



EL MUSEO DEL PRADO

NOTICIA HISTORICA ESCUELAS ITALIANAS AMERICA EN EL PRADO

POR

F. J. SANCHEZ CANTON

NOTICIA HISTORICA

Al escribir sobre el Museo del Prado asalta el temor a la caída en el tópico. El comercio de sus riquezas incomparables se ha hecho con saber y abundancia tales que a todo hombre cultivado ha de sonar cuanto se diga a cosa añeja y sabida, de inútil y cansada lectura. Y si se pretende rehuir sendas trilladas, puede incidirse en prolijidad erudita. En el trance, opto por desechar recelos y decir acerca de nuestro máximo tesoro artístico lo que fluya por los puntos de la pluma.

Por dirigirse estos párrafos, por modo preferente, al mundo que ultramar habla nuestra lengua—quíerese o no, molde de una sensibilidad común en tantas facetas—, repetiré mi advertencia acostumbrada al hispanoamericano que visita por primera vez el Prado:

«Estás en casa propia. Pintores, temas, fisonomías, no pueden ser extraños. Nacieron cuando éramos unos. De entonces data también la entrada de casi todos en el acervo nacional. Adornaron los más los palacios de los reyes de las Españas o sus fundaciones, como El Escorial, y por eso, durante siglos, influyeron sobre la sensibilidad de nuestros mayores.

No cabe que visites el Prado con la curiosidad frívola de quien recorre una colección artística formada científica o millonariamente, sino con la devoción rorosa de quien pasea salones familiares cargados de memorias entrañables, a la procura de claves para descifrar preferencias congénitas.»

La advertencia, acogida, en ocasiones, como artificio retórico, pronto, confesándolo o no, se ve confirmada, cual si resonasen ecos múltiples al chocar las impresiones con las paredes del alma.

Comprendida la visita al Museo del Prado a través de este prisma hispánico, adquiere dimensión espiritual inesperada. Cuanto colabore al mejor conocimiento de sus tesoros añadirá significación preñada de valores para todos nosotros.

Con el fin de que estas páginas sirvan de acicate para la visita al Prado, o de recuerdo de ella, se organizan, haciendo seguir a noticias históricas, una reseña del fondo pictórico italiano, por vía de muestra, y unas notas referentes a la relación concreta de nuestro gran Museo con América.

Ejemplos italianos desde el siglo XVI, votos formulados por artistas y aficionados en el XVII y en el XVIII y la entonces estilada imitación de lo francés sirvieron de antecedentes mediatos e inmediatos para que se fundase el Museo del Prado.

Por caso que sorprende, aunque la Historia pueda explicarlo, estaba reservada a un monarca de dotes tan poco laudables como las que «adornaron» a Fernando VII la gloria cierta—única que puede reconocérsele—de haberlo fundado.

Habilitóse para la instalación el grandioso edificio neoclásico que, desde los últimos años de Carlos III, se construía en el Prado de San Jerónimo para albergue de las colecciones de los tres reinos de la Naturaleza; por ello, levantado en contigüedad con el Jardín Botánico, aunque sospecho si el culto, narigudo, terco y virtuoso monarca habría discurrido que su ámbito fuese compartido con las Bellas Artes, porque lo mismo había dispuesto al entregar la casa de Goyeneche en la calle de Alcalá para ambos destinos, según se declara en la inscripción latina de su portada, que tradujo así Iriarte:

«Albergó Carlos con augusto pecho
Naturaleza y Arte bajo un techo.»

Este destino dúplice puede explicar particularidades de la construcción, que no son de este lugar.



PASMO DE SICILIA, por Rafael.

Tampoco entran en él minucias de los anales del Prado; sobra con decir que se abrió a la visita del público el 19 de noviembre de 1819, reducido a las salas que rodean la rotonda de la planta principal, y que nueve años después se reinauguraba con ampliaciones. De estos principios, y tras épocas de signos muy diversos—ninguna tan azarosa como la del trienio 1936 a 1939—, se ha llegado al esplendor actual.

A quienes gusten de los datos estadísticos, se dirá que en el primer *Catálogo del Museo*, que es el de 1819, constan trescientos once cuadros; en el de 1928, el número asciende ya a setecientos cincuenta y siete, y en el que hace pocos días que ha salido al público, que es el trigésimo de los oficiales, se registran, expuestas, mil setecientas sesenta y una pinturas, y catalogadas, sin exponer, otras quinientas veintinueve. Todavía hay que sumar los centenares que están fuera del Museo por depósito en Embajadas, Le-

ANUNCIACION, por Fra Angélico.



SAGRADA FAMILIA, por Rafael.

gaciones, museos de provincia, iglesias y departamentos de varios ministerios, y se calculará la riqueza ingente que posee el Prado. Y adviértase que, de momento, sólo nos fijamos en la cantidad, y en Arte la calidad es lo que realmente cuenta.

Es justamente en este aspecto en donde reside la característica de nuestro Museo. Aventájanle varios en diversidad de fondos; otros tienen primacía sobre él por más científica amplitud, al no encontrar época ni escuela sin representación en su catálogo; incluso alguno se le acerca en abundancia de obras maestras—Viena, por ejemplo—, pero en ninguno se da tal profusión de joyas pictóricas y, sobre todo, la ausencia de cuadros que pudieran llamarse «de relleno». Explicase selección tan depurada por las circunstancias históricas que contribuyeron a formar la pinacoteca, que es, en realidad, la galería artística de una familia en la que se dió la constante afición y el persistente buen gusto pictórico durante más de tres siglos. Y téngase por sabido que esta familia fué en tales centurias poderosa y rica. Es inútil añadir que me refiero a los reyes de España.

Si hubiere de hacerse un juicio riguroso de las escuelas pictóricas nacionales en el período clásico, se colocarían cuatro en primera línea: Italia, Flandes, Holanda y España. Esto es, que sólo una de ellas—Holanda—quedó, por vicisitudes históricas, fuera del mundo donde dominaban o influían poderosamente nuestros monarcas. Y esta realidad histórica se lee con claridad palmaria en las colecciones del Prado; hasta en esto exponente del pasado español.

Dióse la extrañeza de que el cambio de dinastía, sobrevenido en la raya del siglo XVIII, no quebró la línea coleccionista; los reyes Borbones siguieron siendo compradores afortunados y certeros de pinturas y, lo que es más de estimar, procuraron colmar diversos vacíos de las series austríacas, pues aparte del natural ingreso de obras francesas, gustaron de Murillo, paisajistas y costumbristas flamencos del siglo XVII y destinaron recursos a adquirir los pocos cuadros holandeses que poseemos.

A una de las reinas del siglo XVIII, Isabel Farnesio, segunda mujer del primer Borbón de España, Felipe V, se debió la entrada de la colección de escultura clásica, género artístico apenas representado en Madrid y en los Sitios Reales hasta aquel tiempo.

El propio rey fundador del Prado, Fernando VII, adquirió pinturas notables cuando todavía era príncipe, con lo que, sin exageración, puede sostenerse que—si se consiente la violenta metáfora—«el peso específico» del Museo del Prado lo han dado las colecciones reales.

Cuanto va dicho no intenta ocultar ni subestimar los fondos que ha allegado el Museo en los ciento treinta años de su vida. La incorporación del llamado Museo Nacional de Pintura y Escultura, o de la Trinidad, aportó gran número de obras provenientes de los conventos suprimidos, y legados, donativos y adquisiciones enriquecieron y enriquecen, de cuando en vez, sus tesoros: los nombres de Errazu, la duquesa de Villahermosa, Bosch, marqués de Niebla, Fernández-Durán, conde de Cartagena, duque de Tarifa, Cambó, conde de la Cibera, Zayas y conde de Muguiro, por citar los más significativos, serán por siempre recordados en el Prado con gratitud. No es desdeñable tampoco el volumen de las compras hechas, así por el Estado con destino al Museo como por su Patronato; pero una anécdota personal aclarará la proporcionalidad entre unos fondos y otros: En libro que sale en estos mismos días he procurado dar una impresión global de las riquezas del Prado en tres centenares de láminas; al revisarlas, advierto que dos tercios corresponden a obras que fueron de las colecciones regias, y el otro se

reparte entre la de conventos suprimidos y las ingresadas mediante donativo, legado o compra. ¿No resulta elocuente la proporción?

Las notas caracterizadoras de la historia del Museo y de sus fondos deben terminarse indicando: que el Museo comenzó por ser propiedad regia, y por ello se denominaba real y lo dirigía un Grande de España; cuando la revolución de 1868 pasó a ser propiedad de la Nación y gobernado por pintores; era y es dependencia del Ministerio de Fomento primero y de Instrucción Pública, luego de Educación Nacional desde 1939. En 1912, la creación del Patronato trajo impulsos para la ampliación del edificio y para la renovación de las instalaciones. En 1918 se interrumpió

la tradición y fué nombrado director un historiador del Arte, don Aureliano de Beruete y Moret, si bien se mantuvo un pintor en la Subdirección, don Fernando Alvarez de Sotomayor, que sustituyó a aquél en 1922. El período fecundo de la renovación del Museo fué cortado por la guerra civil; los riesgos y azares sufridos entenebrecerán estas páginas. Cruzado el cabo difícil, se anudó la historia de la casa, y la protección decidida del Caudillo y de su Gobierno no regatea recursos para que prosigan las mejoras—eliminación de materiales combustibles, reforma de la escalinata y nuevo ingreso en la planta baja; instalación de una muestra de pinturas murales románicas, etc., etc., por no enumerar más que algunas de las ya realizadas.

LAS ESCUELAS ITALIANAS EN EL PRADO

Quizá no hay demostración más convincente de muchos de los asertos consignados en las páginas anteriores que el examen de los fondos italianos del Museo. Considerada Italia desde el Renacimiento por maestra en el arte, y siendo los reyes



DANAE, por Tiziano.

de España, en los grandes siglos, señores de comarcas importantes de ella, la venida frecuente de pintores y, sobre todo, de pinturas de allá no necesita razonarse prolijamente. Hay que observar, sin embargo, la carencia, hasta poco ha casi total, de cuadros prerrafaelistas. Mientras no entró en el Prado el donativo espléndido de don Francisco Cambó, reducíanse los primitivos italianos a dos soberbias muestras, apenas sin cortejo. ¿Por qué nuestros reyes del XV y del XVI, entusiastas conocedores de la pintura de Flandes, no gustaron de la de Italia «cuatrocentista»? ¿Por qué nobles y prelados mecenas, que iban a Roma, no traían apenas tablas para sus fundaciones? quede registrada la observación sin hipótesis que la explique. Hoy, gracias al donativo de Cambó, el núcleo de los primitivos italianos del Museo tiene entidad y variedad innegables.



LA GLORIA, por Tiziano.

EL EMPERADOR CARLOS V, por Tiziano.





MOISÉS SALVADO DEL NILO, por Veronés.

Abren la colección dos tablas con fondo de oro—que origina deliciosas transparencias y da suntuosidad—pintadas a mediados del siglo XIV; representan pasajes de la vida de San Eloy, orfebre. Su clasificación más aceptada es la de adscribirlas a Tadeo Gaddi, florentino, que murió en 1366, por más que el gran crítico Bernard Berenson pensó en algún tiempo si serían de Pietro Nelli, florentino también, que sobrevivió a Gaddi.

Un salto de más de medio siglo nos lleva a una obra excepcional, de un arte en el que ya apuntan novedades: la maravillosa *Anunciación*, de Fra Angélico de Fiésolo, obra maestra, de belleza y perfección seductoras. Traída a España a principios del siglo XVII, pocas joyas pictóricas le exceden en valor.

Y si no dista en el tiempo, está muy lejana en significación la hermosa tabla de Giovanni dal Ponte, que fué tablero de una arca de novia o «cassone», florentina asimismo, donde vemos la representación de las Siete Artes Liberales, cada una de las cuales acompaña a uno de sus más calificados cultivadores. La Astronomía y Tolomeo, la Geometría y Euclides, la Aritmética y Pitágoras, la Música y Tubalcaín—su inventor—, la Retórica y Cicerón, la Dialéctica y Aristóteles y la Gramática con Prisciano o con Donato; ejemplo acabado de aquella pintura humanística, tan abundante en el Renacimiento, y de la que el Prado carecía.

En la misma dirección, pero de más hondo sentido e incomparable importancia, es la serie de tres tablas—completada por otra de un coleccionista inglés—que narra la historia de Nastagio degli Onesti, según la refiere Boccaccio en su *Decamerón*; uno de los pintores más espirituales y enérgicos del siglo XV, florentino, Alessandro Botticelli, entró con ellas en el Prado, aportando con su arte apasionado y exacto la interpretación plástica de una obra literaria tan poco frecuente en el tesoro artístico español.

También de la segunda mitad del mismo siglo es la admirable tabla *El tránsito de la Virgen*, de Mantegna, que fué adquirida, con otras piezas singulares, en la almoneda de Carlos I de Inglaterra; a la precisión del dibujo y a la caracterización de los personajes se une la calidad sorprendente del paisaje, con luz plateada, de modernidad increíble.

Las demás obras importantes de Italia entran ya en la centuria décimosexta, y dos sendas principales abiertas en su producción pictórica asombran a quien estudia el Prado; la dirección romana, encabezada por una cantidad de cuadros de Rafael—con el mejor de sus retratos masculinos, *El Cardenal*, con *La Sagrada Familia del Cordero*, firmado en 1504, y con composiciones de la trascendencia de la *Virgen del pez*, *La perla*, el llamado «Pasma de Sicilia»—, seguida por pinturas de Julio Romano y otros, llegando a la plenitud renacentista de «las arquitecturas pictóricas», si se admite la frase, de Andrea del Sarto, y la dirección, veneciana, que constituye uno de los orgullos más legítimos del Museo.

No quiere esto decir que falten ejemplares excelentes de otras escuelas de Italia, como la milanesa—con Luini magníficos y con la copia con variantes, tardía pero magistral, de *La Gioconda*, de Vinci—, o la parmesana, en la que los dos cuadros de Corregio se acompañan con tablas valiosas de Parmigianino; pero sí que no pueden rivalizar con los lienzos que de Venecia vinieron por adquisición de Carlos V, de Felipe II y de Felipe IV. No hay apasionamiento en proclamar que, en muchos aspectos, la pintura veneciana cuenta en el Prado con obras que no cabe reemplazar por otras conservadas en su tierra originaria.

Del maestro de Tiziano y, en realidad, de la pintura moderna, Giorgio de Castelfranco, posee el Museo un *Sacra conversazione*, prodigio de color y de sensibilidad, y del discípulo, la más variada y deslumbradora colección que acaso quepa contemplar. No vino a España Tiziano; mas sus servicios al Emperador Carlos V y a Felipe II fueron dilatados, y las mercedes que les debió tan reiteradas que la flor de su producción puede decirse que se acumuló en España.



EL JARDIN DE LAS DELICIAS, por El Bosco.

Las «poesías», que así nombraban a los cuadros mitológicos del maestro de Cadore, como *La Bacanal* o *La ofrenda a la Diosa de los Amores*—uno de los cuadros más llenos de serena alegría que se hayan pintado—; los desnudos portentosos de las *Venus* y la *música* y de la *Dánae*; los retratos, que culminan en el heroico del *Emperador en Muhlberg*, por críticos poco dados a exaltar valores nuestros calificado del primer retrato del mundo, en el de *Felipe II armado*, que se envió a Londres cuando la boda con María Tudor, Reina de Inglaterra, y el melancólico y bellissimo de la *Emperatriz Isabel*; los cuadros religiosos, ya impregnados de sentimiento hondísimo, cual el de *La caída bajo la cruz*, o las *Dolorosas*, ya deslumbrantes de hermosura plástica y colorista, como *Santa Margarita* y el *Santo Entierro*; ya solemnes y grandiosos, así el de *La Gloria* o *La Trinidad*, encargo de Carlos V y objeto de su última meditación en la agonía; los lienzos con temas históricos, desde el que recuerda las guerras de Italia, cuando en ellas se distinguía el marqués del Vasto, hasta el que pintó en la extrema ancianidad para conmemorar la *batalla naval de Lepanto*... Todos los géneros cultivados por el mago creador de formas gratas a los ojos se admiran en muestras de abundancia y calidad incomparables.

De los sucesores de Tiziano en la soberanía de la escuela veneta—Veronés, Tintoretto y los Bassanos—, la riqueza del Prado, sin llegar a la de las obras de aquél, es también envidiable. Del primero, la joya del *Moisés salvado en el Nilo por la hija del Faraón* y las soberbias composiciones de *Cristo* y el *Centurión* y *La disputa de Jesús niño con los Doctores en el Templo* revelan las características del pintor que acertó a fijar con colores la suntuosidad esplendorosa de la Venecia, emporio y lazo con el mundo oriental. Tintoretto fué el artista brioso que introdujo en la pintura la agitación y el arrebató emocionantes, que supo en ocasiones dar a sus cuadros ritmo compositivo y que, en otros, se adelanta a su tiempo con progresos en la perspectiva aérea y en el empleo de armonías cromáticas próximas a las que sólo alcanza a gozar la retina contemporánea. No citaré para prueba del primer aspecto más que el episodio de la *Batalla turquesca*; del segundo, la serie que formó un techo con historias bíblicas en un palacio veneciano, que allí compró Velázquez para Felipe IV, que se instaló en el Alcázar de Madrid y, venturosamente, se salvó en el terrible incendio de la Navidad de 1734; del tercer aspecto, *El Lavatorio*, asimismo preferido por Velázquez, y del último, el retrato de *la joven que descubre el pecho*, con grises y malvas delicadísimos.

La trascendencia de los Bassanos se manifiesta, no por la creación de obras de belleza subyugante, sino por la aportación de novedades técnicas en el manejo de las luces, fecundísimas en la pintura que siguió, por su especialización en pintar animales y por organizar un gran taller donde se ejecutaban, junto con obras de encargo, otras destinadas al comercio libre, hecho que fomentó la difusión del arte en términos considerables. El Prado reúne un conjunto valioso y cuantioso de pinturas de Jacopo y de sus discípulos, hijo y sobrino, Leandro y Francisco.

Aunque con Leandro entramos ya en el siglo XVII y la escuela veneciana en esta centuria carece de fuerza genial, no se extingue en el Museo aquella corriente pictórica tan gustada por nuestros reyes, y que había de ejercer un enorme influjo en la pintura española, porque en el siglo siguiente, y llamado para decorar techos del palacio real nuevo—el actual—viene a la Corte Giovanni Battista Tiepolo, el último veneciano que, corridos tantos decenios, se alza con el cetro del color y de la invención, heredero directo de Veronés. Pinta Tiepolo en Madrid frescos y lienzos y su boceto de un techo y tres cuadros religiosos que pertenecieron a San Pascual, de Aranjuez—con saña inaudita y absurda arrancados al cambiar las direcciones del gusto, corto tiempo después de pintados—pregonan en el Prado la vitalidad secular del arte veneciano y su adecuación con las preferencias españolas, pues Goya no fué ajeno a su influencia bienhechora.

Diversas manifestaciones de la pintura italiana restan por localizar dentro del Museo



LA VIRGEN DE LOS REYES CATOLICOS (Anónimo español.)

en esta rápida reseña; por ejemplo, la profusa de realistas y barrocos—ya que la de los «manieristas» se aparta mucho de los gustos dominantes, aunque en espíritus selectos haya como un retorno a su aprecio—. Las obras de Guercino, de Furini, del caballero Máximo Stanzione, de Mattia Preti «il Cabaliere Calabrese», de Gentileschi, de Guido Reni, de Carracci, de Albani, de Vaccaro... citados sin orden ni rigor, constituían, cuando esta pintura se consideraba como la magistral, uno de los tesoros del Prado; la moda que gobierna—con menos arbitrariedad que vestidos y tocados—la crítica y el comercio del arte olvidó en el primer tercio del siglo XX los innegables valores de estos artistas, cada día que pasa mejor conocidos y valorados.

La veloz revista a la pintura italiana en el Prado debería hacerse también, por lo menos, respecto de la flamenca y de la española, para calibrar con precisión cuánto suponen sus fondos vistos desde el ángulo de la riqueza atesorada y de la trascendencia para la formación de la sensibilidad artística hispánica.

AMERICA EN EL PRADO

Sospecho que más de un lector se pregunte: en este deslumbrador conjunto ¿no hay algo que directamente se refiera al Nuevo Mundo? No se duda que los cuadros de devoción de un Zurbarán o de un Valdés Leal expresen la nuestra con fidelidad mayor que pinturas extrañas; que *La Virgen*, de Morales; *La Sagrada Familia del Pajarito*, de Murillo, o *El Cristo*, de Velázquez, nos sean familiares; ni que los retratos de reyes y reinas evoquen recuerdos vivos todavía en torno de nosotros; pero ¿cómo no se definen vínculos más apretados entre los millares de obras de arte expuestas en el gran Museo y las tierras cristianizadas y regadas por la «sangre de Hispania fecunda»?

Intentaré satisfacer curiosidad tan legítima como noble.

Ninguna producción de artista nacido en América se guarda en el Prado. Es hecho incontrovertible, mas no explicable, que mientras de allá vinieron a ser gala del Parnaso castellano don Juan Ruiz de Alarcón, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ventura de la Vega—por citar tres ejemplos capitales—, no vino de allá pintor equiparable.

Más extrañará, de seguro, que los cuatrocientos años de historia americana apenas hayan dado tema a pintores españoles. Es circunstancia sobre la que he insistido en ocasiones diversas, bien que añadiendo, para explicarla, que tampoco nuestros artistas han reflejado la impresión que en sus espíritus hayan grabado sucesos y gentes de Cataluña o de Galicia, por ejemplo; y si a hechos bélicos nos referimos, contados son los de Italia, Flandes o Alemania que en el período de nuestra expansión imperial europea se hayan pintado. El trato de igualdad entre las tierras peninsulares, los reinos de nuestros reyes y las virreinales resulta, aun en este aspecto, patente.

Pero, según se ha visto, queda hecha la restricción con la palabra *apenas* y no deja de presentar interés el que se recojan aquí las excepciones.

Fuera de los retratos de los Reyes Católicos, aludidos entre los monarcas, hay los de dos personajes ligados a los primeros decenios del mundo descubierto:

En la tabla que, procedente de Santo Tomás de Avila, muestra orantes, de hinojos delante de la Virgen con el Niño, Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, a Isabel y Fernando con los príncipes don Juan y doña Isabel, aparecen dos personajes con hábito dominicano; es el uno el inquisidor mayor fray Tomás de Torquemada; el otro tiene un cuchillo que le parte el cráneo; mas como carece de nimbo, no puede ser San Pedro Mártir de Verona—que de tal guisa suele figurarse—; ha de ser, por tanto,

quien llevase ese nombre indicio de fuerza bastante para identificarle con el humanista italiano Pietro Martire d'Anghiera, aquí llamado Pedro Mártir de Angleria; según no se ignora, Pedro Mártir es, propiamente, el primer historiador del descubrimiento de su *De Orbe Novo* decades.

Del otro personaje, innegablemente relacionado con América en el reinado del emperador Carlos V, no puedo dar el nombre; vivaz su fisonomía, ostentando escudo de armas y mote, datable la pintura por el estilo y el traje del retratado, permanece incógnita su identificación. Quizá al publicarlo ahora se logre sacarlo del anónimo. Que es hombre que fué a Indias y allá hubo de distinguirse lo prueba el águila imperial entre las columnas en el primer cuartel heráldico; su fe esforzada declaróla el mote:

«Mi tener y mi baler
Es a un solo Dios querer.»

Los demás cuarteles: torre en campo de plata y lobo atado a un árbol y mano que empuña una cabeza. Su fecha, las cercanías del 1540.

Tan débiles muestras agotan, que yo sepa, la alusión americana dentro del Museo para las obras de los siglos XV y XVI, pues sólo de un modo muy vago cabría señalar que la flora y la fauna fantásticas que fascinan en el fondo de *El jardín de las delicias* del Bosco, por ejemplo, provendrán de los relatos que no tardaron en difundirse por Europa de la exuberancia tropical, plagados, según uso de viajeros y cazadores, de noticias sorprendentes.

En el siglo XVII los ejemplos pictóricos ultramarinos surgieron en la ocasión memorable del adorno del salón principal del palacio real del Buen Retiro, llamado el Salón de Reinos por los escudos de los de la inmensa Monarquía, y también la Sala de las Batallas, porque en sus muros doce grandes lienzos de los mejores pintores de España, encabezados por Diego Velázquez, conmemoraban acciones venturosas de los ejércitos de Felipe IV. La adulación, más que la justicia histórica—incapaz para calibrar hechos recientes—había elegido las victorias celebrables, y las dimensiones y el reparto de huecos del salón obligaba a un número fijo. Ignórase quién decidió los asuntos para completar la serie; quizá el propio conde-duque de Olivares o su factótum en la obra del Buen Retiro, don Jerónimo de Villanueva; el caso es que entraron en ella, en línea con la *Rendición de Breda—Las Lanzas*, de Velázquez—, el socorro de Cádiz contra los ingleses, de Zurbarán, y triunfos en Flandes y en Suiza en la «guerra de los Treinta Años», tres hechos de armas en América, dos contra holandeses y uno contra ingleses, episodios del duelo secular por el dominio marítimo para las rutas comerciales, que por gloria—triste y nada pingüe—de nuestra misión histórica no supimos conservar.

La acción más brillante se conmemora en el lienzo más notable de los tres. Los holandeses dominaban en la brasileña Bahía de Todos los Santos la ciudad del Salvador; la expedición enviada para liberarla mandábala el esforzado don Fadrique de Toledo y Osorio, marqués de Villanueva de Valdeza, hijo del de Villafranca, y andaba en los cuarenta y siete años cuando el 1 de mayo de 1625 consiguió entrar en la plaza. El suceso se consideró en la Corte victoria grande; no menos de dos comedias se escribieron



RECUPERACION DE BAHIA, por Maino.

y representaron para celebrarlo; una de Juan Antonio Correa, titulada: *Pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos*, y otra de Lope de Vega, *El Brasil restituído*, escrita casi con la celeridad de una gaceta—diez se conocen del hecho—, porque firma su autógrafo el 25 de octubre. En la emoción suscitada por el triunfo entraría por mucho que la importante plaza, perteneciente a la corona de Portugal, entonces en las sienas de Felipe IV, se había perdido un año antes, mediando en su caída la que hoy llamaríamos «quinta columna» de cristianos nuevos y judaizantes en relación traicionera con



RECUPERACION DE SAN JUAN DE PUERTO RICO, por Caxés



RECUPERACION ISLA SAN CRISTOBAL, por Caxés.

Amsterdam; había, por tanto, un elemento pasional y religioso en la recuperación de aquel puerto; ello explica también la escena que se desarrolla a la derecha de la composición: el obligado homenaje que rinden, rodilla en tierra, los vecinos de la ciudad ante el tapiz o lienzo pintado con los retratos del rey y su ministro, el conde-duque. Igual escena cierra la comedia, más bien loa, al decir de Menéndez Pelayo, en que, al descubriese la tela con los retratos, dice don Fadrique:

*«Magno Felipe, esta gente
pide perdón de sus yerros;
¿quiere vuestra Majestad
que esta vez los perdonemos?
Parece que dijo sí.
Pues el perdón les concedo.»*

Enlace íntimo, poco estilado, entre poesía y pintura. Maino, el gran pintor, de fama creciente, acertó a dar preponderancia a episodios más humanos que históricos y solemnes en el desarrollo del cuadro con el grupo de enfermos y heridos que ocupa la mitad izquierda de la composición, atenido al principio artístico, muy español, de supeditar lo externo y aparatoso a lo expresivo y emocionante. El colorido, de belleza y finura deliciosas, con acordes de azules, rosas y grises de inesperada modernidad, hacen del lienzo el más importante, después de *Las Lanzas*, del conjunto de batallas pintadas para el



D. TIBURCIO DE REDIN, por Fray Juan Rizi.

famoso salón. No se busque, como es lógico, más que muy relativa verdad topográfica en el lienzo, ni tampoco apenas color local; Carl Justi sostenía que la escena representada tiene por teatro la isla de Taparica, frente a San Salvador.

Por coincidencia chocante, el suceso que en otro cuadro se rememora fué motivado por consecuencia de la recuperación de Bahía de Todos los Santos. Refiere el diarista coetáneo don Andrés Almansa de Mendoza que «los treinta navíos que al salir del Brasil encontró don Fadrique, que enviaba el holandés de socorro... dieron sobre Puerto Rico, donde están hechos fuertes y mucho más los nuestros en la fortaleza del castillo con cuatrocientos soldados y socorro que de Santo Domingo le envían cada día; mujeres y niños y hacienda se retiraron a tierra adentro, donde dicen están seguros». Mandaba los soldados españoles don Juan de Haro, quien con denuedo y habilidad, sacando fuerzas de flaqueza, consiguió el reembarque de los holandeses con una salida afortunada; esto no lo relata Almansa y es lo que figura en el cuadro. Como Céspedes y Meneses dice, volviéronse los holandeses a sus navés, no sin antes haber puesto fuego al poblado, «con gran riesgo, el agua a la cinta», y así se ve la pintura. Venía ésta atribuyéndose al madrileño, hijo de italiano, Félix Castelo (muerto en 1656); pero María Luisa Caturba ha aducido el documento según el cual *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* es obra de Eugenio Caxés, asimismo italiano de oriundez y artista de mayores dotes que Castelo.

Murió Caxés en 1634, quizá sin tiempo para terminar el tercer lienzo que en el Buen Retiro estaba consagrado a proezas ultramarinas; su calidad pictórica poco relevante sugiere si, acabado por Castelo, originaría la creencia de que el anterior y éste eran de su mano. Representábase otra victoria de don Fadrique de Toledo: la isla de San Cristóbal—hoy Saint Christopher, o Saint Kitis—, en las Antillas, había caído en poder de los ingleses, y en 1629 el marqués de Villanueva de Valdueza la recupera para su rey. Las victorias navales de don Fadrique no alcanzaron premio; su enemistad con Olivares trájole el disfavor; murió encarcelado «de la envidia de un Valido» sentenciaba el cronista Matías de Novoa en 1634. Quedado hubo de cantarle:

*«Lo que en otros perdió la cobardía,
Cobró armado y prudente su denuedo.»*

No sé si una más minuciosa revisión del Museo podrá suministrar algún otro cuadro de asunto americano, por lo que habrá de cerrar estas páginas el recuerdo de un magnífico retrato de un personaje ilustre, guerrero esforzado, que, mudando de vida y dejando la armadura por el sayal de capuchino, en 26 de julio de 1637, fué el primero de su hábito que marchó a Indias y allá murió en loor de santidad estando en la Guaira (Venezuela) el 31 de agosto de 1651. Llamóse en el siglo don Tiburcio de Redin y Cruzat, era de Pamplona y santiaguista y sirvió a su rey desde los catorce años, llegando a maestro de campo de la Infantería. En el claustro tomó el nombre de fray Francisco de Pamplona. Quien desee conocer por menor sus hechos y virtudes dispone de los libros de fray Mateo de Anguiano (1704), Jean Gerimont (1927) y Julio Puyol. El retrato atribúyese por razones de estilo al benedictino fray Juan Rizi, pintor vigoroso como pocos; el caballero vestido con arcos militares está al lado de un bufete donde se ven dos pistoles; un largo letrero del siglo XVIII resume su vida.

Tan parva cosecha americana refuerza lo anotado al principio: es en los recuerdos y en los sentimientos y en las devociones comunes donde ha de encontrar el visitante del Nuevo Mundo los vínculos que aten su espíritu al Museo.