LA GALERIA ESPAÑOLA DEL REY LUIS-FELIPE

POR

CRISTINA MARINAS

I. La Galería Española del Rey Luis-Felipe: La historia

El 7 de enero de 1838 abría sus puertas al público la Galería Española del Rey Luis-Felipe; ocupaba, en el Palacio del Louvre, un prestigioso emplazamiento: el ala de la columnata en el viejo Louvre, junto a las habitaciones de Ana de Austria que habían sido restauradas por entonces. Diez años más tarde, con la caída de la monarquía de julio, sería clausurada definitivamente, antes de ser vendida en Londres, en pública subasta, en 1853. El Rey Luis-Felipe había adquirido tan prestigiosa colección con los dineros que le eran adjudicados por la lista civil. Por ello, no dudó el Estado francés en entregarla a los herederos del monarca fallecido en el exilio inglés, cuando éstos la reclamaron para su exportación y posterior venta en Inglaterra. Y bien pudo escribir Baudelaire que el Museo Español, considerado como bien personal del Rey, fue devuelto a la familia de Orleáns "por la estúpida República francesa con su abusivo respeto por la propiedad" [1].

La Galería Española, creación efímera, sin embargo fecunda, producto de una época, de un determinado ambiente más que de la voluntad de mecenazgo artístico del Rey Luis-Felipe, significó, para el público francés, un descubrimiento total de la pintura española y, más aún, la pragmática adquisición de una "idea general" [2]. Constituyó un acontecimiento sin precedentes, cuyo impacto cultural y orígenes históricos no han sido hasta hoy debidamente analizados. Obligado punto de referencia del acontecer artístico-cultural de la monarquía de julio, capítulo importantísimo de la historia del conocimiento de la pintura española en Francia, la Galería Española después de su dispersión había quedado envuelta en brumas de

leyenda, confirmada, ratificada su existencia en múltiples testimonios y documentos escritos, pero perdida su identidad, indescernible su contenido. Era necesario ahondar en el mito, desentrañar lo oculto, intentar desgajar de la maraña de tópicos, falsas ideas, esquemáticos juicios, el núcleo "objetivo" que lo suscitó: sólo a partir de una reconstitución ideal —es decir, la elaboración de un catálogo crítico de las obras que el Museo contenía— podemos intuir su significado trascendente [3].

Las circunstancias que posibilitaron y condicionaron la creación de esta Galería Española pueden parecer hoy tan múltiples como complejas. El Museo de Luis-Felipe no nació únicamente de un cambio de gusto estético, de una pasión por lo español o de la desamortización de unos conventos, aunque sea la lógica resultante de la suma de estos hechos. Hacia 1838, cuando se inaugura el Museo, España está de moda; alcanza entonces su apogeo el hispanismo de los escritores románticos. Los viajes pintorescos por la Península, cada vez más numerosos, fomentan nuevos intereses, despiertan la curiosidad de artistas y literatos. Por otra parte, la presencia de cuadros españoles en las colecciones privadas de los antiguos generales del Imperio ya había contribuido a modificar en gran medida la visión que del arte español existía "allende los Pirineos" [4]. La más célebre de estas galerías privadas, la del Mariscal Soult, con sus ciento diez lienzos de la escuela española, no sería ajena a la formación del Museo de Luis-Felipe; las múltiples y casi siempre halagüeñas publicaciones sobre esta colección, que no pocos comentaristas maliciosos proponían en muy velada alusión a los responsables gubernamentales como ejemplar remedio a la penuria artística del Estado, no podían ser acogidas con indiferencia por un Rey ansioso de popularidad y que descubría por entonces las virtudes políticas del mecenazgo [5]. Finalmente, la crítica, abandonando el italocentrismo radical, reconocía la originalidad de la pintura española, y descubría, junto a los grandes artistas cuya fama era ya indiscutible —Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán y Cano—, la existencia de nuevos maestros desconocidos hasta entonces [6]. Así, pues, cuando el hispanismo literario explora, con una intensidad mayor, el campo ignorado de la pintura española, aporta valiosas informaciones para su difusión y conocimiento. Escritores como

Próspero Mérimée, el Marqués de Custine, Louis Viardot, etc., buscan en España los reflejos de un pasado que aún no ha muerto; y dedican a la historia y al arte de este país, que tanto descubren como imaginan, páginas memorables. Mérimée, que en 1830 visita por vez primera la Península, envía a la revista *L'Artiste* un artículo sobre el Museo de Madrid que es todo un elogio de la pintura española [7]. Otro autor, el Marqués de Custine, describe, bajo forma de cartas, en *L'Espagne de Ferdinand VII* (París, 1838), el viaje que hizo en 1832. Sigue la tónica del relato "pintoresco" en ese querer ofrecer una imagen de la "realidad" política, costumbrista, ya artística, del país; sin embargo analiza largamente sus creaciones pictóricas, pues "la pintura española... es uno de los objetos de estudio más interesantes... y sabemos pocas cosas de la historia del arte español" *(Op. cit.*, p. 142). Pero quien con más virulencia se queja de la escasa representatividad de pintores españoles en los museos franceses es Louis Viardot, asiduo colaborador de periódicos de la oposición liberal y republicana y gran conocedor de las cosas de España; en un largo artículo sobre el Museo Real de Madrid, publicado en la *Revue Republicaine* (diciembre 1834), reclama, y esta vez sin rodeos, la creación inmediata de un museo de arte español. Este estudio, en el que analiza con gran lucidez los cuadros del museo madrileño, se torna al final en una verdadera requisitoria contra la desidia de las autoridades francesas que, por reveses históricos, gustos academicistas, sentimientos nacionalistas, no se preocuparon por constituir colecciones de pintura española. Si el clasicismo davidiano había sido un freno, durante el Imperio, para una valoración adecuada de las obras españolas, ya no caben ahora barreras estético-ideológicas de ningún tipo. Para remediar este indignante vacío artístico Viardot propone el envío a España de una misión científico-cultural, pareja a las enviadas a Egipto, y que estaría integrada por un equipo de especialistas: naturalistas, arqueólogos, arquitectos, historiadores, orientalistas, grabadores, litógrafos y pintores, siendo estos últimos los encargados de los intercambios artísticos y de las compras de obras de arte.

Desafío, provocación, que Luis-Felipe no quiso o no pudo desoír, el caso es que en Francia la pintura española escaseaba, y muchos responsa-

bilizaban al Estado de la indigencia cultural oficial que contrastaba con las riquezas artísticas privadas [8]. La creación de un Museo de arte español era ya una necesidad ineludible; y no desaprovecharía el Rey tan preciada ocasión para corresponder al deseo de la opinión pública, expresado con suma claridad por Viardot. Un museo español aparecería además como consecuencia lógica de una política cultural, de la que el reciente Museo de Historia de Francia en el Palacio de Versalles constituía el grandilocuente ejemplo.

Otras causas más profundas parecen también haber incidido en la decisión real. En efecto, no era Luis-Felipe un ferviente admirador de la pintura española, aunque, según sus biógrafos, gustaba de la italiana, la flamenca, la holandesa; todos recuerdan asimismo su notable incultura artística, que el Rey a veces intentaba remediar en los paseos que hacía por las salas del Louvre o en las protecciones que otorgaba a sus pintores de historia favoritos [9]. Por ello quizá haya que considerar como uno de los posibles orígenes del Museo Español el recuerdo de las ambiciones españolas de los Borbones, más que el auge del hispanismo o imposibles afinidades estéticas. En la nueva Galería del Louvre quedaría certeramente expresado el "interés" de la Monarquía francesa por los destinos de la nación vecina [10].

La situación política española iba a favorecer, además, la realización del proyecto imaginado por Viardot, y adoptado ya por el Rey. Las guerras carlistas —en las que el Gobierno francés, declarado partidario de María Cristina, no quiso intervenir, llegando a provocar una crisis interna que cristalizó con la caída en 1836 del Ministro de Asuntos Exteriores, Thiers— y los recientes decretos de supresión de las órdenes religiosas habían desencadenado una intensa circulación de obras de arte asequibles a bajo precio y debido a los desórdenes e inestabilidad generales de fácil importación (el decreto de Floridablanca de 1779, que prohibía la salida de tesoros artísticos, estaba aún vigente, pero no era realmente efectivo) [11]. Las condiciones que aseguraban el éxito de una económica expedición científica eran pues inmejorables. Así nació la misión Taylor. En 1835 el Barón Isidoro Taylor, por entonces Comisario Real del Teatro Francés, salió para

España, adonde había viajado en ocasiones anteriores, con el fin de reunir, para el Rey Luis-Felipe, un representativo conjunto de obras de la escuela española. Le acompañaba el pintor Adriano Dauzats. Esta expedición científica, que duró dieciocho meses, de noviembre de 1835 a abril de 1837, había sido cuidadosamente preparada. Taylor era un gran conocedor de la Península Ibérica y cuando le fue encomendada esta misión trabajaba en la preparación de un *Voyage pittoresque en Espagne* (publicado por entregas entre 1826 y 1860); la realización y puesta a punto de esta obra constituirá el pretexto oficial del viaje, permaneciendo oculto de esta manera su objetivo fundamental [11]. Las guerras carlistas propiciaron un método original pero seguro para encaminar hasta Francia los cuadros comprados por Taylor: el cierre de la frontera con Irún hizo que se enviasen por vía marítima, aprovechando la red de estaciones navales que Francia, para proteger sus intereses en España, había establecido en distintos puntos estratégicos de la costa (Pasajes, La Coruña, Barcelona, Cádiz, Lisboa). Taylor partió provisto de acreditaciones emitidas por el Ministerio de la Marina, que le recomendaban a los correspondientes comandantes de cada zona. En cuanto al aspecto financiero de la misión, si bien es cierto que el Museo Español, según las cuentas de la Casa del Rey (lista civil) conservadas en los Archivos Nacionales de París, llegó a costar en su totalidad 1.275.489 francos (en esta suma se incluían no sólo el pago de los cuadros, sino también las remuneraciones de Taylor y de Dauzats), Taylor no percibió de entrada y de forma global el citado millón, sino esporádicamente y por medio de la Banca Carette y Minguet, que tenía representantes en España [12].

La científica misión se desarrolló en varias fases: de noviembre de 1835 a septiembre de 1836 Taylor y Dauzats recorren Portugal, Extremadura, Andalucía, Castilla. Efectúan la mayoría de las compras entre octubre de 1836 y abril de 1837. La inestabilidad general del país, las incursiones carlistas de Gómez y Cabrera en Castilla y Andalucía, la tradicional inseguridad de las vías y caminos, convierten la pacífica expedición en una auténtica aventura [13]. Sin embargo la misión se lleva a cabo con los mayores beneplácitos por parte de los españoles, en un clima de mutua cordia-

lidad, pues Taylor contaba con la ayuda y el apoyo de un nutrido núcleo de amistades en Castilla y Andalucía; muchos pensabas además que la embajada de Luis-Felipe venía a rescatar "las reliquias de nuestra pasada grandeza" [14]. El poeta Larra, que colaboraba también en la revista *El Artista*, fue en realidad el único en dar la voz de alarma cuando aún no había partido la misión; se hallaba entonces en París, donde había sido contratado por Taylor para colaborar en la redacción del texto del *Voyage pittoresque en Espagne*, y estaba por lo tanto perfectamente informado de lo que se tramaba; envió a la *Revista Española* un artículo denunciando el futuro expolio, que, sin embargo, no tuvo mayores repercusiones [15]. No dudaron por lo tanto los españoles en colaborar con los misioneros del Rey francés, aconsejándoles en sus compras o vendiéndoles sus propios cuadros. Los recientes decretos de exclaustración y cierre de conventos había provocado la dispersión o desaparición de numerosas obras de arte, la acumulación de muchas otras en depósitos poco custodiados, el repentino auge de las colecciones privadas. Es muy probable que gran parte de los cuadros del Museo Español procediera de conventos e iglesias. Pero los principales proveedores de Taylor, salvo algunas excepciones, fueron coleccionistas, pintores y restauradores, marchantes... Entre los coleccionistas destacan los nombres de Manuel López Cepero, Antonio y Aniceto Bravo, Julián Williams, Francisco Pereira, el Conde del Aguila, en Sevilla [16]; Felipe Martínez, en Cádiz; en Madrid, José de Madrazo, Serafín García de la Huerta, el Príncipe de Anglona, Xavier de Goya (que vendió al Barón ocho lienzos de su padre). También Taylor trató con pintores y restauradores: José de Monroy, pintor y Director de la Academia de Córdoba; Genaro Pérez Villaamil, a quien compró Taylor cinco de sus obras, y José Bueno, nombrado Primer Restaurador del Real Museo en 1828 y Académico de mérito de la Real de San Fernando... A esta amplia lista de vendedores de reconocida competencia hay que añadir toda una serie de marchantes y especuladores de dudosa honestidad e incierto oficio que acudieron a los dos franceses con obras las más de las veces de muy discutible calidad, con excepción del liquidador Mesas, "miliciano y rentista, que, para cobrarse de sus dietas, propuso, en instancia, a la Reina Gobernadora el 23 de mayo

de 1837, la venta de seis cuadros de Zurbarán" (considerado, para aquella circunstancia, como "pintor de segundo orden y con ya muchas obras reunidas en Cádiz"), y consiguió su propósito adquiriendo para Taylor unas obras excepcionales [17]. Pero para la mayor parte de los cuadros que integraron luego el Museo Español no habrá historia, su origen se ha perdido. Algunos, sea por su fama o por oportunas críticas contemporáneas, han podido conservarlo. Los recibos de la misión Taylor, única fuente de la que disponemos para determinar, fragmentariamente, la procedencia de las obras, resultan insuficientes: casi nunca constan los lugares exactos y los primitivos emplazamiento de los cuadros, todo lo más los nombres de las ciudades donde fueron adquiridos, de los vendedores o intermediarios... [18]. Taylor y Dauzats fueron sólo unos clientes más en el inmenso mercado de obras de arte que era España en 1835.

II. La Galería Española en el Louvre

Entre abril de 1837 (en que finaliza la misión Taylor) y enero de 1838 (mes de la inauguración del Museo Español) son inventariados, catalogados y muchas veces bautizados o atribuidos los cuadros adquiridos en España, se organizan las salas para su instalación en al Museo de Louvre, a la vez que una intensa campaña propagandística, llevada a cabo con oportunismo y sentido político en diversas publicaciones, anuncia la apertura inminente de una singular y grandiosa Galería...

El Museo Español, en su totalidad y tal como figura en los inventarios, reunía, además de los cuadros españoles (455) y de otras escuelas (20 lienzos atribuidos a artistas flamencos, holandeses, alemanes, 28 a italianos, y dos a un inglés, Tierce), un variado conjunto de obras artísticas: 13 dibujos y grabados, una serie de esculturas, moldes de yeso de piezas arquitectónicas (la mayoría de la Alhambra), muebles (de estilo gótico o filipino-colonial), objetos de vidrio, cerámica, porcelana... Sólo llegaron a formar parte de la Galería Española del Louvre los cuadros atribuidos a la escuela española [19]. El inventario y los catálogos fueron redactados sin duda (aun-

que no exista un documento concreto que lo certifique) por el propio creador del Museo Español, el Barón Taylor, que aconsejado por su cultura, su personal sentir estético y sus amistades españolas fue el que dio forma e hizo realidad el proyecto real. Documentos básicos para cualquier estudio sobre la Galería Española, resultan sin embargo insuficientes a la hora de valorar las obras del Museo. Se sigue la clasificación por artistas, ordenados alfabéticamente; algunas notas más extensas, aunque siempre esquemáticas y de tipo biográfico, acompañan los nombres más sobresalientes. Síntesis evidente de los Diccionarios de Ceán Bermúdez y de Quilliet, puntúan acertadamente fechas, escuelas, antecedentes y trayectorias artísticas, discípulos... Los escasos comentarios a algunas de las obras se refieren sobre todo a la temática, y son relaciones resumidas de pasajes bíblicos o de vidas de santos, y, de vez en cuando, descripciones minuciosas, muy valiosas para localizar los cuadros perdidos. A pesar de que raras veces se indica la primitiva procedencia de las obras, hay que señalar la gran modernidad del catálogo, publicado en 1838: todos los cuadros han sido numerados, se dan las dimensiones en centímetros... Taylor atribuyó sin duda anónimos a pintores conocidos, como lo demuestran los recibos, la sorprendente cuantía de "obras maestras", y, más tarde, las críticas de cierto sector lúcido y bien informado de periodismo contemporáneo [20]. En el Museo Español ochenta pintores se repartirán la autoría de 455 lienzos. Quedaba también patente la voluntad, por parte de Taylor, de presentar una antología de la pintura española lo más completa posible: desde finales del siglo XV al siglo XIX, desde Pedro de Córdoba a Francisco de Goya o Genaro Pérez Villaamil. Los pintores del Siglo de Oro constituían el núcleo más importante de la colección: los Ribalta, Carducho, Roelas, Pacheco, Luis Tristán, Orrente, Cajes, Blas del Prado; y de la segunda mitad del siglo, junto a Zurbarán, el gran triunfador, con cerca de ochenta lienzos, los Castillo, Herrera, Cano, Ribera, Espinosa, March. Un Antonio Pereda, un Jusepe Leonardo, un Francisco Camilo o, sencillamente, un José Moreno, un Juan de Toledo, a veces sorprenden tanto entre esta profusa nómina como un Alonso del Arco, un José de Sarabia, un Collantes. Lo cierto es que los Pedro de Moya, Bocanegra, Mateo Cerezo José Antolínez,

Ximénez Donoso, Ruiz González, Palomino, Pareja, Mazo y otros, como un tal Agustín Gasull (reseñado por Ceán como de la Escuela de Valencia de principios del siglo XVII, CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, 1800, t. II, p. 1777), y del que decía la *Notice* que dejó varias "obras excelentes en los principales conventos y parroquias de Valencia", o como un Dominico Chavarito, pintor granadino, formaban un conjunto diverso y aparentemente poco homogéneo que servía en realidad para realzar lo que en el fondo era para los franceses la pintura española: los 28 Ribera, los 38 Murillo, los 19 Velázquez, los 10 Valdés Leal, los 81 Zurbarán...

Junto a estos pintores del XVII encontramos también a algunos representantes del XV (Jaime Huguet, Antonio del Rincón), del XVI (Yáñez de la Almedina, los Massip, Luis de Vargas, Villegas Marmolejo, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Fernández de Navarrete, Pablo de Céspedes, Vasco Pereyra, Morales, el Greco), del XVIII, con los Menéndez (Francisco Antonio y Miguel Jacinto), Lucas Valdés, Tobar... El siglo XIX, con Goya, a pesar del magnífico conjunto de obras compradas en su mayoría a su hijo Xavier en Madrid, estaba parcamente representado. Los cinco cuadros que Pérez Villaamil vendió a Taylor no llegaron a formar parte del Museo Español [21].

La Galería Española ocupaba cinco salas del viejo Louvre: la primera había sido dedicada en gran parte a Ribera, la segunda a Zurbarán, la tercera a Velázquez, la cuarta —la mayor— a Murillo, Herrera, Cano, Valdés Leal. En la última se colocaron las obras de los demás artistas. Los lienzos, según la costumbre de la época, cubrían literalmente los muros hasta el techo y carecían de la iluminación suficiente para una adecuada visión. De esta manera muchas obras valiosas pasaron desapercibidas y los críticos vieron en el predominio de las tonalidades oscuras y colores sombríos unas de las características esenciales de la pintura española.

A lo largo de 1837 habían ido apareciendo en la prensa parisina numerosos artículos sobre la misión Taylor y el futuro Museo de pintura española [22]. Estas primeras publicaciones, casi todas de encargo, insistían sobre la oportunidad de la empresa, alababan la decisión real de crear, al fin, una galería de arte español, que no sería ya el privilegio de unos pocos,

y saludaban con creces el éxito de la misión Taylor. Con la inauguración del Museo, en enero de 1838, se multiplicaron las críticas, comentarios y recensiones. Los periodistas señalan el desconocimiento de la pintura española por parte del público francés y avanzan hipotéticas causas, explicaciones por igual descalabradas. Así, por ejemplo, para A. de Circourt ya es hora de que España "renuncie a su ibérico orgullo que desprecia al extranjero y que la ha aislado de los demás pueblos" [23]. Otros críticos, como H. Blaze en la *Revue de Deux Mondes*, se escandalizan del "egoísmo nacional" de los españoles que, con sus leyes contra la exportación de cuadros, pretenden poner límites al arte, que "es eterno y no admite fronteras", y ven al contrario en la nueva galería del Louvre la salvaguarda de la pintura española [24]. En la mayoría de estas recensiones sobre el Museo Español los críticos analizan el contenido de la nueva galería, a la vez que presentan esquemáticas historias de la pintura española. Subrayan la originalidad, las peculiares características de esta última, que les parece como una "forma del pensamiento social de una época..., la anatomía intelectual de este pueblo tan bizarro y bello, los Turcos de Europa" [25]. En definitiva, muchos vieron en los cuadros del Museo la ilustración, ya visual y concreta, del pasado histórico, de la realidad imaginada e imaginaria, de una España soñada más que vivida. Alabaron el realismo de las representaciones religiosas, la sinceridad de un arte más atento a expresar sentimientos genuinos que a plasmar una imposible perfección formal. Por vez primera se intuyó una estética diferente de la italiana, cuyo admirado formalismo ya no servía para valorar las naturalistas composiciones españolas.

La Galería Española, de por sí un acontecimiento del que se hizo eco toda la prensa parisina, desencadenó una ola de apasionados comentarios [26]; a todos sorprendió, chocó, el ingente conjunto de cuadros con tan desacostumbrada temática: "Esta valiosa colección nos permite apreciar el arte de los maestros españoles y su ruda energía, los singulares impulsos de su imaginación, el lujo de su colorido, la fuerza y calor de su factura... Son en su mayoría obras producidas por ardientes imaginaciones, religiosos entusiasmos. Todas las figuras de mártires, de santos, de Cristos ensangrentados, de verdugos, son como mágicas apariciones; las dejamos, nos

siguen; durante largo tiempo permanecen vivas ante nosotros, con sus sufrimientos, su mística exaltación, sus santos estremecimientos" [27]. Esta pintura, sin embargo, no complació a todos; el *Constitutionnel* del 21 de enero de 1838 había publicado la inconveniente palabra oída en una de las salas del Museo: "Ya no hay Pirineos para las costras". Para muchos críticos, y no sólo los que colaboraban en periódicos de la oposición como el *National* o el *Charivari*, la ingente cantidad de obras atribuidas a maestros conocidos (40 a Murillo, 19 a Velázquez) resultaba más que sospechosa. Pensaban que una buena selección de cuadros, limitada pero segura, habría sido preferible a una cuantiosa colección en la que lo bueno y lo malo tenían cabida por igual; algunos pusieron en tela de juicio la actuación de Taylor, a quien se acusó de haber querido competir, con dinero pero sin malicia, con los Soult y Aguado del momento [28]. Así llegó a convertirse la Galería Española en un cómodo pretexto para atacar a la Monarquía de julio: "Se comprenderá que es lo propio de un poder mercantil, que todo lo regatea, el querer fundar una galería de cuatrocientos cuadros de la escuela española con un millón de francos. La Monarquía del 7 de agosto cree, con un millón, poder hacer lo que hizo la Revolución y Bonaparte. Con un millón no se comprarían las cuatro más bellas obras de la Galería del Mariscal Soult; ¡y he aquí que nos dan cuatrocientas! Se ha hecho en el Museo Español lo que se hizo en el Museo de Versalles: se ha ido a lo barato, se ha preferido deslumbrar por la cantidad" [29]. Los periodistas y los críticos, llevados por un desconocimiento casi total del arte de la Península, reclamaban obras maestras y de artistas ya célebres en Francia. No supieron apreciar la sorprendente originalidad del Museo Español, su modernidad, que radicaba precisamente en el eclecticismo de este conjunto de obras que Taylor había seleccionado en España aconsejado por ilustres "entendidos" como los Madrazo o el canónigo López Cepero.

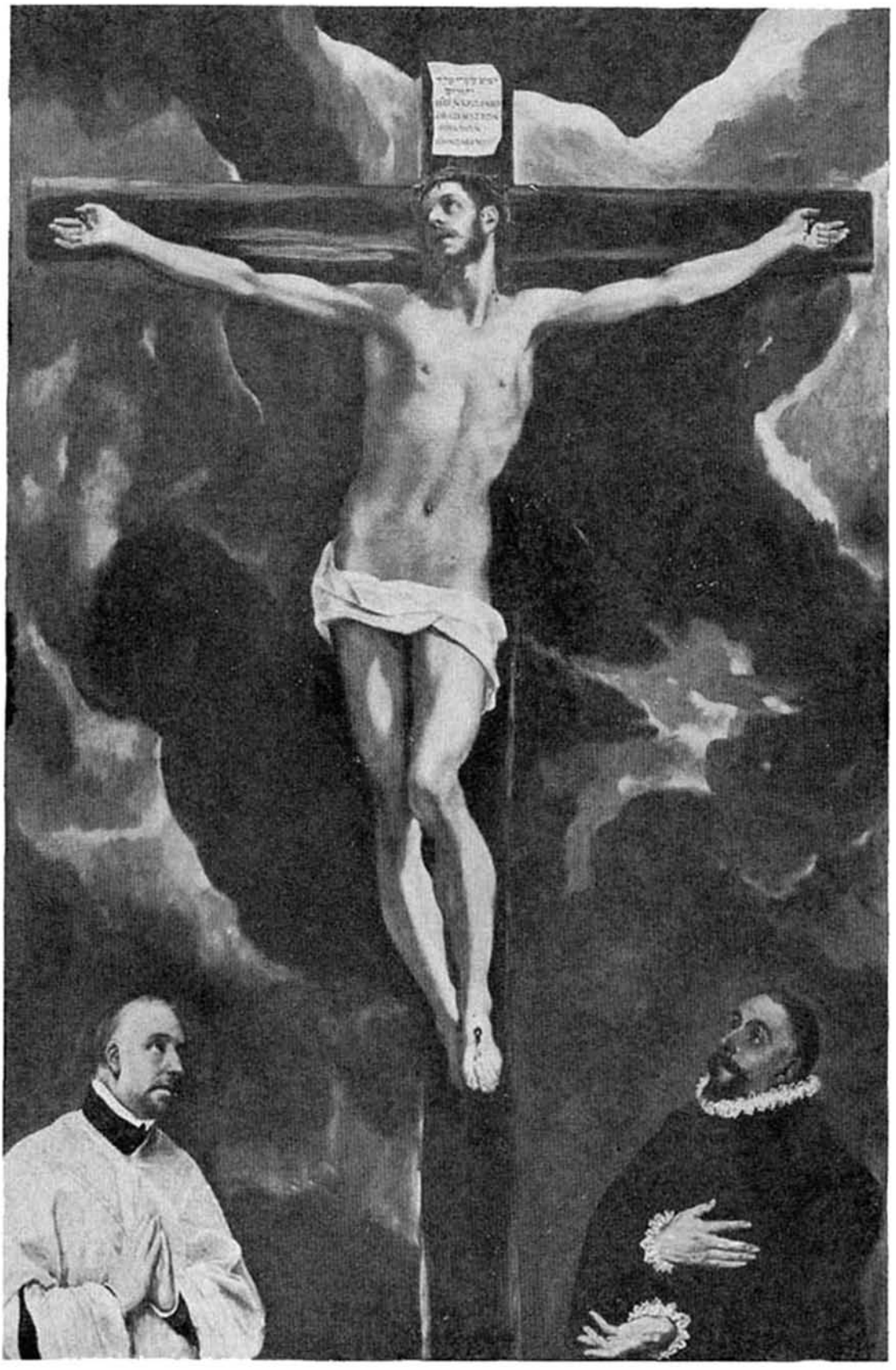
¿Cómo fue juzgada la Galería Española en sus artistas y en sus obras? En líneas generales se reconocieron valores establecidos, que se interpretaron según juicios a priori. Se buscó y comentó en primer lugar lo conocido: "Excepto algunas obras de Murillo, Zurbarán, Ribera, Velázquez, Alonso Cano, hay pocos cuadros importantes en nuestra colección espa-

ñola" [30]. Sin embargo, a pesar del considerable número de lienzos atribuidos con calculada intencionalidad a estos pintores, salió a relucir la desigual calidad de los cuadros. Murillo, con treinta y nueve obras, podría encabezar la imaginaria escala de valores a través de la cual se enjuiciaron a los pintores españoles. En Murillo, según los tópicos del momento, sólo vieron los críticos al pintor de terrenales y humanas vírgenes, de poéticos y realistas cuadros religiosos. La *Virgen de la Faja* [31], un *San Buenaventura escribiendo sus memorias* [32] y el *Retrato de Andrés de Andrade* [33] fueron las obras más alabadas o cuando no más comentadas y discutidas. Velázquez, menos popular, sigue a Murillo en esta imaginaria escala de valores. En general, sus cuadros despertaron menos entusiasmos y más dudas en cuanto a su autenticidad. Si Murillo es el pintor cristiano, la personificación más gloriosa de la "escuela católica", Velázquez, en cambio, es el "pintor de los príncipes y de los reyes" [34]. Al crítico de *France et Europe* no le parece oportuno detenerse en analizar sus composiciones religiosas, pues Velázquez "fue célebre sólo por sus retratos" [34]. Y así son mencionados con frecuencia los retratos de *Felipe IV* [35], el de *Isabel de Borbón* [36] —los dos de cuerpo entero— y el del *Conde-Duque de Olivares* [37]. Un pseudo *autorretrato*, atribuido a Velázquez, y del que la revista *L'Artiste* publicó, en 1843, un grabado por A. Masson, también fue favorablemente acogido por la crítica y el público [38]. El Velázquez del Museo Español decepcionó sin embargo a la mayoría de los periodistas: "No se puede juzgar a Velázquez por lo que de él tenemos; algunas de sus composiciones igualan a las de los grandes maestros italianos; el señor Taylor no ha traído ni una que merezca semejante elogio" [39]. En tercera posición, Ribera. Sus obras sorprendieron, chocaron, fueron alabadas, atacadas, replantearon uno de los dilemas estéticos del momento: la dialéctica realismo-idealismo. Ribera fue el segundo triunfador del Museo Español, después de Zurbarán, y, más que este último quizá, el pintor de los escritores románticos: Byron, Gautier. En la Galería de Luis-Felipe descubrieron los franceses el "españolismo" de Ribera, considerado hasta entonces como un artista italianizante, en la línea del Caravaggio. Algunas de las veintiséis obras del Museo llamaron poderosamente la atención y sirvieron de base

FEDERICO DE MADRAZO. *Retrato del barón Taylor* (hacia 1833). Museo de Versalles.

EUGENIO CAJES. *San Julián de Cuenca.* Glasgow. Pollok House. Colección Stirling-Maxwell.

FRANCISCO DE GOYA. *Mujeres de Madrid vestidas de majas* (título de la obra en la *Notice de la Galerie*). Lille. Museo de Bellas Artes.



GRECO. *Cristo en la cruz con dos donantes.* París. Museo de Louvre. Sólo dos obras pertenecen hoy al Louvre: El *Entierro de Cristo*, de Jaime Huguet, que permaneció en las reservas del Louvre después de la devolución del Museo Español a la familia de Orleans, y este lienzo del Greco, adquirido en 1908 por el Museo del Louvre.

GRECO. *La dama del armiño* (título original en la *Notice: Retrato de la hija del Greco*). Glasgow. Pollok House. Colección Stirling-Maxwell.

Atribuido a VALDÉS LEAL. *Fray Juan de San Bernardo* (En la *Notice* figuraba como de Murillo y con distinto título: *San Buenaventura escribiendo sus memorias después de muerto*). New Haven, Yale University Gallery.

ALONSO SÁNCHEZ COELLO. *Retrato del Infante Diego, hijo de Felipe II* (título original: *Retrato del Infante Fernando*). Londres. Colección particular.

VELÁZQUEZ. *Retrato de la Reina Isabel.* Zurich. Colección particular.

PEDRO VILLEGAS MARMOLEJO. *San Sebastián.* Kinnaird Castle (Escocia). Colección Southesk.

ZURBARÁN. *La adoración de los Reyes Magos.* Grenoble. Museo de Bellas Artes.

ZURBARÁN. *Santa Rufina*. Dublin. National Gallery of Ireland.

para establecer una nueva visión del arte español: realista a ultranza, expresión de un catolicismo violento y sanguinario: un *Catón desgarrándose las entrañas*, que produjo una impresión tan fuerte, que, por ejemplo, F. P., en el *Monitor*, afirmaba que una mujer había dado a luz a un niño monstruoso después de haber visto el cuadro de Ribera [40], un *Martirio de San Bartolomé*, "obra maestra del Horror, demasiado espantosa para no ser recordada sin estremecimientos" [41]. Pero gustó la "sinceridad" de su arte, el "prodigioso efecto de relieve de sus cuadros". Así pocos, en fin, se escandalizaron de sus escenas de martirios, más "dignas de una sala de cirugía que de una iglesia", o de su amor "constante por los cuerpos viejos y arrugados y por su reproducción realista y detallada" [42].

Veintiséis cuadros habían sido atribuidos a Alonso Cano, cuya producción pictórica era apenas conocida en Francia. Más que en Velázquez, Murillo, Ribera, los críticos se sintieron atraidos por las circunstancias vitales del pintor, que parecían ilustrar idealmente la imagen romántica del creador, ser atormentado y maldito. Resultan ejemplares en este sentido las líneas que le dedica Jubinal: impulsado por los celos, esa "ardiente pasión totalmente africana, porque España es Africa", y después de matar a su mujer, Cano "camina de claustro en claustro, de catedral en catedral". Hasta que pide asilo a los monjes y con el fin de pagar la protección que estos le conceden, crea a toda prisa obras de arte, y con su mano criminal lega a España páginas sublimes" [43].

Los ochenta lienzos de Zurbarán del Museo Español originaron numerosos estudios sobre la pintura española; en Zurbarán cristalizó la polémica que sobre realismos e idealismos enfrentaba a clásicos y románticos. Vírgenes, santos, martirios... Las seis composiciones procedentes de la Cartuja de Jerez de la Frontera... Diecisiete santas, reales como retratos, tan terriblemente carnales, "llevando los símbolos de su martirio como las mujeres en un baile enseñan sus joyas a celosas compañeras" [44], cartujanos, franciscanos, rezando o martirizados: "Y cuando de estas divinas criaturas uno alza su mirada hacia esa austera y profusa composición, un San Francisco que reza arrodillado con un cráneo en las manos, se sorprende de la fecundidad del pincel del maestro y de la variedad de su pintura" [44]. Este

San Francisco (hoy en la National Gallery de Londres) fue uno de los cuadros del Museo que más comentarios elogiosos suscitó, y todas las recensiones críticas lo mencionan. Años más tarde aún escribía Charles Gueullette en su libro sobre los pintores españoles, al referirse a los cuadros de Luis-Felipe, que no había nada más "sobrecogedor que la lúgubre fisonomía de este hombre, cuyos rasgos austeros traducían con sorprendente verdad los remordimientos y el sufrimiento... Todo el mundo quiso ver esta obra" [45]. Esta misma bipolaridad de un repertorio temático uniforme, lo que parecía ser la coexistencia, en el quehacer artístico de un mismo pintor, de lo sensual y lo espiritual, aseguró el éxito definitivo de Zurbarán.

Así, pues, Murillo, Velázquez, Ribera y Zurbarán fueron los nombres más citados y más buscados de la Galería del Louvre entre los ochenta y cinco que integraban el catálogo de 1838. Goya y el Greco no lograron destacar de la ingente masa de los Roelas, Coello, Rizi, Castillo, Espinosa, etc. Los críticos se detienen más ante los cuatro lienzos de Morales que ante los ocho del Greco, pues las "pietas" del primero, de italianizante perfil, sobriedad compositiva y rectilíneo equilibrio, no podían menos que gustar a un público acostumbrado a composiciones religiosas de talante clásico y aficionado a facturas detallistas o "realistas" [46]. En cambio en el Greco, que sorprendió y desconcertó por su arte y no tanto ya —como en el caso de Ribera y Zurbarán— por la temática de sus composiciones, los comentaristas sólo alcanzaron a ver la excepción patológica, casi inevitable, dentro de esta escuela española en la que no parecía encajar. "Dispone sus colores de una forma extraña: revolotean y se rompen en una multitud de matices que cansan la vista sin regocijarla, le gustan mucho los lienzos muy largos en el sentido perpendicular y su discípulo Tristán también es aficionado a estas extravagancias" [47]. La crítica percibió la profunda originalidad de su pintura, pero no supo valorarla. Al contrario, los ocho Grecos del Museo Español dieron lugar a extrañas disquisiciones sobre el artista y su obra. Nace la leyenda del pintor genial y loco, pues sólo la locura podía justificar aquel "caminar, a medida que entraba en años, hacia la infancia del talento" del discípulo del Tiziano [48]. Queda así

convertido el Greco en un maravilloso héroe romántico, prototipo del artista misterioso y solitario. A. Jubinal, inspirándose en los cuadros del Museo, añade sabrosos detalles al mito recién creado: el Greco, ya anciano y perdida la razón a causa del desprecio de sus contemporáneos, halló un tierno consuelo a su dolor en la hija joven y adorada... Y cierto es que muchos admiraron el pseudo *retrato de su hija (La dama del armiño*, Pollok House, Glasgow, colección Stirling-Maxwell), pues era como un emotivo testimonio de la serenidad perdida del pintor. Goya, con ocho lienzos —algunos de los cuales no fueron expuestos, permaneciendo en los almacenes del Louvre hasta 1850—, pasó prácticamente desapercibido. Algunos críticos establecieron incluso extraños paralelismos entre las "extrañas pinturas del Greco y las caricaturas de Goya" [49]. Todos los artículos y recensiones sobre el Museo Español le dedican algunas líneas, pero sólo en tanto en cuanto cierra la escuela española y aparece por consiguiente como obligado punto final. Este es el sentir, por ejemplo, de Teófilo Gautier, que saludó en él al ilustre epígono de la pintura española: "Es el nieto aún reconocible de Velázquez. Después de él vienen los Aparicio, los López; la decadencia es completa. En la tumba de Goya está enterrado el antiguo arte español, el mundo para siempre desaparecido de toreros, majas, manolas, contrabandistas, ladrones, aguaciles y brujas, todo el color local de la Península" [50]. Los franceses, que ya conocían al Goya de los *Caprichos*, al "Boileau de la pintura, virulento satírico moderno" [51], no comprendieron, ni acertaron a "ver", al Goya de la Galería Española. Las obras de Goya, desconocido por entonces como pintor, fueron recibidas con evidente frialdad, a pesar de que parecían acordes con ciertos principios estéticos propugnados por el ala romántica de la crítica. Apenas existen comentarios del *Reo en Capilla* y del *Entierro*, que sólo conocemos por una breve anotación de Jules Michelet [52]. Jubinal describe más detalladamente las *Viejas* (hoy en el Musée de Lille) y un *Aguila* que no figuran en el catálogo de 1838 aunque sí en los inventarios de la Galería Española [53]. En cambio las *Manolas en el balcón* (colección privada), las *Majas* (Museo de Lille) y el *Retrato de la Duquesa de Alba* (Hispanic Society, Nueva York) monopolizaron las más variadas críticas; fueron consideradas las dos primeras obras cuadritos

pintorescos, meras ilustraciones de costumbres españolas. Pero el *Retrato de la Duquesa de Alba* "sólo valía por el traje" de la retratada, pues "el rostro no parecía real y las mejillas demasiado pintadas, los ojos y las cejas negras dibujadas sobre la piel sin matices intermedios, la falta de modelado, le dan el aspecto de una muñeca de cera..." [54]. En el fondo, lo mismo que en Murillo, Velázquez, Ribera, Cano, el Greco, los críticos buscaron en Goya el testimonio histórico: los cuadros fueron percibidos como documentos, reflejos directos de la vida.

Sobre los demás pintores del Museo Español existen referencias en los artículos y recensiones publicados después de la inauguración de 1838. Algunos autores, con la pretensión de ofrecer un panorama completo de la pintura española, mencionan a los ochenta y cinco artistas de la nueva Galería. Otros se dedican a analizar, con todo lujo de detalles, obras de pintores totalmente desconocidos por entonces, alabando por igual a Antonio del Rincón, Pedro de Córdoba, Correa o Juan Gómez, Blas del Prado, Luis de Vargas o Valdés Leal.

El público se orientó de inmediato hacia los nombres conocidos. Esta pintura era como una "nueva América, una mina virgen", que precisaba ser descubierta y explorada [55]. El hilo conductor lo ofrecían las seguras referencias de un Murillo, un Velázquez o incluso un Zurbarán.

Este descubrimiento será llevado a cabo en Francia no tanto por los artistas como por los escritores. Los diez años largos en que permaneció en el Louvre el Museo de Luis-Felipe posibilitaron fructíferos progresos en el conocimiento de la pintura española por parte del público francés. Un conocimiento que suponía una aproximación a la obra de arte desde criterios en ningún modo pictóricos y que encajaban dentro de moldes perceptivos de tipo literario. Esta visión teórica precedió la toma de contacto directo con la pintura. Por ello, aun reconociendo que la Galería Española no tuvo repercusiones efectivas sobre el arte francés entre 1838 y 1848, hay que admitir que su intervención fue muy significativa en el desarrollo del pensamiento estético del momento. Para los escritores y críticos románticos la pintura española, que con tan sorprendente fidelidad expresa el acontecer histórico y las "costumbres" inmanentes de toda una nación, es

una ejemplar escuela de realismo. Por esos mismos años el realismo, cuya definición fluctúa aún entre "colorismo" (E. J. Delécduze y Clément de Ris), "naturalismo" (Peisse) y "pre-rafaelismo" (Mantz y Delaborde) [56], parece haber encontrado su confirmación pictórica en los lienzos de Courbet; Champfleury, "Cardenal del Soberano Pontífice" [57] del movimiento, se refiere a menudo a los cuadros del Museo Español para señalar la "verdad" de algunas obras de Courbet [58]. Sin embargo estas "lecciones nuevas de vehemente sinceridad" [59], que podemos vislumbrar en ciertas composiciones de Courbet, Millet [60] y de pintores menores como Bonvin, Ribot, etc., no proceden necesariamente de los cuadros del Museo Español. La Galería de Luis-Felipe contribuyó poderosamente a la difusión por Europa de la pintura española y originó numerosos escritos sobre el arte de la Península [61], pero no influyó en la evolución artística francesa de 1838-1848. Potenció quizá el hispanismo de los artistas que en estos años buscaban, en una España más imaginada que real, nuevos motivos pictóricos: Dehodencq, Blanchard, Dauzats, Jollivet, Louis Boulanger, Achille y Eugène Dévéria, los Johannot, Célestin Nanteuil, Jean Gigoux... La elección de ciertos temas, por lo general escenas pintorescas, de costumbres, paisajes "típicos", el predominio de tonalidades oscuras, eran suficientes para considerar a estos pintores como lejanos discípulos de la Escuela española. Pero para los hispanistas de la generación siguiente, Legros, Ribot, Carolus-Duran, Bonnat, Manet, la Galería de Luis-Felipe será como uno de esos recuerdos que, inmersos en lo más profundo de las memorias, de repente renacen vivificados y transformados.

NOTAS

[1] De una carta de Baudelaire a T. Thoré, sobre un artículo de este último en la *Indépendance Belge* del 15 de junio de 1864. Cit. en PIERRE COURTHION, *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Ginebra, 1953, I, pp. 112-113.

[2] «Burgueses, habéis, rey, legislador, o negociante, instituido colecciones, museos, galerías... Lo que habéis hecho para Francia, lo habéis hecho para otros países. El Museo Español ha venido a aumentar el volumen de ideas generales que debéis poseer sobre el arte». C. BAUDELAIRE, «Salón de 1846. A los burgueses», en *Curiosités Esthétiques*, ed. 1976, Paris, p. 99.

[3] Presenté como tesis de doctorado, en la Universidad de la Sorbona, el resultado final de mis investigaciones sobre el museo perdido de Luis-Felipe. Una exposición organizada recientemente por el Museo del Louvre (octubre 1981- enero 1982) ha hecho factible, y pública al fin, su imaginaria reconstrucción visual.

[4] Con la invasión napoleónica de España entraron en Francia numerosas obras de arte formando parte del botín de los generales o destinadas al Museo Napoleón; en 1813 habían sido enviados a París, y por el Rey José, cincuenta cuadros de la escuela española, pero no fueron expuestos en su mayoría y permanecieron en el Louvre hasta 1815, fecha en que fueron devueltos al gobierno español.

[5] La Galería del mariscal Soult constituía una antología bastante completa de la pintura española, con obras de Luis de Vargas, Juanes, Morales, Fernández de Navarrete, Sánchez Coello, Ribalta, Pacheco, Bernabé de Ayala, Juan de Pareja, Pablo Legote, Juan de Arellano, Llano y Valdés, Sebastián Gómez, Mateo Cerezo, Carreño de Miranda, los dos Herrera, Ribera, Cano, Murillo, Zurbarán. Muchos de estos pintores estarán representados en el Museo Español.

[6] En Francia, a lo largo del siglo XVII y hasta el siglo XIX, el arte español es valorado a través del arte italiano. Ribera, cuyo «españolismo» es un descubrimiento del XIX, era para Félibien «sólo uno de los imitadores del Caravaggio» (A. FÉLIBIEN, *Nom des peintres les plus célèbres*, Paris, 1679, pp. 54-55).

[7] Velázquez y Murillo son los dos pintores que analiza en profundidad. En cuanto a los demás, Mérimée escribe que «todavía se pueden ver con placer las obras de Ribera, Alonso Cano, Roelas, Zurbarán, Morales, Pacheco, Tobar, Leonardo y

otros cuyos nombres son prácticamente desconocidos en Francia...». P. MÉRIMÉE, «Les grands maîtres du Musée de Madrid», *L'Artiste*, marzo de 1831.

[8] Antes de 1838 había sólo siete cuadros españoles en las colecciones del Louvre: Francisco Collantes, *La zarza ardiente;* Escuela española del siglo XVII, *Vista del palacio del Escorial*, y Velázquez, *Retrato de la Infanta Margarita.* Estos tres últimos procedían de las colecciones de Luis XIV. Entraron a finales del XVIII: Murillo, *El niño mendigo* (comprado a Jean-Baptiste Lebrun en 1782); Murillo, *Jesús en el Olivar* (1783, procedente de la venta del Conde de Vaudreuil) y Murillo, *Sagrada Familia* (la *Virgen de Sevilla)*, entra en 1786 procedente de la venta del Conde de Servant. La *Adoración de los pastores*, de Ribera, fue ofrecida al Gobierno francés por Fernando IV, Rey de Nápoles.

[9] CONDE DE MONTALIVET, *Fragmentos et souvenirs, 1836-1848*, II, París, 1900, pp. 295-307.

[10] Luis-Felipe, cuando aún era Duque de Orleáns, residió durante tres meses en la España ocupada por las tropas napoleónicas. En 1810 había contraído matrimonio con María Amalia, hija del Rey de Sicilia, Fernando IV, hermano de Carlos IV. Durante su estancia en España el Duque aspiró a ser llamado a reinar por el Consejo de la Regencia, que quería, al contrario, utilizar su presencia en España para sublevar a las tropas francesas estacionadas en Cataluña (en 1810). Al final, el Consejo abandonó su proyecto, y como las exigencias de Luis-Felipe se hacían más apremiantes, fue éste despedido, y tuvo que salir de España. Las ambiciones dinásticas de Luis-Felipe culminarán durante su reinado con las «bodas españolas» (la del Duque de Montpensier con la hermana de la Reina Isabel en octubre de 1846).

[11] El Barón Taylor, gran viajero, escritor, artista, ya había cumplido con éxito, y para Luis-Felipe, una difícil misión: la expedición de Egipto, que significó la cesión al Gobierno francés del obelisco de Luqsor, hoy en la plaza de la Concordia de París. Taylor era autor de unos estupendos *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (publicados en fascículos de 1819 a 1863), amplio estudio histórico-geográfico de las distintas regiones francesas, con especial atención al arte, los monumentos, la arqueología... Vino a España por vez primera como militar, con las tropas del Duque de Angulema, en 1823. Diez años más tarde recorrerá, acompañado por el pintor Adriano Dauzats, Aragón, Cataluña, Castilla y permanecerá largo tiempo en Madrid.

[12] Según las cuentas y recibos de la misión Taylor (ARCHIVOS NACIONALES DE PARÍS, *Casa del Rey y lista civil:* legajo 041725, Cuentas de la Misión Taylor, y 042571, Intendencia General, Gastos). La misión Taylor, los pormenores de los sucesivos viajes que Taylor y Dauzats realizaron por la Península, han sido analizados ampliamente en su desarrollo cronológico por P. Guinard en base a los *Carnets* (diarios) de Dauzats, que transcribe casi íntegramente en su obra *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Paris, 1967.

[13] Conocemos muchos de los pormenores de esta misión por los *Carnets* de Dauzats (reproducidos en parte por GUINARD, *Op. cit.)*.

[14] Un artículo de la revista *El Artista* (t. III, 1836, pp. 47-48), sin firmar, anunciaba muy elogiosamente la llegada de estos «sabios y artistas extranjeros, hombres decididos, apóstoles de la Ilustración»..., cuyo proyecto era «dar a conocer a su vuelta a Francia la mayor parte de las riquezas artísticas que tiene nuestra nación». En este artículo, al que no debió ser ajeno el director-fundador de la revista, Federico de Madrazo, que tenía aún muy presente su descubrimiento de París y sus círculos artísticos de la mano de Taylor, se hacía sólo referencia, claro está, a la preparación del *Viaje pintoresco a España*, pretexto oficial de la misión.

[15] «Convento españoles: tesoros artísticos encerrados en ellos», *Revista Española*, 3 de agosto de 1835. Cit. por A. RUMEAU, «Mariano José de Larra et le Baron Taylor. Le voyage pittoresque en Espagne», *Revue de littérature comparée*, 1936, p. 481.

[16] Sevilla, de quien decía Ford era «el *tumbuctu* de los aficionados a las artes» (RICHARD FORD, *A Handbook for travellers in Spain*, 1845, p. 115), fue el principal centro de adquisiciones. Manuel López Cepero, deán de la catedral y encargado por entonces de organizar en Sevilla el Museo de pinturas, vendió a Taylor algunos de los lienzos de su galería. Aniceto Bravo era el propietario de una espectacular colección de cuadros inicialmente constituida por su tío Antonio después de las guerras napoleónicas; constaba, según González, de más de ochocientas obras (F. GONZALEZ DE LEÓN, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares*, Sevilla, p. 259).

[17] La Academia de San Fernando y la de Cádiz protestaron contra esta usurpación. La venta se hizo para Taylor pero a nombre de un José Cuesta, posible testaferro. Para una referencia más amplia sobre este asunto ver: ELÍAS TORMO, «El despojo de los zurbaranes de Cádiz, el viaje de Taylor y la efímera Galería Española del Louvre», *Cultura Española*, 1909.

[18] Las cuentas de la misión Taylor figuran íntegras bajo forma de recibos en el legajo 04 1725 de los ARCHIVOS NACIONALES DE PARÍS *(Casa del Rey y lista civil)*.

[19] Las obras de la Galería Española fueron registradas en un inventario, del que se conservan dos ejemplares: *Inventaire descriptif des tableaux, dessins, gravures, sculptures, appartenant au domaine privé du roi et qui se trouvent déposés tant dans les salles du Musée Royal du Louvre désignées sous le nom de Galerie Espagnole, que dans le magasin du dit Musée et dans la collection céramique et vitrique de la manufacture royale de Sèvre*, Paris, 20 de septiembre de 1838; Archivos del Louvre: 1DD122-123, Archivos Nacionales de París: 04 2841. En el catálogo que se publicó a raíz de la inauguración de la Galería sólo figuran los cuadros españoles y es incompleto con relación a los inventarios, pues faltan cuarenta obras (que sin duda no fueron expuestas y permanecieron en los almacenes del Louvre). De este catálogo oficial, *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, existen tres ediciones, con ligeras variantes, publicadas también en 1838. Galería Española y Museo Español son los dos términos que fueron

utilizados por la crítica periodística, aunque hubo cierta preferencia por el segundo, en los últimos años del Museo, sobre todo y por parte ya de escritores de reconocida fama. El primero fue el oficial, el de los catálogos.

[20] Así, por ejemplo, existe un recibo, entre los conservados en los Archivos Nacionales de París, del coleccionista sevillano Aniceto Bravo por «dos cuadros que representan el uno a Santa María Magdalena, calificada por todos los inteligentes por de Murillo». La *Magdalena* de Bravo figura como de Murillo en el catálogo de 1838, bajo el núm. 163. Muchos son también los vendedores que en los recibos sólo mencionan el tema representado sin aludir al artista, como por ejemplo el restaurador madrileño Ceferino Araujo, que vendió a Taylor una «Magdalena, original de la Escuela española». Todas las obras anónimas fueron atribuidas a distintos pintores. En la *Noticia* de 1838 no existe la denominación «escuela española».

[21] El *Entierro de Cristo*, de Huguet, hoy en el Museo de Louvre, parece que no fue expuesto, pues no figura en la *Notice*. Permaneció en las reservas del Louvre y se quedó en Francia después de la devolución del Museo Español a la familia de Orleáns.

Los cuadros de Villaamil, que están registrados en los inventarios, tampoco fueron expuestos en las salas de la Galería Española. Cuando la devolución de 1851, cuatro se hallaban en el palacio de las Tullerías; una *plaza de la Feria en Sevilla* decoraba el Gabinete de la Reina en el palacio de Neuilly. Algunos inventarios realizados después de 1848 dan cuenta del estado ruinoso del cuadro, que sufrió mucho de los destrozos originados en el palacio durante las jornadas revolucionarias de 1848.

[22] El *Journal des Artistes* del 19 de febrero de 1837 fue el primero en anunciar la futura creación de un Museo de pintura española. Más tarde la noticia fue proclamada por Henri Blaze («Galerie espagnole au Louvre», *Revue des Deux Mondes*, 15 de mayo), Teófilo Gautier (en la *Presse*, 24 de septiembre) y Achille Jubinal (*Notice sur le baron Taylor et sur les tableaux achétes par lui l'après les ordres du roi*, Paris, 1837).

[23] A. DE CIRCOURT, «Du Musée Espagnol», *France et Europe*, I, mayo de 1838, pp. 98-107.

[24] H. BLAZE, «Galerie Espagnole au Louvre», *Revue des Deux Mondes*, 15 de mayo de 1837, pp. 539-540.

[25] A. DE CIRCOURT, *Op. cit.*, pp. 100-101.

[26] Hubo incluso recensiones en periódicos extranjeros, como la que apareció en el *Kunstblatt* en mayo de 1839 y que utilizó E. HEAD en su *Handbook of the History of the Spanish & French Schools of paintings*, publicado en 1848 como suplemento de los volúmenes escritos por Kugler sobre otras escuelas.

[27] Artículo sin firmar, «Ouverture du Musée Espagnol», *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature,* 31 de enero de 1838, p. 18.

[28] Alejandro Aguado, antiguo ayuda de campo de Soult, poseía una colección de doscientos cincuenta cuadros atribuidos a la escuela española; su venta en 1843 provocó los elogios apasionados de un sector de la prensa que, contando las «maravillas» de la Galería Aguado, pretendía rebajar el contenido del Museo Español.

[29] ALEX. DESCAMPS, «Le Musée Espagnol», *Le National,* 15 de febrero de 1838.

[30] «Ouverture du Musée Espagnol», *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature,* 21 de enero de 1838, p. 20.

[31] La *Virgen de la Faja,* célebre ya antes de la apertura del Museo, pues toda la prensa había anunciado con anterioridad que pertenecía a un grande de España, el Conde del Aguila, antes de ser adquirida por Taylor en Sevilla, fue muy favorablemente acogida y su autenticidad poco discutida. Después de la venta de 1833, pasó a la colección de D. Antonio de Orleáns, en Sanlúcar de Barrameda. Actualmente en el mercado de arte (Nueva York, 1981).

[32] Este *San Buenaventura* (hoy el *Fray Juan de San Bernardo,* atribuido a Valdés Leal, de la Yale University Art Gallery) inspiró a Jubinal una pintoresca y emotiva descripción: «La primera vez que vi este cuadro en el Louvre aún estaba, como muchos otros, en el suelo, sobre la losa, y tan ennegrecido por el humo de los cirios españoles, tan cubierto por el polvo de las rutas castellanas, que era muy difícil distinguir en él algo más que una capa negra. De repente el Barón Taylor me llamó y con esa cortesía que le caracteriza limpió con una esponja mojada en vino primero la frente, luego las mejillas, el cuerpo... Retrocedí espantado... Estaba tocando con los dedos a un auténtico representante del más-allá». A. JUBINAL, *Op. cit.,* pp. 26-27.

[33] Hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York.

[34] A. DE CIRCOURT, *Op. cit.,* pp. 239-240.

[35] Hoy en Londres, colección particular. Considerado por López Rey como del taller de Velázquez (LÓPEZ REY, *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre,* Londres, 1963, n.° 289).

[36] Zurich. Colección particular.

[37] Madrid. Colección Várez-Fisa.

[38] Madrid. Antiguamente Marqués de Valdeterrazo.

[39] *Le Temps,* 4 de febrero de 1838.

[40] Hoy atribuido a Lucas Jordán (Londres, mercado del arte, 1975). F. P., *Moniteur Universel*, 10 février 1838, p. 272.

[41] W. STIRLING, *Annals of the Artists of Spain*, 1845, III, p. 302.

[42] A. DE CIRCOURT, *Op. cit.*, p. 233.

[43] A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 23.

[44] A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 255.

[45] C. GUEULLETTE, *Les peintres espagnols*, Paris, 1863, pp. 38-39.

[46] «Se podía ver bajo la piel de uno de sus Cristos la huella morada de las espinas y de la lanza, contar las gotas de sangre sobre su frente». A. DE CIRCOURT, *Op. cit.*, p. 104.

[47] *Le Temps*, 4 de febrero de 1838.

[48] A. DE CIRCOURT, *Op. cit.*, p. 251.

[49] Artículo sobre el Museo Español en el *Courrier Français*, 2 de febrero de 1838.

[50] T. GAUTIER, artículo sobre Goya en el *Cabinet de l'Amateur*, 1842, pp. 337-345.

[51] A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 22.

[52] J. MICHELET, *Journal*, 23 de junio de 1839 (ed. N. R. F., Paris, 1959, II, p. 303).

[53] A. JUBINAL, *Op. cit.*, p. 22.

[54] *Le Temps*, 4 de febrero de 1838.

[55] «La Mission Taylor», artículo sin firmar, en *Charivari*, 24 de enero de 1838.

[56] Para una referencia más amplia sobre el concepto de «realismo» (sus orígenes en la crítica de arte), ver *Champfleury, le réalisme*, selección de textos por G. y J. Lacambre, Paris, 1793, p. 17.

[57] *Champfleury...*, *Op. cit.*, p. 13.

[58] *Champfleury...*, *Op. cit.*, p. 154.

[59] LOUIS ROSENTHAL, *Du Romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, 1914, p. 357.

[60] Millet decía que «en el Louvre vivía el Museo Español». Carta de Millet del 21 de julio de 1838, publicada en la *Revue de Cherbourg et de Basse Normandie*, 1906-1907, pp. 62 y sigtes., cit. en MOREAU-NÉLATON, *Millet raconté par lui-même*, Paris, 1922, I, pp. 29-30.

[61] Por ejemplo, los críticos de los Salones se refieren con frecuencia a los pintores del Museo Español para valorar obras francesas contemporáneas. Baudelaire señalaba en el Salón de 1845 algunos lienzo de «Mouchu, a quien deben gustar Ribera y todos los valientes 'factureurs'», y de Richardot, «una joven dama vestida con un traje negro y verde... y que tiene un cierto aire de familia con las santas de Zurbarán». C. BAUDELAIRE, «Salón de 1845», en *Curiosités Esthétiques*, ed. de 1976, Paris, p. 33. Por otra parte, son publicados por la prensa francesa monografías de artistas españoles, biografías llenas de fantasía, estudios generales sobre la historia de la pintura. En los relatos de viajes pintorescos, editados por estos mismos años, encontramos también descripciones de obras artísticas y, a veces, esquemáticas historias de arte.