

## LA LUZ EN FEDERICO DE MADRAZO

Al dar a publicidad el siguiente artículo breve, no puedo menos de explicar el por qué de su título. Durante mi estancia en España, a donde me llevaron los deseos de conocer su arte, anoté en numerosas papeletas mis impresiones sobre los distintos aspectos, con el fin de acopiar material de estudio para futuros cursos y trabajos. Fueron innumerables las emociones ante la riqueza artística española, insospechada para todos aquellos que como yo, sólo la conocíamos de oídas y a través de lecturas, escaso el tiempo e ilimitada la ambición de aprender. Hoy, al ordenar los papeles, encontré una serie de notas sobre el tan menospreciado artista del siglo pasado. No indica *La luz en Federico de Madrazo*, un estudio completo de su copiosísima obra, sino un análisis parcial de la mayoría de los cuadros expuestos en el Prado y en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid.

Los lienzos que allí se exhiben son todos retratos pintados en diferentes años y permiten formarse una idea somera de la evolución de Madrazo como retratista. Cronológicamente figuran desde 1839 hasta 1873; son numerosos los pertenecientes a la década de 1850-1860.

Las continuas visitas, diarias en determinados períodos, a que sometí ambos museos, me permitieron llegar a dominar el material de estudio, sin perder el calor de las primeras impresiones, que sentimos los desposeídos de esas riquezas, cuando nos encontramos de golpe, en presencia de tantas obras originales. En los primeros vistazos captamos únicamente aquellas que por nuestra educación o conocimientos nos son familiares y vamos dejando para después las que requieren una educada retina. Así, cuando entré en la sala VIII del Museo Nacional de Arte Moderno y vi los Madrazos en compañía de Tejeo, Carlos

Luis de Rivera, Domingo Marqués, Vicente Palmaroli y José Casado del Alisal, un retrato llamó mi atención: el de *M. Perea* (1), pintado por Federico de Madrazo —París, 1839— (Lám. I). Me hizo recordar inmediatamente el autorretrato de Eugenio Delacroix que tantas veces había contemplado en el Louvre diez años antes. Me acordaba del busto del romántico pintor francés, de tres cuartos, despeinado, mirando serena y fijamente, señaladas las huellas del entrecejo, la pincelada abocetada, pincelada que se abocetaba con fuerza en el fondo y las telas; pero lo que más recordaba era la luz viva que iluminaba la cara. Dos zonas delimitaba el perfil de la nariz, luz, a la derecha, sombra y penumbra a la izquierda.

La figura de Perea reproducía el mismo sentido de la composición, busto de tres cuartos, parecida dirección del rostro y la mirada; estas características me hicieron suponer una inspiración en Delacroix. Además el retrato estaba ejecutado en París —1839—, según leemos debajo de la firma abreviada de Madrazo en el ángulo inferior izquierdo, y considerando la indicación de la crítica francesa, que sitúa la fecha probable del autorretrato de Eugenio Delacroix entre los años 1837 o 1838 o en el lapso de 1835-1839, se confirmaría mi suposición. No tengo referencias de si el autorretrato estuvo expuesto en la intimidad y si consiguió verlo por intermedio de amigos o tener noticias de él. Mi interés es solamente describir la súbita impresión de analogía que me produjo el retrato de Perea con el lienzo de Eugenio Delacroix y dejar anotada la similitud que existe en cuanto a la composición. Si fué inspiración, coincidencia o una *alergia estética*, para usar la expresión de Enrique Lafuente Ferrari, no puedo resolverlo todavía, pero queda sentado el problema e intentaré su solución en un futuro cercano.

Costaría pensar también que un admirador y discípulo de Ingres se inspirase en Delacroix tan alejado del tranquilo purismo madraziano. No tengo aún, dentro de mis lecturas incompletas sobre la pintura española, datos que me orienten, excepto Bernardino de Pantorba: «Conoció Madrazo en París a los principales pintores que allí residían; muchos o casi todos condiscípulos de su padre en el taller de David» (1), y Mariano de

(1) M. PEREA. Firmado abajo, a la derecha. *F. de Madrazo. París, 1839.* Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid.

(1) PANTORBA, BERNARDINO DE. *Los Madrazos.* P. 18. Barcelona, Iberia. 1947.

Madrazo. El crítico de arte, D. Angel Vegue y Goldoni, en el prólogo que escribió para el Catálogo de la Exposición del año 1913, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, supone la obra de Federico de Madrazo estimulada y fortificada por la del pintor bávaro Winterhalter; tal afirmación se deriva, sin duda de la analogía entre sus estilos, y hasta cierto punto de sus personalidades, y demuestra en D. Angel Vegue su percepción fina y el estudio relacionado de la pintura, que en labor constante viene realizando, y no nos parecería aventurada, si no encontráramos que la acción de Winterhalter apenas llegó a España; que toda la labor de Federico de Madrazo se realiza en la capital desde el año 39 al 60, época en que sus producciones son más vigorosas, y que, aparte de este lapso de tiempo, en sus viajes a París y Roma, el año 30 primeramente, no pudo conocer las obras de Winterhalter porque éste se establece en París el año 34, tanto más cuanto que el artista alemán, joven entonces (nació en 1806), no adquiere su personalidad definida hasta más tarde, y sus obras escasamente podían servir como base cuando en ese mismo tiempo *Ingres, Delacroix, Chasseriau y tantos románticos franceses llegaban a su madurez, y con más motivo habían de llamar la atención de Federico de Madrazo*; y si el año 39 pudo éste conocer la pintura de Winterhalter, no debió causarle gran impresión cuando en sus notas y apuntes, recordando la labor de otros artistas como los citados antes, no se menciona para nada al artista bávaro, y eso que Federico de Madrazo, en aquellos recuerdos, no es parco en exponer su admiración sincera y en considerar debidamente todo aquello que él juzgaba como encajando perfectamente dentro de su gusto» (2).

Se diferenciaba el de Perea por estar más terminado y ser de factura lisa —aunque dentro de la producción de Madrazo es pintura semiabocetada— por el mayor aire romántico y la manera opuesta de plantear la luz. En Eugenio Delacroix es contraste, aquí delicado matiz, y del análisis comparativo fué surgiendo el observar cómo encaraba Madrazo el problema de la luz en otros retratos.

La luz, de arriba e izquierda, forma reflejos en la parte superior de la cabeza y salpica con suavísimos toques la melena lacia,

---

(2) MADRAZO, MARIANO DE: *Federico de Madrazo*. T. II. Ps. 10-20. Madrid, Calleja 1921.

baña el rostro con una claridad pareja y sólo acentúa sombras y penumbras en los ángulos de los ojos, orificios de la nariz, la boca y el mentón. No existe oposición fuerte, es un estudio de gradación, esfumado, diríamos que acaricia. Subraya la sombra proyectada sobre el cuello de la solapa y la camisa; un reflejo resalta en la corbata.

La lisura aporcelanada del esfumado la encuentro en el retrato sedente de *Doña Amalia de Llano y Dotres, Condesa de Vilches* (2). Desde la izquierda la luz resbala sobre el rostro, no hay una delimitación entre zonas luminosas y oscuras, todo se funde, aún en los sitios donde la producción es neta. Busca y consigue la transparencia de las penumbras y sombras pero la luz resulta fría. Un juego de luces y sombreados originado por los pliegues y adornos de las distintas telas y joyas, recalcan el brillo que contrapone la tersura de la piel (Lám. II).

Repite la dirección de la luz variando su ángulo, en la *Marquesa de Montelo* (3), magnífica interpretación del retrato femenino elegante. La luz resulta más cálida y menor la oposición entre la parte iluminada y la sombra; mantiene idéntica transparencia. Establece igual equilibrio al estudiar la luz en el traje y la cara, también, cuando compara matices opacos y brillantes. El lienzo es de registro gris, apagado. Los dedos se perfilan poco en las manos esfumadas intensamente. Una luz ilógica, necesaria en el fondo, para resaltar la figura distinguida realizada con negros humo y marfil manejados con maestría (Lám. III).

Donde la luz adquiere mayor fuerza es en el retrato de *Don Jaime Girona, Conde de Eleta* (4). El personaje y el fondo están cubiertos con una claridad grande. La cara y las manos se

(2) DOÑA AMALIA DE LLANO Y DOTRES, CONDESA DE VILCHES. (L. I, 26 X 0,90). Firmado abajo, a la izquierda, en el sillón. *F. de Madrazo*. 1853. Museo del Prado.

(3) MARQUESA DE MONTELO. Firmado abajo, a la izquierda. *F. de Madrazo*. París 1856. Museo Nacional de Arte Moderno. Figura con el título REtrato DE DAMA en la *Breve Historia de la Pintura Española*, de Enrique Lafuente Ferrari. Lámina 158.

(4) DON JAIME GIRONA, CONDE DE ELETA. (L. I, 23 X 0,90). Firmado abajo, a la izquierda. *Federico de Madrazo* 1856. Museo del Prado.

destacan por su luminosidad, pero el vigor de la luz obliga a fundir menos la zona intermedia entre luz y sombra, limitando el cuasi contorno divisorio y disminuyendo la penumbra. Del lado izquierdo —nuevamente la misma dirección— una aureola bien señalada desciende alrededor de la cabeza. La luz es más blanca sin ser tan aporcelanada como en la Condesa de Vilches. Me atrae con sus reflejos y medias tintas estudiados con cuidado, la sobriedad del traje y la mancha clara del rostro. El conocido procedimiento de oscurecer el fondo para oponerlo a la parte iluminada de la figura y aclararlo donde ésta se oscurece está aplicado con atención (Lám. IV).

Encuentro en el retrato de *Doña Saturnina de Girona, Condesa de Eleta* (5) una luz más apagada si lo comparo con el de su marido, sin embargo, concentra el vigor mayor en la cara, cuello, hombro y manos y no distrae su atención la coquetería femenina ni la elegante sencillez del vestido (Lám. V).

Federico de Madrazo dedicó a su amigo *Carlos Haes* (6) en 1867 su retrato. Observo una iluminación brillante. La cara casi de perfil, recibe la luz de la izquierda y desde arriba, en la amplia frente, nariz y mejilla, toca el borde inferior de la oreja derecha y se refleja en el pelo blando y la chaqueta. Las tierras oscuras matizadas con verdosos y azulados —parte izquierda del óvalo— recorta la cara trabajada con ocres amarillentos y tierras aclaradas para la frente, y rosados desde las cejas al mentón, que los tuesta cuando acentúa las sombras. Una pincelada bermellón mezclada con tierras surge en la sombra del cuello. La pincelada semiabocetada da bríos a la luz (Lám. VII).

En el retrato de la *Señora de Palmaroli* (7), también dedicado y de técnica semiabocetada veo repetirse una forma parecida de iluminar. De la izquierda, la luz pareja y suave proyecta

---

(5) DOÑA SATURNINA CANALETA DE GIRONA, CONDESA DE ELETA (L. I, 23 X 0,90). Firmado abajo, a la derecha, *F. de Madrazo 1856*. Museo del Prado.

(6) CARLOS HAES. Firmado abajo, a la izquierda, con dedicatoria, *A su amigo Carlos Haes F. de Madrazo, 1867*. Museo Nacional de Arte Moderno.

(7) SEÑORA DE PALMAROLI. Firmado abajo, a la izquierda, con dedicatoria, *A su querido amigo Vte. Palmaroli, F. de Madrazo, Mayo 1867*. Museo Nacional de Arte Moderno.

sombras esfumadas desde la mitad de la mejilla derecha hasta perderse en la mancha oscura del peinado. Sombras tenues para la comisura de los labios, párpados y base de la nariz. Siento la búsqueda armónica de la femenina expresión dulce con el estudio de la luz. Emplea una factura terminada para el rostro, mientras que en el busto ha dejado correr pinceladas sueltas y ágiles. La envuelve una luz cálida y dorada; el fondo contrasta menos que el de Haes (Lám. VI).

*El grabador Perugio o Perugino Sensi* (8) fué modelo de Madrazo en 1873. La cabeza de pelo ondulado y revuelto se inclina hacia adelante hasta apoyar el barbudo mentón en la parte superior del pecho. Los rasgos enérgicos de la cara se delimitan con las sombras provocadas por la intensa luz. Aquí su estudio es un esbozo (Lám. VIII).

Los retratos de *Carolina Coronado* y *Joven con mantilla* (9 y 10) son semejantes por la composición y luz análogas sin establecer contrastes en las sombras transparentes oscurecidas en los párpados (Lám. IX).

El del niño *Federico Flórez* (11) tiene luminosidad para toda la cara, muy tenue, con el perfil esfumado y marcadas las sombras en el costado derecho del uniforme escolapio; reflejos en el pelo y la franja del pantalón. La luz del paisaje es el recurso ya indicado para destacar la silueta.

Dos retratos grandes de cuerpo entero y en pie son los del *General Duque de San Miguel* y la *Duquesa de Santona* (12 y 13). Madrazo hace resaltar sobre el fondo oscuro, que

(8) GRABADOR PERUGINO SENSI. Firmado abajo, a la izquierda. *F. de Madrazo, 8 bre. 1873.* Museo Nacional de Arte Moderno.

(9) CAROLINA CORONADO. Sin firma. Abajo a la derecha, figura. *Pintado por mi padre R. Madrazo.* Museo Nacional de Arte Moderno.

(10) JOVEN CON MANTILLA. Firmada abajo, a la izquierda. *F. de Madrazo.* Museo Nacional de Arte Moderno.

(11) FEDERICO FLÓREZ. Museo Nacional de Arte Moderno.

(12) GENERAL DUQUE DE SAN MIGUEL. Firmado abajo, a la izquierda. *F. de Madrazo, 1854.* Museo Nacional de Arte Moderno.

(13) DUQUESA DE SANTONA. Firmado a la izquierda. *F. de Madrazo, 1873.* Museo Nacional de Arte Moderno.

abarca cerca de la mitad, la cabeza varonil vivamente iluminada de la izquierda; un tono más apagado continúa por el brazo, se abrillanta en el puño del uniforme, se aclara opacamente en la mano que se apoya en un libro y juega en la mesa roja, término del haz luminoso. (Lám. X). En el segundo, pinta una luz sin matices, un fondo claro en general, interrumpido por el color de los muebles y la transparente sombra del biombo.

Para concluir dejo sentado que la luz interpretada por Federico Madrazo varía, según la utilice en retratos de encargo o en los dedicados a sus amigos. En ambos tiene la misma dirección proveniente de la parte superior izquierda. Los retratos de encargo ofrecen un esfumado aporcelanado, los dedicados, luz viva que acentúa la pincelada semiabocetada. Esta conclusión en conjunto —permítaseme el pecado de la generalización— se puede extender a los retratos al óleo y dibujos que he visto en reproducciones diversas, en catálogos, obras especiales y revistas.

JUAN CARLOS POLETTI

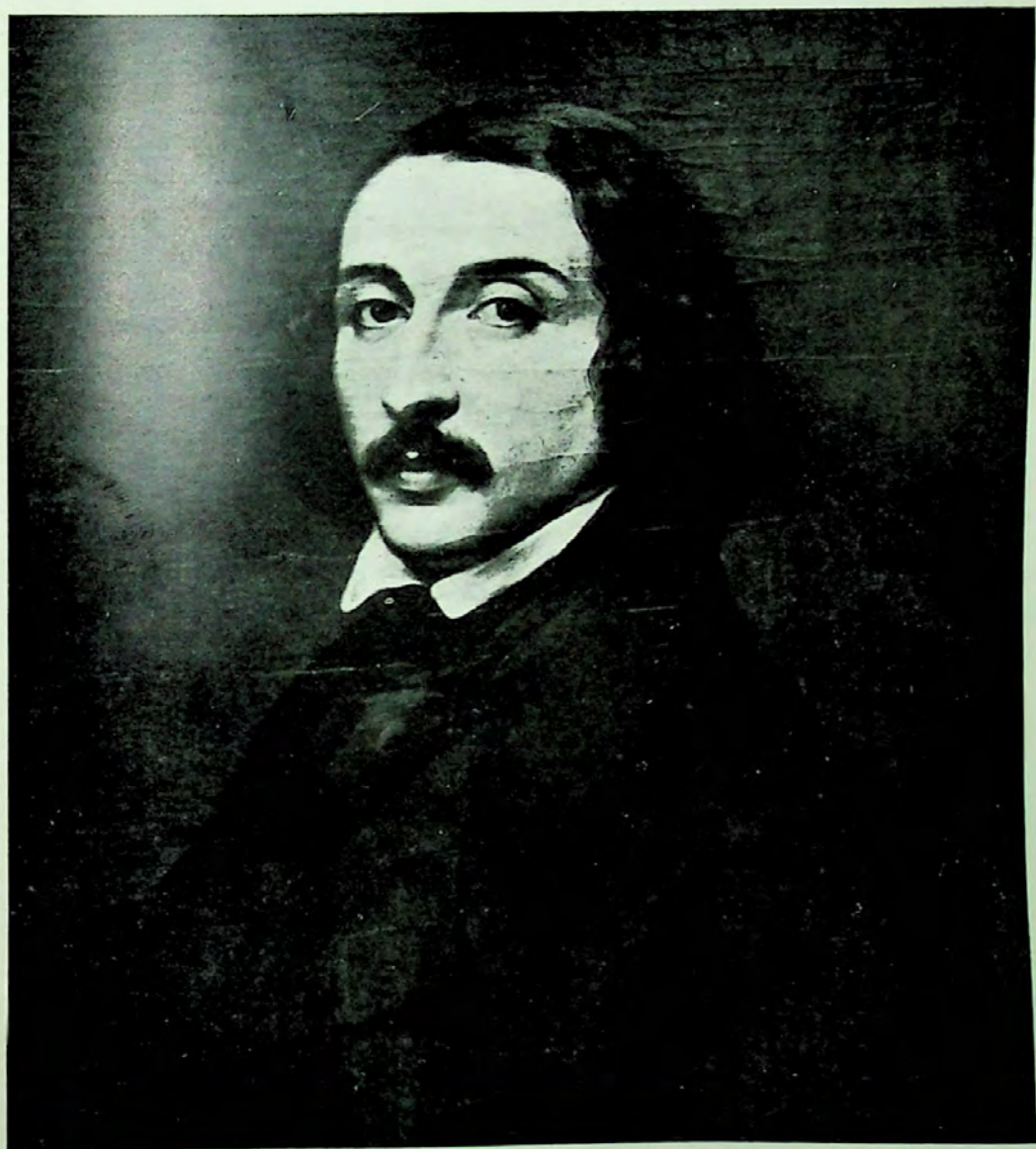


LÁMINA I.—Federico de Madrazo. «El Dr. Perea». Museo de Arte Moderno.

(Foto Gudiol).





LÁMINA II.—F. de Madrazo. D.<sup>a</sup> Amalia de Llano y Dotres, Condesa de Vilches. Museo del Prado.

(Foto Gudíol).



LÁMINA III.—F. de Madrazo. Retrato de la Marquesa de Montelo. Museo de Arte Moderno.  
(Foto Gudtol).

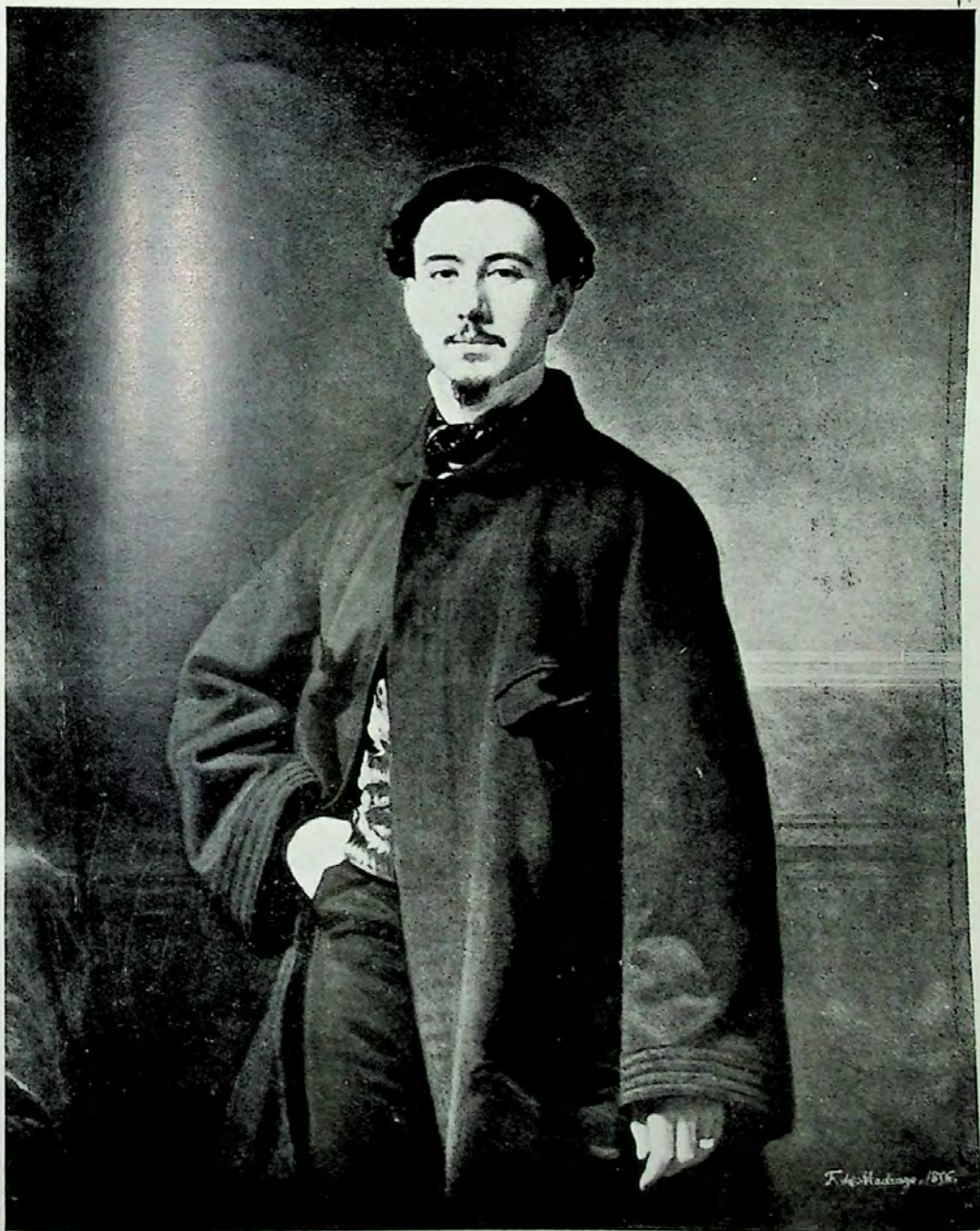


LÁMINA IV.—F. de Madrazo. D. Jaime Girona, Conde de Eleta. Museo del Prado.

(Foto Mas).



LAMINA V.—F. de Madrazo. D.<sup>ª</sup> Saturnina Canaleta de Girona, Condesa de Eleta. Museo del Prado.

(Foto Mas)



LÁMINA VI.—F. de Madrazo. Retrato de la Señora de Palmaroli. Museo de Arte Moderno  
(Foto Gudíol).

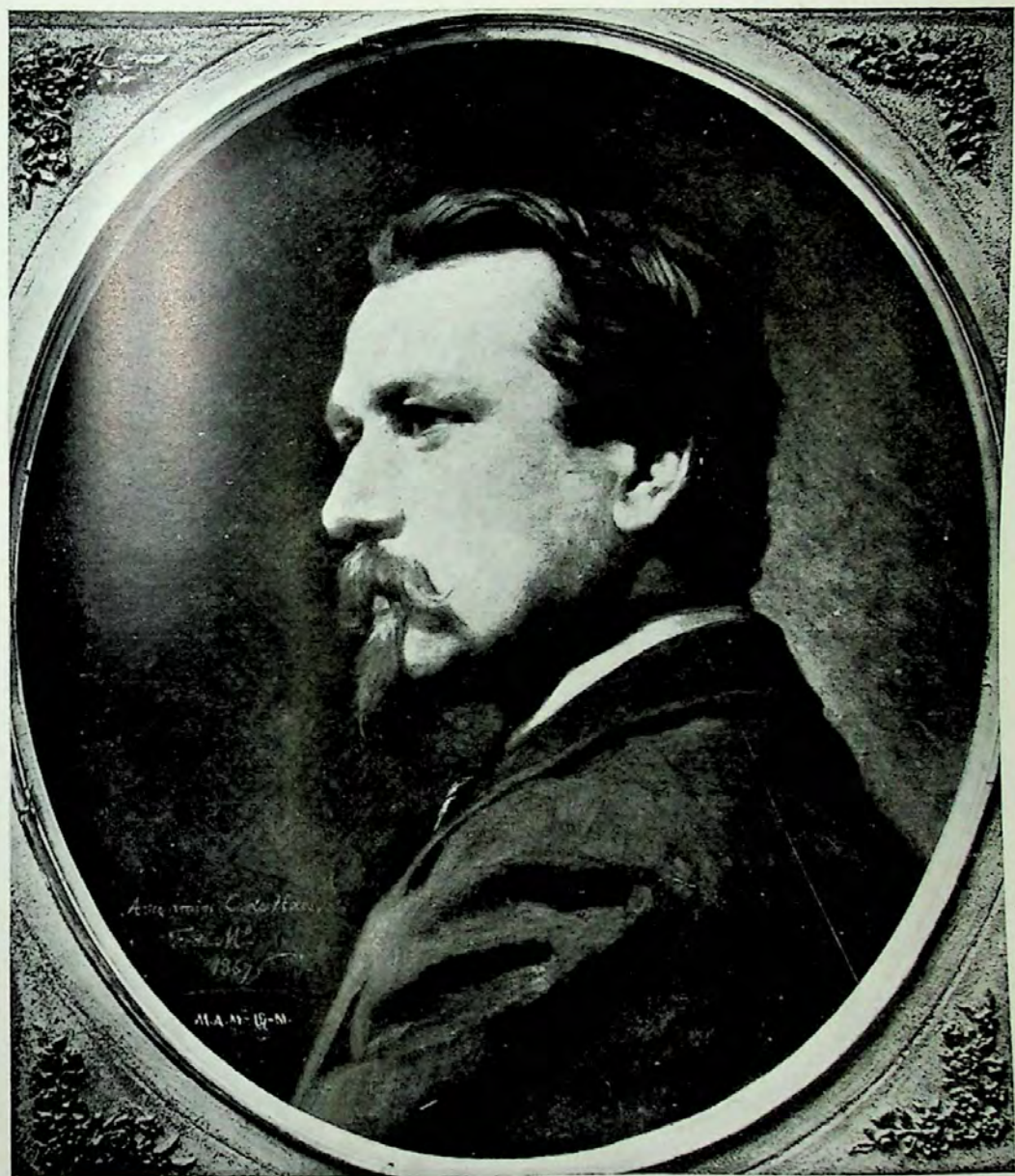
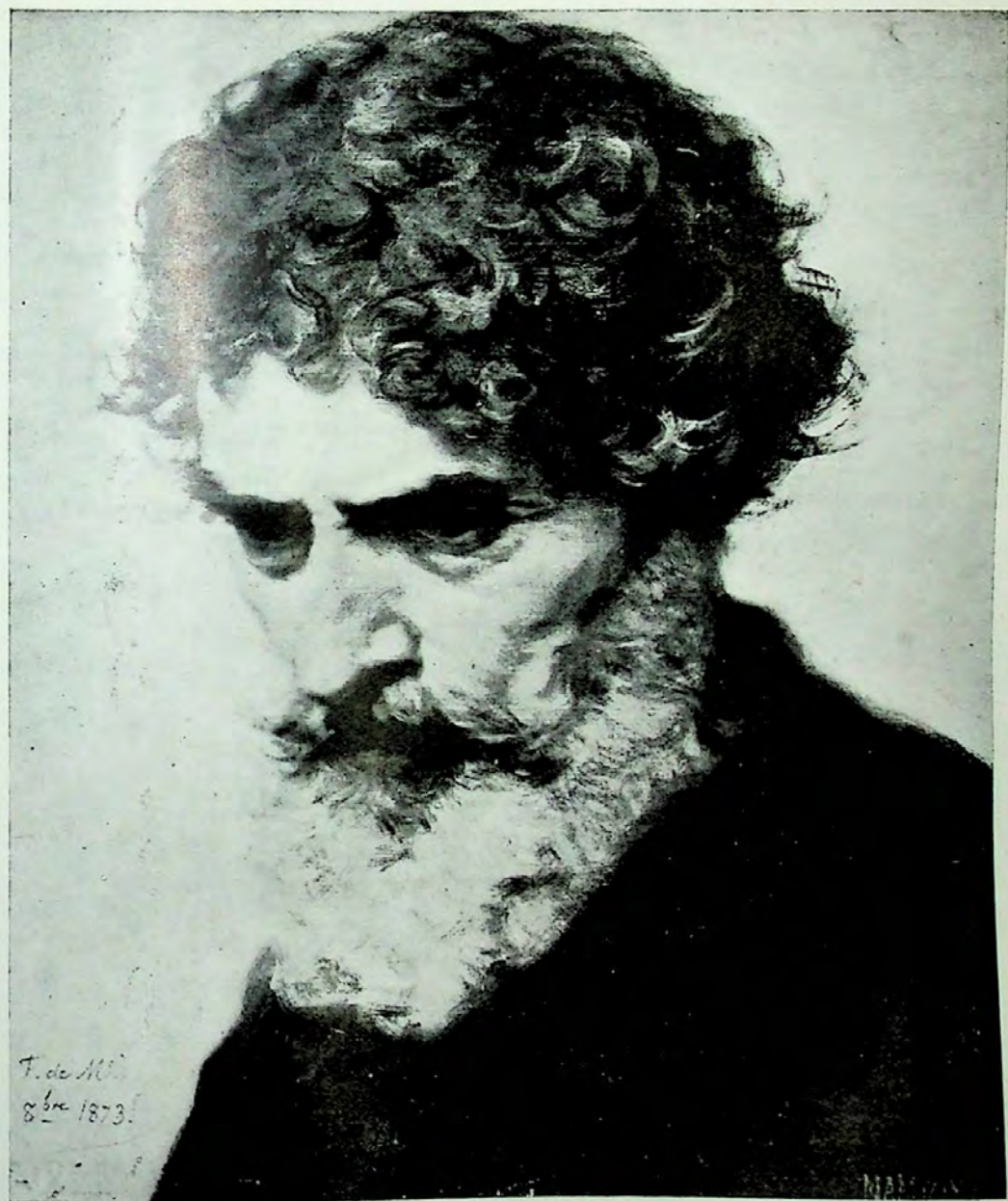


LÁMINA VII.—F. de Madrazo. Carlos de Haes. Museo de Arte Moderno.

(Foto Gudiol).



LAMINA VIII. —F. de Madrazo. «Grabador Peruggio». Museo de Arte Moderno.

(Foto Gudiol).



LÁMINA IX.—F. de Madrazo. Retrato de Señora. Museo de Arte Moderno.

(Foto Gudiol).





LÁMINA X.—F. de Madrazo. El General Evaristo San Miguel. Museo de Arte Moderno.  
(Foto Gudiol).