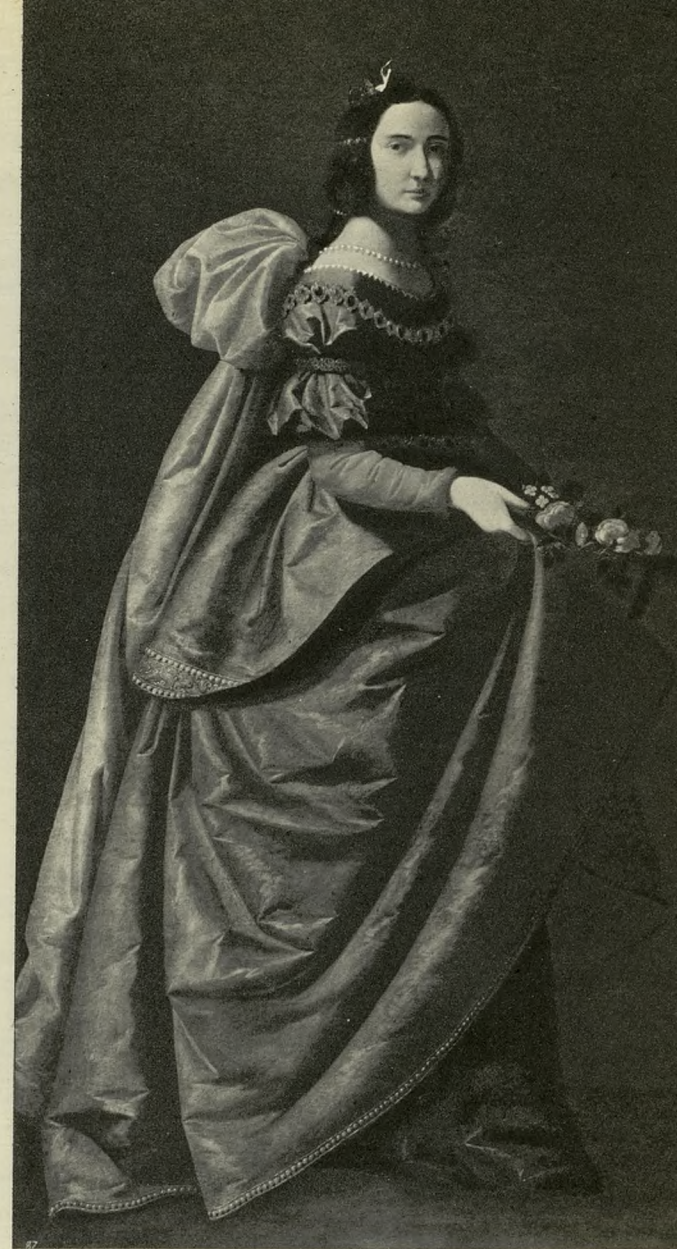




A la izquierda: SANTA CATALINA, por Hernando Yáñez.—En el centro: LA INFANTA D.ª CATALINA MICAELA, por Sánchez Coello.—A la derecha: SANTA CASILDA, por Zurbarán.—Abajo: SAN JOSE CON EL NIÑO, por Ribera.



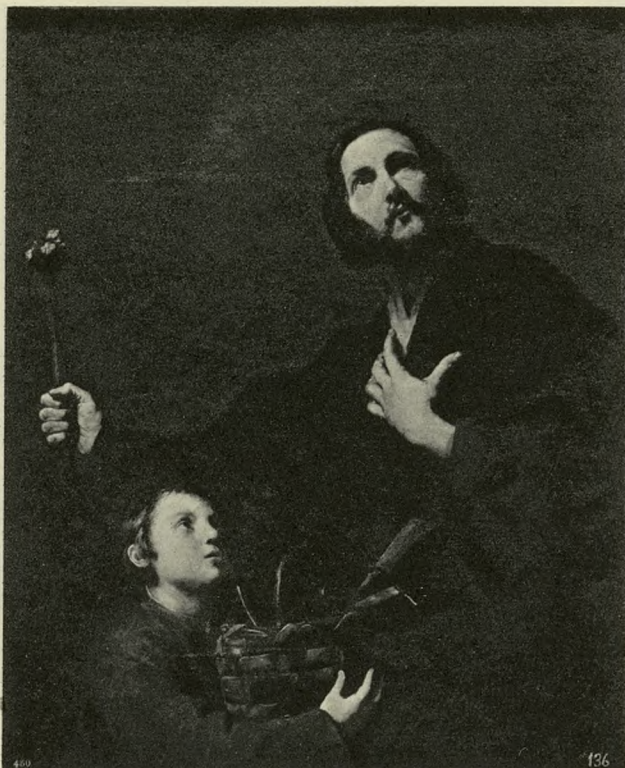
LAS ESCUELAS ESPAÑOLAS EN EL PRADO

POR

E. LAFUENTE FERRARI

Si nos preguntan en qué reside el valor excepcional del Museo del Prado, aquel que le distingue de cualquier otro Museo del mundo, responderíamos sin vacilar: Velázquez y Goya. Nadie podrá conocer la obra de estos dos grandes pintores sin trasponer los umbrales de la gran pinacoteca madrileña. Podemos después preguntarnos cuál es el ideal de un gran museo; responderán unos que este ideal consiste en la selección, es decir, en la reunión del mayor número posible de obras maestras; otros opinarán quizá que, ateniéndonos no a un puro criterio estético de gustadores de la belleza, sino a un programa científico o pedagógico, el museo perfecto será aquel que pueda presentar ejemplos suficientes y completos a través de la historia de la pintura o, al menos, de una de sus grandes escuelas. Tiene nuestro Museo del Prado lagunas importantes e incluso, en lo que respecta a la escuela española, no podemos decir que ofrezca una representación suficiente de todos sus momentos, etapas y épocas; pero lo que da su peculiar carácter al Museo del Prado es la extraordinaria calidad de algunas de sus series y, sobre todo, el número y la importancia, imposibles de hallar en otra parte, de la obra de dos grandes genios de la pintura, tales como el pintor de Felipe IV, Diego Velázquez, y el retratista de cámara de la Corte de Carlos IV y María Luisa, don Francisco de Goya y Lucientes. Esta importancia viene a quedar acrecida por el hecho de que tanto Velázquez como Goya son dos precursores reconocidos, sin disputa, de la pintura moderna, de ese movimiento de renovación estética, que comienza después del romanticismo y llega hasta nuestros días.

La explicación de esta riqueza es bien sencilla: Velázquez fué casi exclusivamente pintor del Rey de España, y Goya, aunque trabajó mucho en encargos extrapalatinos, dedicó una buena parte de su obra al servicio real, como pintor de cámara que era.



Así, la colección real atesoró las mejores obras de los dos grandes pintores, y ellas pasaron a enriquecer el Museo del Prado cuando éste, por decisión también regia de Fernando VII, se convirtió en pinacoteca pública. Que nadie pretenda hablar de Velázquez o de Goya, pues, sin conocer las colecciones de Madrid; ya sólo esto sería título suficiente de nuestro primer Museo para acusar su importancia para el conocimiento de la pintura española y, por consecuencia, de la pintura de Europa.

Si enfocamos la visita y el estudio de las colecciones del Museo desde el otro punto de vista total e histórico, entonces nuestra obligación será indicar hasta qué punto el Museo representa bien la escuela española en ciertos aspectos de sus épocas o maestros y cuánto falta para integrar el panorama total de la pintura nacional en las piezas expuestas en sus salas. Cualquiera que sea la simpatía o antipatía que por las cosas de España pueda tenerse, nadie discutirá jamás que la pintura española constituye una de las escuelas más importantes del arte de Europa; cediendo, sin disputa ni regateo, a Italia el primer lugar por la calidad y la maestría, acaso el segundo a Francia, por el número de su producción en ciertas épocas y la influencia avasalladora que, en muchos momentos de la historia de Europa, ha ejercido de manera indiscutida, nadie dudará en poner a España, al menos, en tercer lugar en este breve escalafón de la pintura de Europa. Reconocido esto, aun diremos que el mejor conocimiento de los períodos primitivos de la pintura en España durante los últimos cincuenta años ha aumentado, aún más de lo que en el siglo anterior se creía, la importancia de nuestra escuela. Pues asombra al historiador la intensa producción de pintura en España, en el siglo XV principalmente, y el número extraordinario de obras conservadas a despecho de las destrucciones causadas por la incuria, las guerras y las revoluciones. Si al capítu-



En esta página ofrecemos tres lienzos de Velázquez. Arriba: EL PRINCIPE BALTASAR. — Abajo: PAISAJE DE LA VILLA DE MEDICIS. — A la derecha: Fragmento de LAS LANZAS.



lo de los primitivos nos limitamos, tendremos derecho a decir que en importancia global y de escuela, la escuela de España es la segunda en Europa, después de Italia. Ahora bien; el Museo del Prado fué creado en el siglo XIX, en momentos en que predomina en el arte y en la crítica un prejuicio neoclásico, inclinado a no conceder importancia a los balbuceos del arte medieval. El criterio científico de la segunda mitad del siglo XIX, tan historicista, tan atento a los orígenes y los antecedentes en el estudio del arte, concederá, por el contrario, a los primitivos un lugar primordial en la fijación de las etapas del proceso de las escuelas. Es la época en que se crean en el centro de Europa, con planeamiento científico y con gran abundancia de medios, los museos sistemáticamente organizados, que tratan de alcanzar, como ideal, una colección de obras que sirva de ejemplificación perfecta del proceso del arte, de sus etapas y sus maestros. Cuando nuestro Museo se crea, los primitivos españoles eran algo enteramente despreciado y, por lo tanto, mal conocido. Creaba ello una laguna importante para explicarse en el Prado la evolución histórica de la escuela española; este defecto ha tratado de ser subsanado en los últimos años con adquisiciones más afortunadas que numerosas.

No olvidemos que la historia de la pintura española puede presentar una ejecutoria de antigüedad, por lo menos, de diez siglos. Desde el siglo X podemos hablar con pleno derecho de una escuela española de pintura, aunque, como en todo lo medieval, un criterio estrechamente nacionalista no reflejaría en absoluto la realidad. La pintura, como las artes todas y las letras, se basan en estas épocas en una cultura común para todo el Occidente. Mas, propiamente, dejando aparte la miniatura, que no es materia propia de pinacotecas, la gran pintura mural y en tabla sólo tiene su gran desarrollo en España a partir del siglo XII. Cada vez se concede más importancia a los restos de pintura románica salvada de la destrucción y del desdén de épocas poco historicistas. Pero advertiremos que nuestro interés por la pintura románica ya no está hoy, en 1949, ligado solamente a valores históricos. Por motivos cuya exposición pediría más espacio, la estimación estética de la pintura primitiva es hoy mayor que nunca; no en balde los hombres de nuestro tiempo, en arte y en otras muchas cosas, parecen rechazar el sano y difícil equilibrio de la perfección para, a su vez, balbucir como los primitivos. En España, el Museo de Barcelona, merced al esfuerzo inteligente de unos cuantos y al interés apasionado por la escuela local catalana, logró reunir ejemplares de pintura románica como ningún museo del mundo. El

Prado, en cambio, carecía de este atractivo prólogo a sus colecciones; esta falta ha podido ser, afortunadamente, subsanada hace pocos meses con el ingreso en el Museo de las pinturas románicas de la pequeña capilla de Maderuelo, en la provincia de Segovia, que se han instalado en lo que pudiéramos llamar la cripta del Prado, en condiciones muy propicias para la contemplación y hasta para la evocación de época. Tampoco en la pintura gótica puede competir el Prado con las colecciones de Barcelona, aunque, por desgracia, éstas se hallan casi limitadas a ejemplares catalanes y valencianos. No obstante, el Prado posee, merced a adquisiciones no muy antiguas en fecha, algunos retablos góticos de valor singular; citaremos, en primer término, el retablo de Hornija, de la primera mitad del XV. En la vasta ordenación arquitectónica, la serie de escenas de la vida de Cristo desarrollan el programa habitual de estos grandes conjuntos iconográficos, en los que la piedad analfabeta de los fieles humildes podía encontrar la historia devota explicada con elocuente claridad. Desde esta obra se hace patente el favor de la Iglesia y de los reyes para estímulo de la producción de obras de arte; allí, en la tabla central, con la Virgen en trono, con ángeles a la italiana, figuran, como arrodillados donantes, el Rey de Aragón, don Fernando I, y el Arzobispo de Toledo, don Sancho de Rojas, muy su amigo. También en la primera mitad del XV hay que poner el gran retablo procedente de La Bañeza, obra del maestro Nicolás Francés, con la historia de San Francisco, de un ingenuo primitivismo, con ecos de Italia. La segunda mitad del siglo XV se caracteriza en la pintura española por la influencia del arte flamenco. Capitales de este momento son algunos pintores dignamente representados en el Museo del Prado, como Fernando Gallego, el jefe de la escuela de la región salmantina, del que el Prado posee su Cristo en trono, procedente de la iglesia de San Lorenzo, de Toro. En el Santo Domingo de Silos en trono, de Bartolomé Bermejo, nos encontramos ya una obra maestra dentro de su género, asimilación perfecta de las enseñanzas de la pintura al óleo sobre tabla de la escuela flamenca, pero desarrollada con una escala y un sentido impresionante de grandiosidad que son ya propiamente españoles; algo semejante podríamos decir del bello San Miguel, en lucha con los demonios, que Post atribuye a Juan Sánchez de Castro. El momento crucial de las influencias flamencas e italianas al advenir el Renacimiento tiene en el Prado, como mensajeros, los retablos procedentes de Santo Tomás de Avila, obra de Pedro Berruete, maestro castellano, en el que hoy vemos anunciados algunos de los





FAMILIA DE LOS DUQUES DE OSUNA, por Goya.



JUAN BAUTISTA MUGUIRO, por Goya.

caracteres de fuerza, gravedad y sentido dramático de la personalidad humana, que admiraremos después en los grandes maestros del XVII.

La canción de Italia va escuchándose con mayor intensidad todavía, y algunos maestros castellanos, en el tránsito del XV al XVI, se deslumbran por las novedades del arte italiano. De este momento, el Museo del Prado posee, por reciente adquisición, una obra maestra: la *Santa Catalina, mártir*, de Hernando Yáñez, de la Almedina, pintura en la que el exquisito acabado, propio de los primitivos, en la pulida superficie acariciada por el pincel del pintor, se expresa, no obstante, en delicadezas de modelado enteramente leonardesco y en opulencias de caliente color, acaso aprendidas en Venecia. De la oleada de italianismo que nos invade en el siglo XVI dan muestra en el Museo del Prado los cuadros de los Juanes, padre e hijo, especialmente la *Santa Cena*, casi un pastiche italiano; o el bello y reposado icono del Salvador, o bien la tabla rafaelesca del toledano Pedro Machuca, conocido como gran arquitecto del Renacimiento español. Esta etapa manierista de la pintura española en el XVI no es la mejor representada en nuestro Museo, que carece de pinturas de los maestros andaluces; pero, dentro de esta misma corriente, puede presentar el Prado algunas muy bellas obras del exquisito y arcaizante Luis de Morales, «el divino», artista extremeño que perpetuó, a través, según parece, de una larga vida, fórmulas exquisitas de pintura devota, que son la contrapartida española de la intensidad religiosa de «el Greco». Tampoco la escuela de El Escorial tiene cumplida representación en el Prado, aunque no falta una bella y muy italiana tablita de Navarrete, «El mudo», uno de los precursores del naturalismo español en la segunda etapa de su producción, que puede estudiarse en el Monasterio de El Escorial. En cambio, la galería iconográfica de personajes reales que se contemplan en las obras de Alonso Sánchez Coello y de Juan Pantoja constituyen una viva lección de historia y a la vez ejemplo de la manera digna y severa de comprenderse el retrato por los pintores españoles: allí, Felipe II, representado de muy otra manera que lo pintó Tiziano en los años juveniles del Rey prudente; su hijo, el Príncipe don Carlos, uno de los personajes que ha hecho gastar más tinta a los historiadores; las bellas Infantas, hijas de Isabel de la Paz, Clara Eugenia y Catalina, sin faltar el que se cree autorretrato del propio artista, sobria y sentida cabeza de innegable profecía velazqueña. En esta encrucijada de la pintura española que supone el último tercio del XVI, cuando las modas del manierismo se agostan y se prepara en Italia y en España la inquietud precursora de una revolución pictórica, la figura inquietante y eternamente discutida de «el Greco», al que consideramos español porque, como dijo el poeta, España,

o sea Toledo, le dió mejor patria, donde empezó a alzarse a la grandeza y a la eternidad. El visitante del Museo del Prado completa siempre su estudio de las salas del Museo con un viaje a Toledo, ciudad que, a despecho de tantos despojos, todavía conserva algunas de las obras maestras de este extraño pintor cretense, expresionista, apasionado, ebrio de luz y de colores exasperados y musicales, en un momento en que todavía las gentes permanecen presas de la superstición de la línea perfecta. La sala de «el Greco» en el Prado, sin contener ninguna de las obras más universalmente famosas del artista, está suficientemente nutrida para representar los aspectos tan diversos del genio de Domenico Theotocópuli. Una obra de su primera etapa española, el *Cristo muerto en brazos de su Padre*, nos hace ver la relación con Tintoretto y el comienzo de aquellas deformaciones, que habrán de exacerbarse con el tiempo en su pintura. La *Resurrección de Cristo*, la *Crucifixión* y la *Pentecostés* son obras de una rara intensidad de expresión y de color en la tendencia paroxística de su época avanzada. Y entre ambos extremos, algunas pinturas menores y exquisitas: la *Anunciación*, tan italiana y casi diríamos tan bizantina; el *San Andrés con San Francisco*, diálogo místico que nos lleva a pensar en los textos de los grandes escritores religiosos de su época, y la inolvidable serie de retratos, de los que, sin ser el mejor el *Caballero de la mano al pecho*, se vió convertido por los escritores del 98 en un símbolo del hidalgo castellano de aquella época y del espíritu español de su tiempo. Con todo, son preferibles, como pintura, algunos otros retratos de «el Greco» y muy singularmente el llamado *Retrato del médico*, acaso el doctor Rodrigo de la Fuente.

La gran sala central del Prado presenta una antología casi perfecta de la pintura española en el momento en que, en la transición al XVII, empieza su vuelo creador, su definición como gran escuela del barroco pictórico en Europa; ahora el genio español va a expresar su visión del mundo en las ásperas imágenes devotas, llenas de grandiosidad humana y fuerza realista. Así se manifiesta en las pinturas de Ribalta, el precursor del tenebrismo naturalista español (*Visión de San Francisco*), continuado por la obra de su seguidor, el setabense Jusepe Ribera, quien, partiendo del violento claroscuro tenebroso, acabará en un pintor de claras diafanidades y de rica paleta colorista. En el Museo del Prado, su *San José con el niño*, la *Visión de San Francisco*, el *Santiago el Mayor* y, sobre todo, el *San Andrés*, de vigorosa factura insuperable, nos muestran al Ribera tenebroso; el *Martirio de San Bartolomé*, obra capital, muestra ya la tendencia a escenas con fondo de aire libre, lo mismo que la insólita representación del *Sueño de Jacob* en un paisaje diurno; sus dos *Magdalenas penitentes*, la *Trinidad* o el *Isaac y Jacob* son



SAN JERONIMO, por Valdés Leal.

del Prado, su *San José con el niño*, la *Visión de San Francisco*, el *Santiago el Mayor* y, sobre todo, el *San Andrés*, de vigorosa factura insuperable, nos muestran al Ribera tenebroso; el *Martirio de San Bartolomé*, obra capital, muestra ya la tendencia a escenas con fondo de aire libre, lo mismo que la insólita representación del *Sueño de Jacob* en un paisaje diurno; sus dos *Magdalenas penitentes*, la *Trinidad* o el *Isaac y Jacob* son

obras de un Ribera colorista, que ha superado ya su etapa caravagesca. La fase tenebrosa es común a Ribera, a Zurbarán y al Velázquez de los comienzos; si el Museo del Prado no es especialmente rico en pinturas de Zurbarán, uno de los valores más admirados de la escuela española en este momento, por la robusta plasticidad de sus figuras su sentido del volumen y su intensidad expresiva, los dos cuadros de *Visiones de San Pedro Nolasco* dan, no obstante, una idea muy justa de lo mejor del arte zurbaranesco, mientras *El pintor ante el crucifijo* es una de las más intensas imágenes religiosas creadas por el arte español de la contrarreforma. Mas no olvidemos a la bella y majestuosa *Santa Casilda*, pintada con rica paleta de azules y rojos, que avanza majestuosa como una dama de Lope o de Tirso de Molina.

Cuando llegamos a esta altura, es Velázquez el que nos sale al paso. Este hidalgo sevillano, de origen portugués, que vino a ser pintor de cámara y amigo del Rey poeta, nuestro Felipe IV, es siempre la máxima revelación para el que por primera vez visita el Prado. La colección de nuestro Museo representa casi íntegramente la obra del gran maestro de la pintura española, desde su etapa juvenil y tenebrosa, representada por la *Adoración de los Magos*, a los retratos reales, ejecutados en Madrid en serie inolvidable: Infante don Carlos, Rey Felipe, de joven; Infante don Fernando, Príncipe don Baltasar, Reina Mariana, Infanta Margarita. El Prado nos muestra, como impresionante documentación, y en pinturas que son obras maestras del retrato de todos los tiempos, aquella Corte de príncipes graves, de Austrias melancólicos, en los que apunta la excesiva selección de una raza demasiado pura, es decir, demasiado viciada por entronques consanguíneos. En estos retratos, todos los matices, desde la austera gravedad de los negros trajes de los comienzos del reinado a la espléndida gama de la última época del maestro—los platas y bermezones del retrato de la Infanta Margarita—, pasando por la rica y entonada paleta de los retratos ecuestres. Junto a esta galería impresionante, las obras maestras de la composición en el pintor: *Las lanzas*, en primer término, escena de victoria española con paz generosa, el cuadro de historia más notable y vivaz de todos los tiempos, y ya en la última época del maestro, escenas de tipo más íntimo, en las que la paleta del pintor aspira a captar, con técnica impresionista, la poesía de la atmósfera, la luz de interior, captada con sutil actitud impresionista: *Las Hilanderas* y *Las Meninas*. Para dar variedad a esta serie de obras maestras del pintor de Felipe IV, anotemos que el Prado conserva también la efigie del Crucificado, el llamado *Cristo de Velázquez*, nobilísima y dramática imagen, a la que Unamuno dedicó su gran poema. Y para anunciarnos la sensibilidad moderna, ahí están los dos paisajes, de un lirismo tan delicado y sobrio, de la villa de Médicis, en Roma, de los que parece haber salido el arte de un Corot.

El impresionante ejemplo de Velázquez crea una escuela de retratistas de corte, que prolonga Carreño de Miranda, del que el Prado guarda sus efigies del degenerado *Carlos II*, tratado por el pintor con una veracidad sin adulación, y de su madre, la Reina doña Mariana, la que Velázquez pintó de joven como una muñeca, envarada en sus galas de pompa cortesana, y ahora representada con sus monjiles tocas y su pálida faz melancólica.

Buenos ejemplos guarda el Prado también de la pintura de Alonso Cano, especialmente sus dos *Maternidades*—*Virgenes con niño*—y su *Milagro de San Isidro*, obras que están más cerca del arte de un Velázquez en su técnica sobria y contenida que del arte de Murillo. Para saber qué pintor es Murillo es preciso ir a Sevilla; pero unos cuantos cuadros del maestro representan en el Prado su arte dulce y sentimental, poco de moda actualmente, pero sutil y delicado de paleta y de toque en los mejores momentos de su carrera; entre los mejores Murillos del mundo hay, sin duda, que colocar los dos medios puntos del Prado, representando la *Visión del Patricio Juan*, concebida como una escena de interior, familiar y cotidiana, y la *Visita del Patricio y su mujer al Papa Liberio*, que poseen delicadezas de color y soltura de ejecución que recuerdan a los venecianos y, en cierto modo, anuncian ya a Goya. En realidad, Murillo revela en su arte el segundo momento del barroco, aquel en que predominan los caracteres más externos de pompa decorativa y de expresión sentimental. Es éste el mejor momento para la escuela de Madrid, cuando entre Velázquez y Lucas Jordán florece la pintura cortesana en una serie de brillantes maestros, dedicados principalmente al cuadro religioso, en creaciones que aparecen en su alegre colorismo y en su grata paleta muy influidos por las lecciones de los venecianos y de la escuela de Rubens; Francisco Ricci o Claudio Coello son pintores de corte de este momento. Del último las dos grandes composiciones que se llamarían a la italiana «santa conversación»—*Virgen y niño con virtudes y santos* y *Sagrada Familia con San Luis, Rey de Francia*—pueden contar entre sus obras más conseguidas dentro de la pintura de altar. Junto a ellas, Mateo Cerezo—*Desposorios de Santa Catalina, San Agustín*—, Herrera el mozo, Antolínez o Escalante son brillantes ejemplos de coloristas madrileños en el momento final del barroco. Otros maestros menores españoles, como Arellano o

Bartolomé Pérez, especialistas en flores; Pareja, discípulo de Velázquez; Donoso o Palomino, tienen también obras representativas en el Prado, que algo puede darnos también a entender del arte de Valdés Leal, el más despeinado y violento pintor sevillano, gran colorista y desigual dibujante, pero cuyo *San Jerónimo* es excelente trozo colorista que nos recuerda al maestro en sus mejores momentos: los del Hospital de la Caridad sevillana, sobre todo.

Del siglo XVIII, la centuria académica, el Prado posee buenos trozos de pintura de Menéndez, el especialista en bodegones de cuidada factura, la que podría hacerle digno del apodo de «Chardin español». Obras de Bayeu o de Maella nos dicen lo que fueron

en nuestro país los buenos discípulos de la Academia, y las obritas de Luis Paret—*Carlos III comiendo o Baile de máscaras*—son rendijas para ver representado también en la pintura española ese aspecto del XVIII, amable, irónico y festivo, tan frecuente de encontrar en la escuela francesa. De aquí a Goya, el maestro, que entre el XVIII y el XIX realiza, por obra de su genio, la hazaña de unir la tradición española de Velázquez, a través de la enseñanza de la Academia, con la más aguda y exacerbada sensibilidad pictórica moderna. Goya es todo un mundo, el que va desde sus retratos dieciochescos—los *Duques de Osuna*, la señorita *Arias de Enríquez*—, o la visión popular y colorista de sus cartones para tapices, que llenan tres salas deliciosas del Museo del Prado, a la exasperada visión expresionista de sus pinturas negras, las que ilustraron los muros de su propia casa, la Quinta del Sordo. Goya quiere ser hombre del XVIII en la aporcelanada figura de la *Maja desnuda*, digna de un discípulo de Mengs; tiene presente a Velázquez en sus retratos reales—efigies ecuestres de Carlos IV y María Luisa—, y en ellos encuentra pretextos para mostrar los extremos de su variada y rica paleta, desde los calientes tonos del *Carlos IV*, con uniforme

de coronel, a la sobria entonación impresionista de la *María Luisa*, con mantilla negra y lazo rosa. Como retrato colectivo, pocos habrá en el mundo que puedan rivalizar con aquella impresionante hilera de príncipes que es la *Familia de Carlos IV*, página pictórica de primer orden y documento psicológico insustituible. Posee el Prado algunos de los más violentos cuadros de Goya como pintor de la guerra—*Ataque a los mamelucos del Dos de Mayo* y *Fusilamientos de la Montaña*—, con trozos de una valentía en la técnica y en la subjetividad de la representación no superados por las más avanzadas escuelas de vanguardia. Aunque en pequeño, algunos ejemplos hay de Goya como pintor de cuadros de gabinete, de asuntos trágicos o misteriosos; así, las pinturas sobre hojalata

tituladas *La degollación* y *La hoguera*. Un reciente legado ha hecho entrar en el Prado dos obras de la última época de Goya, pintadas en Burdeos, que completan felizmente la representación del gran pintor en nuestro Museo; el *Retrato del banquero Muguero* está concebido con un acento moderno, nuncio de las síntesis que integraron la pintura en el llamado tercio del siglo XIX, y la llamada *Lechera de Burdeos* es obra de una delicadeza de toque y una pincelada casi divisionista que nos recordarán, también con cincuenta años de anticipación, la técnica y el concepto de los impresionistas franceses.

El Prado fué instituido con la intención de terminar en Goya, o sea, de no trasponer los umbrales del siglo XIX; algunos legados recientes han hecho avanzar en la nueva centuria las colecciones del Museo; así, podemos ver ahora representada la pintura neoclásica de un José de Madrazo, que en su retrato del primer conde de Vilches está ya muy próximo a la sensibilidad romántica; Federico de Madrazo, hijo de José, pintor de cincuenta años de historia española, retratista de la Corte isabelina, tiene en el Museo su retrato de la condesa de Vilches, obra de 1853, que puede considerarse maestra dentro de su género. Del tercer Madrazo de la dinastía, Raimundo, pintor de moda en París en el último tercio del XIX, hay en el Prado, por legados diversos, un grupo de obras que representan bien su arte. Y este recorrido a través de la pintura española, en la gran pinacoteca madrileña, ha de terminarse, por el momento, con el grupo de obras de Mariano Fortuny, el virtuosista prodigioso, colorista malogrado, que hubiera podido llegar, de haber vivido, a las más avanzadas soluciones de la pintura luminista de su época.

Sus *Paisajes* a la acuarela y su *Desnudo*, de prodigiosa ejecución diminuta, son prueba de unas dotes que sus contemporáneos juzgaron excepcionales, y a las

que nosotros, aun hoy y en el propio Museo, debemos hacer justicia.

Desde las pinturas de Maderuelo, la pequeña ermita románica del XII, con su acento bizantino y su grandiosidad decorativa, a la inverosímil tablita de Fortuny que acabamos de mencionar, el Prado nos ofrece lecciones pictóricas que abarcan no menos de siete siglos de arte europeo, contando en este dilatado recorrido la obra casi completa de dos genios de la pintura, tan indestronables como Velázquez y Goya lo son. No es mal balance.



BAILE EN MASCARA, por Luis Paret.



CONDESA DE VILCHES, por Federico Madrazo.