

Eduardo Sánchez Abadía

La casa solariega de los Guevara, apellido familiar de quienes la mandaron erigir, es edificio emblemático de nuestra ciudad y, sin duda, uno de los mejores ejemplos de arquitectura civil barroca del sureste español de los siglos XVII y XVIII, el cual ha concitado unánimes comentarios de alabanza por cuantos han tenido la oportunidad de analizar sus notables aspectos constructivos y ornamentales¹. Este patente e indiscutible valor es directamente apreciable al detenernos ante su monumental portada concebida a modo de retablo, en su equilibrado y armonioso patio de columnas de mármol bellamente decorado o en la espléndida escalera de piedra que da acceso a su planta noble, a lo que se añade la riqueza que atesora en su interior, un inestimable conjunto de objetos y obras de arte -pavimento cerámico valenciano del siglo XVIII, mobiliario, pinturas, esculturas, libros, etc.- que le confieren un lugar bien destacado dentro del patrimonio histórico de nuestra región. Al mejor conocimiento de este contenido contribuyó significativamente la realización del Inventario de Bienes Muebles de la Casa, gracias al cual ha sido posible estudiar fielmente y de manera pormenorizada la gran variedad de enseres y piezas artísticas que se guardan en ella².

El interior de la vivienda, habitada desde su construcción en el siglo XVII hasta el fallecimiento en 1988 de su última moradora, D^a Concepción Sandoval Moreno, quien generosamente la

donó a la ciudad, es resultado de un dilatado proceso de acumulación llevado a cabo por sus propietarios -personas destacadas de la sociedad de su tiempo con apellidos como Guevara, Puxmarín, Rocafull, Moreno, Musso, Sandoval, etc.-, nombres vinculados no sólo a la historia de Lorca sino también, por lazos familiares, principalmente a ciudades como Murcia, Madrid, Barcelona y Alicante. En las numerosas estancias de la casa podemos contemplar, con más o menos intensidad, muy distintos ambientes que responden a sucesivos estilos artísticos, alterados al albur de los tiempos, con amplias salas decoradas con mobiliario y piezas de filiación barroca -con magníficos ejemplos-, neoclásica, romántica -más persistente-, hasta llegar a nuestros días con espacios y objetos más funcionales y despersonalizados. Un rico patrimonio que obedece, pues, a los gustos estéticos de sus moradores o individuos relacionados familiarmente con ellos, así como a las diversas circunstancias vividas por sus propietarios en razón de las cambiantes situaciones sociales y económicas -años de esplendor y riqueza y, más cercano el tiempo, de clara decadencia-. Es decir, lo que ha llegado hasta nosotros es fiel reflejo de la historia de estas familias, de la sensibilidad y amor a las artes de algunos de sus miembros, de patrimonios diseminados en un momento dado que nos hacen añorar lo que entonces llegaron a significar -como los restos existentes de la excepcional biblioteca formada a lo largo de su vida por José Musso Valiente-, en definitiva, de las singulares actuaciones de las personas en el devenir cotidiano según sus pasiones, necesidades o intereses.

Por lo que respecta al atractivo de su colección pictórica, la vivienda reúne obras de diferentes épocas y de dispar procedencia que, en algún caso, de manera individual o como conjunto, merecen justo reconocimiento, pues se deben a artistas de sobresaliente valía o a un pintor repre-

¹ A este respecto, véase: Segado Bravo, P. *Arquitectura y retablistica en Lorca durante los siglos XVII y XVIII*. Murcia, Universidad, 1996 [microficha]; Segado Bravo, P. "D. Juan de Guevara y su Casa-Palacio de Lorca (Murcia): un prototipo de mentalidad barroca en el sureste español", en *I Congreso Internacional do Barroco*, vol. II, Porto, 1991, pags. 419-449; Sánchez Trigueros, J.A. *Palacios de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pags. 255-265; Muñoz Clares, M. "Sobre la construcción de la Casa de Guevara", en *Murgetana*, nº 89, 1994, pags. 97-114.

² El Inventario se llevó a cabo, durante los últimos meses de 1991 y primeros de 1992, con motivo de su expediente de declaración como Bien de Interés Cultural (B.I.C.).

sentado por un monto considerable de su producción: así, a modo de ejemplo, podemos destacar una Madonna del pintor italiano Sassoferrato, la Inmaculada del taller de Antolínez, la serie de seis cobres de Frans Francken y su escuela, o un admirable ciclo de pinturas alegóricas encargadas a finales del XVII por don Juan de Guevara al pintor lorquino Camacho Felizes y que obedecía a un cuidadoso plan concebido para la educación moral de los habitantes de la casa, un conjunto de más de una veintena de óleos de considerables proporciones objeto hace pocos años de un detallado estudio³.

La pintura del siglo XIX, en la que confluyen de manera simultánea formaciones y corrientes estéticas muy diversas (Realismo, Eclecticismo, Naturalismo,...), ha recibido hasta hace relativamente poco tiempo escasa atención y calificativos no bien ajustados de anquilosada o inmovilista, sin percibir quienes así pensaban lo que supuso especialmente el cambio sociopolítico y cultural del movimiento romántico⁴. Así, como hechos significativos del panorama artístico de este siglo, habría que subrayar la creación del Museo del Prado, que permitió un conocimiento directo de los maestros del pasado, la labor ejercida por Liceos, Escuelas y Academias como centros de formación y fomento de la vida artística, el impulso de las Exposiciones Nacionales y Provinciales de Bellas Artes celebradas al amparo de Academias y Diputaciones, el pensionado de artistas en el extranjero bajo patronazgo público, la importancia de la crítica y la aparición de revistas ilustradas -El Artista, Semanario Pintoresco Español, ...- y su influencia en la educación del gusto estético, el destacado papel del coleccionismo, entendido ya incluso como inversión, con figuras como el Marqués de Salamanca, Remisa, Santamarca, etc. En efecto, la irrupción en este siglo de una nueva clase dominante, la

burguesía, lleva consigo una transformación de la situación artística, con la renovación de la percepción y la sensibilidad y la nueva función que va a desempeñar el artista ante las nuevas demandas sociales. En este sentido, es bien revelador el abandono de la temática religiosa en el ornato doméstico, común a centurias anteriores. Ahora el pintor, con sentido práctico, deja de lado sus gustos personales y centra gran parte de su actividad en aquellos géneros que satisfacen a una clientela que le aporta los ingresos necesarios para su subsistencia. El retrato adquiere así gran desarrollo promovido por una clase burguesa que va a encontrar en él un reflejo de su poderío social y económico, la significación de su estatus, una palpable evidencia del triunfo de los valores individuales y la exaltación del sentimiento que distingue al hombre durante esta época⁵. Como apunta Díez, "la simple posibilidad de ser retratado por un artista de renombre y calidad variable según la posición económica del cliente, era ya de por sí, hasta los inicios de nuestro siglo XX, un testimonio de elevada situación social, ya que la inexistencia de la fotografía hasta bien avanzada la centuria hacía muy difícil la posibilidad de contar con una reproducción de la imagen propia"⁶. También se difundirán junto a este tipo de representaciones otros temas muy del gusto del momento, como la pintura de historia, escenas costumbristas con su apego a lo folklórico o genuino, de procedencia literaria, pinturas decorativas aptas para el ornato doméstico (bodegones, etc.) y, por supuesto, el nuevo protagonismo que adquiere el paisaje. Respecto a este género hay que resaltar que el Romanticismo, en su entusiasmo por la naturaleza, concede al paisaje una especial consideración, surgiendo ahora, por primera vez en la pintura española, de manera indepen-

³ Muñoz Clares, M. "El Saco Roto de la Pintura Religiosa", en *Imafronte*, n° 11, 1995 (ed. 1996), pags. 115-134

⁴ Un ejemplo, quizá exagerado pero elocuente de esta negativa visión, lo advertimos en la opinión del crítico francés Pierre Daix, que había llegado a afirmar que en España no había nada después de Goya ni antes de Picasso, una sentencia que ni siquiera sustentada en la intención de resaltar la genialidad de estos dos pintores podía justificarse, y que pone de manifiesto el desconocimiento que los historiadores del arte, tanto extranjeros como españoles, tenían de la pintura cultivada en nuestro país a lo largo de este siglo.

⁵ Los retratos constituyen el modo de immortalizar a los personajes representados, de perdurar en el tiempo tras la muerte física. Así, las clases altas decorarán los salones de sus viviendas con estas obras con el objeto de mostrar su genealogía y legar sus rasgos o su categoría social a sus descendientes. Durante el siglo XIX los encargos de retratos de gran formato, cultivados tradicionalmente por la realeza y la aristocracia, encontrarán en la burguesía enriquecida -industriales, banqueros, comerciantes- a una clientela fiel a este tipo de representaciones, contentándose la burguesía modesta con sencillos retratos de busto. Por otro lado, hay que destacar en este siglo la práctica ausencia de retratos de grupo, así como el hecho de estar realizados generalmente sobre fondo neutro.

⁶ Díez, J.L. "El retrato español del siglo XIX", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pag. 323.

diente y no como fondo y complemento de otros asuntos. Por otra parte, y junto a todo esto, hay que reconocer también el sentido eminentemente utilitarista del arte, elemento esencial de buena parte de la pintura de este siglo. En suma, estos aspectos apuntados son un significativo testimonio de un tiempo, de una actitud o de una mentalidad, en algún caso, convencional si se quiere, y van a definir y caracterizar este periodo histórico y, en particular, las manifestaciones culturales y artísticas que ahora se desarrollan.

Asimismo, no podemos obviar la importancia que el arte del grabado adquiere en este momento -estampas, láminas o grabados constituían el único recurso conocido de reproducción de imágenes en múltiples copias- y, más concretamente, el papel de la nueva técnica litográfica como medio idóneo para que los pintores románticos difundieran sus cánones estéticos. La Casa de Guevara conserva un rico y variado repertorio de grabados de los siglos XVIII y XIX, en su mayoría litografías que reproducen pinturas conservadas en el Museo del Prado y que son parte de los cuadernos de la "Real Colección litográfica de cuadros del Rey de España"; o una apreciable serie, de marcado sabor romántico e innegables fines ornamentales, formada por pequeñas cromolitografías con vistas de paisajes y monumentos españoles, a las que nos referiremos con atención más adelante. Y junto a ellos, una atractiva colección de abanicos, con su carga simbólica, ya sean pintados, grabados o bordados sobre papel o tela, decorados con asuntos de carácter político (alegoría de la Constitución de 1812), escenas costumbristas (fiestas populares, bailes), clásicas, galantes o, sencillamente, con motivos florales o animales (aves, mariposas, etc.), buen ejemplo de la popularidad y difusión alcanzada por estos utensilios durante esta centuria.

Es evidente que el legado de obras llegadas hasta nosotros y su importancia responde en gran manera a la personalidad de quien adquiere o encarga el producto artístico. En este sentido, es justo poner de relieve la especial sensibilidad artística de algunos de los individuos relacionados con la Casa, como José Musso Valiente, figura que se desenvuelve en el ambiente social y cultural del Madrid del primer tercio del siglo XIX y amigo

personal de pintores como Vicente López, José y Federico de Madrazo, Pérez Villaamil, Gutiérrez de la Vega o José de la Revilla⁷; y, asimismo, de Alejandro Harmsen García, con otra muy diferente concepción estética, pero testigo directo del resurgir artístico de primer orden que experimenta Alicante durante el último tercio del siglo XIX. De ahí que sea nuestro propósito a la hora de estudiar algunas de estas pinturas no sólo ponderar su calidad artística, sino también conocer algo más de la naturaleza de los personajes retratados, protagonistas, en muchos casos, de vidas sumamente interesantes.

Así, pues, la Casa de Guevara reúne una más que digna colección de pintura del siglo XIX, una serie de piezas de desigual mérito pero que analizadas convenientemente pueden ayudarnos a comprender mejor este contexto histórico y aproximarnos a los ideales artísticos de la sociedad decimonónica. En las siguientes líneas intentaremos trazar un recorrido -no estricto en razón de la secuencia cronológica de los cuadros- por algunas de las obras que nos han parecido más representativas, deteniéndonos principalmente en las que a nuestro juicio son de superior nivel y que ofrecen la posibilidad de aportar nuevos datos, interpretaciones y apreciaciones estéticas, sin desdeñar, no obstante, aquellas otras que podríamos considerar menores pero que permiten aludir a aspectos biográficos de los retratados, a sus autores o, simplemente, describir características meramente formales⁸.

⁷ Ya en 1838, a la muerte de Musso, se da cuenta del pesar que había producido en Vicente López la pérdida del íntimo amigo (Puente y Apezechea, F. de la. *A la grata memoria del señor D. José Musso y Valiente...* Madrid, imp. Tomás Jordán, 1838, pags. 33-34). La relación artística y de amistad entre José de Madrazo y Musso Valiente, ya sabida, queda de nuevo puesta de manifiesto mediante la lectura de algunas cartas que José de Madrazo escribe a su hijo Federico (*José de Madrazo. Epistolario*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pags. 198, 230-231, 239); e, igualmente, en las dirigidas por Federico de Madrazo a su padre (*Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994, t. I, pags. 139 y 141). Otra valiosa información sobre la relación personal de Musso con estos artistas la podemos encontrar en Guirao García, J. "José Musso Valiente y las Bellas Artes", en *José Musso Valiente (1785-1838). Vida y obra. Nuevas aportaciones*. Lorca, Ayuntamiento, 2000, pags. 85-119.

⁸ Algunas de estas obras ya fueron objeto de análisis en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Arqueológico Municipal con motivo de los actos del 550 aniversario de la concesión a Lorca del título de Noble Ciudad, por lo que deberemos remitirnos a esta publicación en buena parte de los casos (Sánchez Abadía, E. y Torres Mora, S. de. *Casa de Guevara. Selección de Bienes Muebles*. Lorca, Ayuntamiento, 1992).

De muy primeros años del XIX es el retrato adscrito a la corriente neoclásica que representa a **María Teresa de Sentmenat**, en la línea del pintor valenciano Agustín Esteve⁹. María Teresa de Sentmenat y Copons (1749-1812), hija de José de Sentmenat y Oms¹⁰ y de María Manuela de Copons, casó en 1761 con Juan Procopio de Bassecourt y Bryas, segundo Conde de Santa Clara y segundo Barón de Mayals. En su tiempo de residencia en La Habana, con motivo del destino de su marido, se dedicó a realizar importantes obras benéficas, ayudando a la construcción de iglesias y hospitales.

Aquí aparece retratada hasta las rodillas, sentada en un sillón de respaldo de medallón. Junto a ella encontramos los elementos identificadores que atestiguan un hecho relevante del que el modelo se sentía más satisfecho y por el que quería que se le recordase y, así, como testimonio de su actuación en la ciudad de La Habana, en su mano izquierda sujeta un plano de las salas nuevas del hospital de Paula, obras que favoreció y que se aprecian al fondo¹¹. El pintor la representa de neto perfil, con mirada fija y algo distante. Lleva un vestido de gasa blanca y talle alto a la moda de Carlos IV, con encajes en los puños y bordes de la pieza que, a modo de manteleta, recubre los hombros y el pecho. Va adornado en mangas y cintura con lazos negros de seda, al igual que su



cabeza, de rizada y abultada peluca bajo la que se adivina el cabello peinado con flequillo que oculta casi completamente la frente; sobre el pecho luce un medallón ovalado con una imagen. El rostro, de encarnaciones claras y rasgos afilados, muestra unas facciones con nariz larga y labios finos y apretados en los que se aprecia nítidamente la comisura en arco de la boca. La paleta cromática es sobria y de cierta frialdad, con predominio de una gama de amarillos, pardos y ocre, con entonación más viva en el cortinaje y en la tela del sillón de terciopelo rojo. En primer plano, una mesa sirve de soporte a un tintero y a un libro abierto sobre el que la efigiada posa su mano derecha abierta. Como fondo de paisaje, y en la mitad superior de la composición, el celaje y los elementos arquitectónicos -resueltos con ligereza y sin particular esmero- con la edificación aludida y la parcial visión de una gran columna en el lado derecho, todo enmarcado en el manido recurso del cortinaje decorativo.

Si bien el cuadro se halla muy retocado, especialmente en rostro y brazos, destaca en el retrato la morbidez y suavidad de colorido, bastante matizado, así como la presencia de tenues veladuras delicadamente plasmadas. El dibujo es preciso y elegante y domina sobre la pintura. Ésta, finamente aplicada, produce un delicado efecto de esmalte, con una pincelada nada

⁹ Agustín Esteve Marqués (1753-1820), fue un gran retratista de la alta sociedad de su tiempo, en principio vinculado a Mengs y posteriormente a Goya, pintor por el que sintió gran admiración y con el que colaboró en réplicas y copias de retratos que éste realizaba. (Sobre Esteve, véase: Morales Marín, J.L. *Pintura en España (1750-1808)*, Madrid, Cátedra, 1994, pags. 235-242; y el esclarecedor y exhaustivo estudio de Martín S. Soria, "Agustín Esteve and Goya", en *The Art Bulletin*, 1943, pags. 239-266).

¹⁰ José Sentmenat y Oms nació en Lisboa donde su padre Manuel, nombrado Marqués de Castellidosrius en 1695 por Carlos II, era embajador. Fue teniente general, destinado en Cerdeña y Sicilia, y participó en el sitio de Gibraltar en 1727 y en la guerra de Nápoles (1733). Fue gobernador de Peñíscola (1748-54), Lérida (1756-60) y Cádiz (1761). Murió en 1776.

¹¹ En la iconografía de retratos que podríamos denominar fundacionales, se muestra al modelo en relación con un determinado hecho protagonizado por él. Con ello se pretende, junto a la idea de todo retratado de persistir en la memoria, subrayar su personalidad y las virtudes humanas y morales que poseía el efigiado. Estas actuaciones solían ser de carácter humanitario o piadoso (erección de un hospital, establecimiento religioso), sucesos de carácter cultural (fundación de Museos, Academias), etc. Un ejemplo de este momento que obedece a dicha tipología y da cuenta de su vigencia es el retrato realizado por Bernardo López en 1829 a María Isabel de Braganza, donde la reina, en esta ocasión de pie, señala con su mano derecha el Museo del Prado mientras con la otra nos advierte de los planos del edificio extendidos sobre una mesa.

vigorosa, de factura lisa y hasta cierto punto tímida que confiere al retrato un aire como modoso y blando. La modelo posa con poca naturalidad, y su rostro, de modelado un tanto plano -los numerosos retoques ya señalados en nada contribuyen a su justa apreciación-, transmite una expresión fría que adolece de falta de vida. Los ojos, claros y algo tristes, miran fijamente con gesto de leve melancolía. Los detalles indumentarios están cuidados, pero sin detenerse el artista en alardes preciosistas.

En la parte posterior de la tela podemos leer: "Verdadero retrato de la Excm^a S^a D^a María Teresa de Sentmanat (sic) y de Copons. Mujer del Excmo. Sr. D. Juan de Bassecourt, Conde de Santa Clara, Capitán General que fue del Principado de Cataluña. Murió en Palma a 9 de Enero de 1812 a los 62 años y medio de edad". Sabemos por una noticia de prensa que Alejandro Harmsen García lo integró entre sus fondos de pintura en 1887¹².

Marido de María Teresa de Sentmanat fue **Juan Procopio de Bassecourt y Bryas** (1740-1820), hijo de Procopio Francisco de Bassecourt y Thieulaine¹³, del que heredó los

¹² El periódico alicantino "Buenas Noches" de 17 de diciembre de 1887 reseña que "entre las adquisiciones pictóricas hechas por D. Alejandro Harmsen figura un precioso retrato de la Excm^a. Sra. D^a María Teresa de Sentmanat y Copons, esposa de D. Juan Bassecourt, conde de Santa Clara y capitán general de Cataluña, bisabuela de la señora baronesa de Mayals, original del celebrado pintor D. Francisco Goya y Lucientes, una de nuestras mayores glorias nacionales". En realidad, el parentesco no era exactamente el indicado: Juan Procopio Bassecourt y Bryas, aquí aludido como Juan Bassecourt, marido de María Teresa de Sentmanat, fue hermano del bisabuelo de la aquí referida como Baronesa de Mayals, Juana Bassecourt Soler, es decir, de Andrés Bassecourt y Bryas. Al morir sin sucesión Juan Procopio en 1820 el título de Barón de Mayals recayó en su sobrino, Andrés Bassecourt Burgunio, y tras éste sería Juan Bautista Bassecourt Baciero, padre de Juana Bassecourt Soler, quien ostentara esta distinción. Por otra parte, es bastante frecuente la atribución de muchas pinturas de quien se desconoce el autor a artistas de reconocida fama con la idea de ponderar la valoración de las mismas y dar más prestigio a quienes contaban con estas reconocidas firmas entre sus colecciones.

¹³ Procopio Francisco Bassecourt y Thieulaine (1698-1765), nacido en Grigny (Artois), localidad al norte de Francia próxima a los Países Bajos. Señor de Llardecans y primer Conde de Santa Clara y de Mayals, sirvió durante 37 años en el regimiento de las Reales Guardias Valonas y alcanzó la graduación de mariscal de campo. Fue gobernador del castillo de Monjuïc y en 1761 corregidor de Lérida, ciudad en la que fundaría la Real Academia de Agricultura, la primera sociedad de carácter ilustrado de Cataluña. Casó en Barcelona en 1736 con Catalina Inés de Bryas, natural de Tortosa. En la Casa de Guevara se conserva un retrato de tres cuartos de este personaje, realizado por Anselmo Zurita, de mediana calidad artística.

títulos de Conde de Santa Clara y Barón de Mayals¹⁴, y de Catalina Inés de Bryas López de Ulloa. Juan Procopio, militar igualmente como su padre, fue gobernador de Louisiana y de La Florida y capitán general de Cuba entre 1796 y 1799 y posteriormente de Cataluña (1802-1808). Inició la colonización de la isla de Pinos y en La Habana construyó la batería llamada de Santa Clara, además de abordar grandes reformas que afectaban a la salud -trasladó extramuros el matadero- y al ornato público; asimismo, levantó una casa de baños, rehizo paseos y atendió a las necesidades de las clases más necesitadas. Notable gestor y administrador, mejoró también la organización de los tribunales de justicia¹⁵.

En este retrato¹⁶, de tamaño natural, Juan Procopio de Bassecourt posa de cuerpo entero y de pie, a contraposto, vestido con uniforme de teniente general, con bicornio de plumas, sable, ancho fajín y bastón de mando. Lleva corbata de chorreras y sobre su casaca de peto rojo exhibe la banda de Carlos III -otorgada en 1802- bajo la que asoma tímidamente la de San Hermenegildo y, sobre el pecho, la Gran Cruz de esta última orden -concedida en 1816-, la de Carlos III y la venera de Caballero de Santiago. De dibujo limpio y apurado, el personaje aparece representado, desde un punto de vista bajo que realza su figura, con un aire mayestático y elegante -sin la altivez, es cierto, de otras muchas efigies de militares victoriosos, en actitudes gallardas y heroicas-, ciñéndose a los esquemas compositivos del *retrato militar, oficial y de aparato creado en Francia a finales del siglo XVIII* y extendido por toda

¹⁴ El título de Conde de Santa Clara, originario de Nápoles, le fue concedido a Procopio Francisco de Bassecourt por Carlos, rey de las Dos Sicilias, por Real Cédula de 13 de febrero de 1748. Posteriormente, en un Real Decreto de 2 de abril de 1754, Fernando VI le hizo donación de la Baronía de Mayals (Lérida).

¹⁵ A modo de dato complementario, tenemos noticia de dos retratos de Luis Alejandro Procopio de Bassecourt y du Pire, uno de Vicente López y otro más próximo al pincel de su cuñado Miguel Parra. Luis Alejandro Bassecourt, sobrino de Juan Procopio, fue primer teniente gobernador en Cuba al tiempo de su tío, pasando posteriormente a España para luchar en la guerra de Independencia. En 1810 fue nombrado gobernador militar de Valencia (para estos retratos, véase: Díez, J. L. *Vicente López (1772-1850)*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, vol. II, pags. 118-119, 202 y 651).

¹⁶ Un primer y acertado comentario sobre el mismo lo encontramos en Guirao García, J. "Retratos ilustres en la Casa de Guevara: el de D. Juan de Bassecourt", en *La Verdad*, 7-12-1972.



Europa¹⁷. Retratado a edad ya muy avanzada, con pelo canoso con flequillo y facciones nítidas, su expresión bonachona y amable -concentrada en la mirada cansada del anciano- transmite verazmente la psicología del personaje, estableciendo una relación directa y cálida con el espectador que lo contempla, de indudable efecto; así, a pesar del rigor formal e implacable descripción, el pintor trata al modelo con proximidad y simpatía y no duda en reflejar mediante el expresivo rostro la fragilidad y humanidad que envuelve al personaje. Tras él aparece un extenso celaje rasgado de nubes y, separando los planos, en diagonal, un cortinaje verde parcialmente descorrido¹⁸,

¹⁷ Las grandes efigies de aparato, de antiquísima tradición, abarcan un amplio repertorio que incluía, además de militares, a reyes, nobles o destacadas personalidades de su tiempo, y en ellas los retratados están representados con los signos o atributos, el "aparato", que resaltaban sus virtudes, cualidades, hazañas o aficiones. En cuanto al retrato militar, Vicente López es buen ejemplo de pintor afín a esta tipología de filiación francesa, e igualmente Goya no quedó al margen como prueba su cuadro del general Urrutia. Conforme avanza el siglo XIX, esta composición iconográfica pierde grandiosidad -las heroicas acciones ligadas a la guerra de la Independencia quedaban atrás-, generalizándose entonces los retratos de menor tamaño que muestran a las figuras comúnmente de tres cuartos, sin incluir el fondo que los relacionaba con un acontecimiento concreto.

¹⁸ La cortina, amén de resolver fórmulas compositivas, crea distancia, separación y por lo tanto es un atributo de majestad, de ahí que aparezca frecuentemente en retratos reales y de nobleza.

a modo de embocadura teatral. También, una mesa que soporta diversos útiles de escritorio, símbolo de autoridad y respeto. Su mano derecha sostiene un guantelete -específica expresión de la vida militar- y señala una lejana vista del Puerto del Morro de La Habana en el que se adivinan diversas embarcaciones a vela y un faro, que nos da cuenta de su actividad allí con importantes obras de fortificación. Hay que destacar el modelado rotundo y la maestría dibujística, con esa capacidad para reproducir con fidelidad los rasgos fisonómicos del personaje, la ejecución cuidada del cabello, la precisa descripción de las condecoraciones o la calidad de las telas. Por otra parte, el empleo del color es algo frío y desvaído, salvo los rojos intensos del fajín, bocamangas, peto y cara interna de la casaca, las superficies bruñidas y la iluminación meramente convencional. Obra, pues, de cuidada factura técnica que podemos enmarcar dentro de un realismo academicista de pervivencia neoclásica.

El retrato está realizado en 1820 por el pintor alicantino Vicente Rodes y Aries (1791-1858)¹⁹, personalidad artística muy cercana al estilo de Vicente López²⁰ y, en opinión de Lafuente Ferrari, más afín, pese a su cronología, a la tradición artística del siglo XVIII. Ya la revista "Las Bellas Artes"²¹, con motivo de la necrológica a la muer-

¹⁹ Entre los primeros en ocuparse de la figura de Rodes, además de Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1884, pag. 586, debemos señalar a Carlos Pirozzini con su extenso canto laudatorio *Vicente Rodes: su vida y sus obras. Estudio crítico-biográfico*. Barcelona, Tip. L. Tasso, 1891; el Barón de Alcahalá, brevemente, en su *Diccionario de 1897*, y algo más tarde, Serrahima, M. "Vicenc Rodes", en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, 1935, pags. 174-182.

²⁰ Serrahima nos dice que ambos pintores eran muy amigos (Serrahima, M. "Vicenc Rodes", op. cit., pag. 175). Este retrato guarda gran semejanza compositiva con el realizado por este pintor al general Pascual Zayas y Chacón, datable hacia 1818 (véase: Díez, J. L. *Vicente López...*, op. cit., vol. II, pags. 191 y 662). Esta tipología la encontramos igualmente en varios de los retratos que realiza este mismo pintor en 1827-1828 al Duque del Infantado (*Ibidem*, pags. 184 y 691). En esta espléndida monografía, en relación a uno de los retratos aludidos del general Luis A. Bassecourt, se señala "que ciertamente los López tuvieron relación familiar con esta importante familia, algunos de cuyos miembros fueron retratados por Bernardo López, a quien se debe el retrato de Dionisio de Bassecourt, Marqués de Bassecourt", lo que le lleva a afirmar seguidamente que "a Bernardo López ha de corresponder así mismo un espléndido retrato de cuerpo entero del capitán general Juan Procopio Bassecourt y de Bryas, Conde de Santa Clara y Barón de Mayals, conservado en una colección de Lorca". Obviamente, se refiere al cuadro de la Casa de Guevara, atribuyendo al hijo del pintor la autoría del mismo (*Ibidem*, pags. 118-119).

²¹ *Las Bellas Artes*, 1858-1859. Valencia, Imp. José Rius, 1859, t.I, pags. 40-41.

te de Rodes firmada por Luis G. del Valle, nos señalaba el revelador dato de que "extendida su fama, fue llamado en 1820 a Barcelona para encargarle algunas obras de pintura y en particular el retrato del Sr. Conde de Santa Clara²², cuadro de composición de 15 palmos de altura. Con tanto acierto llevó a cabo esta obra, tanto llamó con justicia la atención en la capital del Principado que ya no le fue posible abandonar aquel suelo, y se vio obligado por las muchas obras que le fueron encargadas a fijar allí su residencia"²³. En efecto, desde entonces se dedicó preferentemente a este género -que practicó, como la mayoría de los pintores de la época, más como recurso económico que como especialidad artística-, retratando con oficio a ilustres personajes de la corte y a figuras destacadas de la sociedad de la ciudad condal. Notable retratista, fiel representante del academicismo pictórico de época fernandina, con su impronta clasicista, su estilo se caracteriza por un realismo correcto y sincero que denota su admiración por la obra de Ingres²⁴.

El retrato de **María Antonia Baciero Fernández de Córdoba** nos permite aludir a la rama valenciana de los habitantes de la Casa. Nacida en 1790, casó en 1815 en Valencia con Andrés Bassecourt y Burgunio (1781-1840), capitán de guardias valonas, coronel de infantería, Barón de Mayals, Conde de Santa Clara, Vizconde de Mas Nogués, Señor de Llardecans y Caballero de la orden de Alcántara. Ella ostentó el título

de Baronesa de Petrés²⁵, heredado de su padre. Murió en 1834.

Está retratada algo más de medio cuerpo, de tres cuartos hacia su derecha, sobre fondo neutro y con la cabeza levemente girada hacia el espectador al que observa con mirada como ausente. De rostro recio y cuerpo robusto, va ataviada con vestido de talle alto representativo de la moda imperio, de generoso escote de encajes, y parcialmente envuelta en mantón de cenefa bordada con motivos florales, luciendo sobre el cuello un sencillo collar de perlas a juego con los pendientes. En la cabeza, con peinado de tirabuzones que enmarcan las sienes, sobresale una espléndida diadema de plata, mientras en las manos sostiene un abanico parcialmente abierto y un bolso a la moda de la época. De técnica poco suelta y de dibujo firme, presenta un colorido de gama fría en tonos pasteles y carnaciones ligeramente pálidas sin apenas efectos de claroscuro y sombreados que hagan más expresivo el semblante. Obra mal conservada, conocemos su autor, lugar en el que fue pintado y su fecha por una inscripción que lleva al dorso de la tela: Vicente Velázquez, Valencia, 1822. De este pintor apenas hemos podido localizar información sobre su vida y obra²⁶, pero sabemos gracias a una carta que escribe desde Santander en octubre de 1808, en la que solicita se le remita el título de Académico de mérito, que ocupaba entonces el empleo de director de la Escuela de Dibujo del Consulado de dicha ciudad. A los pocos días dirigía nueva misiva a Vicente Vergara, secretario de la Academia de San Carlos de Valencia, ofreciendo su empleo de director en dicha Escuela, indicándole que había sido discípulo de su padre²⁷, que había estado en Roma -de donde había traído cerca de doscientos

²² Juan Procopio de Bassecourt muere en Barcelona en este año de 1820, concretamente el día 14 de abril, por lo que es muy probable que Rodes lo ejecutara -no creemos que se trate de un retrato póstumo- en los primeros meses de ese año. En este sentido, Serrahima recoge que "... el Conde de Santa Clara, un gran señor que vivía en Barcelona, se puso a punto de morir, y sus hijos, que querían tener un retrato suyo, enviaron a buscar a Vicente Rodés a Valencia. Le debieron hacer buenas propuestas puesto que marchó a Barcelona. Eso era el año de 1820" (Serrahima, M. "Vicenç Rodés", op. cit., pag. 176).

²³ Este comentario será posteriormente recogido por Ossorio en su conocida obra y, citando a este autor, por cuantos estudiosos abordaban la personalidad artística de este pintor (Alcahalí, Ràfols, Garrut, Martínez Morellá, Espí, etc.).

²⁴ En relación con este retrato de Juan Procopio de Bassecourt, algunos autores, equivocadamente, lo dan como conservado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona (*Historia del arte valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 1986, t. 4, pag. 322; *Gran Enciclopedia Valenciana*, Valencia, Difusora de Cultura Valenciana, 1991, t. 8, pag. 195). Mas esto no es así. El único cuadro de este personaje pintado por Rodes es el que se encuentra en la Casa de Guevara de Lorca.

²⁵ Era hija de José Luciano Aguiló Romeu de Codinats, antes Baciero, y de María Teresa Fernández de Córdoba y Ferrer, Condesa de Peñalba. El título de Barón de Petrés tiene origen medieval, desde que el rey Martín I por Privilegio de 5 de mayo de 1410 concedió esta jurisdicción criminal a Luis Aguiló Donzell, confirmada por el rey Alfonso por Real Privilegio de 29 de noviembre de 1429.

²⁶ El Barón de Alcahalí sólo reseña que fue académico de mérito y profesor de pintura de San Carlos y que en 1823 solicitó una plaza de tasador (Alcahalí, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. F. Doménech, 1897, pag. 319). Benezit señala su segundo apellido, Querol, y que el Museo de Sevilla guarda un retrato suyo (Benezit, E. *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, 1966, t. 8, pag. 500).

²⁷ José Vergara (1726-1799), destacado pintor valenciano especializado en pintura religiosa del que se conservan numerosas obras en iglesias y conventos de su ciudad natal.



originales en estampas y dibujos-, y rogando que "si por caso hubiera en esa alguna vacante estimaré el favor de ud. me lo noticie para pretenderla, porque más quiero ser cola para vivir con tranquilidad que cabeza sin ella"²⁸.

Un retrato muy interesante es el que representa a una **mujer de edad avanzada**, del que ignoramos tanto su nombre como el del autor de la obra. En un principio creímos que la modelo era Joaquina Pérez Valiente y Brost²⁹, vinculada a la Casa por el matrimonio de su nieto José Musso Fontes con Manuela Moreno Rocafull, por ciertos rasgos físicos que nos la relacionaban con José Musso Valiente, mas ahora tenemos duda de que se trate realmente de ella. Joaquina Pérez Valiente había muerto en 1831 y las características del retrato nos hacen datarlo posteriormente, más bien hacia 1840 o pocos años más allá. Además, es

pieza de muy buena factura -quizás realizada en Madrid o en otra capital de provincia, tal vez Valencia o Sevilla- y esta señora apenas se ausentó de Lorca a lo largo de su vida.

Retratada cuando debía contar aproximadamente 60 años de edad, posa, de modo convencional y rigurosa frontalidad, ante un fondo neutro de tonos pardos con una cortina de color carmesí recogida a su derecha. La efigiada, de porte distinguido, luce un vestido liso de raso de color negro ajustado a la cintura, falda ahuecada y abultadas mangas, adornado con azabaches y labor de encaje en puños y cuello. El indumento, sobrio y elegante, se completa con muy llamativos lazos de raso de color rojo en puños, cuello y tocado. Lleva pendientes en forma de lágrima, cabello oscuro partido en dos y recogido atrás, y en la mano izquierda sujeta un pañuelo igualmente de encaje mientras que la otra aparece colocada a la altura de la cintura, mostrando en ambas aros y anillos dorados. Su rostro es serio y macilento, no bello, con un rictus de labios apretados, nariz aguileña, marcada barbilla y ojos de párpados enrojecidos e intensa mirada. Es retrato de buena técnica e indudable habilidad, en el que apreciamos la importancia que el pintor concede a las telas, de calidad táctil, ejecutadas con extraordi-



²⁸ "Epistolario Artístico Valenciano, D. Vicente Velázquez, pintor", en *Archivo de Arte Valenciano*, III, nº 2, 1917, pags. 153-154.

²⁹ Así lo hicimos constar en el Inventario de Bienes Muebles de la Casa de Guevara, nº 81. Era hija de los señores Condes de Casa-Valiente, Pedro José Pérez Valiente, del Real Consejo y Cámara de Castilla, natural de Granada, y Francisca Brost y Varona, de Alcalá de Henares. Nacida en Madrid en 1756, en 1776 casó con el lorquino José María Musso Albuquerque, regidor de la ciudad y descendiente de una noble familia de origen italiano establecida en Lorca en el siglo XVI procedente de la vecina Caravaca.

nario dominio mediante suaves y localizados toques de luz que describen brillos y otorgan volumen a la figura. Obra, en fin, que nos recuerda el estilo de artistas como Gutiérrez de la Vega por la poderosa caracterización gestual y cierta rigidez en la postura.

José Musso Valiente (1785-1838), hijo primogénito de José M^a Musso Alburquerque y de Joaquina Pérez Valiente y Brost, es figura excepcional en su tiempo, un humanista de formación neoclásica que desarrolló una fecunda labor política -alcalde de Lorca, gobernador civil de Sevilla y Murcia- e intelectual estudiando con gran dedicación materias tales como ciencias naturales, latín, griego, arte, historia, música -una de sus grandes pasiones-, literatura, etc³⁰. En 1810 casó con Concepción Fontes Fernández de la Reguera, de noble familia murciana, hija de Joaquín Fontes Riquelme y Dolores Fernández de la Reguera Sancho.

De Musso Valiente se conservan en la Casa dos retratos, un dibujo a lápiz sobre papel y un óleo sobre lienzo, ambos realizados por su amigo José de la Revilla³¹, persona con la que Musso mantuvo estrecha y auténtica proximidad afectiva, como se desprende tras la lectura de su *Diario*.



De Revilla es el espléndido apunte de 1829 de José Musso Valiente, realizado a lápiz de punta de plomo con toques de clarión. Busto de tres cuartos a la derecha y mirada al espectador, es retrato de carácter íntimo y sincero, hecho con soltura y dominio técnico seguramente en una sola sesión, en el que el artista refleja con toda naturalidad e intensidad emocional la personalidad de su modelo, individualizado no sólo por los rasgos físicos sino por el tratamiento anímico de la expresión. El rostro atractivo y vigoroso está descrito de modo preciso, con exquisita suavidad, mientras el resto de los detalles sólo están esbozados con ligeros y largos trazos del lápiz. Retratado con abundante pelo alborotado, largas patillas, ojos grandes y expresivos, llenos de fuerza, nariz poderosa y boca que traduce una ligera sonrisa, es dibujo que destaca por su sencillez y hondo espíritu romántico -agudizado por la camisa abierta de amplio cuello-, un verdadero retrato psicológico que nos permite acercarnos, con particular simpatía, a esta destacada figura de la España de su tiempo. Al dorso se puede leer la inscripción: "D^o. José Musso y Pérez Valiente, retratado en el año 1829 por D^o. José de la Revilla".

En cuanto al retrato al óleo, tenemos certeza de su asignación al pintor Revilla gracias a la Par-

³⁰ Una emotiva aproximación para el conocimiento de este personaje sigue siendo la ya citada "Memoria biográfica..." de Fermín de la Puente de Apezechea, o el artículo de 1924 de José Pío Tejera y R. Moncada, publicado en la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, *Biblioteca del murciano o ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia*. Interesantes estudios sobre Musso, realizados recientemente, los podemos encontrar en: VVAA, *José Musso Valiente (1785-1838). Vida y obra*. Murcia, Fundación Centro de Estudios e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 1998; Molina Martínez, J.L., *José Musso Valiente (1785-1838): Humanismo y Literatura Ilustrada*. Murcia, Universidad, 1999; y el ya reseñado en nota 7.

³¹ José de la Revilla (1800-1859) es más conocido como escritor y profesor de literatura que como pintor. Ossorio dice de él que fue "pintor de historia, autor de un retrato de Doña María Cristina de Borbón que fue colocado en 1833 en el real gabinete topográfico, y de un lienzo representando a Caín y su familia después de la maldición celestial, que presentó en la Exposición de la Academia de San Fernando celebrada en 1838. Algunas de sus obras figuran en el Museo nacional." (Ossorio y Bernard, M., *Galería biográfica...*, op. cit., pag. 571). Otro interesante testimonio sobre este personaje nos lo aporta Federico de Madrazo en sus "Recuerdos de mi vida", donde recoge en relación con sus años de formación en el estudio paterno que "también pintaba en casa entonces D. José de la Revilla, hombre metódico y bien educado y liberal también" (*Federico de Madrazo (1815-1894)*. Madrid, Amigos del Museo Romántico, 1994, pag. 36). En 1825 aparece citado como alumno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de un incidente acaecido en una de las clases del Natural (Navarrete Martínez, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, FUE, 1999, pag. 244).

tición de bienes de Manuela Moreno Rocafull de 1877, en donde se detalla: "retrato tamaño natural de don José Musso Valiente, en lienzo, por don José de la Revilla"³². Esta misma autoría queda igualmente señalada en el propio *Diario de Musso*, quien el 24 de abril de 1831, además de este pormenor, nos aporta novedosos datos del personaje: "José de la Revilla, pintor y poeta. Natural de Burgos, huérfano desde sus primeros años, discípulo de la Real Academia de San Fernando y discípulo de D. José de Madrazo en el arte de la pintura, y en el día profesor de ella. Se mantiene dando lecciones a varios discípulos varones y hembras y con los productos del arte. Ha hecho mi retrato y está haciendo los de doña Carmen Argundez y de la Reina"³³. Así pues, el documento notarial aludido y el comentario de Musso nos permite conocer al indudable pintor de este interesante retrato, lo que esclarece atribuciones anteriores que apuntaban más a artistas como José de Madrazo o Valentín Carderera, las cuales se habían establecido básicamente por las semejanzas estilísticas con obras de estos pintores, quienes además mantuvieron con Musso sincera amistad³⁴.

Revilla fue profesor de dibujo de José Musso Fontes y de su hermana Encarnación desde 1825, cometido que durante un primer momento desempeñó igualmente el pintor Antonio Maea³⁵. Encarnación Musso realizó varias litografías en este tiempo con la supervisión de Revilla, por lo que bien pudiéramos aventurar que fue la primera mujer en España que se ejerció en esta novedosa

especialidad artística inventada poco tiempo antes³⁶. Conocemos también que Revilla ocupó la cátedra de Literatura Española del Ateneo de Madrid en 1838, colaborando en publicaciones como *El Semanario Pintoresco Español*³⁷ y otras revistas de igual momento.

Es muy buen retrato de busto largo, sobre fondo neutro, de tres cuartos a la izquierda. El lienzo nos presenta a Musso como un hombre de aspecto más juvenil con su edad de entonces, de más



³² Archivo Histórico de Lorca (en adelante A.H.L.), prot. 2223, ante Sebastián M^o Alberola (24-9-1877), fol. 1151.

³³ Molina Martínez, J.L. *José Musso Valiente...*, op. cit., pag. 38.

³⁴ Guirao García, J. "Unas pinturas de la Casa de Guevara: la 'Madonna' de Sassoferrato y retratos de los Madrazo", en *La Verdad*, 18-11-1971; Sánchez Abadía, E. y Torres Mora, S. de. *Casa de Guevara...*, op. cit., pag. 44.

³⁵ Ossorio apunta de Antonio Maea que fue "discípulo de la Academia de San Fernando en los primeros años del siglo y uno de los más asiduos profesores del Liceo artístico y literario de Madrid, en cuyas sesiones prácticas tomaba activa parte y en cuya sección de pintura desempeñó el cargo de secretario. Sólo conocemos algunas copias al óleo de este artista" (Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica...*, op. cit., pag. 406). Puntuales noticias de Maea como alumno de la Academia de San Fernando en 1825 se recogen en: Navarrete Martínez, E. *La Academia de Bellas Artes...*, op. cit., pags. 244 y 247). En esta misma publicación se da cuenta de que Antonio Maea y José Aparicio habían presentado obras a la exposición de la Academia de 1804, fecha muy temprana para pensar en el alumno anteriormente citado con ese mismo nombre, lo que nos hace dudar si en realidad se trata de distintos artistas, padre e hijo (*Ibidem*, pag. 300).

³⁶ El primer establecimiento litográfico de España se había constituido en 1819. Recordemos que José Musso Valiente, padre de Encarnación, junto con Ceán Bermúdez, fue autor de los textos de la Colección litográfica de los cuadros del Rey de España que bajo la dirección de José de Madrazo se llevó a cabo en el Real Establecimiento Litográfico a partir de 1825. En la Casa de Guevara se conservan dos litografías de Encarnación Musso de hacia 1826-29, "Niño durmiendo" y "Hércules y Anteo", en las cuales se indica que fueron realizadas bajo la dirección de D. J. de la Revilla (Inventario de Bienes Muebles de la Casa de Guevara. 1991, n^o 214 y 224).

³⁷ Esta revista informa que en la Exposición de la Academia de San Fernando de 1838, José de la Revilla presentó un cuadro de composición titulado «Caín y su familia después de la maldición celestial» (*Semanario Pintoresco Español*, n^o 135, 28-10-1838, pag. 754). La reproducción en grabado de esta obra aparece en el número siguiente y nos sugiere, pese a la mala calidad del mismo, un cuadro de regular factura (*Ibidem*, n^o 136, 4-11-1838, pag. 759). También existe de Revilla un retrato del escritor Mesonero Romanos que se conserva en el Museo Municipal de Madrid (García Jáñez, F. *Repertorio iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, F.U.E., 1998, pag. 213).

de cuarenta años, apariencia que tal vez pueda deberse a que fuera retrato hecho de memoria. El modelo viste la clásica levita negra con solapa de terciopelo, un chaleco rameado y corbata blanca de lazo sobre camisa de cuello levantado con puntas. Presenta una fisonomía con cabeza bien perfilada, rostro sereno de despierta mirada -con penetrantes ojos oscuros- que adivina una voluntad decidida e indudable inteligencia, largas y pobladas patillas y cabello abundante y revuelto que acentúan el halo romántico que envuelve al personaje, buscando el pintor, además de la fidelidad fisonómica de la figura, transmitir apropiadamente el carácter de la misma, la captación psicológica y su fuerza de espíritu³⁸. Es retrato sobrio, sin alardes cromáticos, de notoria energía y rotunda presencia, que nos permite conocer los rasgos físicos e inferir la calidad humana de este extraordinario personaje por el que el pintor sentía verdadero afecto³⁹.

Sólo correcto es el retrato de Pedro Alcántara Musso, hermano del anterior. **Pedro Alcántara Musso Valiente**, nacido en Lorca en 1788, realizó una brillante carrera como militar. En su hoja de servicios correspondiente al año de 1818 consta que poseía entonces cuatro cruces de distinción de las batallas de Albuera, Chiclana, sitios de Bayona y Pamplona y gloriosa campaña de los años de 1813 y 1814 en los Pirineos y dentro de Francia. En 1825 alcanzó el grado de brigadier de infantería y de mariscal de campo el 4 de ene-

ro de 1830⁴⁰. Obtuvo la Gran Cruz de Caballero de San Hermenegildo y ejerció como gobernador militar de la provincia de Murcia y plaza de Cartagena. Durante sólo unos meses desempeñó la función de alcalde provisional de Lorca -1823- y fue asimismo director en 1847 del recién creado Sindicato de Riegos de Lorca, organismo que sustituyó a la Real Empresa. Estuvo casado en primeras nupcias con Josefa Caro Caro, hija del insigne militar Ventura Caro Fontes y María Caro Ortiz⁴¹. En diciembre de 1830 contrae nuevo matrimonio con María Antonia de Sotto⁴². Muere en Orihuela, donde pasó algunos años de su vida, en 1861⁴³.



³⁸ Un dato curioso de esta obra y sobre otro retrato de Musso del pintor sevillano José Gutiérrez de la Vega, lamentablemente en paradero desconocido, nos la ofrece Musso en su *Diario* cuando anota el 31 de mayo de 1836: "Heme pues en casa de Gutiérrez para que continúe el retrato. Allí he estado dos horas y media mientras pintaba la cabeza; y según dice su hijo salgo parecido. Entrará luego la disputa sobre cuál se parece más, si éste o el de Revilla; mas para eso de aquí a cien años, como no hayan ido a parar a un desván, rodarán por ese mundo con el nombre de «Retrato desconocido»" (Guirao García, J. "José Musso Valiente...", op. cit., pag. 110). Además de estos dos lienzos conocemos de Musso Valiente otro retrato que se conserva en la Real Academia Española (El cuadro se reproduce en: Zamora Vicente, A. *Historia de la Real Academia Española*. Madrid, Espasa, 1999, pag. 456).

³⁹ En el testamento de José Musso Valiente se recogen varias mandas particulares para que se diesen algunas alhajas o prendas a diferentes personas, entre las que se cita, entre otros, a Fermín de la Puente y Apezchea -a quien Musso consideraba su yerno aunque no llegó a casarse con su hija Ana por la muerte de ésta en 1837-, y a José de la Revilla (A.H.L., prot. 1650, ante Juan Pérez de Tudela Mejía, fol. 602 v.). En el Inventario y Partición de bienes de Musso de 1839, el albacea testamentario, su hermano Pedro Alcántara, le asigna a José de la Revilla el libro "Descripción de los monumentos antiguos", en francés (*Ibidem*, fol. 729 r.).

⁴⁰ Archivo Municipal de Lorca (en adelante A.M.L.). Sala I, leg. 115. Expediente de Milicias de 1816-1830. Aquí se recoge el historial de servicios de Pedro A. Musso Valiente hasta 1818 con motivo de su nombramiento como coronel del regimiento provincial de Lorca.

⁴¹ Se conservan en colecciones particulares varios retratos de este destacado militar -fue capitán general en jefe de las tropas del ejército español en Navarra y Guipúzcoa hasta 1794 y posteriormente capitán general de Valencia- pintados por Vicente López. También retrató López hacia 1795-97 a la esposa de éste, María Caro Ortiz de Rodrigo (véase: Díez, J. L. *Vicente López...*, op. cit., vol. II, pags. 127-128).

⁴² Antonia de Sotto Clonard y Abach, nacida en 1812, era natural de Barcelona, hija de Raimundo de Sotto, Conde de Clonard, y de Ramona Abach, Marquesa de la Granada. Raimundo de Sotto fue un brillante militar que alcanzó el grado de mariscal de campo.

⁴³ Según se indica en 1862 en la Partición de bienes de Pedro Alcántara Musso, de este matrimonio nacieron tres hijos: Manuel, que ya había fallecido en 1861, Pedro Alcántara, capitán graduado del ejército y auxiliar del Ministerio de la Guerra, y Joaquina, casada con Joaquín Manso de Zúñiga y Espeleta, teniente coronel y capitán de Estado Mayor (A.H.L., prot. 2417, ante Juan Pérez de Tudela Mejía, fol. 388 y ss.).

De medio cuerpo y ligeramente tres cuartos a la izquierda, viste traje de gala, con levita negra abierta, chaleco y camisa de color blanco, corbata de lazo sobre cuello de puntas, fajín y bastón de mando en su mano derecha. Luce la Gran Cruz de San Hermenegildo y banda de igual orden sobre el pecho, Cruz de San Fernando y, sobre la solapa, el lazo de una distinción inidentificable (¿Cruz sencilla de San Fernando?). Presenta un rostro de semblante serio y adusto, nariz prominente, copioso bigote cano, cabellos plateados y ojos penetrantes e incisivos que miran al frente. El retratado posa con cierto envaramiento y rigurosa frontalidad, y en su factura se observa sequedad de dibujo y un severo modelado de los volúmenes. La entonación cromática es poco armoniosa, con deficiente gradación de sombras en el lado derecho y no muy logrados efectos lumínicos que dan como resultado un rostro, sin apenas brillo, que adolece de inexpresiva frialdad. Es obra, pues, de regular ejecución, como realizada por encargo después de haber fallecido el retratado. Este lienzo queda recogido en el Inventario de bienes de Manuela Moreno Rocafulld de 1877, anotándose así: "Retrato tamaño natural del general don Pedro Musso por Escosura"⁴⁴, e igualmente se cita entre los fondos de pintura en la testamentaria de José Musso Fontes, su sobrino, de 1886⁴⁵. Por lo que hemos podido conocer de la producción artística de Ignacio León de Escosura, dudamos mucho de que sea obra suya, por lo que debe ser atribución imprecisa o quizá de algún mediano pintor ignorado con este mismo apellido.

De 1835 es el retrato del presbítero **Juan Bautista Rocafulld y Vera**. Por una inscripción al dorso de la tela sabemos que su autor es un tal Bernaola, pintor del que no hemos podido hallar ningún dato sobre su vida. Sobre un fondo neutro en tonos claros, está representado de medio cuerpo y tres

cuartos a su izquierda, con vestimenta talar de riguroso color negro y bonete en la cabeza. De evidente sequedad, el rostro refleja un dibujo excesivamente lineal y duro y una tonalidad uniforme que resta intensidad y espíritu vital al retratado, a lo que contribuye el particular gesto desabrido y el apreciable defecto en la vista que muestra el personaje. En su mano sujeta un papel con la siguiente inscripción: "si se pierde mi memoria ver a la espalda mi historia", elemental recurso utilizado por quien encarga la obra con la pretensión de que quede clara la identidad del retratado y que su recuerdo perviva con el paso del tiempo. Así, en la parte posterior se indica: "Dⁿ Juan Bautista de Rocafulld Vera Rocafulld y Motezuma (sic), presbítero, es el último barón y poseedor de este apellido y de los mayorazgos de Dⁿ Juan de Guevara en Lorca, de Lara en Murcia, Guzmán y Otazo en Fortuna. Nació en 18 de junio de 1765. Cegó en 14 de mayo de 1831 y fue retratado en Lorca en marzo de 1835 por Bernaola. Murió el día 13 de marzo de 1837"

Juan Bautista Rocafulld era hijo de José Tomás Rocafulld Puxmarín, coronel del regimiento provincial de Lorca, y de su primera mujer, Isabel M^a de Vera Moctezuma, natural de Trujillo e hija a su vez de Diego de Vera Fajardo y Andrea Moctezuma, Marquesa de Espinardo.



⁴⁴A.H.L., prot. 2223, ante Sebastián M^a Alberola (24-9-1877). Con este apellido sólo conocemos al pintor Ignacio León Escosura. Nacido en Oviedo, fue pintor de género y alumno de la Academia de Bellas Artes de La Coruña y de la de San Fernando de Madrid; discípulo de Federico de Madrazo, trabajó en París -con Lazerges y Gerome-, dedicándose principalmente a las escenas de género y de interiores, habiéndosele otorgado el título de caballero de la orden de Carlos III y de comendador de la orden de Isabel la Católica. Murió en Viena en 1882 (Benezit, E. *Dictionnaire des peintres...*, op. cit., t. 3, pag. 606; Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica...*, op. cit., pag. 370).

⁴⁵ Archivo de Casa de Guevara (en adelante A.C.G.). Escribanías, 4.

Dentro del género del paisaje⁴⁶ conserva la Casa de Guevara una pintura de excepcional calidad del prolífico Genaro Pérez Villaamil. Es obra de incuestionable interés, no sólo por ofrecernos una de las primeras representaciones románticas realizadas en España, sino también por ayudarnos a comprender un poco más el devenir artístico de este reconocido pintor, exhaustivamente investigado por Arias Anglés⁴⁷. Se trata de una **escena de bandidaje** y sabemos, y es dato valiosísimo, que está realizado en Cádiz, primer foco del Romanticismo, en 1833 (en el ángulo inferior izquierdo lleva escrito: "G.P. Villaamil. Cádiz, 1833")⁴⁸. Este es el año en que Villaamil se encuentra con el artista escocés David Roberts, con el que va a viajar por Andalucía⁴⁹ y que le influirá de tal modo que desde entonces provocará una transformación de su anterior e inicial estilo convirtiéndose a un romanticismo paisajístico, "arqueológico" y de rasgos costumbristas⁵⁰. Ya en 1838, Musso Valiente apuntaba respecto a Villaamil que "este artista apenas ha recibido más lecciones que una u otra del inglés Roberts: se ha formado a sí mismo y adoptado un colorido propio suyo"⁵¹. Como señala acertadamente M^a Elena Gómez Moreno, Villaamil va a en-

contrar como elementos protagonistas de sus pinturas "monumentos estilizados, fantaseados a veces; montañas escarpadas, cielos con dramáticos nubarrones; gentes pintorescamente ataviadas, en sus tareas habituales o en bailes y procesiones, castillos ruinosos a la luz de la luna... Todo un repertorio de temas que, sin dejar de ser reales, reciben en su tratamiento artístico una carga poética de misterio y fantasía"⁵². En efecto, los paisajes de Villaamil parten de la realidad, pero el artista los desposee de su exactitud -no le interesa la verdad científica-, los deforma e idealiza, con la finalidad de buscar los ambientes más pintorescos y cautivadores.

Arias recoge tres obras pintadas por Villaamil en 1833: un dibujo fechado en Granada, en el mes de julio; un óleo que representa la "Vista de la Giralda de Sevilla desde la calle de la Borceguinería", firmada y fechada en esta ciudad en octubre; y una litografía, "Iglesia de la Feria de Sevilla", cuyo pie reza: G. P. de Villaamil d'après nature 1833⁵³. Por lo tanto, es indudable la importancia de esta obra conservada en Lorca, ya que nos permite saber de su estancia en Cádiz en ese mismo año. Pero, ¿en qué mes la pintó? Nosotros creemos que el cuadro pudo haberlo realizado antes de estas tres obras citadas y, más concretamente, hacia los meses de mayo o junio. Como conocemos por Méndez Casal, Villaamil regresa a España, tras su estancia de tres años en Puerto Rico, vía Lisboa el 27 de abril de este año de 1833. Sería lógico pensar que primeramente fuera a Cádiz, punto más cercano a la ciudad portuguesa, localidad en la que había vivido entre 1823 a 1830 y en la que presumiblemente residiría

⁴⁶ El paisaje romántico español tiene sus raíces en el paisaje costumbrista y de vistas de lugares que existía en el siglo XVIII. Este género se va a revalorizar durante los años treinta y cuarenta del siglo XIX gracias al gusto experimentado por la burguesía, deseosa ahora de contemplar la exaltación de monumentos históricos, ruinas, etc., que solía observar en litografías de la época reproducidas en publicaciones periódicas (García Melero, J.E. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid, Encuentro, 1998, pag. 312).

⁴⁷ Arias Anglés, E. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid, C.S.I.C., 1986.

⁴⁸ Cádiz era ya a fines del siglo XVIII una ciudad floreciente, cosmopolita, abierta y comercial, un foco de cultura y nuevas ideologías en el que sobresalía un importante núcleo inglés que influiría decididamente en la pintura andaluza de comienzos del siglo XIX.

⁴⁹ Salas, Xavier de. "Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil", en *Archivo Español de Arte*, n.º XXXI, 1958, pag. 281. Otro paisajista andaluz que mantuvo contacto con Villaamil y Roberts en Sevilla en este mismo año de 1833 fue José Domínguez Bécquer (Valdivieso, E. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XIX*. Sevilla, Guadalquivir, 1986, pag. 364).

⁵⁰ Arias Anglés, E. *El paisajista romántico...*, op. cit., pag. 181.

⁵¹ Musso Valiente, J. "Bellas Artes. De la escuela moderna española de pintura", en *El Liceo Artístico y Literario Español*. Madrid, 1838, pag. 64 (Cfr.: Arias Anglés, E. "Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel", en *Goya*, n.º 158, 1980, pag. 68). La relación de Musso Valiente y Villaamil, que respalda aún más si cabe la veracidad de este comentario, fue bastante frecuente, y así se pone de relieve tras la lectura del *Diario* de Musso, quien recoge en varias ocasiones encuentros con este artista y la actividad de este pintor (Guirao García, J. "José Musso Valiente y las Bellas Artes", en *José Musso Valiente...*, op. cit., pag. 106-107). Digna de anotar es la crítica que Musso hace de la exposición del Liceo en septiembre de 1837, en donde escribe con relación a Villaamil: "Mas en punto de perspec-

tivas ¿cómo pasar en silencio al fecundo D. Genaro Villaamil, en cuya cabeza andan siempre bullendo las especies de los monumentos góticos y de los moriscos, y cobrando bajo su mano nueva vida y forma grata a los ojos? Ruinas agrupadas con novedad y alternadas con bosques y montes: escenas que dan movimiento y alma a sitios de suyo melancólicos, color y luces *sui generis*, pero de buen efecto, que a veces no se puede explicar en qué consiste sin apelar al instinto que los produjo, son prendas que se reconocen en este artista. Suele inclinar un poco a la izquierda las líneas verticales de los edificios, pero ¿quién repara en pequeñeces? Creo que muchos de los que miran sus cuadros darán la preferencia al pasaje que figen en una posada, donde hay muy bellas masas de claro-oscuro. Es de manera distinta de la que otras veces usa el pintor, y muestra que conoce la belleza en más de un género. Hace bien, porque sin belleza no hay nada bueno" (*Ibidem*, pag. 93).

⁵² Gómez Moreno, M^a. E. "La pintura española del siglo XIX", en *SUMMAARTIS*. Madrid, Espasa-Calpe, 1993, vol. XXXV, pag. 178.

⁵³ Arias Anglés, E. "Relaciones entre David Roberts...", op. cit., pag. 67.

su familia, y no que emprendiera nada más llegar, tras tres años de ausencia, un inmediato viaje por diversas ciudades andaluzas como Granada y Sevilla. ¿Cuándo conoció a Roberts? Hasta ahora se apuntaba a que fuera en Sevilla, pues Roberts estuvo allí desde mayo -el 4 de este mismo mes escribe desde ella- hasta septiembre, pero tal vez podríamos pensar que el encuentro entre ambos artistas se produjo en la ciudad gaditana, lugar que sabemos Roberts visita en abril. Además, si comparamos los dos óleos conservados de este año, el fechado en Sevilla en octubre y el de Lorca, este último nos sugiere un menor dominio técnico, un estilo menos suelto y logrado, frente a la rica gama cromática y la pincelada más ágil -perceptible en los personajes que pueblan la escena- de la obra sevillana. No obstante, no se trata de precisar o de adelantar la fecha y el lugar de encuentro entre ambos artistas, una mera aunque verosímil hipótesis, sino, sobre todo, advertir de que la pintura de la Casa de Guevara es, muy posiblemente, la primera conservada que realiza Pérez Villaamil tras su periplo puertorriqueño, y que constituye, por tanto, su primera pintura plenamente romántica, lo que equivale a decir la primera pintura de paisaje romántico en España⁵⁴.

En el lienzo de la Casa de Guevara percibimos ese gusto de Villaamil por las grandes panorámicas, la atmósfera novelesca, así como el tipismo de claro sabor costumbrista que adoban sus composiciones, elementos característicos que desde ahora estarán siempre presentes en sus pinturas. Hay a la izquierda una arboleda, en el centro, al fondo, un imaginario castillo de torres almenadas que se recorta sobre la escarpada montaña, cielo de nubes, un arroyuelo con un salto de agua y, en primer término, la acción que narran los personajes: unos bandidos⁵⁵ tienen prendido a un caballero vestido con levita y con las manos atadas, mientras otro de los hombres asaltados

yace en el suelo. Los bandoleros, típicamente ataviados con mantas y tocados con sombreros y pañuelos, ofrecen variadas actitudes: uno sujeta a los caballos mientras charla con otro que señala el cuerpo derribado, otro se arrodilla con el botín en las manos y un distinto personaje, sumamente tranquilo, se apoya en una roca, sentado, como disfrutando con el feliz desenlace de la fechoría⁵⁶. El paisaje, idealizado y de carácter grandioso, es realmente bello, y en él Villaamil gusta de mostrar todo el esplendor de la naturaleza, mas una naturaleza humanizada con figurillas populares y arquitecturas. Destaca el colorido donde predominan tonalidades amarillo-anaranjadas, y una luz dorada, de gran efecto y rica en sutiles matices, que invade buena parte del cuadro gracias a los rayos de sol en el ocaso, mientras en la parte opuesta la composición se oscurece por la presencia de grises nubarrones. La obra representa una definitiva ruptura en relación con su producción anterior, aunque encontremos alguna semejanza, si no iconográfica sí ambiental, con el titulado *Paisaje fantástico*, lienzo de 1828 que se conserva en el Museo Provincial de Pontevedra: arboleda a la izquierda, el castillo sobre el promontorio, lejanía montañosa contra cielo de nubes, río con cascada, personajes en primer término. No obstante, en nuestro cuadro hay un nuevo concepto del espacio, amplias perspectivas, una temática radicalmente distinta, de marcada representación teatral, en lo que a los personajes se refiere, un armonioso colorido de entonación cálida y brillante -la viva luminosidad del sur-, que en nada se aprecian en el óleo conservado en Pontevedra. Ahora la obra rezuma un profundo

⁵⁴ Este año de 1833 es considerado por los distintos investigadores como una fecha clave. Arias señala que "sólo entonces, en torno a 1833, podemos hablar de una clara corriente romántica en nuestro país, plasmada también en la pintura y muy significativamente en el cultivo y desarrollo de la de paisaje que, al no tener una tradición en la que basarse, imbricó sus incipientes raíces en diferentes corrientes paisajísticas extranjeras, especialmente la británica" (VV.AA. *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil. El cuaderno de Madrid*. Madrid, Ayuntamiento, 1998, pag. 46).

⁵⁵ Si bien escenas de bandidos o salteadores se dan en la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII (Jan Brueghel, Esaiás van de

Velde), es un hecho totalmente novedoso en Villaamil la inclusión de este asunto plenamente romántico -no tan frecuente como se cree-, utilizado posteriormente por otros pintores andaluces como José Bécquer o Manuel Barrón. El tema de los bandidos produce en este momento gran fascinación a los extranjeros que visitan España, en especial Andalucía. A modo de ejemplo, resultan reveladoras las cartas que sobre España escribe en 1830 el literato francés Prosper Mérimée, en donde da cuenta de las andanzas del famoso José María el Tempranillo (véase el capítulo "Los bandidos" en *Imagen romántica de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pags. 149-155). Villaamil volverá a pintar escenas de bandoleros en sus obras "Garganta de las Alpujarras", en 1848 (Fundación Santamarca), y "El castillo de Gaucín", de igual año (Museo del Prado).

⁵⁶ Como apunta certeramente Reyero, "Villaamil pinta figuras al margen del tiempo y de la historia: se intenta presentar la magia de un paisaje como un acontecimiento cotidiano cuya excepcionalidad sólo percibe el artista que lo transmite al espectador" (Reyero, C. "El ser humano ante el abismo. A propósito de una iconografía del romanticismo en España", en *Goya*, nº 225, 1991, pag. 153).



sentimiento romántico a través de la nueva relación hombre-naturaleza, en la que los personajes, si bien desempeñan todavía cierto protagonismo -reducido en óleos posteriores-, no solapan la importancia concedida al medio físico, sino que son un ágil contrapunto espacial y humano. El paisaje está interpretado ya, pues, como un género independiente, motivo directo de inspiración, en la línea cultivada por los pintores anglosajones en sus litografías⁵⁷.

⁵⁷ Ya hemos dejado constancia de la importancia que en la pintura de paisaje española tuvo el mundo anglosajón en la época del Romanticismo. Un artículo muy esclarecedor es: Arias Anglés, E. "Influencia de los pintores ingleses en España", en *Imagen romántica...*, op. cit., pags. 79-102. Por lo que se refiere a Villaamil, a la influencia de Roberts hay que sumar la de J.F. Lewis, la posible de Turner y la más remota de John Martin. De todas formas no hay que despreciar el posible influjo que las láminas grabadas pudieron tener sobre Villaamil, pues sabemos que poseía un buen número de ellas y que las utilizaba, lo que pudo haber sustituido, en cierto modo, su posible desconocimiento de los originales (Arias Anglés, E. "La pintura romántica de paisaje en España", en *Pinturas de paisaje del Romanticismo Español*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1985, pag. 36).

Lamentablemente, aún no hemos hallado la información que nos indique cómo la obra llegó a la Casa, si fue un regalo de Villaamil a su amigo Musso, compra de éste o por otra vía. Sabemos, no obstante, que este lienzo formaba parte de los bienes de una testamentaria, pues al dorso lleva inscrito: "Escribanía de D. Javier de Burgos. Juzgado de la Audiencia. Madrid".

Por lo que respecta al arte del grabado dentro del mundo romántico, ya hemos sugerido su influencia en algunos de nuestros pintores, su importancia como difusor de imágenes de nuestro país y el papel que desempeñaron en su popularización y desarrollo escritores y viajeros extranjeros -franceses y, principalmente, ingleses, entre los que sobresale R. Ford- en su objetivo de aprehender la esencia islámica de lo español. En concreto, hay que poner de relieve el florecimiento de la nueva técnica de la litografía, inventada por Senefelder a finales de la anterior centuria, un

procedimiento más acorde con los intereses estéticos del Romanticismo que permitió a los artistas ilustrar los numerosos libros de viajes que vieron la luz en los albores de este movimiento. Los intérpretes de este arte, de más fácil elaboración e impresión y con más posibilidad de imprimir matices que otras técnicas como el grabado al acero, xilografía, calcografía, etc., encontraron en ella el medio adecuado para plasmar su desbordante fantasía y la peculiar imagen que tenían de España, en especial de Andalucía, reducto exótico del arabismo, que iba a ser la protagonista, en muchos casos exclusiva, de esta personal interpretación de las costumbres y del pasado medieval y oriental islámico, tan persistente en ciudades como Granada -con la siempre presente Alhambra-, Sevilla, Córdoba y demás enclaves de al-Andalus. Una iconografía en la que lo real y lo imaginario permiten recrear y evocar esos mundos idealizados de manera poética, llena de connotaciones costumbristas -personajes castizos, vestimentas, bandoleros-, ruinas arqueológicas góticas y árabes, etc., con elocuente carga de tópicos y descrito con una particular visión que acentuaba los rasgos populares y pintorescos de lo representado. Lewis, Roberts, Villaamil, Girault de Prangey, entre otros, son algunos de los más sobresalientes artistas que ilustraron en parecidos términos estos rincones de nuestro pasado⁵⁸.

Se conservan 22 **litografías en color** de pequeño formato con distintas vistas de monumentos y paisajes españoles que simbolizan y traducen el discurso del ideal romántico en su búsqueda de lo legendario, lo histórico y la fantasía, ya sean panorámicas de ciudades, caminos, grutas, desfiladeros, interiores de edificios, etc. Las composiciones están aderezadas con minúsculos grupillos de figuras, expresión de la vida cotidiana y popular, que intencionadamente pueblan y animan la escena y que contrastan en su tamaño con los elementos arquitectónicos para así engrandecer la apariencia real de los edificios y potenciar, aún más si cabe, su aspecto sublime y cautivador. Referidos a lugares de Andalucía hallamos

⁵⁸ Para analizar la personal visión romántica que de España y, más específicamente, de Andalucía tenían los escritores y viajeros extranjeros, y aspectos como los libros de viajes ilustrados, el grabado, el orientalismo, etc., véase: VV.AA. *La imagen romántica del legado andalusí*. Madrid : Barcelona, Lunwerg, 1995.



“Ruinas de la Inquisición” e “Interior de la Mezquita” de Córdoba, “Patio de los Leones”, “Sala de Juicios”, “Patio de la Alberca” de la Alhambra y “Palacio del Generalife” de Granada, “Torre del Oro” de Sevilla, “Iglesia de San Miguel de Jerez”, “Peñón de Gibraltar” y, de otras ciudades, “Vista de Barcelona”, “Interior de la catedral de Barcelona”, “Puente de San Martín de Toledo”, “Castillo de Segovia”, “San Lorenzo de Segovia”, “Interior de San Martín de Madrid”, “El Escorial”, “Ruinas de puente morisco”, “Vista de Alcira”, “Vista de Elche”, “Interior de la catedral de Burgos”, y dos inidentificables “Vista de ciudad” y “Vista de ciudad monumental”. Los interiores de los monumentos están representados desde un bajo punto de vista que magnifica los alzados -



columnas y arcos de la arquitectura árabe subjetivamente estilizados-, y se advierte el gusto por el detalle fiel y el logrado dominio de la perspectiva. Asimismo, las vistas panorámicas de ciudades o de edificios monumentales son estampas bellamente compuestas y escenográficas, con un punto de visión más elevado para lograr mayor amplitud y crear una atmósfera sugerente, con una concepción espacial apasionadamente efectista y volúmenes ligeramente distorsionados de gran verticalidad. De similares características técnicas y formales a las composiciones de David Roberts e impregnadas de un cromatismo de suaves tonos, constituyen un fragmento de alguna colección, tan frecuentes entonces, que difundían y popularizaban con cierto espíritu de leyenda los paisajes y el entorno histórico-artístico español.

Ya hemos hecho mención a la relación mantenida a lo largo de su vida entre José Musso Valiente y José de Madrazo. Esa sincera amistad se extendería asimismo a sus hijos José Musso Fontes y Federico de Madrazo -apenas se llevaban 15 meses de diferencia en la edad-, y tiene sus raíces en las enseñanzas impartidas a ambos jóvenes por Musso Valiente en Madrid, ciudad a la que se trasladó en 1824, estableciéndose desde entonces unos lazos afectivos que perdurarían en el tiempo⁵⁹.

Del gran pintor romántico Federico de Madrazo conserva la Casa dos más que interesantes retratos. Se trata de dos óleos sobre plancha de zinc (soporte nada común en su producción), concebidos como *pendants*, los cuales representan a **José Musso Fontes** y a **Mariano Roca de Togores**, Marqués de Molíns, pariente y amigo del anterior⁶⁰. Son re-

tratos correspondientes a la primera madurez del pintor, de formato reducido -característica de su etapa romana-, de pincelada fluida y colorido sobrio, que nos dan idea de la maestría que alcanzó el arte de Madrazo en este género tan estimado por él, del que llegó a realizar más de 650 obras. En ambos el pintor destila lo mejor de sus dotes para la retratística, en una época en la que se halla todavía impregnado del romanticismo purista de raíz académica de su aprendizaje juvenil, influenciado por el arte de Ingres, si bien ahora suaviza los rasgos de sus modelos diluyendo sus contornos en tenues esfumaturas, a modo de filtro que disimula sus defectos y aumenta la elegancia de las facciones. Retratos, pues, hechos con la intimidad de la amistad y la frescura de lo inmediato, ejecutados tal vez en una sola sesión, con una libertad lejana a cualquier convencionalismo.

José Musso Fontes, hijo de José Musso Valiente y Concepción Fontes, había nacido en Lorca el 13 de noviembre de 1813 tras la primogénita Encarnación. Si bien en un principio desarrolló carrera como militar (capitán del regimiento provincial de Murcia, comandante de infantería y del castillo de Aguilas), fue sobre todo un personaje influyente de la sociedad lorquina de su tiempo dedicado principalmente a velar por sus intereses patrimoniales. Se le recuerda más como escritor, tras haber publicado en 1847 la "Historia de los riegos de Lorca", en el que aprovechó buena parte de los escritos elaborados por su padre y, en 1876, un "Diccionario de metáforas y refranes de la lengua castellana". En 1839 casó con Manuela

⁵⁹ Pantorba señala con relación a Federico de Madrazo que Alberto Lista le inició en el estudio de las matemáticas, de la historia y la literatura, y José Musso y Valiente y Antonio Gil y Zárate en otras disciplinas científicas (Pantorba, B. de. *Los Madrazos*. Barcelona, Iberia, 1947, pag. 16). Este vínculo se pone igualmente de manifiesto cuando en "Recuerdos de mi vida" Federico de Madrazo alude a que "También por aquella época [se refiere a los años 1827-28] fui voluntariamente a aprender griego a casa de D. José Musso y Valiente, mayorazgo de Lorca, literato y poeta, (que había traducido no sé qué tragedia de Sófoeles), amigo de papá, a la sazón en Madrid con su Sra. y su hija Encarnación, muy hermosas ambas, y dos hijos oficiales, de la Guardia Real el menor, y de milicianos provinciales el mayor, Pepe, que también juntamente con Melgarejo (después marqués del Valle de San Juan, futuro yerno del Sr. Musso), y el marqués de la Roca, aprendían también el griego. Nos daba esta clase por la noche antes de la hora de cenar" (*Federico de Madrazo (1815-1894)*, op. cit., pag. 55).

⁶⁰ La primera mujer de Mariano Roca de Togores fue María Teresa

Roca de Togores (1816-1842), hija de Juan Nepomuceno Roca de Togores y Alburquerque y de María Teresa Alburquerque Saurín. La relación familiar venía dada por esta rama de los Alburquerque, pues el abuelo de Musso Fontes fue José María Musso Alburquerque, hijo de Gonzalo Manuel Musso Marín y de Agustina Alburquerque Ordoñez de Villaquirant. Juan Roca de Togores y Alburquerque, teniente coronel de infantería, doctor en derecho, aparece como testigo en la partida de bautismo de José Musso Fontes (Parroquia de San Mateo de Lorca, libro 17 de bautismos, folio 94 vuelto). Juan Roca de Togores fue también uno de los alumnos que asistieron a las clases impartidas por Alberto Lista, a las que acudía, como hemos indicado, Federico de Madrazo (*Federico de Madrazo (1815-1894)*, op. cit., pag. 55). Federico de Madrazo realizó en 1837 un retrato de María Teresa Roca de Togores que se conserva en una colección particular madrileña (véase: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pag. 144). Entre los fondos documentales de la Casa de Guevara se conservan varias cartas escritas por Mariano Roca a Musso Fontes -que se inician con la expresión "queridísimo primo y amigo"- que nos indican el trato afectuoso y continuo que se profesaban.



Moreno Rocafull, matrimonio que vinculó el apellido Musso con los entonces propietarios de la vivienda familiar. Tras la muerte de su primera mujer, casó en 1877 con Pilar Tagle Massari. Murió en 1886.

Madrazo retrata a Musso⁶¹ ante un fondo neutro, de busto largo girado a su izquierda y mirada de frente al espectador. El rostro joven -contaba entonces 33 años- de complexión delgada y rasgos afilados, exhibe un semblante sereno y hasta podríamos decir que amable, con un rictus que insinúa una leve sonrisa, expresión de la deseada síntesis entre idealidad y exigencia del parecido. Es obra de dibujo preciso y delicada factura, con una gama cromática reducida y de elegante sobriedad, carnaciones torneadas con suaves difuminados, y luz dirigida desde la izquierda que modela fuertemente el rostro de esta mitad mientras el lado contrario queda en ligera penumbra. Se advierte asimismo que el pintor apenas se detiene en describir



los pliegues y sombras de la indumentaria, centrandó toda su atención en la intensidad de los rasgos fisonómicos. Responde, por tanto, al tipo de retrato íntimo y directo que Madrazo reserva para su círculo más próximo, tratando al modelo con la más absoluta sinceridad, sin ningún artificio en busca de la expresividad del rostro.

De mayor calidad y pincelada igualmente suelta es el retrato de Mariano Roca de Togores⁶², firmado y fechado en 1847, un año antes de que la reina Isabel II le concediera el título de I Marqués de Molíns. Mariano Roca de Togores y Carrasco (1812-1889) era hijo del Conde de Pinohermoso y de la Condesa de Villaleal. De su faceta política hay que reseñar que fue ministro de Fomento -1847- y de Marina, miembro vitalicio del Senado, embajador en Londres, París y la Santa Sede. Personaje destacado de las letras de su tiempo -escribió varias obras literarias⁶³-, perteneció a la Real Academia Española, institución

⁶¹ Existe entre los fondos fotográficos de la Casa un retrato de Federico de Madrazo de J. Laurent dedicado a José Musso Fontes, en el que se indica: "a su querido amigo D. José Musso y Fontes, el retratado Federico de Madrazo", que podríamos datar aproximadamente hacia 1860-65 (esta fotografía la encontramos reproducida en López Mondéjar, P. *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid: Barcelona, Lunverg, 1989, pag. 166). Al final de este artículo insertamos una carta inédita escrita por Madrazo a Musso en 1852, testimonio de la estrecha relación de ambos personajes, así como la citada fotografía.

⁶² En el Inventario de pinturas de Madrazo confeccionado tras su vuelta a España en 1842, reseña entre los retratos que había regalado: "20. Retrato del Marqués de Molíns, busto, pequeño, lo tiene Pepe Musso en Lorca". Sin embargo, deja sin anotar el de Musso Fontes, ausencia que indica el grado de familiaridad entre artista y modelo y el carácter informal que supuso la ejecución de esta obra (*Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, op. cit., pag. 462).

⁶³ Es uno de los personajes representados en el conocido cuadro "Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor", obra de Antonio María Esquivel de 1846.

de la que fue nombrado director en 1865. Fue también miembro de las Academias de la Historia, de Ciencias Morales y Políticas, de San Fernando y Presidente del Ateneo de Madrid. Es busto largo ligeramente girado hacia su derecha, rostro vuelto que mira al espectador y sobre fondo neutro. Viste traje negro y corbata de raso del mismo color. La cabeza, en perfecto óvalo y de frente ancha y despejada, cejas pobladas, bigote, mosca y sotabarba recortada, está espléndidamente modelada a partir de suavísimas transparencias y breves toques de luz en las pupilas, nariz y barbilla. La efigie emana una actitud simpática, franca, que nos hace más próximo al representado, desterrando el artista cualquier elemento decorativo para concentrar su interés en la captación más honda y fiel de su carácter.

Este mismo personaje fue retratado nuevamente por Madrazo en otras tres ocasiones: en 1848, un busto esbozado que se conserva en colección particular madrileña, en el que aparece *tocado por sombrero de copa*; en 1849, por encargo de la Real Academia Española; y el excelente de medio cuerpo pintado en 1850, cuando el modelo contaba 37 años, asimismo en colección madrileña⁶⁴.

De su hermano Luis de Madrazo es el retrato de **Manuela Moreno Rocafull**⁶⁵, artista que entre su producción no rehuyó este género tan en boga en estos años⁶⁶. Fechado en 1874, es éste un retrato póstumo -la modelo había fallecido el año anterior, el 16 de diciembre de 1873-, para cuya realización el artista se basó en una fotografía que se conserva en el archivo familiar de la



Casa⁶⁷. Está representada de busto girado a su derecha, de medio perfil, sobre impreciso fondo oscuro. Lleva mantilla negra y sobre el cuello de su camisa de encaje un broche de perlas.

El pintor, siguiendo ejemplos de tradición clasicista, suaviza con delicadeza los rasgos faciales de su modelo para favorecerla y resultar agradable, sin recurrir a un verismo excesivo y nada acorde con los postulados estéticos del momento. Asimismo, *desvanece las líneas y atenúa* los contrastes mediante una pequeña gradación que separa el contorno de la cabeza del fondo, e ilumina con maestría el rostro, de ojos profundos de mirada apagada y perdida, otorgando al retrato un evidente aire melancólico que evocaría en quienes lo contemplaran un sentimiento lleno de afectividad y nostalgia. Además, el sobrio cromatismo permite hacer más evidentes los efectos

⁶⁴ *Ibidem*, pags. 212-214.

⁶⁵ Manuela Moreno Rocafull había nacido en 1816, segunda de los hijos habidos en el matrimonio de Manuel Moreno López de Haro y Juana Rocafull y Rojas. Fue la primera esposa de José Musso Fontes, y madre de José, Manuel, Antonia, Concepción (casada con su tío, el destacado ingeniero Juan Moreno Rocafull) y Juana.

⁶⁶ Luis de Madrazo, nacido en Madrid en 1825 y muerto en 1897, estudió pintura bajo la dirección de su padre y en las clases de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pensionado en Roma, participó en diferentes Exposiciones en las que logró diversos reconocimientos (Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica...*, op. cit., pags. 405-406). En opinión de Pantorba, "fue un artista de no muy rica inventiva y no muy destacada personalidad; un pintor de quien se ha dicho que, si obtuvo premios importantes y pasó a incorporarse a la corriente de la historia de nuestras artes, lo debió, más que nada, al prestigio de su apellido, a la posición de su familia" (Pantorba, B. de. *Los Madrazos*, op. cit., pag. 29).

⁶⁷ Ya hemos reseñado antes la amistad de Federico de Madrazo y José Musso Fontes. Es hipótesis muy verosímil pensar que a la muerte de su esposa Musso solicitara a su amigo la realización de un retrato en recuerdo de ella, para el cual le mandaría la fotografía mencionada. Pero, quizá, por la recargada agenda artística de Federico -en estos años su fama era grande y los encargos le surgían por doquier-, este compromiso pudo trasladárselo a su hermano Luis, quien finalmente lo llevaría a cabo. Por otra parte, entre los fondos fotográficos de la Casa se conserva una fotografía del pintor Luis de Madrazo fechable hacia 1860.

intimistas que persigue el pintor y sugerir los valores espirituales que acompañaban a la efigiada⁶⁸.

Gerónimo Moreno Rocafull (1821-1872), que alcanzó el grado de teniente coronel de artillería, aparece aquí retratado con el uniforme de capitán de este mismo cuerpo, rango que le fue concedido el 21 de marzo de 1851. En el pecho porta la condecoración portuguesa de la Cruz de Caballero de la orden militar de Nuestro Señor Jesucristo, lograda el 1 de diciembre de 1847 cuando era entonces teniente del regimiento de artillería de montaña del ejército auxiliar español en Portugal. Hijo de Manuel Moreno López de Haro, natural de Chinchilla, asimismo militar (capitán de infantería), y de Juana Rocafull y Rojas.

Es retrato de busto largo, de frente, sobre homogéneo fondo neutro. Su autor es Juan Bautista Ugalde⁶⁹, pintor que dedica el lienzo tal y como



⁶⁸ A este respecto resulta ilustrativo apuntar lo que el pintor Overbeck escribía en su Diario en 1811: "Así, por ejemplo, un carácter melancólico se muestra mucho más claramente frente a un fondo oscuro, negro, que frente a un fondo brillantemente coloreado o luminoso ... Para expresar la ternura y la debilidad de su sexo, siempre se consiguen mejor los rostros femeninos pintando sombras muy suaves, de modo que el fondo aparece más oscuro que las sombras del color de la carne" (Cfr.: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, op. cit., pag. 19).

⁶⁹ Ugalde había nacido en Caracas en 1808, muriendo en Madrid en 1860. Trabajó en el taller litográfico de José Madrazo. Amigo de Esquivel, Villaamil, Alenza y Elbo. Destacó también en el género del retrato, si bien muchos de sus óleos se caracterizaron por tan sólo una regular ejecución (Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica...*, op. cit., pags. 671-672).

puede leerse en la parte derecha de la tela. La obra está datada en 1852, por lo que contaba entonces el retratado 31 años. De rostro ovalado, luce vistoso bigote y mosca larga, aspecto éste que mantendría a lo largo de su vida como podemos apreciar en diferentes fotografías de la época que se conservan entre los fondos de la Casa. Es obra, en fin, interesante, pese al color algo plano y cierta dureza de modelado, realizada por este pintor que destacó más como muy notable miniaturista⁷⁰.

Existen otros dos retratos del matrimonio formado por **José Musso Fontes** y **Manuela Moreno Rocafull**, de regular bondad artística, que podríamos datar hacia los años 1860-65. Desconocemos quién los pintó, si bien hemos de dejar constancia de la atribución que se recoge en la



Partición de bienes de Manuela Moreno Rocafull en la que se alude a Escosura como su autor⁷¹. Ambos retratos presentan semejante composición: de medio cuerpo, sobre fondo neutro, con las figuras dispuestas casi frontalmente, mirando al espectador, y portando en su mano derecha ora un puro ora un abanico. De dibujo duro y paleta poco grata, los personajes patentizan un excesivo rigor formal, no logrando el pintor dar carácter y fuerza a los mismos; así, la actitud distante y altiva de los modelos -especialmente en el retrato masculino- o los rostros detallados con precisión, pero de gestos de marcado hieratismo y mirada aséptica, coadyuvan al natural distanciamiento del espectador con los efigiados. Retratos, en suma, de deficiente técnica y factura poco suelta, sin contenido, carentes de penetración psicológica.

⁷⁰ En la Casa hay una buena miniatura de un personaje de mediana edad, tal vez de este mismo pintor, que da fe de la difusión alcanzada por esta modalidad artística.

⁷¹ A.H.L., prot. 2223, ante Sebastián M^a Alberola (24-9-1877), fol 1149 v. y ss.

El malagueño Horacio Lengo⁷² está representado en la Casa de Guevara con dos cuadros que son claro ejemplo de su original y reiterativa producción. Artista especializado en una interpretación muy personal del género de floreros y bodegones, cultivaba una pintura eminentemente decorativa, tan afín al gusto de la sociedad burguesa adinerada de las últimas décadas del siglo XIX, que la demandaba para adornar las estancias de sus viviendas. De dibujo minucioso y en variada gama de colores, se trata de caprichosas e intrascendentes composiciones ejecutadas con excepcional primor, rayanas en la cursilería, en las que se representaban temas como jardines, flores, palomas, etc., a modo de alegorías peculiarmente concebidas⁷³. El éxito logrado por este género pictórico -una moda del momento- llevó al artista irremediabilmente a repetir fórmulas para satisfacer así a su fiel clientela. Para Sauret, estéticamente, al margen de la frivolidad temática, podemos encontrar en él cierta aproximación al concepto prerrafaelista de mitificar el objeto mediante la minuciosidad del tratamiento. Del más delicado azulejo nazarita a la basta manta alpujarreña, su habilidad se despliega convirtiendo en sensación táctil la contemplación de cada objeto⁷⁴.

De las dos obras conservadas, más interesante es la que conocemos como "Composición con jilguero"⁷⁵, aunque bien podríamos titularlo "**Coquetaría**", pues esta es la palabra que aparece escrita a media altura en la izquierda del lienzo⁷⁶.



El cuadro en cuestión, algo recargado y en el que se entrelazan variados elementos, muestra una ventana decorada con azulejos nazaritas y carpintería mudéjar de lacerías sobre la que cuelga un paño de terciopelo verde bordado con grutescos de filiación renacentista. Sobre el alféizar hay un abanico abierto, con el país de papel rasgado y pintado con asunto bucólico de figuras en un paisaje, y varios gorriones que revolotean sobre él. La abigarrada escena la completan motivos florales como rosas, crisantemos y hojas de hiedra.

⁷² Un estudio sobre la vida y obra de este artista lo encontramos en: Sauret Guerrero, T. *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad, 1987; y, más de pasada, en Vicente Galán, E. *Pintores del Romanticismo andaluz*. Granada, Universidad, 1994, pag. 375.

⁷³ Un buen ejemplo de este ingrediente alegórico que caracteriza a muchas de sus composiciones lo podemos observar en sus obras "Manrique" y "Leonora", en las que en el primer caso el enamorado toma la apariencia de un pichón, mientras la dama lo hace encarnando a una paloma blanca. (VV.AA. *El mundo literario en la pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pags. 164 y 166).

⁷⁴ Sauret Guerrero, T. *El siglo XIX...*, op. cit., pag. 686. Para esta autora determinados detalles de sus composiciones, como por ejemplo las sombrillas japonesas, nos hacen pensar más en un modernismo muy comercial que en el prerrafaelismo (*Ibidem*, pag. 585).

⁷⁵ El otro lienzo, sin datar, tiene como título "Amor", y en él, también a modo de clave simbólica, figura un paisaje con estanque en el que flota un laúd, con una empalizada de la que cuelga un paño bordado y palomas o tórtolas ante un quitasol japonés. Ossorio y Bernard cita entre los principales trabajos de este pintor un cuadro con este título en la exposición del Sr. Bosch de 1882 (Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica...*, op. cit., pag. 370).

⁷⁶ Sauret reproduce estas dos obras en su monografía con los títulos de "Composición con jilguero" y "Composición con paloma" (Sauret

Guerrero, T. *El siglo XIX...*, op. cit., pag. 590, lam. 223 y 224). Asimismo señala que el mismo sentido alegórico o narrativa literaria que aporta a sus obras gracias a los títulos que les coloca, sugieren un conocimiento del movimiento prerrafaelista inglés (*Ibidem*, pag. 686).

De dibujo preciso y paleta de tonos claros, es obra que permite adivinar, además del cuidado equilibrio de las partes que integran la composición, la esmerada técnica de Lengo, que hace resaltar con maestría, como bien revelan los reflejos esmaltados de los azulejos, las calidades matéricas de los objetos.

Estos dos lienzos fueron adquiridos por Alejandro Harmsen García, Barón de Mayals, según se desprende de una noticia recogida en un periódico alicantino⁷⁷.

Tal y como se advierte al analizar los catálogos de las exposiciones nacionales del momento, será principalmente en las dos últimas décadas del siglo XIX cuando el paisaje en su especialidad de pintura de marinas adquiriera mayor difusión y éxito comercial. Buen pintor de este género es el artista levantino Rafael Monleón, del que se conservan en la casa familiar dos óleos sobre lienzo de calidad artística bastante destacable, sobre todo el que representa el puerto francés de **Port Vendrès**. La obra, no fechada pero que podemos datar hacia 1896 -como el cuadro parejo de iguales dimensiones con escena de mar embravecido⁷⁸-, está firmada en el ángulo inferior izquierdo mientras a la derecha consta el nombre que nos señala la referencia geográfica concreta.

Monleón, nacido en Valencia en 1843, fue marino de profesión y viajó frecuentemente por Europa del Norte, donde posiblemente quedó influenciado por Teodoro Weber y Pablo Clays, en cuyo estudio de Brujas pintó durante largas temporadas. Al regresar a España en 1868 buscó las enseñanzas de Carlos de Haes y de Rafael Montesinos. En 1870 fue nombrado pintor restaurador del Museo Naval de Madrid, ciudad en la que murió en 1900⁷⁹. Sus conocimientos pro-

fesionales de la navegación -con su profundo estudio de las embarcaciones- otorgan a sus obras la fidelidad de un documento en su afán por reproducir de manera meticulosa y exacta los diferentes elementos relacionados con ella. Si bien encontramos entre su producción la representación de hechos históricos -combates navales, naufragios, etc.-, sus cuadros ya están alejados de esa visión romántica de artistas precedentes en este género (Antonio de Brugada, por ejemplo), y su concepción estética se halla más próxima a la corriente naturalista imperante.

Monleón se especializó en este tipo de escenas de marinas de aguas quietas, "el paisaje en calma", en donde junto a la grandeza del mar y la tierra aparece la obra del hombre: puertos, embarcaciones, diques, todo bañado por el sol de la tarde, tostado, que permite reflejar en las calmosas aguas, no sólo el pueblo y los accidentes orográficos, sino en primer término, y con todos los detalles técnicos, las embarcaciones que allí recalán. En este óleo se descubren los rasgos primordiales de su pintura: el interés por la naturaleza que le lleva a una observación directa del natural, la precisión descriptiva del dibujo, mágicos efectos de luz que unifica las tonalidades, celajes armoniosos, todo dentro de una técnica sencilla, sin preocupaciones efectistas y sujeta todavía al más estricto realismo⁸⁰. Son composiciones entonadas y muy decorativas, que en esta ocasión reproducen el sentido de lo sereno, de lo agradable.

Aquí nos presenta el puerto de esta pequeña localidad francesa en el Mediterráneo, próximo a la frontera española. A la izquierda están pintadas un grupo de casas de fachadas encaladas que se asientan sobre un pequeño promontorio, bajo las cuales se distinguen varias embarcaciones fon-

⁷⁷ "Buenas Noches", 10-10-1887: "El Señor barón de Mayals ha aumentado últimamente su ya rica colección de cuadros de los primeros de nuestros contemporáneos con dos preciosos caprichos del celebrado pintor español Sr. Lengo, y un bellissimo paisaje del reputado artista francés L. Ross".

⁷⁸ Iconografía que pervive del Romanticismo, con esa significación dramática del barco ante las fuerzas del destino y el hombre que lucha ante él.

⁷⁹ Sobre la biografía de este pintor véase: Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica...*, op. cit., pag. 456. Alcahalí, Barón de. *Diccionario biográfico...*, op. cit., pags. 217-219. Asimismo es interesante: *Exposición de las obras de Rafael Monleón: 1840-1900*. Valen-

cia, Ayuntamiento, 1968, con texto de Manuel González Martí; y Piqueras Gómez, M^a J. "Rafael Monleón: el pintor del mar y su historia", en *Ars Longa*, 1991, pags. 49-52.

⁸⁰ Garín al referirse a los temas cultivados por Monleón dice que "el juego de las aguas con las rocas y escolleras, las luces cernidas por nubosidades y masas densas de bruma, el brillo del mar, la nota humana de un faro, un muelle o unas viviendas pintarrajeadas de la costa, son -aparte de los buques, su tema predilecto- motivos frecuentes en la obra de Monleón, "...que producía con extraordinaria facilidad" al decir de Aureliano de Beruete y Moret" (Garín Ortiz de Taranco, F. *Pintores del mar: una escuela española de marinistas*. Valencia, Diputación Provincial, 1950, pag. 23).



deadas. En la ensenada se hallan dos navíos: un vapor mixto con aparejo de bergantín goleta y el velamen arriado y, algo más lejano, otro de similares dimensiones, igualmente un bergantín goleta, con sus velas izadas, ambos minuciosamente detallados, claro ejemplo de la pincelada analítica y segura del artista. También, con toque especialmente delicado, aparecen otras pequeñas embarcaciones, entre las que se aprecia, junto al casco del vapor, un laúd con vela latina recogida -como el del fondo con la vela desplegada-, y dos botes con diminutos personajes remando que otorgan cierta acción a la escena y dan cuenta de maniobras de desembarco, llegada o anclaje. Las mansas aguas, de color plateado y tratadas con refinamiento, reflejan con meticulosidad los tonos blanquecinos de casas y velas y la sombra proyectada por el navío situado en primer término. Atento a los detalles, y como una constante, no faltan nunca en sus marinas las gaviotas, con sus vuelos a ras de agua. Los ejes horizontales, marcados por las franjas de mar-tierra-cielo, se contraponen a los verticales de los mástiles de las embarcaciones localizadas en plano más próximo. El equilibrio de las masas está rigurosamente analizado, de ahí que una línea visual preferente venga determinada por las casas a la izquierda, los navíos en el centro y la porción de costa

en la zona derecha del lienzo. Casi tres cuartas partes de la superficie están ocupadas por un celaje donde las nubes, de textura empastada y tratamiento similar a otras producciones suyas ("Una calma en el Puerto de Valencia", de 1880), trazan una línea diagonal que otorga a la obra un mayor sentido de la profundidad, efecto que se intensifica por las pequeñas embarcaciones a vela en lontananza junto a la línea del horizonte. Predomina en la composición, serena, sin apenas contrastes cromáticos, una paleta con limitada gama de tonos -grises, blancos y azules- que contribuye a dotar a la escena de una atmósfera de equilibrada uniformidad.

Lorenzo Pericás Ferrer fue de los más destacados discípulos de Lorenzo Casanova Ruiz, personaje de referencia en el devenir cultural de Alicante del último cuarto siglo XIX⁸¹. Casanova había nacido en Alcoy en 1844. Tras un intervalo formativo entre 1874 y 1882 como pensionado en Roma, vuelve a su ciudad natal, para al poco trasladarse a Alicante en donde funda una Academia de pintura a la que asistirán alumnos como Vicente Bañuls,

⁸¹ Una primera aproximación para conocer el papel desempeñado por Lorenzo Casanova en el panorama de las Bellas Artes, se recoge en: Espí Valdés, A. "Alicante y el foco 'Casanovista' de pintura", en *Archivo Español de Arte*, 1974, pags. 49-55.

Adelardo Parrilla, Manuel Harmsen -del que hablaremos seguidamente-, o el propio Lorenzo Pericás, amigo personal suyo y su discípulo más afín. Este pintor, igualmente nacido en Alcoy en 1863, se prodigó en temas amables de raíz costumbrista -"Monaguillo", "Ensayando una misa", "El corneta y su novia", etc.- tan característicos de su maestro y muy demandados por la sociedad de su tiempo. Entre sus obras no conocemos que se aplicara con singular insistencia al arte del retrato, género al que debían recurrir muchos pintores para contar con una segura fuente de ingresos. Pericás murió, tras larga y penosa enfermedad, en 1912⁸².

El retrato de **Alejandro Harmsen García**⁸³ es obra realizada hacia 1890 por este notable pintor. Nacido en Alicante en 1840 y formado en Alemania, Alejandro Harmsen fue escritor -sobresalió como poeta-, consumado pianista y miembro de la Academia de la Historia. Desarrolló una importante labor empresarial como banquero y participó en la actividad política para la que fue elegido diputado a Cortes (1886) y Senador del Reino (1893). En 1886 le fue concedida la Gran Cruz de Isabel la Católica y un año después la Gran Cruz de la Corona Real de Prusia por los servicios prestados como cónsul de Alemania en Alicante. Por su matrimonio con Juana Bassecourt Soler ostentó el título de Barón de Mayals desde 1871. Amigo de las Artes, sabemos por la prensa periódica alicantina que subvencionó a pintores formados con Casanova y que adquirió obras de otros destacados artistas⁸⁴. Murió en 1898.

Es retrato de gran formato en el que se le representa de medio cuerpo, sentado, de frente y con la cabeza ligeramente dirigida hacia la derecha. El efigiado viste traje gris oscuro y chaleco, camisa y corbata de abultado nudo -con joyel de alfiler- de



color blanco. La paleta es un poco fría en tonalidades. Destaca el buen uso del dibujo, bien resuelto, y la pincelada ágil, apreciable, por ejemplo, en el modo de tratar el ropaje. El rostro se muestra muy iluminado, con una luz directa que a modo de fogonazo uniformara la cabeza, lo que redundaría en la expresión algo distante y carente de aliento vital que transmite el retratado; se observa, además, como el pintor no termina con pulcritud la parte que envuelve la cabeza que deja ver claras rectificaciones. Es, no obstante, buen retrato, pero en donde tal vez se eche en falta por parte del artista una mayor dosis de implicación con su modelo.

También se conserva un retrato anterior de este mismo personaje, de hacia 1865, de autor anónimo y buena factura técnica. Representa a **Alejandro Harmsen** cuando debía contar unos 25 años, de medio cuerpo y dispuesto frontalmente mientras mira al espectador. De gran pureza de líneas e iluminación suave, exhibe una gama cromática -oscurecida al paso del tiempo y por la deficiente conservación- de acusada austeridad, con predominio de tonos negros y pardos en el que resalta el blanco de la camisa bajo el chaleco y la levita. Destaca la cabeza bien perfilada, el rostro fino de

⁸² Datos sobre este artista los encontramos en Espí Valdés, A. *Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores*. Alicante, C.A.P., 1983, págs. 255-265.

⁸³ El apellido Harmsen es originario de Noruega. A mediados del siglo XVIII miembros de esta familia se trasladan a Alemania, más concretamente a Hamburgo, ciudad en la que alcanzarían sólida posición social.

⁸⁴ Ya hemos dejado señaladas anteriormente algunas de ellas. En 1886 adquirió a Agrasot un óleo que representaba a una campesina valenciana tocando la guitarra, y a Lorenzo Casanova otra pintura de una joven lavando a un niño. En 1895 subvencionó a Parrilla. (A.C.G. Materiales Especiales, 2).



rasgos faciales bien descritos y la expresión afable del joven Harmsen con esa tenue sonrisa que irradia cierta complacencia.

Hay en la Casa cuatro óleos de la mano del sevillano Manuel de Ojeda y Siles (1835-1904), pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal. Discípulo de Antonio M^a Esquivel, de quien aprendió sobre todo el género del retrato -hizo varios de la Familia Real-, ejerció también la pintura de historia⁸⁵. Las obras de la Casa de Guevara son retratos sencillos y elegantes, de gran dominio técnico, dibujo seguro y cromatismo excelentemente matizado, clara muestra de ejercicio realista y sincero en esa dependencia por reflejar el exhaustivo parecido físico del modelo.

El primero es un busto de **caballero**, de unos 60 años, con frente despejada, cabello atusado, bigote y ojos vivos de negras pupilas que imprimen a su aspecto fuerza e intensidad expresiva. Su semblante adivina un carácter firme y franco, y las nítidas y potentes facciones del rostro, sabiamente iluminado, denotan el gusto del artista

por el dibujo apurado y una reducida paleta de tonos suaves aplicados con delicadeza y esmero. El fondo neutro, concebido mediante pinceladas gruesas y esponjosas, es de gran claridad, sobre todo en el lado derecho. El desconocido personaje mira al frente y lleva levita, chaleco y corbata de lazo negros y camisa blanca. Forma pareja con otro busto de **señora**, de tres cuartos a la derecha y mirada al espectador, ataviada con vestido negro abotonado y broche en el cuello, con el pelo recogido atrás y raya en medio. De rostros dignos y serenos, ambos retratos están realizados sobre tabla e interpretados con sobriedad y natural finura.

Los otros dos forman igualmente pareja, y sabemos que representan a **Alejandro Harmsen Seyvert** y a su esposa **Clotilde García Gutiérrez**. Son retratos sobre lienzo, de fondo neutro de tonalidades claras, minuciosamente ejecutados y de connotaciones realistas. El de Alejandro Harmsen⁸⁶ es un busto de frente y mirada ligeramente a su izquierda, con el personaje vestido con levita negra y lazo de igual color que luce sobre la camisa blanca. Exhibe rostro ancho, frente despejada, abundante cabello castaño ondulado y largo bigote de puntas. Es buen retrato verista, de cromatismo límpido y suave y acertado dominio de la luz. El efigiado muestra un semblante algo severo, de potentes facciones, en donde destaca la vivacidad de la expresión y la mirada incisiva y vigorosa que denota una acusada personalidad. Está firmado y fechado -1882, año de su fallecimiento- en la parte izquierda y lleva marco ovalado y dorado de época. El de su esposa Clotilde García es busto un poco más largo, girado hacia su derecha. Prevalece la austeridad cromática a partir de tonos negros en vestido y cabello. Su rostro muestra cierta palidez como consecuencia de la excesiva iluminación, impresión que se intensifica por la sobriedad de la indumentaria y la neutralidad del fondo. Sobre el vestido de cuello de encaje luce un

⁸⁵ *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid, Antiquaria, 1988, t. 7.

⁸⁶ Alejandro Harmsen y Seyvert nació el 7 de abril de 1813 en Hamburgo, hijo de Jerónimo y Juana. Es en la tercera década del XIX cuando, al ser nombrado cónsul en Alicante, se afina en esta ciudad, donde casa con Clotilde García Gutiérrez, natural de Cartagena, y se asocia en los negocios con Víctor Salvetti en 1836. En 1841 es cónsul de su ciudad natal, y poco después de Dinamarca. En 1856 recibe la Orden Real de Danebrog. Muere el 8 de agosto de 1882 en Madrid.



Retrato de caballero



Retrato de señora



Alejandro Harmsen Seyvert



Clotilde García Gutiérrez

vistoso broche plateado adornado con perlas. En la Casa de Guevara se conserva una fotografía de esta señora del fotógrafo de Alicante S. Farach que ha servido de modelo para la realización de este retrato, del que sólo varía el broche más llamativo con que la muestra el pintor y, en ese afán por idealizar y desviarse en algo del natural para ofrecer imágenes que satisficieran a sus clientes, un rostro de rasgos ligeramente más afilados, mirada de mayor intensidad y gesto más amable. Está igualmente firmado y fechado en 1884.

Manuel Harmsen Bassecourt, nacido en Alicante en 1872, fue un joven y malogrado pintor - murió cuando sólo contaba 22 años de edad -, hijo de Alejandro Harmsen García y Juana Bassecourt Soler. Vicecónsul de Dinamarca, gozó de una cuidada formación y se dedicó desde muy pronto a la poesía, teatro, música, mostrando especial inclinación hacia la pintura, enseñanza que recibió, como hemos apuntado anteriormente, en el taller de Lorenzo Casanova⁸⁷.

El año de 1894 constituye un hito en la carrera de Casanova y, por extensión, para el mundo artístico alicantino, pues en esta señalada fecha se celebró en esa ciudad la magna Exposición Provincial de Bellas Artes bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País⁸⁸. El Teatro Principal es la sede de tal acontecimiento, al que concurren pintores de la talla de Sorolla, Pinazo o Cecilio Pla. Manuel Harmsen va a estar representado por una pintura de gran formato y evidente sabor costumbrista que titula **"Dolorettes"**, nombre de la modelo, una niña sentada sobre una gran caja de madera que en su mano

sostiene una naranja⁸⁹. De mínima complicación compositiva, la figura aparece retratada, en plano próximo, sobre un fondo neutro de suave color gris meramente esbozado. Es obra de compromiso realista y sinceridad interpretativa, en la que el pintor ha sabido dotar magistralmente a la composición de un lirismo lleno de encanto, sin aditamentos que distraigan al espectador, pues la niña aúna en su rostro de mirada melancólica y dulce un aliento expresivo que conmueve a cuantos la contemplan; así, el ojo del que observa se dirige inmediatamente hacia la cara de esa niña de tez clara y delicadas facciones, para detenerse después en el objeto cotidiano que sujeta con suavidad en su mano. Viste una sencilla camisa blanca que cubre parcialmente un pañuelo en tonos anaranjados y dorados y un delantal pardusco sobre falda igualmente blanca. La luz se concentra en el rostro y parte superior del cuerpo, con reflejos



⁸⁷ Según Espí, Manuel Harmsen fue de los primeros en acudir a la Academia de Casanova a tomar lecciones del maestro alcoyano. El periódico "El Liberal" de 3 de julio de 1894, apuntaba de Manuel Harmsen que "las sabias lecciones que continuamente recibía de tan sobresaliente maestro [Casanova], produjeron en él los más sabrosos y notabilísimos efectos, consiguiendo crear un verdadero artista, un artista de grandes vuelos que en su prodigiosa imaginación, en su ardiente alma, sentía nacer ... los más sublimes sentimientos artísticos, pudiéndose decir que vivía únicamente para el arte, puesto que era la exclusiva pasión que le dominaba hasta la exageración". (Espí Valdés, A. *Casanova y su "círculo"* ..., op. cit., pags. 137-138).

⁸⁸ El certamen fue inaugurado el 11 de junio, y el jurado estuvo presidido por Casanova. En la Exposición participaron 141 pintores con 297 obras, 13 escultores y grabadores en hierro y 2 arquitectos (Espí Valdés, A. *Las Bellas Artes y los artistas a través de las Exposiciones alicantinas del siglo XIX*. Alicante, C.A.P., 1972, pag. 55).

⁸⁹ En el catálogo correspondiente a la Exposición del año 1894 figura anotada esta pintura en la página 25. Aquí constan sus medidas: 1,25 metros de ancho por 1,85 de altura, a lo que se añade "no se vende" (Espí Valdés, A. *Casanova y su "círculo"* ..., op. cit., pag. 137).

en sus ropajes, mientras en la zona inferior los pies descalzos presentan una acentuación de las sombras bastante uniforme y acusada. El cuadro se caracteriza por la soltura del dibujo, de trazo largo, así como por los efectos cromáticos deliberadamente atenuados que subrayan los elementos expresivos de la modelo. En suma, es obra de marcado carácter intimista en la que el pintor muestra, con toda naturalidad y sin ningún matiz social, a un ser frágil y desprotegido.

El lienzo fue premiado con medalla de 2ª clase en ese certamen, pero la promesa de pintor que fue Manuel Harmsen murió, antes de ser reconocida su obra, el 27 de junio de 1894⁹⁰. En un comentario de prensa del momento se dice del cuadro: "... es un estudio de niña primorosamente hecho. Franco de manera, sentida la figura, correctísima por punto general, atrae a quien la contempla, y no sin pena se separa uno de la pobrecita Dolorettes que queda descalza, con una naranja en la mano izquierda por todo juguete y acaso por todo alimento. La cabeza está tratada con la misma prolijidad que los piecitos contorneados al estilo de Tiépolo. El cuadro se diría que es original de un *modernista* parisiense, de los partidarios de la monocromía: no hay más que un solo color en el fondo y la niña, no por pobreza de paleta, sino intencionadamente como recurso artístico para producir el efecto apetecido. El pañolito de percal que envuelve el débil busto y la naranja, constituyen dos notas alegres del cuadro cuyo tono caliente recuerda el de la escuela veneciana. ¡Pobre niña y pobre pintor: cuánto interesa el modelo y cuánto conmueve la pérdida del artista!"⁹¹.

Otra crítica del evento, con lenguaje algo blando e impregnado de carga emocional, es la realizada por Francisco Alcántara en un periódico madrileño: "La pintura más castiza que he visto de pintores levantinos nos la ofrece en esta exposición de Alicante el cuadro titulado 'Dolorettes', capullo de rosa maltratado por el frío de la miseria, preciosa niña cuya inocencia columbra ya los dolores de la pobreza. Tiene las condiciones que

en Madrid se admiran en Pinazo, pero no su inconclusión y pretensiones geniales, porque es una obra perfecta, sobre todo en la cabeza. Manuel Harmsen se llama su autor. Murió pocos días después de abierta la exposición, para la que trabajó con gran prisa esta su última obra. Su alma inspirada se habrá bañado en la inmaculada belleza que con tan fina intuición presentía desde la tierra"⁹². Por último, no nos resistimos a recoger lo expresado por el escritor Manuel Rico que la enjuicia en los siguientes términos: "En la 'Dolorettes' de Manuel Harmsen se destacan de una manera por demás admirable una suma corrección en el dibujo, una factura larga, sin acudir a hacer alardes de ningún género; en ella hay toques magistrales de una valentía sin ejemplo dadas las tristísimas circunstancias por que atravesaba nuestro queridísimo artista ...; su último trabajo es un trozo del natural que sin presumir de nada resulta una nota de color exuberante, pasmosa, rica hasta el exceso, justa y verdaderamente acabada; ¡lástima grande es y mucho es de sentir que ciñéndose tanto al natural no hubiera buscado un accidente fuera del estudio que viniera a reemplazar el fondo totalmente gris en que aparece la figura, pues sin quitarle nada, sin que desmereciese en lo más mínimo el encanto que en sí tiene, le hubiese dado indudablemente más realce, más importancia y belleza!"⁹³.

También ejecutó este mismo autor con anterioridad cuadros de pequeño formato y marcada impronta naturalista que representan a tipos populares y sus modos de vida⁹⁴. Narradas por modelos circunstanciales, anónimos hombres de la calle, son escenas cotidianas que nos dan cuenta de costumbres de la ciudad, en las que el artista no pretende dejar patente su compromiso social sino tan sólo ofrecernos una historia concreta y trivial, interpretada con total libertad. Ejemplo de ello es la pintura de un viejo **músico ambulante** tocando su organillo, un sencillo y bien resuelto óleo de 1888, de espontáneo dibujo y sobria paleta cromática tan característica de este pintor. En él se muestra frontalmente al personaje con ejemplar decoro, haciendo sonar el instrumento musi-

⁹⁰ El enorme marco dorado del lienzo presenta en la parte superior la fecha alusiva del fallecimiento del artista.

⁹¹ "La Correspondencia" de Alicante, 5-7-1894 (Cfr.: Espí Valdés, A. Casanova y su "círculo"..., op. cit., pag. 138).

⁹² "El Imparcial", 26-7-1894.

⁹³ Cfr. Espí Valdés, A. Casanova y su "círculo"..., op. cit., pag. 139.

⁹⁴ Con sólo 11 años ya había realizado un apunte de un vendedor de periódicos (A.C.G. Materiales Especiales, 2).



cal mientras en la otra mano sostiene su gorra en alto a modo de saludo. Como fondo, acentuando la nota costumbrista, hay una pared con carteles pegados que anuncian un acontecimiento taurino.

Este último conjunto de pinturas, junto a otras comentadas anteriormente, procede de la rama alicantina de los Bassecourt, pues al morir sin sucesión Alejandro Harmsen García y Juana Bassecourt Soler, gran parte de sus bienes pasaron a su sobrino Alfonso Sandoval Bassecourt⁹⁵. Este era además el hijo varón y primogénito del matrimonio de José Joaquín Sandoval Melgarejo y Antonia Bassecourt Soler, muertos respectivamente en 1899 y 1888. Por el enlace en 1887 de

⁹⁵ Alfonso Sandoval Bassecourt (1864-1915) fue Barón de Petrés, alcalde de Alicante, diputado a Cortes y Senador.

Alfonso Sandoval Bassecourt y Encarnación Moreno Musso (1869-1962), podemos disfrutar ahora en la vivienda familiar de este más que interesante legado -amén de buenos ejemplos escultóricos, como dos obras de Vicente Bañuls⁹⁶- y conocer, de manera próxima, algunas pinturas de estos destacados artistas. Será a mediados de la década de los años 20 del pasado siglo cuando, tras desgraciadas circunstancias familiares -muerte de su marido en 1915, de su hija Tona en 1916 y de su hijo Alfonso en 1917- Encarnación Moreno se traslada junto a sus otros hijos (Concha, Luisa y José Joaquín) a Lorca, donde aún vivía su madre, Concepción Musso, y el destino de esta familia y de la Casa-palacio de los Guevara, la Casa de las Columnas como comúnmente se la conoce, quedaría finalmente unido.

Esta ha sido, pues, la sencilla contribución a la pequeña historia de la Casa de Guevara de Lorca, un acercamiento realizado a partir de algunos de sus protagonistas y de las pinturas más señaladas de este periodo que se conservan en su interior, ejemplos suficientemente representativos de la manera de entender la obra de arte por una clase social determinada, y que responden, como no podía ser de otra manera, al gusto artístico imperante; así, en esta secuencia ha quedado claramente puesto de relieve el predominio del retrato, género artístico por excelencia en esta centuria y fiel exponente de la mentalidad decimonónica, así como el desarrollo que adquiere la temática del paisaje, con composiciones de pequeño formato y función eminentemente decorativa. También hemos tratado de analizar, con más o menos profundidad en razón de su categoría artística y de los datos recabados, la procedencia u origen de las obras, los comentarios estéticos que suscitan, las señas de los pintores, apuntes biográficos y personalidad de los modelos, en definitiva, aspectos que hacen posible un mejor conocimiento de cada una de las piezas comentadas y una valoración más efectiva de una parte especialmente significativa de nuestro patrimonio pictórico. Nombres como Vicente Rodes, Genaro Pérez Villamil, Federico y Luis de Madrazo, entre otros muchos, son ejemplos bien

⁹⁶ Merece especial atención el busto en bronce que Bañuls realiza en 1895 del infortunado Manuel Harmsen (véase: Sánchez Abadía, E. y Torres Mora, S. de. *Casa de Guevara...*, op. cit., pags. 70-71).

elocuentes de pintores señeros en el panorama artístico de su tiempo que se encuentran ya ligados, de manera indefectible, a la historia de nuestra ciudad. Por último, sólo nos falta desear que, antes que después, la Casa de Guevara pueda

mostrarnos estas obras, testimonio de una época no tan lejana, plenamente restauradas y en las mejores condiciones de contemplación, para disfrute de todos cuantos saben admirar la belleza reunida en un cuadro.

Carta de Federico de Madrazo a José Musso Fontes⁹⁷

Madrid 12 de Mayo - 1852 -

Querido Pepe Musso - para bien
 las cosas bien y pronto, o por mejor decir volun-
 do, no hay nada como yo, y si no quisiera, por
 finel hombre me impuso de la terna por eso
 voy a mi locura y a g. publicando los confesores.
 Fui en ap. del 9 y del 10 del corriente
 mes, y catete que ya están todos los tu-
 cargos de p. del 10. - por el 10. papel de
 cen de la un. v. con los que me he que-
 dado en poder, p. mandado, el cap. de
 g. continua todo lo q. me ha pasado, me
 los p. del 10. de los com. de mi casa q.
 un adj. - Me alegro q. los p. del 10.
 te gustan, y me lo creo por que me re-
 da son muy bonitos, de los que heido que
 hay de los p. del 10. me indicaste de los
 cual, como he dicho - Adj. - Recib.

verás el dibujo, o por mejor decir, la
 cuenta del p. del 10. que alvicio me
 cotenía en g. la p. del 10. -
 Encuentro a la de la terna q. anda corren-
 por mi cuenta; que quisiera que te diga?
 se vendrá a Madrid y ya haré algo de
 bueno (modestia a parte) -
 con que tan bien se presenta la cosa?
 me alegro por tu, o por, claro, no tengo
 trigo en este momento que te p. del 10.
 ver q. la obra de mi casa y el ane-
 blado me habían costado algo más
 de un oyo - si lo tuviera, con el mayor
 aquel me habían aprovechado de
 tu amable oferta - de todo, me
 te di lo que me p. del 10. -
 sobre la p. del 10. que me ha pasado
 en tu 2.ª carta; te acuerdas de ella? Me
 pongo q. recibí algunos renglones del
 Sr. Bravo Murillo, a quien me ha dicho
 de situar a como es, me lo he notado -
 todo lo más agradezco tu recuerdo y
 me encargo de saludar - así me voy te
 meo, suplico, imploro de que me
 pongas a la p. del 10. de tu h. y que me
 a la p. del 10. ap. me es un amigo

Federico

22, C. de la G. de la G.

⁹⁷ Carta conservada en la Biblioteca-Archivo "Sánchez Maurandi" de la CAM, Mula, a quien agradezco el permiso para su publicación.

Madrid, 19 de mayo 1852

Querido Pepe Musso. Para hacer las cosas bien y pronto, o por mejor decir volando, no hay nadie como yo, y si no quieres pasar por el hombre más injusto de la tierra preciso es que así lo reconozcas y que públicamente lo confieses. Recibí tus apreciables del 9 y del 15 del corriente mes, y cádate que ya están todos tus encargos despachados. Por el adjunto papel de casa de Saura verás como hoy mismo ha quedado en su poder, para mandártelo, el cajón que contiene todo lo que me has pedido, menos los perfiles de las cornisas de mi casa que van adjuntos. Me alegraré que los papeles te gusten, yo así lo creo porque en realidad son muy bonitos, de los más lindos que hay de los precios que me indicaste de los cuales no me he salido. Adjunto también verás el recibo, o, por mejor decir, la cuenta del papalista, que el recibo me lo traerá mañana que le pagaré.

En cuanto a lo de la sombra que anda errante por mi estudio ¿qué quieres que te diga? Ya ven-

drás a Madrid y ya haremos algo de bueno (modestia aparte).

Con que tan bien se presenta la cosecha? Me alegro por ti. Yo chico, no tengo trigo en este momento. Ya te puedes figurar que la obra de mi casa y el amueblarla me habrán costado algo más de un ojo. Si lo tuviera, con el mayor aquel me hubiera aprovechado de tu amable oferta. De todos modos te doy las gracias por el aviso.

Sobre la postdata que me has puesto en tu 2ª carta ¿te acuerdas de ella? Supongo que recibirás algunos renglones del Sr. Bravo Murillo, a quien no ha dejado de extrañarle, como es natural, la noticia.

Todos los míos agradecen tu recuerdo y me encargan te salude. A mi vez te ruego, suplico, imploro etc. que me pongas a los pies de tu señora y que mandes a tu siempre afectísimo e invariable amigo.

Federico
22, calle de la Greda



Federico de Madrazo, fotografiado por J. Laurent