

EN EL CENTENARIO DE D. VICENTE LOPEZ

Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid.

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

EL 22 de junio de 1950 se cumplieron los cien años de la muerte de D. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA, el pintor de cámara de Fernando VII, minucioso y apurado retratista, al que debemos una de las más completas colecciones de efigies de sus contemporáneos, galería iconográfica que, sin duda, tiene asegurado al artista un puesto por derecho propio en la historia de la pintura española. Eterna ha sido y será la discusión sobre el valor y la importancia relativas de la técnica y de la inspiración en las artes, sobre invención y sabiduría como criterios que afirmen la maestría en un artista. Muy fácil sería también recapitular ahora los vejámenes que a propósito de la pintura de don Vicente, de su objetiva y meticulosa frialdad, de su apurada ejecución y sus charoladas superficies han acumulado los críticos. Mas no es esta la ocasión o, al menos, no está en las intenciones de quien esto escribe, entrar ahora en el análisis estético de las producciones de don Vicente. Para definir su arte bastaría con recordar que mantuvo en un período difícil, de crisis profunda en la concepción de la pintura, las tradiciones del siglo XVIII, al que se sentía, sin duda, más apegado que a la turbulenta media centuria del XIX que le tocó vivir. Cultivó su oficio con honradez y aplicación ejemplares, y lo transmitió a un grupo de discípulos entre los que estuvieron sus propios hijos. Y si dejó que se perdieran para él y para los suyos las lecciones de un Goya, acaso no fuera por falta de admiración a su genialidad; pero don Vicente López, hombre prudente y circunspecto, conocía muy bien las fronteras que le imponía su propia capacidad. En esa eterna disputa entre la genialidad y la habilidad, entre la invención y la artesanía, entre la creación y la mera capacidad, no hay, para don Vicente ni para sus posibles biógrafos, lugar para una posición polémica. Los re-

tratos de don Vicente son, en fin de cuentas, estupendos documentos de época ejecutados con un honradísimo oficio. Mi intención al publicar estas notas no es sino añadir un grupo de obras, poco estudiadas o inéditas, al conocimiento de este pintor, ligado durante buena parte de su vida a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tuvo siempre en sus intenciones la de conmemorar el centenario del pintor de cámara de Fernando VII.

Hace ya veinticinco años, en un estudio sobre el pintor, escribía don Antonio Méndez Casal: "El estudio definitivo de don Vicente López aún no está hecho. Pocos artistas españoles lo merecen tanto" (1). No creo queden muchas cosas interesantes por averiguar en la vida de don Vicente López; en primer lugar, porque fué su existencia escasamente propicia a la aventura o al acontecimiento. El interés que podría tener un estudio más completo de su obra habría de comenzar precisamente insistiendo en la necesidad de distinguir con rigor entre el puñado de obras maestras, que las hay en su carrera de pintor, especialmente como retratista, y aquellas otras producciones en que una artesanía sin estímulo ni deseo de superación se limitaba a cumplir con los encargos, según superficiales y rutinarias fórmulas; en todos los artistas se dan estos altos y bajos, incluso en la obra de los más geniales pintores. Los contemporáneos de Goya sabían muy bien que cuando don Francisco pintaba a desgana apenas producía otra cosa sino "carantoñas de munición".

En la vida de don Vicente López y en el catálogo de sus retratos,

(1) *Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo. Conferencias de D. Antonio Méndez Casal y de D. Manuel González Martí. Catálogo de la Exposición inaugurada en el Centro Escolar y Mercantil de Valencia el 17 de abril de 1926.* Desde la publicación de este libro han visto la luz sobre el artista otros trabajos de interés. Me refiero especialmente al libro *Vicente López, 1772-1850. Estudio biográfico por el Marqués de Lozoya. Catálogo de la Exposición... organizada por Amigos de los Museos de Barcelona.* Barcelona, 1943, y al estudio del P. Hornedo, *Vicente López, pintor de cámara*, publicado en *Razón y Fe* en diciembre de 1950. Obra resumen de conjunto y divulgación es la de Emiliano Aguilera, *Vicente López.* Barcelona, 1946. Algunos datos nuevos y observaciones críticas sobre D. Vicente López se incluyen en el trabajo del que esto escribe, *La situación y la estela del arte de Goya.* (Estudio preliminar al Catálogo ilustrado de la Exposición, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya.* Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1947); véase el Capítulo I de la tercera parte, *La reacción contra Goya en la generación inmediata.* págs. 195 y siguientes.

estas obras de panllevar abundan de modo extraordinario por dos motivos: el primero, por su intervención en series de retratos oficiales, en los que tuvo, por aburrido deber, que ocuparse; en segundo, por la colaboración cada vez más intensa de sus propios hijos Luis y Bernardo. Sería, pues, tarea de alguna utilidad, desde el punto de vista crítico e histórico, reconstituir en toda su posible y abrumadora extensión el catálogo de las obras de don Vicente López, dejando en discreto lazarero aquellas obras en las que la mano del maestro se deja sentir escasamente. Pero este trabajo tendría que enfrentarse al propio tiempo con la distinción posible y conveniente entre las obras y la factura de don Vicente y aquellos rasgos que caracterizasen las pinturas de sus hijos, rasgos que se delatan a veces claramente en relación con obras seguras y firmadas que de cada uno de los hijos conocemos. La Exposición de pintura isabelina celebrada en Madrid por los Amigos del Arte en junio de este año de 1951, presentaba algunas pinturas excelentes de don Bernardo López, acaso el más dotado de los dos hijos, y cuya colaboración es evidente en pinturas del padre. La técnica de don Bernardo es legítima heredera de la de su padre y maestro, pero en su obra se acusa una paleta más caliente, más rubia, podríamos decir, con rasgos personales de factura; menor pulimento en las superficies, mayor tendencia hacia una pintura mate que el gusto de la época, patente en la obra de don Federico Madrazo, iba imponiendo en el ambiente de la corte madrileña... Por otra parte, hay acaso mayor robustez de materia, más afición a los empastes en la obra de don Bernardo que en la de don Vicente, cuyas tersas y pulidas superficies hacen, a veces, de la pintura una delgada película que al menor accidente en el soporte se desprende de él como una cascarilla levísima. He tenido siempre a don Luis López, hábil fresquista y colaborador de su padre, como pintor de dotes inferiores a las de su hermano; pero he visto algún retrato firmado de su mano que me ha sorprendido por su franco y decidido realismo, su ágil encaramiento con el modelo y la esponta-

neidad de su técnica (1). Queda, pues, aquí algo por estudiar si queremos lograr mejor estimación de los tres pintores a quienes afectan estas observaciones. Tendríamos derecho a generalizar si decimos que uno de los vicios en que frecuentemente se incurre en historia del arte, es el de juzgar a los artistas por unas pocas y determinadas obras, ante las cuales se siguen repitiendo, a lo largo de los años, juicios vagos y ocasionales que un mejor conocimiento haría con justicia rectificar. De aquí que convenga siempre, aun al conocimiento de los artistas secundarios, aportar nuevas y poco conocidas obras que nos permitan ensanchar nuestro juicio y acercarlo todo lo posible a la realidad, siempre compleja y siempre enemiga de apresuradas conclusiones.

En el caso de don Vicente López no hayamos miedo a rectificaciones esenciales, pero siempre habrá lugar a salvedades muy importantes en la estimación de sus obras. ¿Qué duda cabe que los mejores retratos de los reyes, aquellos realizados con mayor simpatía e intimidad, son infinitamente superiores a tantas réplicas destinadas a colocar bajo doseles en oficinas públicas? ¿Cómo poner al lado de obras de mogollón, positivamente ingratas y vacías, retratos tan magistrales como los de don Tomás de Verí, Fernández Varela, la condesa de Calderón, el arquitecto don Carlos Bosch, la duquesa de Vistahermosa, el marqués de Nevarés, el canónigo Liñán o el retrato del general Narváez? He citado solamente unas cuantas e indiscutibles obras dentro de la producción de López, pero esta lista sería fácilmente ampliable; mi idea es que, para una justa estimación del pintor, son estas piezas maestras las que hay que dar a conocer dondequiera que estén, para que con su peso puedan hacernos olvidar tantas pinturas de munición realizadas sin profundidad ni simpatía por aquel estupendo retratista de la corte de Fernando VII. Y aún todavía, para completar el conocimiento de la obra de don Vicente López, habría que estudiar con algún detalle su obra de dibujante, bien merecedora de estimación y reveladora, en la soltura de técnica de sus aguadas, por ejemplo, o en la apre-

(1) Me refiero, por ejemplo, a obras como el «Retrato de un Sacerdote», firmado por Luis López, en 1853, que estuvo antes en la Colección Lázaro y hoy posee el Conde de Cadagua.

tada perfección de algunos de sus dibujos a lápiz, de excelencias de las que no siempre nos hablan sus retratos o, menos aún, sus pinturas religiosas. El Museo del Prado y la Real Academia de San Fernando poseen, especialmente la Academia, lotes importantísimos de retratos de López que pueden dar una idea de sus talentos de retratista; pero todavía queda en el propio Madrid, en el Palacio Real, un conjunto de obras, poco o nada conocidas, de las que deseo aquí hablar como oportuna y modesta contribución a la conmemoración centenaria del artista.

Repasemos ahora los datos biográficos esenciales que puedan servirnos de referencia para el encuadramiento cronológico de las obras. López, valenciano, pero de familia originaria de la provincia de Cuenca (1), se educó en un ambiente de pintores, en la ciudad del Turia; el padre, Cristóbal López, lo era, y pintaban también su abuelo y su abuela paternos. La herencia se impone en el joven Vicente, que fué, en la Academia de San Carlos, un niño prodigio, el que gana todos los premios y el que se afirma como digno de ir a la corte como pensionado. Fué aquí, en la Academia de San Fernando, donde trabajó tres años con Maella; de su éxito, bien trompeteado en la región natal, nos habla, en letra impresa, el folleto de esta Real Academia, recogiendo los nombres y ejercicios de los premiados en la Junta pública de 4 de agosto de 1790 (2), en la que hubo solemne discurso del marino y erudito Vargas Ponce sobre el grabado en España y los versos de circunstancias obligados en estas solemnidades. Vicente López, en sus diez y ocho años entonces, obtuvo el premio primero de la primera clase de pintura, con 21 votos de los 23 que en aquel fallo se otorgaron, por aquella pintura de *Los Reyes Católicos recibiendo a los Embajadores del Rey de Fez*, que la propia Academia conservó (3).

(1) De Motilla del Palancar, según dice el Marqués de Lozoya en el antes citado estudio.

(2) *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta de 4 de agosto de 1790.* Madrid. En la imprenta de la viuda de Ibarra.

(3) Tuvo dos votos un D. Antonio Rodríguez y se presentaban, además, Castor Velázquez, Francisco Perpiñán y José Sánchez.

La vuelta a la tierra natal, aureolada con su brillante historia de buen alumno, le sitúa en buena posición para comenzar su carrera profesional; pinta en la Catedral, es Académico de mérito de San Carlos a los veintiún años, se casa a los veintitrés y en 1799 es Teniente Director de Pintura en San Carlos. Al siguiente año de 1800 (1) quiere obtener un nuevo lauro de la Academia de San Fernando, solicitando desde Valencia ser nombrado Académico de mérito, para lo que ofrece pintar, sin moverse de su tierra, un cuadro según un asunto propuesto por la Academia de Madrid. La pretensión era insólita y, por muy buenos padrinos que en la Corporación tuviese el joven y ambicioso artista valenciano, hubo de fracasar; sometida a votación en la sesión del 2 de febrero la petición de López, fué denegada por 24 votos contra cinco (2).

Bien conocido es su éxito cortesano con motivo de la visita de Carlos IV y su familia a Valencia en 1802, ocasión en que es encargado al joven Presidente de la Academia (lo era ya desde el año anterior, de 1801, a los veintinueve años) el cuadro con que la Universidad valenciana quiere perpetuar la estancia de la real familia en la ciudad del Turia. Sin duda, intervino en el encargo el Rector de la Universidad, don Vicente Blasco, modelo de uno de los mejores retratos de Vicente López y preceptor que había sido de Carlos IV y de su hermano el infante don Antonio (3). Durante la estancia de la corte no hubo para los Reyes otro pintor en Valencia que Vicente López; no sólo el cuadro de la Universidad y las copias que para el Rey le fueron encargadas de Ribalta y de Juanes, sino su intervención en la especie de "falla" o monumento ocasional que la Academia de San Carlos mandó erigir en una plaza pública de Valencia, y que fué unánimemente ala-

(1) Archivo de la Academia. Armario 1, leg. 42.

(2) Entre esos cinco están, naturalmente, el de su maestro Maella, a quien siguieron en aquella ocasión el Duque del Infantado, D. Pedro Arnal, D. Cosme Acuña y el Marqués de Santiago.

(3) Véase el estudio de D. Elías Tormo, *D. Vicente López y la Universidad de Valencia*. «Boletín de la Sociedad Esp. de Excursiones», 1914.

bado en la ciudad, tan aficionada a estos artefactos de ocasión levantados con motivos festivos (1).

Poco después del motín de Aranjuez, el Ayuntamiento de Valencia encarga a Vicente López haga un retrato del nuevo Monarca, ascendido al trono por la rebelión contra Godoy y el Rey padre, cuadro que se expuso ya el 20 de diciembre de aquel año fatal (2), pintura inicial de una serie de efigies del Monarca, en la que habría infatigablemente de ocuparse López hasta la muerte del Rey.

Es el paso del propio Fernando por Valencia, en 1814, a su regreso del cautiverio de Valençay, el que pone de nuevo en contacto al Monarca con el que había de ser su fecundo e infatigable retratista. La historia de esta adscripción de don Vicente López a la corte de Fernando VII, esbozada ya por Sánchez Cantón, ha sido minuciosamente puntualizada por el Padre Hornedo en su trabajo reciente, escrito con ocasión del centenario. Desde entonces hasta la muerte del artista permaneció estrechamente afecto a la vida palatina y a la familia real, que le dispensó, como es sabido, honores extraordinarios. Pero ahora sólo nos interesa su obra y dar detalles sobre algunas pinturas poco estudiadas y otras nunca atendidas.

Raro es no encontrar en algún lugar más o menos destacado de las dependencias oficiales un retrato de Fernando VII, de poco más de medio cuerpo, de Capitán general, pantalón blanco, bastón de mando y bicornio en la mano. Estos retratos deben derivar de un prototipo pin-

(1) «Dirigió la mole que presentó en la Plaza de las Barcas, la Academia de San Carlos, compuesta de un magnífico pedestal rodeado de las Bellas Artes, y en el centro del mismo un trozo de columna y encima la estatua del Rey Don Carlos IV, cuya obra fué la que obtuvo el primer premio entre las medallas que al efecto distribuyó, para el esmero de aquellos festejos, el Excmo. Ayuntamiento...» Así dice un documento del Archivo de la Real Academia (armario 1, legajo 42). En otro documento del mismo legajo se dice que el cuadro de San Antonio Abad, pintado para la Catedral por López, fué el que llamó la atención de Carlos IV, «quien por ésta y otras obras le honró... con los honores de pintor de cámara, encargándole varias cosas y confiándole comisiones honrosísimas en la adquisición de las obras del célebre Juan de Juanes, Rivalta y otros autores; que todo lo desempeñó a satisfacción de S. M., y queriendo fuese remunerado en dichos encargos, López jamás quiso admitir la menor recompensa, honrándose sólo con el honor de haber servido a S. M.»

(2) Véase sobre esto mi citado estudio *La situación y la estela del arte de Goya*, página 198, nota.

tado en 1814, que luego fué muy copiado en el taller del maestro. En el propio Palacio Real se conserva uno que, injuriadísimo a consecuencia de la guerra, ha debido ser cuidadosamente restaurado para poder salvar lo que de él quedaba. Es uno de tantos ejemplares en los que sólo en parte se delata la mano del maestro (1).

Retratos al pastel.

Muy superior a todos los ejemplares que de este retrato oficial he visto, es un retrato de Fernando VII, realizado por don Vicente López del natural y ejecutado al pastel, que creo inédito y que en estas páginas se publica (lámina 1). Una indudable sensación de presencia nos dice que la cabeza del Rey fué hecha ante el modelo; sombras, mirada, expresión, todo tiene en el retrato un vigor superior al corriente en los retratos de este tipo; la fuerza de la ejecución alcanza también a la casaca bordada, a la banda y a las condecoraciones, realizadas con esa minuciosidad analítica que caracteriza a don Vicente. Pero lo que nos dice sobre todo este cuadro es la excelencia que como pastelista alcanza el pintor valenciano y sobre la que hay que insistir, porque muy pocas obras ejecutadas con este procedimiento han figurado hasta ahora en las exposiciones a don Vicente dedicadas. Muestra en ello López su formación dieciochesca, ya que este siglo gustó especialmente, para el retrato, de la técnica del pastel, en la que un pintor sensible puede obtener delicadezas sutiles que el óleo no consigue. Pocos pastelistas españoles superaron a don Vicente, a juzgar por este retrato; bien es verdad que no muchos hubieron de cultivar el género (2).

(1) Entre los muchos ejemplares que hay de este retrato, recordaré uno en la Biblioteca Nacional, hoy colgado en la Sección de Estampas de la misma. Años después, hacia 1829 y en relación con el retrato del Rey vestido de frac, aquí publicado, hubo diversas variantes de la efigie real; a este nuevo momento, aunque variando la actitud del modelo y los uniformes, corresponden retratos como el del Banco de España, el del Museo Naval y el de la propia Academia.

(2) Algún pastel conozco atribuído a Carnicero y muy poca cosa más de esta época, contrastando con la abundancia de obras ejecutadas con esta técnica tanto en Francia como en Inglaterra, por ejemplo. El antecedente en Madrid más inmediato lo constituirían los magníficos pasteles de Lorenzo Tiépolo, tanto los que guarda el almacén del Prado, y que alguna vez debe-

Para los treinta años que el Rey podría tener en la fecha que suponemos al retrato, se nos aparece un tanto aviejado, con su gran cabeza, sus gruesas facciones y su mirada desconfiada. Pero las calidades del pastel son exquisitas y creo que puede decirse que es uno de los más finos retratos, como efigie, que Vicente López hizo a Fernando VII (1). No es la única obra que, ejecutada con este procedimiento, se conserva en el propio Palacio Real; publicamos aquí también el busto corto que realizó del infeliz infante don Antonio Pascual de Borbón (lámina 2), el almirante honorario y no menos honorario doctor por Alcalá. El tío de Fernando VII aparece muy gastado y decrepito; sin duda, el pastel se ejecutó a su regreso del cautiverio napoleónico, entre 1814 y 1817, año en que murió, el 20 de abril, el viejo infante (2).

Años después, doble boda de Fernando y de su hermano con las infantas portuguesas, sus sobrinas. María Isabel de Braganza, Reina sólo dos años, de 1816 a 1818, vino a llenar el hueco que una viudez de lejana fecha había dejado en el trono de España. Era natural que el pintor de cámara favorito del Rey, la retratase. Pintó, en efecto, un retrato de busto corto en óvalo, del que reconocen varias réplicas a la infanta de Portugal, que del Brasil había llegado para desposarse con su tío. A pesar de la corta vida de la segunda esposa de Fernando, el retrato hubo de repetirse; el que conserva el Palacio Real (lámina 3) es en todo idéntico al que guarda el Museo del Prado; la Reina, de frente, tiene bondadosa expresión, cabeza levemente inclinada y lleva vestido rojo con encajes, collar de perlas y banda y cruz de María

rían exhibirse, como los de escenas populares que conserva el Palacio Real y que figuraron íntegramente, creo que por primera vez, en la Exposición Goya de 1946, organizada por el que esto escribe y celebrada en el propio Palacio. En la Exposición de dibujos de la primera mitad del XIX que los Amigos del Arte celebraron en 1922, figuró un retrato de señora, al pastel (número 270), fechado en 1805 por López, propiedad del Marqués de la Scala.

(1) El cuadro mide 0,65 de alto por 0,50 de ancho.

(2) El cuadro mide 53,5 x 42 y está relacionado con el óvalo al óleo núm. 866 del Museo del Prado, que mide 70 x 59. Figuró en la Exposición Goya celebrada en el Palacio Real en 1946. Véase el Catálogo núm. 189.

Luisa (1). De esta Reina hubo de nacer la primera Princesa Isabel, que vió la luz el 21 de agosto de 1817 y murió el 9 de enero siguiente, siguiéndola en el propio año la madre, que falleció el 26 de diciembre del propio 1818.

Una copia de Goya.

En el orden cronológico de los cuadros que aquí se reseñan, seguiría, probablemente, el que representa a la Reina madre, María Luisa, pintura en la que don Vicente copió el retrato que Goya la hizo de cuerpo entero y que en el Palacio Real se conserva (lám. 4). Pienso que hubo de ser con ocasión de la muerte de la vieja Reina, ocurrida en Roma en 1819, cuando López pudo acometer esta obra, acaso por encargo de algún infante. El interés del lienzo está precisamente en la interpretación que López da de una obra del maestro de Fuendetodos; observemos, en primer término, que don Vicente no ha copiado sino parte del cuadro, reduciéndolo a ese formato, tan del agrado del artista valenciano, con figura de más de medio cuerpo, sin llegar a las rodillas; la proporción del lienzo es cuadrada; la Reina parece haber ganado en robustez, en pulimento, lo que ha perdido en vigor y en carácter; pero son dos principalmente las notas que definen las tendencias de López, quiero decir las que le separan de la genialidad de Goya. En primer término, aquella mancha plana del rostro, casi sin modelar, pero maravillosa de color y de vida en Goya, ha quedado aquí apurada y resobada en su dibujo, descrita en todas sus sombras, con lo que se ha perdido la eficacia y el encanto de aquella inolvidable cabeza goyesca. Por otra parte, esa *magia del espacio* que Goya sabía evocar simplemente con un tono de fondo y sin necesidad alguna de referencia a planos concretos, sabía desprender por sí misma atmósfera; en cambio,

(1) Y la ovalada insignia de la Orden femenina austríaca de la Cruz y la Estrella. Las medidas son 73×57 , un poco distintas de las del cuadro del Prado; óvalo también (núm. 896), cuyas dimensiones son 70×59 . Una réplica más figuró en la Exposición de Pintura de la primera mitad del siglo XIX celebrada aquel año por los Amigos del Arte. Véase Catálogo núm. 105. La Academia posee otro retrato análogo.

don Vicente necesita amueblar ese espacio con algo, en busca de una verosimilitud que no consigue; como sucede con frecuencia, la balaustrada, la cortina, la columna y el paisaje que añadió don Vicente quedan incorpóreas, planas, sin relación alguna con el mundo en que contornea sus formas la Reina, acaso muerta ya cuando don Vicente perfilaba su copia (1).

Los retratos de Maximiliano de Sajonia y la Princesa Amalia Augusta.

Entre los mejores retratos de don Vicente López están dos que aquí se publican (láminas 5 y 6) y que creo en absoluto inéditos. Acaso contribuya a acentuar la excelente impresión que nos producen el hecho de que, muy probablemente, no los dió el pintor por terminados: un viejo Príncipe, con uniforme blanco y vueltas verdes, Toisón al cuello, y una lánguida y poco agraciada Princesa ante el piano, en actitud de interpretar una romanza italiana. Los cuadros presentan un efecto mate enteramente insólito en don Vicente, debido especialmente a su falta de barniz; la calidad de la pintura es excelente y todo parece indicar que don Vicente hubiera deseado añadir alguna sesión para darlos por enteramente conclusos. Dudé de la identificación de los personajes durante algún tiempo, hasta que pude al fin quedar convencido de que se trataba del Príncipe Maximiliano de Sajonia, suegro de Fernando VII —por ser padre de la Reina que llamamos en España María Amalia y que acaso sería mejor llamar María Josefina—, y de su hija la Princesa sajona María Amalia Augusta (2). La excelencia de los cuadros y la rareza iconográfica de estas efigies no publicadas nunca, según creo,

(1) El cuadro mide 1,15 × 0,94 (el de Goya, 208 × 130 cms.). Ambos figuraron en la mencionada Exposición del Palacio Real de 1946. Véase el Catálogo: núm. 213, el de Goya, v 188, la copia. Para no repetirme habré de remitirme, en cuanto a la comparación del original de Goya y la copia de López, a mi estudio *La situación y la estela del arte de Goya* (Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1947), pág. 198.

(2) La seguridad en la identificación me la ofreció el inventario de la testamentaria de Fernando VII, que registra estos cuadros como el Príncipe de Sajonia y su hija; en el siglo pasado estaban en el Palacio de Ríofrío y allí los anotan Breñosa y Castellarnau, aunque sin identificar el nombre de la Princesa. Véase la *Guía del Real Sitio de San Ildefonso*, de estos autores (Madrid, 1884), pág. 296.

merecen la pena de que dediquemos a los retratos y a los personajes mismos algunas precisiones para completar su estudio y descripción.

Apenas había pasado un año de su segunda viudez, cuando Fernando VII decidió contraer de nuevo justas nupcias y pedir la mano de la Princesa sajona María Josefa, la hija menor del Príncipe Maximiliano de Sajonia, hermano del Rey de aquellas tierras, Federico Augusto I, el Príncipe de la ilustración, amigo y aliado de Napoleón Bonaparte. Maximiliano era un segundón no destinado a reinar, a quien luego, por una serie de circunstancias complicadas, hubo de alcanzar el derecho a subir al Trono, que no llegó, sin embargo, a ocupar porque la línea sucesoria saltó por él para recaer en su hijo Federico Augusto (1).

Los lazos familiares del Príncipe Maximiliano con la Corte de España eran varios; era, por lo pronto, primo hermano de Carlos IV (2) y había casado además en 1804 con María Teresa de Parma, sobrina de la Reina María Luisa y prima, por tanto, de Fernando VII. Este matrimonio fué fecundo; tres varones, de los cuales dos serían Reyes de Sajonia (3) y cuatro hembras, fueron fruto de esta boda. La mayor de las hijas es la que aparece aquí representada en el retrato de Don Vicente López; llamábase María Amalia Federica Augusta; había nacido en 1794 y quedó, si no estoy mal informado, soltera (4).

Las otras tres Princesas hijas del Príncipe Maximiliano fueron

(1) Federico Augusto I, sobrino de María Amalia de Sajonia, la madre de Carlos IV, había sido francamente colaboracionista con Napoleón, y por ello fué sancionado en los arreglos del Congreso de Viena. No tuvo sino una hija que murió joven, por lo que al morir el Rey en 1827 pasó la corona a su hermano Antonio, quien hubo de sufrir la embestida de la revolución de 1830, a consecuencia de la cual asoció al trono, como garantía para la corona, a su sobrino Federico Augusto, hermano de la mujer de Fernando VII, e hijo, por tanto, de este Príncipe Maximiliano, cuyo retrato nos ocupa en este momento.

(2) El padre de Maximiliano, Federico Cristián, era hermano de María Amalia de Sajonia, la esposa de nuestro Carlos III.

(3) El antes citado Federico Augusto, nacido en 1797, casado con una hija de Francisco II de Austria, y Juan Nepomuceno, que sucedió a su hermano en el trono y murió en 1873.

(4) En el *Almanaque Gotha* de 1823 se dice, por error, que había nacido en 1790; los Reyes de España le otorgaron la Orden de María Luisa, con la que figura en el retrato, el 7 de enero de 1799.

María Fernanda Amalia (nacida en 1796); María Ana Carolina (nacida en 1799, que luego fué gran Duquesa de Toscana), y María Josefa o Josefina, sólo en tercer lugar llamada Amalia, la que nacida el 6 de diciembre de 1803, había de ser Reina de las Españas por su boda con Fernando VII (1).

Maximiliano de Sajonia, el Príncipe segundón que pudo, pues, reinar y no reinó, tuvo, en cambio, dos hijos Reyes y una hija Reina, la dulce y bella tercera esposa de nuestro Fernando VII. Sin duda, la Corte sajona siguió con alguna inquietud los acontecimientos de España en la revuelta época constitucional de 1820 a 1823. Las germanas Princesas sentimentales de la Corte de Dresde, entre arias italianas y sonatas vienasas sentirían su corazón agitado por la suerte de su hermana la Reina española; cuando la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis puso fin a esta pesadilla, en el hogar del Príncipe sajón debió de sentirse como un alivio y acaso entonces nacería el deseo de venir a hacer una visita a España que en aquella época, primer tercio del siglo XIX, era, aun para Príncipes, una penosa y nada floja excursión.

Fué en el otoño de 1824 cuando el Príncipe Maximiliano decidió realizar su viaje. El largo itinerario fué preparado de antemano, establecidas las etapas y prevista la llegada a la corte española; el Príncipe viajaría acompañado por su hija soltera, la Princesa Amalia, que consolaría su soltería con las dulzuras de la música, si hemos de dar algún crédito psicológico al retrato de don Vicente Pérez. De Dresde a Italia; de allí, saliendo el 3 de noviembre de Florencia, el itinerario pa-

(1) Josefina, según creo, era llamada de soltera; la petición de mano la hizo Fernando VII a Federico Augusto I, abuelo de la novia; ésta entró en Madrid el 20 de octubre de 1819, celebrándose las velaciones en San Francisco el Grande. Duró el matrimonio de esta dulce y bondadosa Princesa diez años, agitados por la época constitucional y el comienzo de la reacción absolutista. Minada por la tuberculosis, falleció en Aranjuez el 17 de mayo de 1829; de ella quedan el retrato de don Vicente López conservado en el Prado (núm. 867), las tiernas e ingenuas cartas de novia que conserva el Archivo de Palacio, y que va a publicar en breve mi amigo y compañero don Conrado Morterero, y algunas poesías devotas. Todos estos documentos son testimonio del candor angelical de aquella malograda Princesa.

sería en numerosas y cansadas etapas por Turín, Lyon, Tolosa, Pau y Bayona, hasta llegar a la frontera española (1).

Dispuesto a recibir dignamente a su suegro y a su cuñada, Fernando VII designó, en 26 de octubre de 1824, al Marqués de Valmediano (2), su gentilhombre de cámara, para que fuera a Bayona a recibir al Príncipe sajón, a quien se harían honores de Infante de España.

Había el Rey dispuesto, con la minucia que caracterizaba sus hábitos administrativos, la recepción que iba a otorgarse a su suegro, al que había de recibir en La Granja. Las etapas del Príncipe en España, desde la frontera, acordadas por Valmediano, serían las de Tolosa, Vitoria, Burgos, Dueñas, Olmedo y San Ildefonso (3).

La época del año—otoño—imponía la jornada en El Escorial; allí estaban los Reyes, y allí se disponían a salir al encuentro de los Prín-

(1) Las *Gacetas de Madrid* de estos meses nos ofrecen noticias detalladas de las etapas de este viaje, cuyo itinerario completo fué: Lucca, Borgheto, Génova, Alejandría, Turín, Mont Cenis, La Chambre, Chambery, Lyon, Valence, Pont Saint Esprit, Nimes, Meré, Narbona, Villepinte, Tolosa, Auch, Pau y Bayona, adonde habrían de llegar el 21 de noviembre. A través de la lectura de estos periódicos percibimos la situación moral de España, en liquidación aún de la etapa constitucional; las noticias del viaje de la familia de la Reina de España tienen un fondo de procesos y sanciones a los liberales, juntamente con noticias que aluden, por cabos distintos, a la ocupación del ejército francés del Duque de Angulema en España; moría entonces Luis XVIII y se inauguraba el reinado de su hermano, que había de agudizar la tendencia reaccionaria, que fué funesta para la restauración francesa.

(2) El Marqués de Valmediano es, por línea directa, el jefe de la casa en la que recayó, después y en nuestros días, el ducado del Infantado y marquesado de Santillana. A principio del siglo XIX llevaba el título el cuarto Marqués, don Antonio de Arteaga Lazcano e Idiáquez, Conde de Corrés y señor de la casa de Lazcano, Grande de España y caballero del Toisón, que había nacido en 1748 y que murió en 1817. De su matrimonio con doña Mariana de Palafóx y Silva nació el quinto Marqués, de quien ahora nos ocupamos; don Andrés Avelino de Arteaga y Palafóx, gentilhombre de cámara, coronel de Caballería; era cuñado del Duque de San Carlos por su matrimonio con doña Joaquina de Carvajal. A la muerte de Fernando VII, el Marqués se inclinó al bando carlista, por lo que en 1834 se le mandó recoger la llave de gentilhombre. Murió don Andrés Avelino el 5 de febrero de 1864. La documentación utilizada sobre el viaje de los Príncipes sajones, en el Archivo de Palacio, Sección histórica, Viajes, caja 259.

(3) Nombrado Valmediano para su viaje en 26 de octubre, se dispone el acompañamiento que ha de ir con él y se le dan mil doblones en dinero y letras para los demás gastos que haya de realizar. Dispuso Fernando VII que ningún material de caballerizas fuera empleado para el viaje. Una nota de Fernando VII en el Archivo de Palacio nos informa de «las personas que vienen con el Príncipe Maximiliano» y que eran las siguientes: un gentilhombre de cámara, una dama, el confesor, un cirujano, un encargado de la guardarropa, un furriel como correo, tres camaristas, una moza de retrete, un portero de la Princesa, cinco lacayos, un criado del confesor y otro del gentilhombre.



I. VICENTE LOPEZ
Retrato al pastel de Fernando VII
(Palacio Real de Madrid.)



2. VICENTE LOPEZ

Retrato al pastel del Infante D. Antonio Pascual.
(Palacio Real de Madrid.)



3. VICENTE LOPEZ

Doña María Isabel de Braganza, Reina de España.
(Palacio Real de Madrid.)



4. VICENTE LOPEZ

La Reina María Luisa. Copia de Goya.
(Palacio Real de Madrid.)



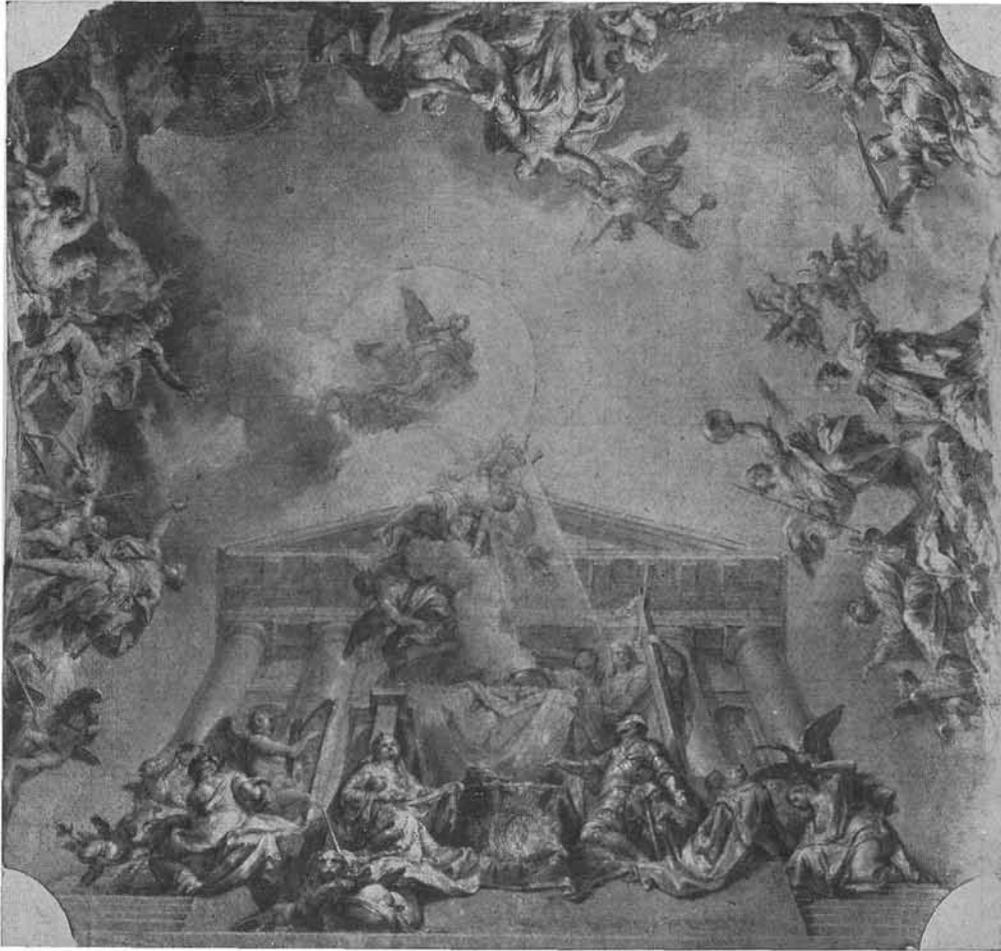
5. VICENTE LOPEZ

Retrato del Príncipe Maximiliano de Sajonia, suegro de Fernando VII
(Palacio Real de Madrid.)



6. VICENTE LOPEZ

*Retrato de la Princesa María Amalia de Sajonia,
cuñada de Fernando VII
(Palacio Real de Madrid.)*



7. VICENTE LOPEZ

*Dibujo para la pintura al fresco del salón de Carlos III
en el Palacio Real de Madrid.*



8. VICENTE LOPEZ

Retrato de Francisco I, Rey de Nápoles.
(Palacio Real de Madrid.)

cipes en San Ildefonso o Segovia (1). Lo impidió uno de los frecuentes accesos de gota que el Rey sufría (2); coincidiendo con un retraso en el calendario previsto, Maximiliano y su hija, acompañados por el gentilhomme de Fernando VII, cumplen sus etapas, suspendiéndose el encuentro en San Ildefonso y acordándose que éste se verifique en El Escorial (3).

Allí se reúnen los Príncipes sajones con los Reyes de España el día 3 de diciembre, y el día 13, ya un tanto restablecido Fernando VII, los Reyes y el Príncipe Maximiliano con su hija entran en la capital en carretela descubierta, a pesar del frío, entre las tropas formadas desde la Puerta de Atocha, las salvas y las colgaduras del pueblo de Madrid, que festeja a los recién llegados de la manera habitual, no faltando —nos dice la *Gaceta* del 16 de diciembre— *las Manolas con sus panderos*.

Cuatro meses duró la estancia de los Príncipes de Sajonia en Madrid: todo un invierno madrileño, durante el cual el cachazudo yerno y la bondadosa hija trataron de obsequiar al Príncipe Maximiliano y a la Princesa Amalia con las amenidades, no muy extensas, que brindaba por entonces la vida cortesana en la capital del reino. Por las *Gacetas* de la época venimos en conocimiento de las visitas oficiales he-

(1) Las *Gacetas* nos informan con detalle del viaje, especialmente en las últimas etapas de Francia, y el recorrido a través de España; el 21 de noviembre, Maximiliano y su hija, que viajaban en coches distintos, llegaron a Toulouse, donde los Príncipes visitaron los monumentos y el Museo. La llegada a Irún tuvo lugar en la tarde del 25, llegando el 29 a Burgos, donde el Príncipe y su séquito deciden variar el itinerario para visitar algunas ciudades cuyo interés monumental aconsejaba la desviación, entre ellas Valladolid, por donde pasa la comitiva el día 1 de diciembre; por los pueblos del tránsito, las autoridades disponen agasajos a la real comitiva; no faltan la presentación de voluntarios realistas, y en algunos lugares, como en Torquemada y en Dueñas, danzas al uso del país. En Villacastín salieron a saludar a los Príncipes el Obispo de Segovia y el Abad de San Ildefonso.

(2) El Dr. D. Manuel Izquierdo, autor de la nutrida y minuciosa *Biografía médica de Fernando VII, Rey de España* (Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina, 1950), nos ha dado una detallada historia clínica del Rey Fernando; a ella habrá que añadir este episodio gotoso del otoño de 1824, que comenzó hacia el 13 de noviembre e hizo modificar, por haber durado unos quince días, el programa de recepción de los Príncipes sajones.

(3) La visita a El Escorial de los Príncipes sajones quedó recordada en uno de los cuadros de Brambilla dedicados al Real Monasterio, en la serie de Sitios Reales que este artista realizó. El cuadro, conservado actualmente en el Palacio de Aranjuez, representa el «Patio de los Reyes del Real Monasterio de San Lorenzo en la entrada del Príncipe Maximiliano, padre de nuestra augusta Reina». El cuadro se pintaría en 1825.

chas por los Príncipes sajones a los establecimientos culturales y a las industrias madrileñas. No podía faltar la visita a la Real Academia de San Fernando. Tuvo efecto a los siete días de estar en Madrid los Príncipes, que se trasladaron a la entidad protectora de las tres nobles artes el día 20 de diciembre, acompañados de una nutrida e importante comitiva: el Rey, la Reina, el Infante Don Carlos, que entonces ostentaba el título de Jefe principal de la casa; su esposa, a quien se llamaba también en aquel tiempo *Jefe principal del estudio de dibujo de niñas*; el Infante D. Francisco de Paula, con su esposa Doña Luisa Carlota y sus hijos, así como la Princesa de Beira, que residía desde 1822 en la corte. Nos dice la *Gaceta* que al pie de la escalera de la Academia los recibieron el Protector de la misma Zea Bermúdez; don Pedro Franco, Viceprotector o Consiliario; don Martín Fernández de Navarrete, entonces Secretario; don Vicente López y el escultor don Esteban de Agreda. La visita a las colecciones de la Academia fué detenida y duró, nos dice la *Gaceta*, hasta que acabó la luz, retirándose después las personas reales y su comitiva, no sin recibir los vivas y los aplausos, tanto de los individuos de la Academia como del público, que, “advertido de la presencia de los Reyes, se había reunido en la puerta del edificio” (1).

Los Príncipes de Sajonia en la Academia y don Vicente López.

La visita no fué perdida para don Vicente. Los palatinos tuvieron ocasión de contemplar, colgados en los salones de la casa, los retratos de Fernando VII y del Infante Don Carlos, obra del pincel de don Vicente López, que habían sido donados por el artista a la Academia. Lamentaron algunos aduladores de la comitiva que los cuadros no fueran sino de medio cuerpo, a lo cual el Viceprotector, don Pedro Franco, se apresuró a advertir que don Vicente había prometido pintar al Rey de cuerpo entero, acompañado de alguna alegoría. El propio Franco, aca-

(1) *Gaceta de Madrid* del 21 de diciembre de 1824, pág. 648.

so ya previamente de acuerdo con don Vicente, se apresuró a solicitar del Rey que le permitiera proponer como Académicos de mérito a los dos hijos de don Vicente, don Bernardo y don Luis, artistas distinguidos que ya ayudaban a su padre en el estudio; la respuesta regia fué, como no podía menos de esperarse, aprobatoria, y así, sin mucho tardar, en la Junta del 16 de enero de 1825, don Pedro Franco, con el beneplácito del Infante, *Jefe de la casa*, se hizo la propuesta, que fué admitida por aclamación (1). De este modo, don Vicente mató dos pájaros de un tiro: tuvo a sus hijos admitidos de un golpe, y, además, traspasó el encargo del retrato de cuerpo entero del Rey a su hijo don Luis, comprometiéndose por su parte don Bernardo a entregar otro cuadro a la Corporación (2).

Pocos días después, el Príncipe de Sajonia y sus reales acompañantes volvían a la propia sede de la Academia para visitar el gabinete de Historia Natural (3). Terminada la Semana Santa, el Príncipe Maximiliano y su hija se dispusieron a abandonar la corte de Fernando VII, de donde partieron, después de una visita a Aranjuez y a Toledo, el día 19 de abril, para restituirse a su patria. Todavía antes de su partida, el Infante Don Carlos les obsequió con una fiesta en su finca de Los Infantes, cerca de Aranjuez, el día 17 de abril, y el buen Príncipe sajón y su hija la melómana y solterona Princesa, por la vía de Aranjuez-Almansa-Valencia, emprendieron el camino de retorno, acompañados del obligado Valmediano, para marchar por Tarragona a Figueras y París, adonde arribaron el 10 de mayo de 1825.

(1) Bernardo y Luis López eran ya ayudantes de su padre en la real cámara, aunque, como advirtió Sánchez Cantón (*Pintores de cámara*, pág. 173), no se les concedieron los honores de pintor de cámara, que hubiera deseado el padre. Don Bernardo, que fué profesor de Dibujo de tres mujeres de Fernando VII y después de Isabel II, era en aquel momento director de Dibujo del Infante Don Sebastián, siempre aficionado a la pintura y luego excelente coleccionista.

(2) Archivo de la Academia, armario 1, legajo 42.

(3) Entre otras noticias de las *Gacetas* de aquel tiempo, encontramos reseñas de las visitas de Maximiliano y su hija a la Real Sociedad Económica Matritense, a la Fábrica de papeles pintados que, más o menos protegida por la Real Casa, funcionaba en Madrid, dirigida por artistas franceses; a la Dirección de Hidrografía; Almacén de cristales de San Ildefonso y de china de la Moncloa; a la Real Imprenta y Calcografía; Museo Militar; Real Biblioteca; Museo de Pinturas; Fábrica de Tapices; Casa de la Moneda, y Platería de Martínez.

Fué probable deseo de la Reina que durante su estancia en la corte pintara don Vicente los retratos de los Príncipes sajones. Dispuso acaso el pintor de largas y abundantes sesiones de "pose" que facilitaron su tarea. Los dos cuadros nos dan la impresión de estar hechos con gusto, sin apresuramientos ni recetas, recreándose el artista en la obra de sus pinceles, pero sin abrumarlos excesivamente, como en algunos casos en sus retratos ocurría. No hay que descartar que en la impresión de agrado que estos cuadros nos producen, entran, sin duda, dos factores: uno de ellos la entonación más bien sobria de las pinturas, en las que no empleó el pintor esos colores chillones, verdes, rojos o azules, que tanto estorban a la buena entonación de los retratos de don Vicente en muchos casos, y quizá el no estar del todo acabados o, al menos, haberlos dejado don Vicente en un punto en el que no habían alcanzado todavía ese punto de fatiga y resobamiento en que incurría con frecuencia el artista.

El del Príncipe (1) es uno de los más afortunados retratos que salieron de la mano del pintor valenciano; Maximiliano, hombre ya de sesenta y cinco años, con el pelo blanco, cansado y con arrugas, se nos aparece algo encorvado, apoyado en su bastón de borlas, gesto que, como alguna vez hemos advertido, tanto sintonizaba con las propensiones de don Vicente, complacido siempre en la decrepitud. Las facciones de su rostro son fuertes y tiene cierta penetración la mirada de sus ojos azules, verdaderamente germánicos. Favorece especialmente al retrato el uniforme blanco mate, en el que no puede echar don Vicente el chorreón de su policromía, nota que no desentona con las vueltas verdes y con el azul de la banda de Carlos III y con los dorados de charreteras y botones; un fondo vago de paisaje impreciso, que acaso hubiera detallado en una elaboración posterior, da un discreto ambiente a la figura.

La Princesa (2), con su enorme nariz borbónica, su frente despo-

(1) El retrato mide 112 x 83 cm.

(2) Mide el retrato, como el anterior, 112 x 83 cm.

blada y su aire lánguido y cansino, tiene un aspecto inequívoco, ya ochocentista, de Princesa provinciana, vagamente sentimental, llena de timidez y de modestia; en su traje malva, de corto talle y ricos encajes, destaca la cruz de María Luisa y la condecoración femenina austríaca. Sentada ante el piano, no sabemos si se dispone a tocarlo con su mano lánguida o si más bien, con su diestra hacia el pecho, se dispone a cantar una romanza, la del papel de música que tiene delante, sobre una de cuyas líneas de papel pautado podemos leer la letra de una canción italiana, acaso de ópera (“... tuo cuor Elvira”). Y aunque el fondo es más impreciso de lo que acostumbra en otros retratos el artista, no podía faltar el rico y pesado cortinón verde brochado y el rameado pañuelo que solía endosar muchas veces el pintor a sus modelos.

El fresco del salón de Carlos III.

Poco después había de comenzar a planearse, según parece, la pintura al fresco más importante que López ejecutó en Palacio, la del salón que llamamos ahora de Carlos III y que entonces era la *pieza de vestir del Rey*, que Fernando quiso dedicar, en su decoración, a la memoria de su abuelo: el asunto de la bóveda, como es sabido, es la institución de la Orden que llevaba su nombre.

Habíase convertido la Real Orden de Carlos III en la más estimada acaso de todas las españolas después del Toisón, desde que fué instituída por el buen Monarca en 1771. Deseaba ardientemente aquel Rey, viudo y sin intenciones de contraer nuevas nupcias, que tuviera sucesión el matrimonio de su hijo y heredero el Príncipe Carlos, luego Carlos IV, con su prima María Luisa de Parma. Habían casado los Príncipes en 1775; tenía ella catorce años y veinticuatro el Príncipe, y la larga vida del Rey padre había de hacer que tardase aún veinticuatro en subir al trono la entonces joven pareja, que hasta transcurridos seis años después de la boda no hubo de lograr sucesión, esa sucesión que el Rey Carlos esperaba impacientemente para asegurar el porvenir de la dinastía. Al fin, el 13 de septiembre de 1771, la Princesa de Parma

dió a luz, en El Escorial, un infante al que se puso por nombre Carlos Clemente Antonio (1). Fué en conmemoración de este feliz acontecimiento, que aseguraba la línea sucesoria, por lo que Carlos III acordó, en aquel mismo día, la institución de la Orden que llevaba su nombre, creación que sólo se hizo pública pocos días después, cuando pudo salir a misa la Princesa madre.

Por ello, en el fresco con que Vicente López decoró este cuarto de vestir, antigua alcoba de Carlos III, Fernando VII quiso conmemorar, a la vez, la institución de la Orden Real y el nacimiento del primer hijo varón de Carlos IV, que, de haber vivido, hubiera hecho de Fernando VII un segundón sin relieve en la Historia. El pintor, que había ya en 1825 realizado otro fresco en una sala del ala Oeste del Palacio (2), acometió aquí el fresco de mayor aliento de los de su carrera palatina. La obra fué muy celebrada y, en cierto modo, era un canto de cisne de la pintura mural dentro de la tradición recocó, la que ilustró las más famosas creaciones del Palacio nuevo, pues esta célebre composición, *fruto del ingenio y del estudio del autor*, como dice Fabre (3), es ciertamente un fruto tardío, una invención en la que ya, en pleno romanticismo, un pintor español pone a contribución las tradicionales machinas renacentistas en loor de la institución real, que, entonces ya en litigio, muchos años después de decapitado Luis XVI, acababa de sufrir en España, en los *tres mal llamados años* de 1820 a 1823, los más fuertes y duros ataques.

En el fresco de don Vicente, ideado para cubrir aquella bóveda casi

(1) El Príncipe murió muy niño, como murieron también otros varones habidos después, tanto Carlos Eusebio como los dos gemelos Carlos Francisco de Paula y Felipe, que vieron la luz en 1783. Sólo las hembras parecían, pues, destinadas a prosperar en la vida (Carlota Joaquina, María Amalia y María Luisa), cuando al cabo, en 1784, a los veinte años de casados los Príncipes, nació el hijo varón que había de suceder en el trono, el futuro Fernando VII, noveno de los hijos del matrimonio.

(2) Corresponde la habitación a la serie de ellas conocidas en Palacio como de Don Francisco de Asís, por haber residido en este ala del edificio. El fresco representa *La potestad soberana en el ejercicio de sus facultades*, tema muy propio de una época de absolutismo; su asunto le describió literariamente el Padre José María Díez Jiménez, a quien extracta Fabre en la reseña que de estas pinturas hace en su *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid...* Madrid, 1829, páginas 210 y siguientes.

(3) Obra citada, página 221.

cuadrada, no existe esa unidad trabada y armónica de los grandes modelos que en el propio Palacio podían estudiarse. Si el colorido alegre y claro, la rizada composición, abundante en curvas e inflexiones de las líneas, muestra su abolengo dieciochesco, existe en ella una acusada fragmentación que la divide en cuatro partes independientes o, al menos, no bien ligadas. El asunto exigía acentuar fuertemente el grupo central, aquel en que el tema se manifiesta claramente en su doble aspecto: la Monarquía española recibiendo en su seno al Infante recién nacido, y el correlativo voto de Carlos III instituyendo en honor de la Inmaculada la Orden de Carlos III. Contribuye a componer este grupo central la figura de la Fe—y no de la Religión, como dice Fabre—y otras varias; tras el Rey, la que se dice representar la Gratitude, con la cigüeña, alusión al Infante recién nacido, y junto a la Monarquía, las dos figuras de la abundancia, con su cuerno, y de la Alegría, con otras figuras de angelotes en vuelo (1).

El fresco tiene, pues, su parte atmosférica de representación celestial, su rompimiento de gloria y su luz sobrenatural, que va en cono luminoso desde la figura de la Inmaculada, esfumada un tanto por la lejanía de la distancia, hasta el buen Rey Carlos III, de rodillas, con la armadura de aparato y ante los atributos y el manto azul de la Orden por él instituída. La figura de la Virgen no ocupa el centro de la composición, sino que aparece ligeramente sesgada, envuelta como en un círculo o halo del que irradia la luz milagrosa, y sobre el altar, del que suben al cielo los humos aromáticos del incienso, revolotean en acrobacias celestiales las inevitables figuras de ángeles, con sus cuerpos más bien femeninos, que, dentro aún de la tradición jordanesca, muestran al descubierto toda la cantidad de pierna posible. Para acentuar, de manera un poco insólita en lo que exigía la tradición del fresquista del XVIII, el asunto principal de la composición, don Vicente pone, tras

(1) Fabre llama a estas dos figuras la *Felicidad* y el *Placer*; por cierto, que de la figura de la cornucopia existe un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional, que se expuso en Barcelona en 1943 y se reproduce en el Catálogo publicado por los Amigos de los Museos, pero sin identificar su relación con el fresco. Véase el mentado libro, lámina LVI; se intitula allí el dibujo, *Estudio de ropajes*.

el grupo que constituye el núcleo del asunto mismo, el diseño en perspectiva de un templo dórico.

Descansando sobre la cornisa y los estucos que la ornan, otros tres grupos de figuras simbólicas o alegorías ocupan los lados del cuadrilátero de la estancia. El grupo piramidal del lado Sur está presidido por la figura de la Virtud, con alas, globo y cetro, que tiene a sus lados la Nobleza, con la luz sobre su cabeza; la Minerva y el angelote, con el escudo de armas, y el anciano, que simboliza el Mérito, con la corona de laurel y leyendo un pergamino. El dibujo preparatorio que aquí se reproduce (lámina 7) y que se conserva en Palacio (1), carece, en este grupo, de la figura del Honor—aumentada al pintar en el fresco—, que vela sobre la Nobleza, así como otras dos figuras de niños. En el ochavo de transición al lado Este, otra figura femenina, acompañada de un angelillo, ocupa la esquina de la habitación; tiene en sus manos la banda de la Orden de Carlos III, con los colores primitivos que aún se ven en algunos retratos de Carlos IV joven: una franja central azul rodeada de dos estrechas cintas blancas. En el lado meridional de la estancia, la Historia aparece arrebatando un pergamino de manos del tiempo y rematada por la figura de la Fama, que muestra en el fresco notables variantes respecto de lo que el dibujo representa (2). En el lado Norte, un grupo, más alargado de composición, con la representación del Orden, que ahuyenta a las figuras de la rebelión y los males, en actitud de huir: grupo que se remata por el otro extremo con los angelotes que figuran arrojar las armas a un abismo como prenda de paz (3). El fres-

(1) El dibujo figuró en la Exposición de Amigos del Arte, antes citada, de 1922, núm. 264 y lámina XLVIII. Mide 55 x 57 cm.

(2) La figura aparece tendida para componer más el grupo triangular, cortando la excesiva tendencia diagonal que en el dibujo presenta.

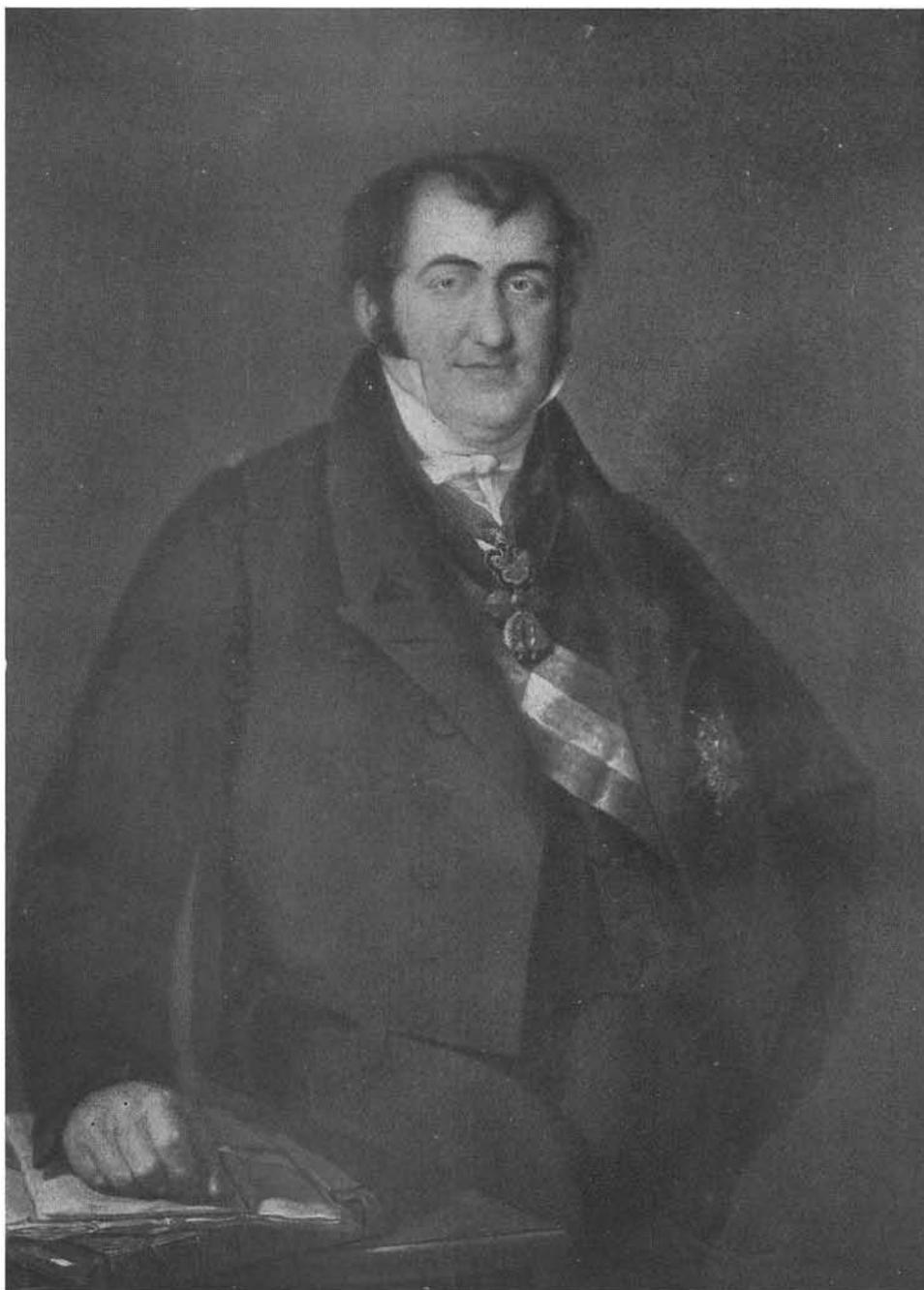
(3) Notables variantes también aquí presenta el fresco realizado respecto del dibujo. La figura del Orden vuelve su rostro atrás para enlazar con el grupo de los niños del desarme, aumentados en el fresco por otro angelote que tiene en la mano un martillo. Otra figura más hacia el centro de la composición aparece en la pintura definitiva: un ángel con antorcha, mas otros dos niños desnudos, junto a los que portan las gavillas. Entre el dibujo y el fresco se halla, como eslabón intermedio, el boceto al óleo que conserva el Museo de Arte Moderno. Comparado con el dibujo, presenta las siguientes principales variantes: la figura de la Monarquía mira hacia el infante que tiene en brazos, como en la obra definitiva. Se ha modificado también la figura junto a la Fe. Ante el león y sobre la línea de zócalo aparecen armas diversas, como en



9. VICENTE LOPEZ

*Retrato de la Reina de Nápoles Doña Isabel de Borbón, hermana
de Fernando VII*

(Palacio Real de Madrid.)



10. VICENTE LOPEZ
Retrato de Fernando VII
(Palacio Real de Madrid.)



11. VICENTE LOPEZ

Retrato de Francisca Ramón, nodriza de Isabel II
(Palacio Real de Madrid.)



12. VICENTE LOPEZ
Retrato del general Narváez.
(Palacio Real de Madrid.)

co se completa con la inscripción latina que lleva fecha 1828 y que escribió don Félix María Reinoso (1).

La Reina María Amalia, gravemente enferma ya desde comienzos del mes de mayo de 1829, expiró en Aranjuez, después de dos semanas de lenta agonía, el 17 de aquel mes. De los sentimientos íntimos de Fernando sabemos poco; mas cuando, poco después, hubo de buscar nueva novia, tuvo sólo para el recuerdo de la dulce Princesa de Sajonia aquella poco delicada salida de: "no más rosarios", con la que indicó deseaba otra esposa menos casera y devota. Se dispusieron los seis meses de luto de rigor, pero apenas habían transcurrido cuatro cuando, por elemental previsión política o por horror a la soledad, Fernando VII decide de nuevo casarse; la *Gaceta* del 26 de septiembre de aquel año publicaba ya el Real decreto de Fernando al Consejo, en que decía haber cedido *a las reverentes súplicas de que afiance con nuevo matrimonio la consoladora esperanza de dar sucesión directa a mi corona.*

Los Reyes napolitanos en Madrid: nuevos retratos.

La cuarta mujer de Fernando VII sería una sobrina carnal: María Cristina de Nápoles, la hija de su hermana María Isabel. Hecha la petición de mano por el Embajador extraordinario don Pedro Gómez Labrador, deciden los Reyes padres venir a España acompañando a la joven Princesa. Otro viaje principesco, pero muy distinto, más solemne y complicado que el de los Príncipes sajones que antes nos hemos en-

trofeo. La figura del ángel arpista, tras la Abundancia, no vuelve el rostro como en el dibujo, sino que mira hacia el altar. La figura de la Fama, en el grupo de la Historia y el Tiempo, aparece ya tendida sobre una nube, en sentido más horizontal que en el dibujo. En la figura del Orden, que ahuyenta a sus enemigos, el rostro aparece ya vuelto hacia atrás, como en el fresco. En cambio, los relieves sobre los nichos con estatuas en el templo dórico son estrechos, como en el dibujo; no se ha ensanchado aún el cuerpo todo entre columnas, como en la obra definitiva.

(1) Pintado que fué este fresco, don Vicente López recibió en recompensa, muy adecuada, el ingreso en la Orden de Carlos III, que el pintor había glorificado en la bóveda: singular ascenso en el curso de los honores, para encontrar precedentes al cual habría que remontarse a la famosa Cruz de Santiago que Felipe IV otorgó a Velázquez, su pintor de cámara.

tretenido en describir. Los Reyes de las dos Sicilias corren por los caminos hacia España acompañados de un larguísimo cortejo, cuyo detalle encontramos en los periódicos de la época. Dieciocho coches de seis o de cuatro caballos constituían la comitiva, seguida, además, de cinco furgones con los equipajes convenientes; centenares de caballos eran necesarios para los relevos que se disponían a lo largo de una ruta de unas 45 etapas, que comprendían, entre otras muchas ciudades menores, Roma, Florencia, Turín, Grenoble, Narbona y Perpignan, hasta la frontera española, para seguir desde aquí, por Barcelona, Valencia y Almansa, a Aranjuez y a Madrid (1).

Esta vez, el Grande de España que sale a recibir a los Reyes es el Conde de Bornos, don José María de Córdoba y Caamaño. Las etapas del viaje por grandes capitales y la categoría real de los personajes, hace que su detenciones en las ciudades importantes vayan acompañadas de festejos oficiales, en los que toma parte el pueblo (2). Llegados a Aranjuez, es el Conde de Bornos el que recibe, en nombre de Fernando VII, a Doña María Cristina, llegando a Madrid el 11 de diciembre, fecha en que se celebran los desposorios y las velaciones. La entrada en Madrid tuvo toda la solemnidad debida, en la que las Bellas Artes tuvieron su participación. La Puerta de Atocha, decorada por Francisco Javier Mariátegui; en el Prado, un Templo de Himeneo, proyectado por Antonio López Aguado, con estatuas de Valeriano Salvatierra. La comitiva encuentra en la calle de Alcalá una reproducción del arco de Constantino en Roma, dibujado por Custodio Moreno, con esculturas de Mariano Rodríguez y versos de Arriaza, y en la fuente de la Puerta

(1) A Grenoble fueron a saludar a los Reyes de las dos Sicilias el Infante Don Francisco de Paula y su esposa, la hija de los napolitanos, y en Francia se incorporó a la comitiva, hasta la frontera española, la famosa Duquesa de Berry, hija de Francisco I de Nápoles en su primer matrimonio.

(2) Entraron en España el día 12 de noviembre y a Barcelona llegaron el 16 del mismo mes. No dejaron de visitar allí, Francisco I y María Isabel, la Escuela de Bellas Artes en la Casa Lonja, en la que admiraron, dice una *Gaceta*, «la vistosa iluminación del «gas», novedad y adelanto de que podía enorgullecerse aquella Escuela».

El día 17 hubo baile de trajes en la propia Lonja y luego baile de payeses, de máscaras y otro de gran etiqueta en el Ayuntamiento. En Valencia, 30 de noviembre, no podían faltar las tracas.

del Sol, un templo, improvisado por Custodio Moreno, exhibía estatuas de Salvatierra, de Agreda y de Barba, escultores cortesanos (1).

Como en el viaje de los Príncipes sajones, ahora los Reyes de Nápoles recorren, con su séquito, los mismos establecimientos que se visitaron en la otra ocasión; fué el 18 de enero de 1830 cuando Francisco I y su mujer visitaron la Real Academia, en la que les acompañó el magnífico Arcediano de Madrid, tan generoso siempre con la Academia y Viceprotector de ella, don Manuel Fernández Varela, Comisario de Cruzada, el que había de regalar a nuestra Institución un buen lote de excelentes retratos de don Vicente López.

Hasta abril permanecieron los Reyes de Nápoles en Madrid, que salen de la corte el día 14 de este mes, acompañados de su hijo el conde de Trápani y del Conde de Bornos, siguiendo un itinerario distinto, marchando por Aranda, Burgos y Vitoria, a Irún, adonde llegaron el 26 de mayo, camino de París.

La visita de los Monarcas napolitanos había dado qué hacer a don Vicente López. Por lo pronto, hubo de pintar los retratos de los Reyes padres, Don Francisco I y Doña María Isabel (láminas 8 y 9), que recordasen a la nueva Reina la fisonomía de sus progenitores, y, como era lógico, habían de hacerse réplicas para ser enviadas a Nápoles (2). No creo que nadie haya puntualizado hasta ahora si tales retratos existen en Italia; pero, en todo caso, conocemos dos ejemplares de los retratos de los sicilianos: posee la pareja la Real Academia de San Fernando por donativo del magnífico Comisario de Cruzada y Académico de San Fernando, Viceprotector de la Real Corporación, don Ma-

(1) No faltaron otros adornos de algún interés en las gradas de San Felipe, en la plaza de la Villa, y, al parecer, llamó la atención el monumento que dedicaba a la nueva Reina la Policía de Madrid; estaba enclavado en el encuentro de las calles del Príncipe y de las Huertas, y lo había dirigido José Ribelles. La ratificación de los desposorios tuvo lugar en el salón de Embajadores, el propio 11 de diciembre, por la noche, y entre los festejos de los días siguientes se destacaron una corrida de 18 toros, en fecha que parece tan poco propicia como la del 17 de diciembre, y una solemne función de ópera, dos días después, en la que se interpretó la ópera de Rossini *El sitio de Corinto*.

(2) Marqués de Lozoya: *Vicente López. Estudio biográfico*, en el Catálogo de la Exposición de los Amigos de los Museos. Barcelona, 1943, página 35.

nuel Fernández Varela, cuya relación con el pintor valenciano debía ser estrecha, como podemos suponer por estos repetidos donativos de obras del artista a la Corporación (1). Réplicas o ejemplares de estos mismos retratos, que serían, pues, las terceras, quedaron en Palacio y son las que aquí se reproducen. Es superior, en mi opinión, el retrato de la Reina al del Rey, acaso por haber tenido mayor oportunidad de lucirse el artista en aquello que le era tan grato detallar: terciopelos, encajes, bandas y joyas (2).

Por esta misma época, hacia el 30 de septiembre de 1830, se ocupaba López en un retrato de Fernando VII, vestido de paisano (lámina 10), que, sin duda, es el que también en Palacio se conserva y de cuya atribución al maestro valenciano se ha dudado a veces sin motivo alguno (3).

En octubre de 1830 nace Isabel II; no hubo de tardar mucho Vicente López en aplicar sus pinceles a la representación de la Reina niña, heredera tan esperada del trono de España y causa inocente de las guerras civiles españolas del siglo XIX; inconscientes de este triste porvenir, los españoles pusieron en la niña Isabel todas sus ilusiones y vieron en ella lo que no había de ser: prenda de paz y de concordia

(1) Fernández Varela donó a la Academia los retratos del Infante Don Carlos, de su esposa Doña María Francisca de Braganza, del Rey y la Reina de Nápoles; la fecha de la donación es 1833. Acaso sintióse ya próximo a morir en aquel año, y se decidió a hacer este regalo a la Academia. Varela falleció en 1834. Dió también a la Academia su retrato, pintado por López en 1829. Lo que no me explico fácilmente es la causa de que Varela poseyese o encargase los retratos reales.

(2) De estos dos retratos de los Reyes napolitanos existen en Palacio copias en miniatura sobre marfil, en busto corto (12 x 10 cm.), que no creo de mano de don Vicente López.

(3) En unos apuntes biográficos del artista, como borrador para un elogio que parece interrumpirse en 1830 (Archivo de la Academia, armario 1.º, legajo 42), se dice literalmente: «Entre los muchos retratos que poseen SS. MM. en el Real Palacio, han llamado la soberana atención los de la Reina, nuestra señora, y los de sus dignísimos padres, los Sres. Reyes de las dos Sicilias, que S. M. posee en su real habitación, así como el de su digno esposo vestido de paisano.» El de la Reina es, sin duda, el que, con rico vestido cuajado de encajes y cubierta de joyas, posee el Museo del Prado, núm. 865.

Por este mismo tiempo se le recordaba al pintor la obligación de concluir el gran retrato de S. M. para el salón de la Embajada en Roma. Es el cuadro que está fechado en 1831 y no en 1827, como algunas veces se ha dicho; es una obra maestra del artista, para la que hizo el espléndido boceto, conservado en el Palacio de Aranjuez, que se exhibió en la Exposición Goya celebrada en Palacio en 1946. Véase Catálogo núm. 284, página 76. De este boceto hay varias copias o réplicas, una en la colección del Conde de Casal y otra, inferior, en el Museo Cerralbo.

para asegurar la sucesión a la corona. El primer retrato que conozco pintado por López, de la Reina niña, es el que, propiedad de la Excelentísima Sra. Condesa viuda de Romanones, y representando a la niña de uno o dos años de edad (hacia 1832), ha figurado, en este año de 1951, en la Exposición isabelina, organizada por el que esto escribe (1). Allí mismo se expuso (2) una de las más notables obras de don Vicente López, que también en Palacio se conserva: el retrato del ama (lámina 11) que hubo de criar a la Princesa niña, importante función que merecía los honores de immortalizarse en un retrato que los Reyes ordenaron a López. Y por cierto que esta ama pasiega, con su saya, su corpiño y su pañuelo de terciopelo negro, los dorados galones y los corales y arracadas típicos de su traje regional, debe ser estimada como una de las mejores pinturas del maestro. Trabajó esta vez también, sin duda, a gusto ante el modelo, que está captado en el retrato con toda la inmediatez de la vida, incluso con la mirada, un tanto irónica y sorprendida, de la aldeana que no acaba de vencer la extrañeza engendrada por su deslumbradora posición cortesana. Don Vicente se nos ofrece aquí más sobrio, más entonado y mate que en otros retratos de personas reales; lo favorece la indumentaria de la nodriza, pero también echamos de ver que se ha recreado especialmente en un modelo que le era grato; no es solamente el estupendo carácter de retrato del cuadro mismo o lo cuidado de las manos, que ha pintado con la misma delicadeza con que representaría las de una Infanta, sino el deseo de ambientar la figura con un paisaje al que sirven de último término las nevadas montañas de la Cantabria natal. En el retrato, don Vicente parece dejar un tanto de lado la policroma y minuta posición de sus retratos de tradición dieciochesca para entrar francamente en una vía más de su tiempo, como en otros retratos particulares de esta época. Ello nos afirma, ante este cuadro y algún otro que aquí se publica, que don Vicente es un caso más de esos artistas que no pierden facultades

(1) Número 19 del Catálogo manual, pág. 36.

(2) Número 3, págs. 25-26. Sus medidas son 110 x 81 cm.

con la vejez y más bien parecen, en el dominio creciente de sus recursos, sintetizar admirablemente en su última época la ejecución, demasiado analítica en etapas anteriores (1).

Otros retratos hubo de pintar don Vicente de los personajes reales; pero, entre los que se conservan en Palacio, dudo ya la parte que el propio maestro pudo tomar en su entera y completa ejecución. En efecto, el que más me parece revelar la mano de López es el de la Reina María Cristina, que por llevar los colores del hábito del Carmen parece corresponder a la época de la enfermedad de Fernando VII o inmediatamente posterior, es decir, hacia 1832-33 (2). Anterior me parece otro que muestra alguna conformidad con éste, de busto también, peinado de tres potencias, cuello de encaje y pieles, con placa sobre el pecho, que no me parece obra personal de don Vicente, sino acaso de alguno de sus hijos, y que puede corresponder a la época de dulce esperanza anterior al nacimiento de Isabel II o de la Infanta, su hermana (3).

En cuanto al retrato de María Cristina, con gran descote y raya en medio, en que la Reina está representada de más edad, le creo muy posterior y pintado en la época en que María Cristina, más gruesa, habiendo conocido ya repetidas veces la maternidad en su segundo matrimonio y habiendo pasado por duras tormentas políticas, regresa a España después de la caída de Espartero; en todo caso, en este

(1) La nodriza retratada en el cuadro debe de ser Francisca Ramón, de veintiún años de edad, esposa de Manuel Gómez, ambos naturales y vecinos de Peñacastillo, en las cercanías de Santander, de la que consta amamantó a la Reina Isabel II; allí fué elegida, como era habitual en estos casos, entre otras, por el médico de cámara don Sebastián Aso Travieso, a quien se comisionó con este encargo en agosto de 1830, antes de que naciera la Infanta heredera. Como era costumbre, hubo otra ama de repuesto, montañesa también: Rosa del Castillo, de veintidós años, natural de Vargas, en el valle de Toranzo, que fué elegida, a previsión, días después de haber nacido ya la que había de ser Isabel II, en el día 25 de octubre de 1830.

Debo estas noticias a la amabilidad de mi buen amigo el Excmo. Sr. D. Luis Cortés, buen aficionado a las artes e infatigable investigador de Historia, que me ha proporcionado los datos, extraídos por él de la documentación del Archivo de Palacio. Me es muy grato hacer constar aquí mi agradecimiento al Sr. Cortés, con quien estoy de acuerdo al pensar, que el retrato ha de representar al ama efectiva y no al ama de repuesto; debemos, pues, pensar que se trata del retrato de Francisca Ramón.

(2) El cuadro mide 56 × 71 cm.

(3) El cuadro, sobre lienzo, mide 76 × 59 cm.

cuadro me parece encontrar huellas evidentes de la intervención de uno de los hijos de don Vicente López, acaso don Bernardo, por la entonación más caliente de la pintura (1).

El último, en fecha, de los cuadros que el Palacio de Madrid conserva de mano de don Vicente López, ha de ser el espléndido retrato de cuerpo entero, y en pie, del general Narváez, que en estas páginas se publica (lámina 12). Se trata de una de las piezas capitales de la producción del pintor valenciano: figura, carácter, ambiente, todo está logrado en esta efigie del general, dentro siempre del estilo de don Vicente López, de su apurada factura y de su gusto por los detalles indumentarios, por los brillos y los charolados, las condecoraciones y las sedas (2). Era entonces Narváez la gran figura del reinado de Isabel II; con sus defectos y sus genialidades, en el revuelto y turbio ambiente de la España de su tiempo, el general mostró, nadie puede negarlo, dotes de energía y de gobierno que, por menguadas que estén por la contrapartida de otros defectos, tienen siempre en España, en momentos de crisis nacional, eficacia indudable de valor absoluto. General valiente, aunque acaso menos afortunado que su rival Espartero, tenía, en cambio, mayores dotes para el gobierno de los hombres en la vida civil que el limitado don Baldomero, siempre esperanza en la oposición y fracasado siempre al empuñar el mando.

Todos los factores determinantes del reinado de Doña Isabel están ya en juego: liquidada la guerra civil; cometido el error del matrimonio de la Soberana; en pugna los dos partidos que habrían de luchar, legal o ilegalmente, por el Poder a lo largo de todo el reinado; vigilante y solapada la camarilla, y, frente a todos, Narváez, el único capaz de imponerse, incluso, a las propias intrigas palaciegas y hasta de ex-

(1) La Reina Gobernadora, muy gruesa y descotada, va peinada con raya en medio y tocada con plumas; el traje es de terciopelo rojo, con ricos encajes; en la mano izquierda, pañuelo de encaje también. Lleva puesto el guante de seda en la mano derecha. Mide el lienzo 112 × 80 cm.

(2) El cuadro mide 224 × 147 cm. En el libro *Tres salas del Museo Romántico* se recoge la tradición de que fué el último retrato pintado por don Vicente López. Figuró en la Exposición de retratos de 1902. (Véase *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*, Madrid, 1902, página 94, núm. 587.)

pulsar a puntapiés a un Embajador británico. Pese a sus muchos fallos, Narváez encarnará en la historia de su tiempo un temperamento bien español y unas mínimas, y en España estimables, virtudes de estadista (1). Por otra parte, hombre de mundo, aficionado a la pintura, a la sociedad y al bello sexo, campechano y enérgico a la vez, dúctil o inflexible, según creía convenirle, el espadón de Loja dió estabilidad a un período borrascoso, y, sobre todo, en una turbulenta Europa, salvó a España de la revolución de 1848.

Poco después de esta fecha hubo de pintarse el retrato. En una carta de don Vicente López a su discípulo segoviano Luis Quintanilla, que se publicó en el gran Catálogo editado por Los Amigos de los Museos, en 1943, de fecha 28 de diciembre de 1849, aparece documentada esta pintura en palabras que conviene transcribir: "El gran cuadro que he pintado del general Narváez—dice don Vicente—me lo han elogiado en extremo, y sigo, gracias a Dios, admirado de que pueda hacerlo en mis setenta y siete años cumplidos, con más firmeza de pincel que nunca, cosa, a la verdad, que a sólo Dios debo, porque en mis años todos lo creen imposible; pero como todo es obra del Altísimo, nada debe admirarnos" (2).

En efecto, fué don Vicente uno de esos pintores que mantienen hasta la extrema vejez la capacidad de conservar íntegras sus facultades; cuando esto sucede, podemos asegurar que son estas últimas obras de un pintor las que nos le presentan en su aspecto más favorable. En pocas obras estuvo López a la altura de este retrato del general; inclu-

(1) Ellas son las que quiso honrar el cuadro, encargado, creo, por la Reina para celebrarle a Narváez como pacificador con motivo del Decreto de amnistía de 1849. Para que no quedase la menor duda sobre esta intención, don Vicente López se tomó la fatiga de pintar sobre el bufete que aparece junto al general el mentado Decreto, cuyo texto, caligrafiado a pincel por el artista, puede leerse claramente en el cuadro: «Real decret[o].—Teniendo en consideración cu[an]to me ha espuesto mi Con[sejo de] Ministros, vengo en drecertar [lo] siguiente: Art.º 1.º Se concede amnistía completa, general y sin escepción respecto de todos los actos políticos anteriores a la publicación del presente R' Decreto. Dado en Aranjuez a 8 de Junio de 1849. Está rubricado dela Real mano. El presidente del consejo de Ministros, *El Duque de Valencia.*»

(2) Obra citada, página 56, carta núm. VI. La transcribo sin copiar la muy arbitraria y anárquica ortografía de don Vicente, que era en esto en lo único en que se parecía a Goya.

so nos parece que habituales defectos suyos quedan aquí superados. Por ejemplo, la figura encaja, mejor que en tantos otros retratos del artista, en su funda indumentaria. Pues en don Vicente los ropajes delatan, en muchas ocasiones, el maniquí hasta un extremo enfadoso; comprendemos que el artista pinta casacas y entorchados, sin sustentáculo humano que los soporte. En este caso no es así; el general, enlevitado en su casaca, con sus pantalones blancos y sus altas botas de montar, llena con su gesto y su empaque el traje de gala, sin que se denuncie demasiado esa flacidez del maniquí que tantas veces acusan los retratos de don Vicente. Por otra parte, el artista ha buscado un efecto especial de penumbra envolvente y de distancia tras la figura, que si no está del todo conseguido por el excesivo contraste entre el personaje y lo que le rodea, tiene, sin embargo, suficiente verosimilitud para engañarnos con un efecto atmosférico. Un tanto teatral, es cierto, con los rayos de sol que penetran a través de una ventana gótica, muy catedralicia, pero, desde luego, ya plenamente romántica en su intención. Se imponía ya por entonces de modo habitual, en exposiciones y en talleres, este goticismo decorativo medievalista de catedrales y efectos de luz, y don Vicente, que sólo de manera muy leve podía quedar afectado por estas novedades, se somete a los gustos de su tiempo y los acepta en sus pinturas. Quede, pues, la figura de Narváez, como años antes aquel Fernando VII de cuerpo entero, con hábito del Toisón, destinado al Palacio de España en Roma, como una de las más afortunadas realizaciones del retrato español en esta primera mitad del siglo XIX, y una obra de las más cabales del artista valenciano, pintor de cámara de Isabel II. No había de vivir mucho el artista después de pintado este retrato, que tenía terminado ya al finalizar el año 1849. Medio año vivió todavía el artista, que falleció recién cumplidos los setenta y ocho años, el día 22 de junio de 1850.

En don Vicente se perpetuarán no sólo la estética del XVIII, sino aquel artesanado de los pintores de cámara, que en él toma ya un tinte burgués, aun en su actividad de alto empleado palatino, respe-

tuoso y conservador, moderado en sus ideas, que conoció los halagos, desconocidos por otros pintores de cámara, de recibir en su casa la visita de los Reyes y obsequiarlos con agasajo público, que festejaron los poetas de la época (1). Maestro de Reinas, retratista de corte, honrado con las grandes cruces que conferían jerarquías y tratamientos, recibió la cruz de Carlos III, la de Isabel la Católica y la espuela de oro, que el Papa, al final de su vida, le concedió.

Don Vicente tuvo la fortuna de tener dos diestros y aplicados hijos que le continuaron en su arte y que mantuvieron la posición de la familia hasta asegurarla en esa situación estabilizada y ascendente que era en el siglo XIX el ideal de nuestras clases medias. Su linaje se conservó, hasta nuestros días, en rango digno en la sociedad española; un descendiente suyo, no hace muchos años, era general del ejército español. Don Vicente, modesto y aplicado, no debió de engreírse demasiado con los honores que en vida alcanzó; pero tenía, no obstante, una excelente idea de su valía como artista. De los documentos epistolares que de mano del maestro se han conservado y que han visto hasta ahora la luz, obtenemos una notable información en cuanto a su manera de trabajar y a la relación normal con su clientela que un pintor de su época mantenía. Retratista profesional y solicitado, estuvo sujeto a todas las servidumbres que este género comporta, y así, en sus cartas le vemos en lucha muchas veces con los aspectos engorrosos del género: réplicas enojosas que pintar y que encarga, en su gran parte, a sus discípulos (2); descontento con los copistas y obligación, en muchos casos, de rehacer lo que por abreviar había sido encargado a otras manos (3); encargos de compromiso en los que el artista ha de trabajar con apuntes o previas cabezas al pastel... (4). Las cartas nos informan sobre su manera de concebir un retrato en las ocasiones de algún compromiso,

(1) Sánchez Cantón: *Pintores de cámara*, págs. 164-165.

(2) Carta a Luis Quintanilla de 14 de febrero de 1843, *Vicente López...* Valencia, 1926, página 174.

(3) Carta a Quintanilla de 27 de diciembre de 1845, ob. cit., pág. 176.

(4) Carta a Quintanilla de 14 de octubre de 1845, ob. cit., pág. 174.

bien tratándose de personajes reales o de sujetos de suposición (1). A veces, incluso le vemos luchando con la dificultad, como en ese ingrato caso en que se le encarga al artista el retrato de una persona ya difunta (2).

Los escasos, pero curiosos datos epistolares publicados, nos hacen asomarnos a estas intimidades tan sabrosas de conocer, respecto a artistas de todos los tiempos; pero dejemos para el final un párrafo extraído de su correspondencia, en que el aplicado y honradísimo cortesano se nos muestra orgulloso ante la posteridad. En una carta a don Feliciano Sala, familiar de aquel opulento paborde valenciano que él retrató, don Vicente escribe, refiriéndose a esta que él sabía importante pintura: "Puedo sólo decir a usted que no sé hacer más y que vendrá un día que ese cuadro se dará por él lo que usted no puede pensar ni a mí me es permitido anunciarlo; de consiguiente, si usted no posee un Museo, no debe permitir que después de sus días o de sus sucesores tenga otro destino esta obra" (3).

Museables, en efecto, son sus retratos, al menos los más afortunados, en el más completo sentido de la palabra; y museo es, en efecto, espléndido, iconográficamente documental y psicológicamente revelador, el que nos ofrece la galería de retratos de don Vicente López, efigiador de una época alicortada y revuelta, que sus cuadros ilustrarán eficazmente a los ojos de una posteridad que hoy, al cabo de un siglo, otorga su pleno valor a esta colección estimabilísima de retratos de su mano, de la que hemos estudiado en este artículo unos cuantos ejemplares conservados en las antiguas colecciones reales, como una parca contribución al centenario del gran pintor valenciano.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

(1) Carta de Alabáu a D. Feliciano Sala, sobre el retrato de su tío el Paborde, de diciembre de 1824, ob. cit., pág. 183.

(2) Carta a Sala de 4 de mayo de 1824, ob. cit., pág. 177.

(3) Carta antes citada a Sala, ob. cit., pág. 177.

