas rosas de seda que luce en la obra presentada, o una versión de este último, *El chocolate* (fig. 25.6)⁸, o también *Escribiendo el diario* (fig. 25.4)⁹. También podríamos añadir a esta serie, tres estudios a lápiz, subastados recientemente en Madrid que por su indumentaria y composición podrían estar asociados a este círculo en torno a la «salida del baño»¹⁰. Dentro de esta extensa colección de dibujos de desnudo, resaltaríamos el estudio de piernas¹¹, de gran semejanza con la disposición de las mismas en la figura del lienzo





FIG. 25.4 - Raimundo de Madrazo, *Escribiendo el diario*. Madrid, antigua colección Concha Barrios

FIG. 25.5 - Raimundo de Madrazo, *Le petit déjeuner*. Colección particular

FIG. 25.6 - Raimundo de Madrazo, *El chocolate*, 1880-85. Colección particular



que comentamos, aunque sea una postura académica repetida, muy usada, para ocultar delicadamente la visión de una parte del cuerpo.

Acorde a la frivolidad del tema representado y aun inconscientemente, no cabe duda de que Madrazo, al realizar este desnudo, se sumó a la tradición literaria y oral de la belleza ideal de la mujer a través de las treinta y tres perfecciones que el poeta Morpurgo, difundió, con cierta gracia, en sus escritos sobre el género femenino¹²:

Tres largas: pelo, manos y piernas.

Tres cortas: dientes, orejas y senos.

Tres anchas: frente, tórax y caderas.

Tres angostas: cintura, rodillas y

«donde pone naturaleza todo lo dulce».

Tres grandes pero bien proporcionadas: altura, brazos y muslos.

Tres finas: cejas, dedos y labios.

Tres redondas: cuello, brazos y...

Tres pequeñas: boca, mentón y pies.

Tres blancas: dientes, garganta y manos.

Tres rojas: mejillas, labios y pezones.

Tres negras: cejas; ojos y «lo que vosotros ya sabéis».

Enmarca este lienzo una extraordinaria talla en madera de palosanto, en cuyo dorso se especifica sus 90 kg de peso, realizada en los talleres parisinos de Lebrun. A G M

1 Se observa que el lienzo era de mayores dimensiones y fue cortado por el pintor en el lateral izquierdo y en la parte superior, para adecuarse a las dimensiones del bastidor, conservándose parte de pintura oculta entre las sujeciones al soporte.

2 Torres Villarroel 1974, vol. 1, p. 79.

3 Mérida 1905.

4 Barcelona, comercio de arte en 1980. Archivo del Institut Amatller d'Art Hispànic, n.º 5246.

5 Valencia, colección particular en 1981. Archivo del Institut Amatller d'Art Hispànic, n.º 80-161.

6 Barcelona, comercio de arte en 1976. Archivo del Institut Amatller d'Art Hispànic, n.º 67.014.

7 Colección particular. Recogido en González y Martí, 1996, pp. 87 y 106.

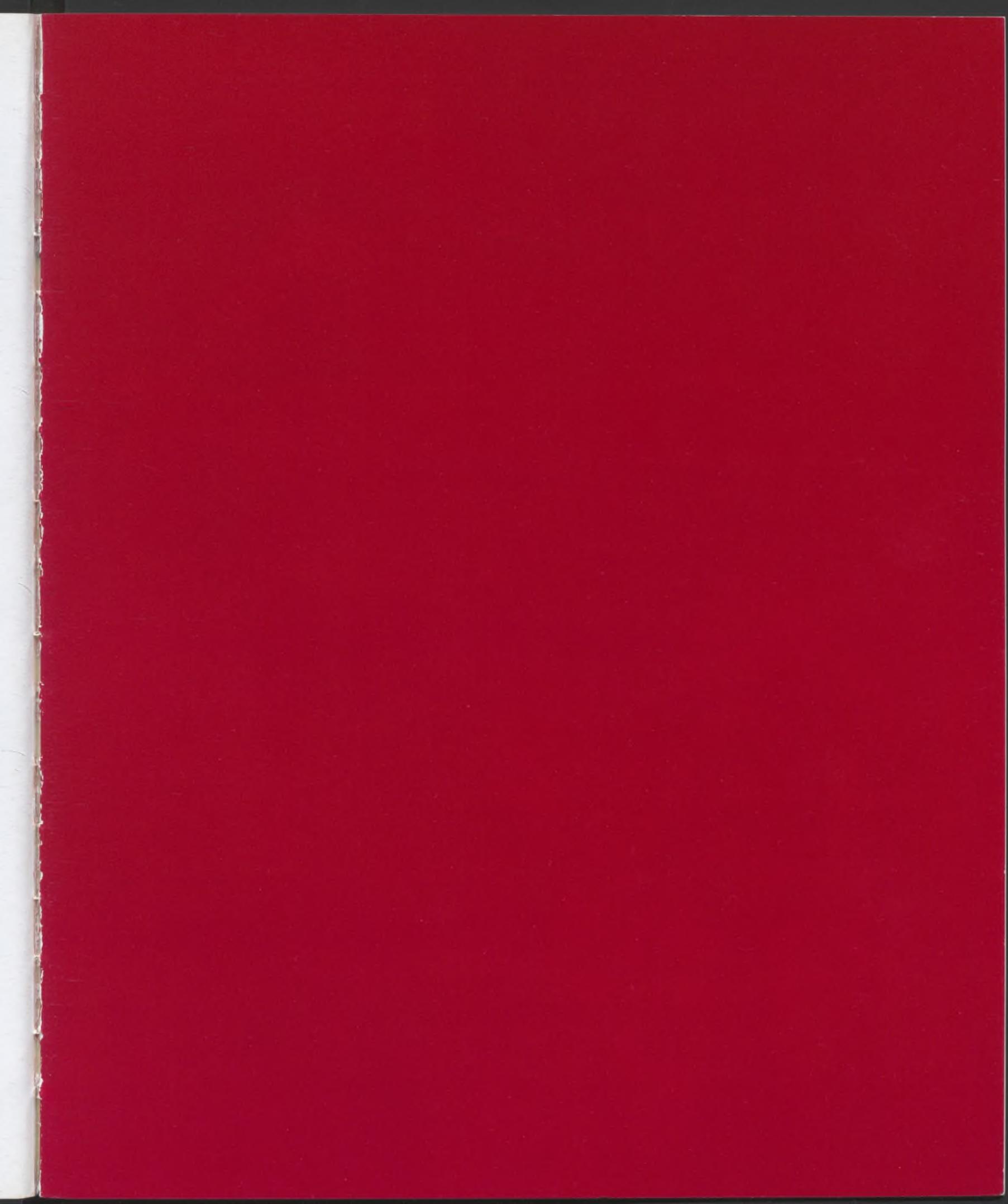
8 Colección particular. Recogido en González y Martí 1996, pp. 89 y 107.

9 Madrid, antigua colección Concha Barrios.

10 Madrid, Subastas La Habana, 4 de octubre de 2000, lote 107 (anverso y reverso) y lote 163.

11 *Ibidem*, lote 109.

12 Recogido en Grieco 2003, p. 90.





Bibliografía

- AGUILERA (ED.) 1987
V. Aguilera Cerni (ed.), *Historia del arte valenciano*, 5 vols., Valencia, 1987.
- AINAUD 1989
J. Ainaud de Lasarte, «La fortuna de Fortuny», en *Fortuny* (cat. exp.), Barcelona, 1989, pp. 65-98.
- ALCOLEA 1990
S. Alcolea Blanch, «Fortuny: puntualizaciones al catálogo de una exposición. II», *Archivo Español de Arte*, n.º 252, Madrid, 1990, pp. 571-591.
- ALCOLEA 2003
S. Alcolea Blanch, «Las repeticiones de Fortuny», en *Fortuny (1838-1874)* (cat. exp.), Barcelona, 2003, pp. 363-375.
- ANNUAIRE 1903
Annuaire des grands cercles et du grand monde: sports, clubs, charité. 1903, París, 1903.
- ASENJO 1988
F. Asenjo Barbieri, *Legado Barbieri. II: Documentos sobre música española y epistolario*, ed. de E. Casares, Madrid, 1988.
- ATELIER 1875
Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité. Armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc. Notices par MM. Édouard de Beaumont (armes), Baron Davillier (Faïences), A. Dupont-Auberville (Étoffes), París, 1875.
- AUBENAS 1997
S. Aubenas, «Le Petit monde de Disdéri. Un fonds d'atelier du Second Empire», *Études photographiques*, n.º 3, noviembre de 1997.
- AUVRAY 1863
L. Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1863*, París, 1863.
- AZNAI 1989
S. Aznar, «La desembocadura del Bidasoa», en *Las raíces de todas las cosas* (cat. exp.), Madrid, 1989.
- BAC 1946
F. Bac, *Souvenirs de Compiègne. Second Empire*, Compiègne, 1946.
- BARCELONA 1929
Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930. El arte en España (cat. exp.), Barcelona, 1929.
- BARCELONA 1940
Exposición Fortuny (cat. exp.), Barcelona, 1940.
- BARCELONA 1989
Mariano Fortuny 1838-1874 (cat. exp.), Barcelona, 1989.
- BARCELONA-MADRID-REUS 1974
Mariano Fortuny (cat. exp.), Barcelona, 1974.
- BARIC 1863
J. J. Baric, *Un Tour au Salon. Exposition des beaux-arts de 1863. Album comique*, París, 1863.
- BARÓN (ED.) 1998
J. Barón Thaidigsmann (ed.), *Colección Pedro Masaveu. Pintores del siglo XIX* (cat. exp.), Gijón, 1998.
- BARÓN 2005
J. Barón Thaidigsmann, «Mariano Fortuny, *Fantasia sobre Fausto*», en *Prelude to Spanish Modernism: Fortuny to Picasso* (cat. exp.), Albuquerque, 2005, pp. 96-97.
- BÉCON 1904
J. de Bécon, «Un legado para España. El testamento de Errazu», *La Época*, Madrid, 21 de octubre de 1904.
- BEEZLEY 1987
W. H. Beezley, *Judas at the Jockey Club and other Episodes of Porfirian Mexico*, Lincoln, 1987.
- BENALÚA 1924
Conde de Benalúa, *Memorias del Conde de Benalúa, Duque de San Pedro de Galatino: la revolución. La emigración. Alfonso XII. La restauración (1867-1875)*, Madrid, 1924.
- BERARDI 1999
G. Berardi, «Edoardo Dalbono (1841-1915) e la pittura napoletana dell'Ottocento», *Storia dell'Arte*, n.º 97, Roma, 1999, pp. 333-360.
- BERARDI 2001
G. Berardi, «Mariano Fortuny y Marsal: il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'Ottocento», *Paragone*, LII, tercera serie, núms. 37-38, mayo-julio de 2001, pp. 25-50.
- BERGERAT 1878
M. E. Bergerat, *Les Chefs d'oeuvre d'art à l'Exposition Universelle 1878. Art contemporain. Section espagnole. Raimond de Madrazo*, París, 1878, vol. 1.
- BERTALL 1863
Bertall [Ch.-A. d'Arnoux], «Le Salon de 1863 et son sous-sol», *Le Journal amusant*, n.º 387, 30 de mayo de 1863.
- BERUETE [1906] S.A.
A. Beruete y Moret, *Martín Rico*, Madrid, s.a. [1906].
- BERUETE 1912
A. Beruete y Moret, «La Peinture en Espagne et Portugal», *L'Art et les artistes*, n.º 92, noviembre 1912.
- BERUETE 1926
A. Beruete y Moret, *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, 1926.
- BIGOT 1878
Ch. Bigot, «Exposition Universelle. La Peinture. II Les Écoles étrangères», *La Revue politique et littéraire. Revue des cours littéraires*, II serie, n.º 48, 1 de junio de 1878.
- BLANC 1878
Ch. Blanc, *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle de 1878*, París, 1878.
- BLANCHE 1929
J. E. Blanche, «Paul Baudry (1828-1886)», *La Revue de Paris*, París, 15 de enero de 1929, pp. 428-430.
- BOCETOS Y ESTUDIOS 1949
Bocetos y estudios para pinturas y esculturas. Siglos XVI-XIX, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1949.
- BRESCIA 2001
Impressionismi in Europa. Non solo Francia (cat. exp.), Milán, 2001.
- BRETÓN 1899
J. Bretón, *Nos peintres du siècle*, París, 1899.
- BRUSELAS 2003
Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien (cat. exp.), Bruselas, 2003.
- BÜRGER 1870
W. Bürger [Th. Thoré], *Salons de W. Bürger 1861 à 1868*, París, 1870.
- CALDERÓN DE LA BARCA 2003
M. Calderón de la Barca [F. Erskine Inglis], *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México D. F., 2003.
- CAPELASTEGUI 1992
P. Capelastegui Pérez-España, «El Fausto de Goethe y la pintura española», *Goya*, n.º 228, mayo-junio de 1992, pp. 351-357.
- CASTAGNARY 1892
J. Castagnary, *Salons*, París, 1892.
- CASTELLANOS DE LOSADA S.A.
B. S. Castellanos de Losada, *La galería española. Sistema y diccionario del lenguaje de la galería y de sus divisas*, Madrid, s. a.
- CASTRES 1974
Mariano Fortuny et ses amis français (cat. exp.), Castres, 1974.
- CASTRO (ED.) 2001
A. Castro (ed.), *José Villegas (1844-1901)*, Córdoba, 2001.
- CAT. PRADO 1933
Catálogo. Museo del Prado, prólogo de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1933.
- CAT. PRADO 1942
Museo del Prado. Catálogo de los cuadros, Madrid, 1942.
- CAT. PRADO 1945
Museo del Prado. Catálogo de los cuadros, Madrid, 1945.
- CAT. PRADO 1949
Museo del Prado. Catálogo de los cuadros, Madrid, 1949.
- CAT. PRADO 1952
Museo del Prado. Catálogo de los cuadros, Madrid, 1952.
- CAT. PRADO 1963
Museo del Prado. Catálogo de los cuadros, Madrid, 1963.

- CAT. PRADO 1972
Museo del Prado. *Catálogo de las cuadras*. Madrid, 1972.
- CATALOGO... FIRENZE 1863
Catálogo della R. Galleria di Firenze. Florencia, 1863.
- CATÁLOGO 1850
Catálogo de los objetos de Bellas Artes presentados en la Tercera Exposición Anual de la Academia Nacional de San Carlos de México. Enero, 1851. México, 1850.
- CATÁLOGO 1875
Catálogo de las obras expuestas en la Escuela Nacional de Bellas Artes correspondientes al décimo de los grupos determinado en el cap. 3.º Sec. 2.º del Reglamento formado por la Comisión Mexicana de la Exposición Nacional e Internacional de Filadelfia Año de 1875. México, 1875.
- CATÁLOGO DE LOS EXPOSITORES 1900
Catálogo de los expositores de España publicado por la Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española. Exposición Universal de París de 1900. Madrid, 1900.
- CATÁLOGOS (1850-1898) 1963
Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898), ed. de M. Romero de Terceros. México, 1963.
- CERBALLOS-ESCALERA 1998
A. de Ceballos-Escalera y Gila, marqués de la Floresta. *La Real Orden de las Damas Nobles de la Reina María Luisa (fundada en 1792)*. Madrid, 1998.
- CERUTI 1995
M. Ceruti. *Empresarios españoles y sociedad capitalista en México (1840-1925)*. Colombres, 1995.
- CHEUNEVIÈRES 1979
Ph. de Cheunevières. *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*. París, 1979.
- CIERVO 1925
J. Ciervo. *Pintores de España. Años 1480 a 1874*. Barcelona, 1925.
- CIERVO S.A.
J. Ciervo. *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, s.a.
- CISOTTI 1973
M. Cisotti. *El Museo del Prado de Madrid y sus pinturas*. Barcelona, Madrid, 1973.
- CLARÉTIE 1884
J. Clacétié [A. Arnault]. *Peintres et sculpteurs. Deuxième série. Artistes vivants en janvier 1884*. París, 1884.
- CLARK 1981
K. Clark. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid, 1981.
- COLONIA-ZÜRICH 1990
Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika. 1860-1910 (cat. exp.). Colonia-Zürich, 1990.
- CONTRERAS 1878
R. Contreras. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea La Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente*. Madrid, 1878.
- CONTRERAS 1919
J. de Contreras, marqués de Lozoya. *Historia del arte hispánico*, vol. v. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, México, Río de Janeiro, 1919.
- CONTRIBUCIÓN AL EPISTOLARIO DE FORTUNY 1949
«Contribución al epistolario de Fortuny». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1, n.º 2, Barcelona, invierno de 1942, pp. 27-34.
- COPEL 1998
R. Coppel Aréizaga. *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVII-XXIII*. Madrid, 1998.
- COSTELOE 1993
M. P. Costeloe. *La República central en México, 1835-1846. «Hombres de bien» en la época de Santa Anna*. México, 1993.
- CUENCA 1994
M.ª L. Cuena. «Catálogo de dibujos de Mariano Fortuny Marsal en la Biblioteca Nacional», en *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos* (cat. exp.), Madrid, 1994, pp. 23-367.
- DAUBAU 1863
C.-A. Daubau. *Le Salon de 1863*. París, 1863.
- DAUMARD 1965
A. Daumard. *Maisons de Paris et propriétaires parisiens au XIX siècle*. París, 1965.
- DAVILLIER 1875
Barón Davillier. *Fortuny. Sa vie, son oeuvre. Sa correspondance avec cinq dessins inédits en facsimile et deux eaux-fortes originales*. París, 1875.
- DEVIGNE 1929
P. Devigne. *Un Centenaire. Paul Baudry 1818-1886* (cat. exp.). Roche-sur-Yon, 1929.
- DÍAZ DUEÑO 1910
C. Díaz Duffo. *Lamantour*. México, 1910.
- DÍEZ GARCÍA 1991
J. L. Díez García. *De Goya a Picasso. La pintura española del Ottocento* (cat. exp.), ed. y fichas catalográficas de J. L. Díez García. Milán, 1991.
- DÍEZ GARCÍA 1992
J. L. Díez García. *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo* (cat. exp.), ed. y fichas catalográficas de J. L. Díez García. Madrid, 1992.
- DÍEZ GARCÍA 1994
J. L. Díez García. «El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado», en J. L. Díez García (ed.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Madrid, 1994, pp. 93-120.
- DÍEZ GARCÍA 2004
J. L. Díez García. «El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género», en J. Portús (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso* (cat. exp.). Madrid, 2004, pp. 264-283.
- DIMIER 1926
L. Dimier. *Histoire de la peinture française au XIX siècle (1793-1890, avec un épilogue allant jusqu'à nos jours)*. París, 1926.
- DU CAMP 1867
M. Du Camp. *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*. París, 1867.
- DUBOSE DE PESQUIDOUX 1881
Dubose de Pesquidoux. *L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878. Tome premier)*. París, 1881.
- DUFOUR 1879
G. Dufour. *Voyage autour du monde artistique. L'art contemporain*. París, 1879.
- ÉNAULT 1878
L. Énault. *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle de 1878*, s.l., 1878.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL 1924
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. XXV. Barcelona, 1924.
- ERRUSSI 1886
Ch. Errussi. «Paul Baudry», en *Grands peintres français et étrangers*. París, 1886, pp. 193-208.
- ERRUSSI 1887
Ch. Errussi. *Paul Baudry. Sa vie et son oeuvre*. París, 1887.
- ERRAZU 1862
R. de Errazu. *Contestación de Ramón de Errazu a las exposiciones que la Diputación Permanente y Gobierno del Estado de Zacatecas elevaron al Supremo Nacional, relativas a las salinas de Peñón Blanco y lagunas secas*. México, 1862.
- ESCALADA 1889
El licenciado Escalada. *Guía de Granada*. Granada, 1889.
- ESCADÓN 1938
M. Escadón, marqués de Villavieja. *Life has been Good. Memoirs of the Marqués de Villavieja with a Foreword by the Duke of Berwick & Alba*. Londres, 1938.
- ESCOBAR 1878
A. Escobar. «La Exposición Universal de París». *La Ilustración Española y Americana*, XXI, n.º XX, Madrid, 30 de mayo de 1878, pp. 354 y 355; n.º XXI, 8 de junio de 1878, pp. 367 y 370.
- ESCOBAR 1950-52
A. Escobar, marqués de Valdeiglesias. *Setenta años de periodismo. Memorias*, 3 vols. Madrid, 1950-52.
- ESCUADERO 1998
A. Escudero. *El duelo en México. Recopilación de los desafíos habidos en nuestra República, precedidos de la historia de la esgrima en México y de los duelos más famosos verificados en el mundo desde sus juicios de Dios hasta nuestros días*. México, 1998 5.ª ed. 1936.
- ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA 1903
«España y América Latina en París». *París Ilustrado y Artístico. Revista de la vida parisiense, elegante, artística, literaria, social, científica y deportiva*, 1, n.º 1, París, 15 de agosto de 1903.
- ESTEPA Y FRANCO DE LERA 1991
L. Estepa y P. Franco de Lera. «París 1902. Un año en la vida del escultor Bloy». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte*, vol. III, Madrid, 1991, pp. 161-198.
- ÉWALD 1997
U. Ewald. *La industria salinera de México, 1560-1994*. México, 1997.
- FERNÁNDEZ GALLANO 1990
L. Fernández Gallano. *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras* (cat. exp.). Madrid, 1990.
- FERNÁNDEZ LACOMBA 2002
Paisaje y modernidad II (cat. exp.), ed. y fichas de J. Fernández Lacomba. Sevilla, 2002.
- FERRARI 1904
Ferrari. «Ducis. Le Figaro». París, 18 de octubre de 1904.
- FERRÉS 2000
P. Ferrés. *Miquel Blay i Fàbraga 1866-1936* (cat. exp.). Girona, 2000.

- FOL 1875
W. Fol. «Fortuny (zweite et dernier article)», *Gazette des beaux-arts*, vol. II, abril de 1875, pp. 350-366.
- FONLLONA (1983) 1988
E. Fonllona. *Historia de l'art català. Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888*. Barcelona, 1988. 1.ª ed. 1983).
- FORTUNY 1933
M. Fortuny y de Madrazo. *Fortuny 1838-1874*. Bolonia, 1933.
- FOY 1974
A.-M. Foy. «Lorsqu'on battait en duel au Vésinet». *Bulletin municipal*, n.º 29, Vésinet, diciembre de 1974, p. 47.
- FRANCÉS 1935
J. Francés. «Fortuny dibujante y grabador», en *Exposición de Grabados, Dibujos y Acuarelas de Fortuny* (cat. exp.), Madrid, 1935, s.p.
- FRANCOGUES 1863
H. de Francogues. «Exposition des beaux-arts. La peinture au Salon de 1863», *Revue des races latines*, vol. 38, junio de 1863, pp. 576-587.
- GALICHÓN 1863
É. Galichón. «La Perle et la vague», gravure de M. Carey, d'après M. Baudry», *Gazette des beaux-arts*, vol. 15, noviembre de 1863, p. 488.
- GÁLLEGO 1971
J. Gállego. «Fortuny en el Casón», *Caja*, n.º 104, Madrid, septiembre-octubre de 1971, pp. 90-97.
- GÁLLEGO 1985
J. Gállego. «De don José a Cocó o el arte de ser griego», en *Los Madrazo*. Madrid, 1985, pp. 45-54.
- GÁLLEGO 1992
J. Gállego. «Aline Masson con mantilla blanca», en *Tesoros del arte español* (cat. exp.), Sevilla, 1992.
- GALLEGO BURÍN 1963
A. Gallego Burín. *La Alhambra*. Granada, 1963.
- GAMILLA [1878]
H. Gamilla. «Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle (suite). L'Espagne», *L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, n.º 19, París [1878], pp. 150-151.
- GARCERÁN 1997
R. Garcera. «La mujer como modelo en el arte español», en *Actas de las VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, pp. 341-346.
- GARCÍA ALCARAZ 1986
R. García Alcaraz. *El pintor Ússel de Guimbarde*. Cartagena, 1986.
- GARCÍA BARRAGÁN 2002
E. García Barragán. «El arquitecto Lorenzo de la Hidalga», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 80, México, 2002, pp. 101-128.
- GARCÍA MERCADAL 1952
J. García Mercadal. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, 1952.
- GAUTIER 1863
T. Gautier. «Salon de 1863», *Le Moniteur Universel*, n.º 164, 13 de junio de 1863, p. 863.
- GAUTIER 1870
T. Gautier. «Fortuny», *Journal Officiel de l'Empire Français*, n.º 137, París, 19 de mayo de 1870.
- GAUTIER Y DESPREZ 1878
H. Gautier y A. Desprez. *Les curiosités de l'exposition de 1878. Guide du visiteur*. París, 1878.
- GAYA NUÑO 1944
J. A. Gaya Nuño. *Guías artísticas de España*. Madrid, Barcelona, 1944.
- GAYA NUÑO 1955
J. A. Gaya Nuño. *Historia y guía de los museos de España*. Madrid, 1955.
- GAYA NUÑO 1966
J. A. Gaya Nuño. *Arte del siglo XIX*. Madrid, 1966.
- GAYA NUÑO 1969
J. A. Gaya Nuño. *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. Madrid, 1969.
- GAU 1952
L. Gil Filloi. *Mariano Fortuny. Su vida, su obra, su arte*. Barcelona, 1952.
- GERARD 1981
L. Girard. *Nouvelle Histoire de Paris. La Deuxième République et le Second Empire 1840-1870*. París, 1981.
- GERARD DE RIADLE 1863
J. Girard de Riadle. *À travers le Salon de 1863*. París, 1863.
- GOARIN 1986
V. Goarin. «Catalogues», en *Baudry 1828-1886*. La Roche-sur-Yon, 1986, pp. 151-167.
- GÓMEZ MORENO 1892
M. Gómez Moreno. *Guía de Granada*. Granada, 1892.
- GÓMEZ MORENO 1993
M. E. Gómez Moreno. *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. (SUTURIA ARTIS, vol. XXXV) Madrid, 1993.
- GOUCOU 1956
E. y J. Goucou. *Journal Mémoires de la vie littéraire 1864-1878*. Mónaco, 1956.
- GONSE 1879
L. Gonse. «Exposition Universelle de 1878. Les Beaux-arts et les Arts décoratifs. L'Art moderne», *Gazette des beaux-arts*, París, 1879.
- GONZÁLEZ LÓPEZ 1998
C. González López. «Fortuny inédito: El «Album Fortuny»», en *Fortuny* (cat. exp.), Zaragoza, 1998, pp. 15-59.
- GONZÁLEZ NAVARRO 1994
M. González Navarro. *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero*. México, 1994.
- GÓZGALEZ Y BENITO 1983
C. González y C. Benito. *Mariano Fortuny*. Madrid, 1983.
- GONZÁLEZ Y MARTÍ (EDS.) 1989
C. González y M. Martí (eds.). *Fortuny 1838-1874* (cat. exp.), Barcelona, 1989.
- GONZÁLEZ Y MARTÍ 1989
C. González y M. Martí. *Mariano Fortuny Marsal*, 2 vols., Barcelona, 1989.
- GONZÁLEZ Y MARTÍ 1996
C. González y M. Martí. *Baileando de Madrazo 1840-1920* (cat. exp.), Zaragoza, 1996.
- GOUPIL 1875
Goupil et Cie. *Oeuvres de Fortuny reproduites en photographie*. París, 1875.
- GRANADA 1962
Granada: la ciudad y su paisaje (cat. exp.), Granada, 1962.
- GRICO 2003
S. Grico. «El cuerpo, apariencia y sexualidad», en *Historia de las mujeres*, 2 vols., Madrid, 2003.
- GUELLETTE 1863
Ch. Guellette. *Les Peintres de genre au Salon de 1863*. París, 1863.
- GUILAUME 1886
E. Guillaume. «Étude sur Paul Baudry», en *Paul Baudry* (cat. exp.), París, 1886.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ 1999
A. Gutiérrez Gutiérrez. «Semblanzas de españoles destacados», en C. E. Lida. *España y el Imperio de Maximiliano*. México, 1999.
- HAMANN 1989
B. Hamann. *Con Maximiliano en México. Del diario del príncipe Carl Khevenhüller 1864-1867*. México, 1989.
- HASKELL Y PENNY 1990
F. Haskell y N. Penny. *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid, 1990.
- HEREDIA 1867
S. de Heredia. «Les Hispano-Américains», en *Paris. Guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Deuxième partie. La Vie*. París, 1867, pp. 1080-1086.
- HERNOSILLO 1994
J. de HERNOSILLO y Medina. «Una carta desde París», *El Sol de San Luis*. San Luis Potosí, 6 de noviembre de 1994.
- HUNGERFORD 1999
C. C. Hungerford. *Ernest Meissonier. Master in His Genre*. Cambridge, 1999.
- LA ILUSTRACIÓN 1876
La Ilustración Española y Americana. Suplemento al n.º XLVII. Madrid, 1876.
- IXV. PRADO 1996
Museo del Prado. Inventario General de Pinturas, III. *Nuevas adquisiciones. Museo Iconográfico. Tápices*. Madrid, 1996.
- ITINERANTE 1983-84
El niño en el Museo del Prado (cat. exp.), Madrid, 1983-84.
- IZQUIERDO Y MUÑOZ 1990
B. Izquierdo y V. Muñoz. *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*. Sevilla, 1990.
- JOHNSTON 1971
W. R. Johnston. «W. H. Stewart, the American Patron of Mariano Fortuny», *Gazette des beaux-arts*, vol. 77, París, marzo de 1971, pp. 183-188.
- LAFENESTRE 1863
C. Lafenestre. «La Peinture au Salon de 1863», *Revue contemporaine*, vol. 33, 15 de junio de 1863, pp. 580-612.
- LAFENESTRE 1886
C. Lafenestre. «Paul Baudry et son Exposition posthume», *Gazette des beaux-arts*, 1886, vol. 33, pp. 495-492.
- LAFUENTE 1950
E. Lafuente Ferrari. *La vida y el arte de Ignacio Zuboga*. San Sebastián, 1950.
- LAGO 1920
S. Lago. J. Francés. «Fortuny y el fortunismo», *La Esfera*, n.º 364, 25 de diciembre de 1920.
- LALUENTA 1982
G. Laluerta. «Mi felicidad gozosa. A una sonrisa», *Gozon*, núm. 167-168. Madrid, 1982.
- LANDY 2004
C. Landi Fonseca. *Agua y conflictos sociales en Querétaro 1838-1876. Cayetano Rubio y sus fábricas textiles*. Querétaro, 2004.

- LARROUQUET S.A.
G. Larrouquét, *Meissonier, par ... Membre de l'Institut, étude suivie d'une biographie par Philippe Barty*, París, s.a.
- LAS PALMAS 1973
Pintura española de los siglos XVI al XIX (cat. exp.), Las Palmas, 1973.
- LAURENT 1879
J. Laurent et Cie, *L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie*, s.l., 1879.
- LE NORMAND-ROMAIN 1995
A. Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1806-1914*, París, 1995.
- LEFORT 1878
P. Lefort, «Les écoles étrangères de peinture», *Gazette des beaux-arts*, 1878, vol. 18, pp. 470-485.
- LEWIS 1835
J. F. Lewis, *Sketches and Drawings of the Alhambra, made during a residence in Granada, in the years 1833-34*, Londres, 1835.
- LEWIS 1978
Major-General M. Lewis, *John Frederick Lewis R.A. 1805-1876*, Norfolk, 1978.
- LISBOA 1974
Pintura española do século XIX (cat. exp.), Lisboa, 1974.
- LUCIENNES 1863
V. Luciennes [P. Laffite], *Le Jury et le Salon*, París, 1863.
- LUDERIN 1997
P. Luderin, *L'Art Paupier. Imagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*, s.l., 1997.
- LYON 2005
De l'impressionisme au cinéma (cat. exp.), Lyon, 2005.
- MADÉLÈNE 1863
H. de la Madelène, *Salon de 1863*, París, 1863.
- MADRAZO 1907
P. de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura por don Pedro de Madrazo. Ampliado por don Salvador Viniegra, Subdirector y conservador de pintura del Museo. Novena edición*, Madrid, 1907.
- MADRAZO 1910
P. de Madrazo [Adiciones de S. Viniegra], *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado. Décima edición corregida y con la numeración reformada*, Madrid, 1910.
- MADRAZO 1913
P. de Madrazo, *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*, 1.ª ed. francesa, Madrid, 1913.
- MADRAZO 1920
P. de Madrazo [Correcciones y adiciones de E. Beroqui], *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 1920.
- MADRAZO 1994a
P. de Madrazo, *Epistolario*, ed. de J. L. Díez, 2 vols., Madrid, 1994.
- MADRAZO 1994b
P. de Madrazo, «Recuerdos de mi vida», en C. González López y M. Martí Aixelá, *Federico de Madrazo, un romántico europeo*, Madrid, 1994, pp. 13-18.
- MADRID 1866
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, Madrid, 1866.
- MADRID 1935
Exposición de grabados, dibujos y acuarelas de Fortuny, Madrid, 1935. Con un texto de J. Francés, «Fortuny dibujante y grabador», s.p.
- MADRID 1967
La música en las artes plásticas (cat. exp.), Madrid, 1967.
- MADRID 1974
Primer Centenario de la Muerte de Fortuny (cat. exp.), Madrid, 1974.
- MADRID 1975
La época de la Restauración, Madrid, 1975.
- MADRID 1983
El niño en el Museo del Prado (cat. exp.), Madrid, 1983.
- MADRID 1985
Los Madrazo. Una familia de artistas (cat. exp.), Madrid, 1985.
- MADRID 1988
Pintura orientalista española 1830-1930 (cat. exp.), Madrid, 1988.
- MADRID 1997-98
Cánovas y la Restauración (cat. exp.), Madrid, 1997-98.
- MADRID 1998
Mariano Fortuny. Pinturas, dibujos y grabados (cat. exp.), Madrid, 1998.
- MADRID 1999
El mantón de Manila (cat. exp.), Madrid, 1999.
- MADRID-BARCELONA-OVIEDO 1983
Pintores españoles de la luz (cat. exp.), Bilbao, 1983.
- MAGARIÑOS 1992
J. M. Magariños, «Meissonier, un centenario de formato menor», *Boletín del Museo del Prado*, xiii, n.º 31, 1992, pp. 77-83.
- MANTZ 1863
P. Mantz, «Salon de 1863», *Gazette des beaux-arts*, vol. 14, noviembre de 1863, pp. 481-506.
- MARCEL 1903
H. Marcel, *La peinture française au XIX siècle*, París, 1903.
- MARÍN FIDALGO 1990
A. Marín Fidalgo, *El Alcazar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1990.
- MARTÍ AYXELÁ 1998
M. Martí Aixelá, «Catálogo», en *Fortuny (1838-1874)* (cat. exp.), Zaragoza, 1998, pp. 61-242.
- MARTÍ AYXELÁ 2003
M. Martí Aixelá, «Mariano Fortuny, intérprete visual de textos», en *Fortuny (1838-1874)* (cat. exp.), Barcelona, 2003, pp. 397-405.
- MARTÍNEZ DE VELASCO 1874
E. Martínez de Velasco, «Nuestros grabados», *La Ilustración Española y Americana*, xviii, n.º xxiv, Madrid, 15 de septiembre de 1874, pp. 530-532.
- MARTÍNEZ ROSALES 1994
A. Martínez Rosales, «Cineo mexicanos y el Museo del Prado», en *Memoria. Museo Nacional de Arte*, n.º 5, México, 1994, pp. 73-83.
- MARTÍN-FUGIER 2004
A. Martín-Fugier, *Les Salons de la III République. Art, littérature, politique*, París, 2004.
- MATILLA TASCÓN 1979
A. Matilla Tascón, «Testamentaria del pintor Fortuny», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. xia, Valladolid, 1979, pp. 530-534.
- MAUCLAIR 1931
C. Mauchair, *L'Impre et splendide Espagne*, París, 1931.
- MEISSONIER 1897
J.-L.-E. Meissonier, *Ses souvenirs. Ses entretiens. Précedés d'une étude sur sa vie et son œuvre par M. O. Gérard de l'Académie Française*, París, 1897.
- MÉLIDA 1905
J. R. Mérida, «La quincenta artística», *El Correo*, Madrid, 5 de junio de 1905.
- MÉNARD 1874
Ménard, «Paul Baudry», *Gazette des beaux-arts*, vol. 9, junio de 1874, pp. 536-550.
- MENDOZA 2003
C. Mendoza, «Paisaje de Portici», «Desnudo en la playa de Portici», en *Fortuny (1838-1874)* (cat. exp.), Barcelona, 2003, pp. 312-316; 318-322.
- MIREUR 1911
H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les VIII. & XIV siècles*, 6 vols., París, 1911.
- THE MODERN MASTERPIECES 1898
The Modern Masterpieces Gathered by the Late Connoisseur William H. Stewart, to be Disposed of at Absolute Public Sale, by Order of His Executors, Nueva York, 1898.
- MONOD 1889
E. Monod, *L'Exposition Universelle de 1889*, París, 1889.
- MOKHOV 2004
M. I. Monroy Castillo, *Suenos, tentativas y posibilidades. Extranjeros en San Luis Potosí, 1820-1843*, México D.F., 2004.
- MONROY Y CALVILLO 1997
M. I. Monroy Castillo y T. Calvillo Uma, *Breve historia de San Luis Potosí*, México D.F., 1997.
- MONTLAUR 1863
E. de Montlaur, *L'École française contemporaine. Le Salon de 1863*, Besançon, 1863.
- MONTREAL-CAMBRIDGE (MASS.)-DALLAS-NUEVA YORK 1984-85
Spanish Painters in the Search of Light (1850-1950) (cat. exp.), Madrid, 1984.
- MONTRUSIER 1889
E. Montrusier, *Raimond de Madrazo*, en *Grands peintres français et étrangers*, París, 1889, pp. 353-368.
- MORENO 1966
S. Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, México D.F., 1966.
- MORENO 1969
S. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, México D.F., 1969.
- MORENO 1994
S. Moreno Negrete, *Casas y personas de Querétaro. El barroco queretano Veinticuatro potrosos y personas del censo histórico*, México D.F., 1994.
- OLIVER 1875
J. y M. Oliver Hurtado, *Granada y sus monumentos árabes*, Málaga, 1875.
- OMIEVA 1952
A. J. Omieva, *El Prado. Sus cuadros y sus pintores*, Madrid, 1952.

- OSSORIO 1884
M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884.
- PÁEZ RÍOS 1951
E. Páez Ríos, *Fortuny. Grabados y dibujos* (cat. exp.), Madrid, 1951.
- PALACIO 1866
M. del Palacio, «Revista de la Semana», *El Periódico Ilustrado*, Madrid, n.º 63, 1 al 8 de julio de 1866.
- PANTORBA 1947
B. de Pantorba [J. López Jiménez], *Los Madrazo*, Barcelona, 1947.
- PANTORBA 1950
B. de Pantorba, *Museos de pintura en Madrid. Estudio histórico y crítico*, Madrid, 1950.
- PANTORBA 1962
B. de Pantorba [J. López Jiménez], *Guía del Museo del Prado*, Madrid, 1962.
- PABLO CANALIS 1974
E. Pablo Canalis, «En el centenario de Fortuny», *Goya*, n.º 123, 1974, pp. 160-165.
- PARÍS 1863
Salon de 1863. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1.º mai 1863, Paris, 1863.
- PARÍS 1878
Exposition Universelle de 1878. Espagne. Section des beaux-arts. Catalogue spécial, Paris, 1878.
- PARÍS (LISTE DE RECOMPENSES) 1878
Exposition Universelle et Internationale de 1878 à Paris. Catalogue officiel. Liste de récompenses, Paris, 1878.
- PARÍS 1882
Galerie Georges Petit. Exposition Internationale de Peinture, Paris, 1882.
- PARÍS 1886
Exposition au profit de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, etc., et du monument à élever à la mémoire de Paul Baudry. Catalogue des oeuvres de Paul Baudry avec une étude par Paul Guillaume, Paris, 1886.
- PARÍS 1889
Exposition Universelle de 1889. Catalogue illustré des beaux-arts 1771-1889. Publié sous la direction de F. C. Dumas, Lille, Paris, 1889.
- PEÑAZA 1965
J. F. Peñaza, *Los «monedas de hacienda» del estado de San Luis Potosí*, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1982
A. E. Pérez Sánchez, *El Faleto del Greco* (cat. exp.), Toledo, 1982.
- PICATTO 1999
P. Picatto, «Politics and Technology of Honor: Dueling in Turn-of-the-Century México», *Journal of Social History*, Carnegie Mellon University Press, invierno 1999, pp. 1 y ss.
- PORTIS 1994
J. Portis, *Museo del Prado. Memoria escrita 1849-1994*, Madrid, 1994.
- PRAT DE NANTOUILLET 1881
P. de Prat [Marqués de Prat de Nantouillet], «Quincena parisien», *La Ilustración Española y Americana*, xxx, n.º 11, Madrid, 15 de enero de 1881, pp. 31-34.
- PRAT DE NANTOUILLET 1887
Marqués de Prat de Nantouillet [P. Prat], «Las quincenas... de viajes», *La Ilustración Española y Americana*, xxxi, n.º xxxii, Madrid, 8 de septiembre de 1887, pp. 138 y 139.
- PROUDHON [1865] 1980
P.-J. Proudhon, *Du Principe de l'art et sa destination sociale*, París, 1865; trad. cast.: *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Buenos Aires, 1980.
- PUNTE 1976
J. de la Puente, *Casón del Buen Retiro. Guía sucinta de la sección de arte del siglo XIX*, Madrid, 1976.
- PUNTE 1985
J. de la Puente, *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del Siglo XIX*, Madrid, 1985.
- PUNTE 1987
J. de la Puente, *Pintura española del siglo XIX. De Goya a Picasso* (cat. exp.), Moscú-Leningrado, 1987.
- QUESADA 1995
L. Quesada, *Pinturas y esculturas españolas 1870-1940* (cat. exp.), Granada, 1995.
- QUÍLEZ 2003
E. Quílez i Corella, «Fortuny grabador», y diversas fichas catalográficas, en *Fortuny (1838-1874)* (cat. exp.), Barcelona, 2003, pp. 324-332 y pp. 206, 268-272, 290-292.
- R.V. 1862
R.V., «Exposition du Cercle de l'Union Artistique», *Gazette des beaux-arts*, vol. 13, julio de 1862, pp. 95 y 96.
- REEF 1976
The Reef, *Art in Context. Maurit, Olympia*, Londres, 1976.
- REIC CORONAS 1954
R. Reig Coronas, *La acuarela en España*, Barcelona, 1954.
- REYERO 1990
C. Reyero, «Los orígenes del fortunismo en París y la obra de Luis Riquelme», *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, n.º xli, 1990, pp. 5-20.
- REYERO 1993
C. Reyero, *París y la crisis de la pintura española. 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, 1993.
- REYERO 1994
C. Reyero, «El retrato europeo en tiempos de Federico Madrazo», en J. L. Díez (ed.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)* (cat. exp.), Madrid, 1994, pp. 15-40.
- REYERO Y FREIXA 1995
C. Reyero y M. Freixa, *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Madrid, 1995.
- RICO S.A.
M. Rico, *Recuerdos de mi vida*, Madrid, s.a.
- RISPERT [1865] 1995
B. Rispert (dir.), *D'Hervey de Saint-Denis. Île Saint-Denis*, 1995.
- ROCHEGODE DE 1910
Marqués de Rochede, *Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements. 111º arrondissement*, París, 1910.
- RODRÍGUEZ BARRAGÁN 1957
R. Rodríguez Barragán, «Apuñtes para la historia y la geografía de la ciudad de Salinas, en el estado de San Luis Potosí», *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, XLII, n.º 2, México, 1957, pp. 431-492.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI 1964
I. Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos. 1. (1810-1858)*, México, 1964.
- ROGLÁN 2005
M. Roglán, «Apéndice documental: pintores españoles del siglo XIX en los libros de registro de Goupil & Cie y Boussod, Valadon & Co. (inventarios, 1846-1919)», en *Prologue to Spanish Modernism. Fortuny to Picasso*, Allouquerque, 2005, pp. 331-335.
- ROMERO DE TERREROS (ED.) 1963
M. Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, 1963.
- ROUJON S.A.
H. Roujon, *Paul Baudry*, París, s.a.
- SALAS 1945
X. de Salas, «Fortuny y El Greco», *Anales y Boletín de las Museos de Arte de Barcelona*, III, n.º 4, Barcelona, octubre de 1945, pp. 241-245.
- SAN SEBASTIÁN 1972
Pinturas de temas del mar (cat. exp.), San Sebastián, 1972.
- SANPLETE MIGUEL 1880
S. Sanplete Miguel, *Mariano Fortuny. Album. Colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte reproducidos por los modernos sistemas de foto-litografía y foto-tipia*, Barcelona, 1880.
- SANS 1866
E. Sans, «Un boceto de Fortuny», *El Arte. Periódico semanal de literatura y bellas artes*, I, n.º xii, Madrid, 23 de noviembre de 1866, pp. 1 y 2.
- SANTILLANA DEL MAR 1982
Menéndez Pelayo y la Casa de Alba (cat. exp.), Santillana del Mar, 1982.
- SANTOS 1880
J. E. de Santos, *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878. I. Estadística*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1880.
- SAYRE 1988
E. A. Sayre, «Linda maestra!», en *Goya y el espíritu de la Ilustración* (cat. exp.), Madrid, 1988, p. 239.
- SEVILLA 1980
La época de Alfonso XII (cat. exp.), Sevilla, 1980.
- SEVILLA 2002
La escena de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano 1800-1936 (cat. exp.), Sevilla, 2002.
- SHAW 1991
J. L. Shaw, «The Figure of Venus: Rhetoric of the Ideal and the Salon of 1863», *Art History*, vol. 14, n.º 1, diciembre de 1991, pp. 540-570.
- SKINNER 1962
C. O. Skinner, *Elegant Ways and Grand Horizontals*, Boston, 1962.
- SOTO 2004
E. Soto González, *Hércules. Industrialización y clase obrera en Querétaro 1838-1877*, Querétaro, 2004.
- SPANISH PAINTERS 1984
Spanish Painters in the Search of Light (1850-1950), [Madrid], 1984.

STEVENS 1866

A. Stevens, *Le Salon de 1863, suivi d'une étude sur Eugène Delacroix et d'une notice biographique sur le prince de Gortschakow*. Paris, 1866.

STEVENS 1904

A. Stevens, *Impresiones sobre la pintura por Alfredo Stevens*. Versión española por Angel Avilés. Madrid, 1904 (ed. francesa, París, 1886).

TORRES-VILLARROEL 1974

D. Torres-Villarroel, *Sueños morales*. Madrid, 1974.

TOUT-PARIS (PROUST) 1894

Tout-Paris (M. Proust), «Bloc-notes parisien. Une fête littéraire à Versailles», *Le Gaulois*, París, 30 de mayo de 1894.

UMBERT 1879

M. Umberto, *España en la Exposición Universal de París de 1878. La ciencia, las artes, la industria, el comercio y la producción de España y de sus colonias ante los jurados internacionales*. Madrid, 1879.

VÉLEZ 2001

P. Vélez, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 11. Escultura i medalles*. Barcelona, 2001.

VÉRON 1878

Th. Véron, *Dictionnaire Véron, ou mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle*. Paris, 1878.

VÉRON 1882

Th. Véron, *Dictionnaire Véron*. Paris, Poitiers, 1882.

VIGNON 1863

C. Vignon (N. Cadiot), «Le Salon de 1863», *Le Correspondant*, París, vol. xxii, junio 1863, pp. 363-392.

VIGO 1985

La pesca en la pintura (cat. exp.), Vigo, 1985.

VINAYE 1886

H. Vinayle, «Chronique artistique», *La Pléiade*, abril de 1886, pp. 59-60.

VIVES 1991

R. Vives, *Fortuny, gravador. Estudi crític i catàleg razonat*. Reus, 1991.

VIVES 1994

R. Vives, «Catálogo razonado de la producción grabada de Fortuny», en *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny. Madrasa. Grabados y dibujos* (cat. exp.). Madrid, 1994, pp. 52-100.

VIVES 2003

R. Vives, «Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny», en *Fortuny 1838-1874* (cat. exp.), Barcelona, 2003, pp. 377-385.

WETHEY 1967

H. Wethey, *El Greco y su escuela*, 2 vols., Madrid, 1967.

WORMS 1906

J. Worms, *Souvenirs d'Espagne. Impressions de voyages et croquis*. París, 1906.

YRIARTE 1889

C. Yriarte, *Les artistes célèbres. Fortuny*. París, 1889.

YXART 1881

J. Yxart, *Fortuny. Notice biographique critique*. Barcelona, 1881.

ZUBIARU 1986

F. J. Zubiaru, *La escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona, 1986.

ZULOAGA 1989

I. Zuloaga, *Aguacía Zuloaga: epistolario y dibujos*, prólogo y notas de J. L. Tellerchen Idigoras. San Sebastián, 1989.

Exposiciones

- PARÍS 1863
Salon de 1863, París, Palais des Champs-Élysées, 1863.
- PARÍS 1878
Exposition Universelle Internationale de 1878, París, Palais au Champ de Mars, 1878.
- PARÍS 1882A
Exposition Internationale de Peinture, París, Galerie Georges Petit, 1882.
- PARÍS 1882B
Paul Baudry, París, Orangerie des Tuileries, 1882.
- PARÍS 1886
Exposition au profit de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, etc., et du monument à élever à la mémoire de Paul Baudry, París, École nationale des beaux-arts, 1886.
- PARÍS 1889
Exposition Universelle Internationale de 1889, París, Palais au Champ de Mars, Galerie des beaux-arts, 1889.
- MADRID 1935
Exposición de grabados, dibujos y acuarelas de Fortuny, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1935.
- BARCELONA 1940
Exposición Fortuny, Barcelona, Palacio de la Virreina, 1940.
- MADRID 1949
Bocetos y estudios para pinturas y esculturas. Siglos XVI-XIX, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1949.
- GRANADA 1962
Granada: la ciudad y su paisaje, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1962.
- MADRID 1967
La música en las artes plásticas, Madrid, Biblioteca Nacional, 1967.
- SAN SEBASTIÁN 1972
Pinturas de temas del mar, San Sebastián, Museo de San Telmo, 1972.
- LAS PALMAS 1973
Pintura española de los siglos XVI al XIX, Las Palmas, Casa de Colón, 1973.
- CASTRES 1974
Mariano Fortuny et ses amis français, Castres, Musée Goya, 1974.
- LISBOA 1974
Pintura espanhola do seculo XIX, Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1974.
- BARCELONA-MADRID-REUS 1974-75
Primer centenario de la muerte de Fortuny, Barcelona, Museo de Arte Moderno, Parque de la Ciudadela; Reus, Excmo. Ayuntamiento; Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1974-75.
- MADRID 1975
La época de la Restauración, Madrid, Palacio Velázquez, 1975.
- TOKIO-HYOGO-KITAKYUSHU 1976-77
Pintura española desde el Renacimiento hasta nuestros días, Tokio, Museo Metropolitano de Arte; Hiogo, Museo Provincial de Arte Moderno; Kitakyushu, Museo Municipal de Arte, 1976-77.
- SEVILLA 1980
La época de Alfonso XII, Sevilla, Reales Alcázares, 1980.
- SANTILLANA DEL MAR 1982
Menéndez Pelayo y la Casa de Alba, Santillana del Mar, Torre de Don Borja, 1982.
- MADRID-BARCELONA-OVIEDO 1983
Pintores españoles de la luz, Madrid, Banco de Bilbao; Barcelona, Museo de Arte Moderno; Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1983.
- ITINERANTE 1983-84
El niño en el Museo del Prado, Madrid, Museo del Prado; Valencia, Ayuntamiento; Vigo, Caja de Ahorros; Málaga, Museo de Bellas Artes; Albacete, Museo; Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias; Tudela, Centro Castel Ruiz; Las Palmas, Sala del Banco de Bilbao; Murcia, El Almudí; Ciudad Real, Museo Provincial; Toledo, Hospital Tavera; Zaragoza, Museo Camión Aznar; Orense, Ateneo; León, Caja de Ahorros de León; Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo, 1983-84.
- MONTREAL-CAMBRIDGE (MASS.)-DALLAS- NUEVA YORK 1984-85
Spanish Painters in the Search of Light (1850-1950), Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum; Dallas, Meadows Museum; Nueva York, National Academy of Design, 1984-85.
- MADRID 1985
Los Madrazo. Una familia de artistas, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1985.
- VIGO 1985
La pesca en la pintura, Vigo, Centro Cultural Caja de Ahorros de Vigo, 1985.
- LA ROCHE-SUR-YON 1986
Baudry 1828-1886, La Roche-sur-Yon, Musée d'art et d'archéologie, 1986.
- MADRID 1987
Pintura española siglos XIX-XX, Madrid, Galería del Cisne, 1987.
- MOSCÚ-LENINGRADO 1987
Pintura española del siglo XIX. De Goya a Picasso, Moscú, Galería Estatal Tretyakov; Leningrado, Museo Estatal de Arte Ruso, 1987.
- MADRID 1988
Pintura orientalista española. 1830-1930, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988.
- BARCELONA-MADRID 1989
Mariano Fortuny 1838-1874, Barcelona-Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1989.
- MADRID 1989
Las raíces de todas las cosas, Madrid, Jardín Botánico, 1989.
- MADRID 1990
El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1990.
- COLONIA-ZÜRICH 1990
Landschaft im Light. Impressionistische Malerie in Europa und Nordamerika. 1860-1910, Colonia, Wallraf-Richartz Museum; Zúrich, Kunsthau, 1990.
- MILÁN 1991
Da Goya a Picasso. La pittura spagnola dell'Ottocento, Milán, Palazzo Reale, 1991.
- SEVILLA 1992
Tesoros del arte español, Sevilla, Pabellón de España en la Exposición Universal, 1992.
- TOKIO 1992
Exposición de pinturas modernas españolas, Tokio, Centro de Cultura Tokyui, 1992.
- BILBAO-MADRID-OVIEDO-SANTIAGO DE COMPOSTELA-ZARAGOZA-VITORIA-VALENCIA 1992-93
Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao; Madrid, Museo del Prado; Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias; Santiago de Compostela, Sala de Exposiciones del Auditorio de Galicia; Zaragoza, La Lonja; Vitoria, Sala América; Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V, 1992-93.
- AGEN-NANCY-CASTRES 1994-95
De Fortuny à Picasso. Trente ans de peinture espagnole (1874-1906), Agen, Musée des beaux-arts; Nancy, Musée des beaux-arts; Castres, Musée Goya, 1994-95.
- MADRID-GRANADA 1995
Gitanos. Pinturas y esculturas españolas 1870-1940, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Granada, Centro Cultural La General y Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1995.
- MADRID 1997-98
Cánovas y la Restauración, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1997-98.
- MADRID 1998
Mariano Fortuny. Pinturas, dibujos y grabados, Madrid, Museo del Prado, 1998.
- MADRID 1999
El manión de Manila, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1999.
- BRESCIA 2001
Impressionismi in Europa. Non solo Francia, Brescia, Palazzo Martinengo, 2001.
- SEVILLA 2002
La Escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano 1800-1936, Sevilla, Casa de la Provincia, 2002.
- BARCELONA 2003-4
Fortuny (1838-74), Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2003.
- BRUSELAS 2003-4
Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien, Bruselas, Palais des beaux-arts, 2003-4.
- LYON 2005
De l'impressionisme au cinéma, Lyon, Musée des beaux-arts, 2005.
- ALBUQUERQUE 2005
Prelude to Spanish Modernism: Fortuny to Picasso, Albuquerque, The Albuquerque Museum, 2005.



CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- Baltimore, The Walters Art Museum, figs. 4.1, 4.2
Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, figs. 9.2, 11.3, 12.2, 25.1, 25.2, 25.3
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Calveras, Mérida y Sagristà), figs. 21, 44, 8.1, 8.2, 8.3, 12.1, 13.1, 13.2, 14.1, 14.2, 16.5, 16.6
Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, figs. 5, 6
Carlos G. Navarro, figs. 8, 11, 12
Ana Gutiérrez Márquez, fig. 5.1
Madrid, Biblioteca Nacional, figs. 9.3, 11.2
Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, fig. 22.2
Madrid, Museo Fundación Lázaro Galiano, fig. 9.4
Madrid, Ministerio de Cultura, IÑHE, Archivo Moreno, pp. 12-13, figs. 41, 42, 11.5
Nueva York, Christie's Images limited 2001, fig. 23.2
Nueva York, Spanierman Gallery, LLC, fig. 15.1
Nueva York, cortesía de The Hispanic Society of America, figs. 11.6, 24.2 y p. 147
París, Bibliothèque nationale de France, figs. 1, 9, 12-13, 15, 17, 24, 25, 23.1
París, Les Arts décoratifs (Photo Jean Tholance), figs. 30-33
París, Réunion des musées nationaux: Martine Beck-Coppola, fig. 29; Hervé Lewandoski, figs. 27, 34, 35; Arnaudet, fig. 45
Querétaro (México), Museo de la Restauración de la República, fig. 2-4
San Sebastián, Museo de San Telmo, figs. 14, 23, 26, 14.3
Santander, Museo de Bellas Artes, fig. 22.1
Sevilla, Pedro Fera, figs. 19, 20
Venecia, Museo Fortuny, fig. 20.2
El resto de las fotografías son propiedad del Museo Nacional del Prado, Madrid



EXPOSICIÓN

Comisario
Javier Barón

Documentación
Carlos G. Navarro
Ana Gutiérrez Márquez
José Armando Hernández
Soubervielle

Ayudante de documentación
Felicidad Elipe

Coordinación
Patricia Sánchez-Cid

Restauración
Pintura
Eva Perales
Lucía Martínez Valverde

Papel
M.^a Eugenia Sicilia
Javier Macarrón

Marcos
Isabel Fernández
Enrique Gil
M.^a Jesús López de Lerma

Gabinete técnico
Carmen Garrido
Ana González Mozo
Jaime García-Máiquez
Inmaculada Echeverría
Laura Alba
Maite Jover

Fotografía
José Bastán
Alberto Otero

Documentación fotográfica
Amaya Gálvez

Diseño gráfico
Germán Simone

Montaje
Polo Sequeros Arquitectos (dirección)
Y Punto Ending (producción)

CATÁLOGO

Coordinación
Raquel González Escribano

Producción
Ediciones El Viso

Corrección de color
Ana González Mozo

Diseño gráfico
Pablo Rubio / Erretres Diseño

Fotocomposición
y fotomecánica
Lucam

Impresión
Brizzolis, Arte en Gráficas

Encuadernación
Ramos

© de esta edición,
Museo Nacional del Prado
© de los textos,
los autores

ISBN 84-8480-086-5
NPO 555-05-010-X
DER. LEGAL M-49826-2005



Este catálogo,
realizado con motivo de la exposición
inaugurada el 13 de diciembre de 2005
en el Museo Nacional del Prado,
se terminó de imprimir
el 5 de diciembre de 2005,
año del centenario
de la recepción del legado
Ramón de Errazu
al Museo del Prado



