

## EL CUADRO DEL *RECIBIMIENTO DE COLÓN* POR LOS REYES CATÓLICOS DE RAIMUNDO DE MADRAZO: DEL SENADO ESPAÑOL A NUEVA YORK

AMAYA ALZAGA RUIZ  
UNED

Este trabajo aborda el encargo que recibió el pintor español Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920) de realizar un gran lienzo sobre el *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos*, dentro del programa ideado por el Marqués de Barzanallana para el Salón de Conferencias del Senado español. Se analiza el papel que jugó Federico de Madrazo, padre de Raimundo, en la comisión y concepción de la obra, que no llegó nunca a ocupar su lugar en el salón senatorial. Tras el análisis detallado del cuadro se traza su destino posterior, hasta hoy inédito, así como los posibles compradores americanos en los que pensó Madrazo, una vez que desestimó la permanencia de la obra en España.

**Palabras clave:** Raimundo de Madrazo; Barzanallana; Senado; Francisco Pradilla; Cristóbal Colón; Marcelo T. Alvear; Archer M. Huntington; Cooper-Hewitt.

### FROM THE SPANISH SENATE TO NEW YORK: RAIMUNDO DE MADRAZO'S *COLUMBUS RECEIVED BY FERDINAND AND ISABELLA*

This text deals with the commission received by the Spanish painter Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920) to create a large canvas of *Columbus Received by Ferdinand and Isabella*, within the program devised by the Marquis of Barzanallana for the Conference Hall of the Spanish Senate. The author analyses the role played by Federico de Madrazo, Raimundo's father, in the commission and conception of the work, which never occupied its place in the hall. Following a detailed analysis of the painting, its later destiny –unknown until now– is examined, as well as the possible American purchasers considered by Madrazo, once he ruled out the continuance of the work in Spain.

**Key words:** Raimundo de Madrazo; Barzanallana; Senate; Francisco Pradilla; Christopher Columbus; Marcelo T. Alvear; Archer M. Huntington; Cooper-Hewitt.

### *El programa ideado por el Marqués de Barzanallana para el Salón de Conferencias del Senado*

Entre 1878 y 1884 el Senado español encargó a una serie de artistas un conjunto de lienzos de idéntico y monumental tamaño (3,30 × 5,50 m), destinados a decorar el recién creado Salón

de Conferencias del Palacio. El principal impulsor de este programa decorativo fue el Marqués de Barzanallana, senador que ejerció un mandato de cinco años (1876-1881) como Presidente de la Cámara Alta. Además de acometer importantes reformas internas en el edificio, el Marqués ideó un programa iconográfico para adornar y dignificar sus nuevos y mejorados espacios. Como es sabido, Barzanallana pertenecía al partido Conservador de Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), mentor de la Restauración y Presidente del Consejo de Ministros. Cánovas había dado muestras de preocupación por el deterioro que, según se temía, había sufrido la idea de España como gran nación con motivo de los sucesivos fracasos del reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873) y la I República (1873-1874), que habían evidenciado una realidad poco brillante a la que se había unido la amenaza del movimiento cantonal. Pérez Galdós ilustró tal estado de ánimo narrando en sus Episodios Nacionales esta curiosa anécdota: “Hallábase una tarde en el banco azul el Presidente del Consejo (...) cuando se le acercaron dos señores de la Comisión para preguntarle cómo redactarían el artículo del Código fundamental que diría: *son españoles los tales y tales...* Don Antonio (...), con aquel guiño característico que expresaba su mal humor ante toda impertinencia, contestó ceceoso: *Pongan Ustedes que son españoles... los que no pueden ser otra cosa*”<sup>1</sup>. Al asumir la preocupación de Cánovas, los conservadores abordaron un esfuerzo colectivo por dignificar y enaltecer la historia patria. Y ello se podía acometer con especial lógica a la hora de decorar el palacio del Senado, puesto que la Cámara Alta acogía en su seno tanto al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como a los académicos de número que ocupasen la primera mitad de la escala de antigüedad en su Cuerpo<sup>2</sup>. El Senado se convirtió así en el escenario en el que se plasmaría el entusiasmo nacionalista de Cánovas del Castillo, coincidiendo con el papel que en esos años desempeñó éste como promotor directo de la decoración interior de la basílica madrileña de San Francisco el Grande<sup>3</sup>.

Dentro de este contexto político, el 8 de julio de 1882, el Marqués de Barzanallana expuso detalladamente su proyecto en un documento dirigido a su sucesor en el cargo de Presidente de la Cámara, José Gutiérrez de la Concha, Marqués de la Habana. En dicho escrito, que ha sido analizado pormenorizadamente por Pilar de Miguel, el senador precisaba los episodios y personajes históricos que en su opinión mejor resumían la grandeza y gloria de España. Barzanallana proponía plasmar en ocho grandes lienzos los “hechos que en los tiempos antiguos han enaltecido el nombre español”, y sugería extraerlos de entre los siguientes episodios históricos: La destrucción de Numancia, la victoria del rey visigodo Teodorico I sobre Atila, la Conversión de Recaredo, el esplendor cultural de Al-Ándalus, la construcción de la Mezquita de Córdoba, la Batalla de las Navas de Tolosa, el auxilio prestado por los ejércitos españoles a las naciones amenazadas por el dominio turco, Colón recibido por los Reyes Católicos en el Palacio de Barcelona a la vuelta de su primer viaje, la Rendición de Moctezuma ante Hernán Cortés y la Batalla de Lepanto<sup>4</sup>.

Cuatro años antes de detallar en un documento este planteamiento historicista y patriótico, en agosto de 1878 el Marqués de Barzanallana había encargado en nombre del Senado al pintor Francisco Pradilla (1848-1921) el primero de los lienzos que habrían de decorar –el por aquel entonces todavía en construcción– Salón de Conferencias: *La rendición de Granada*. Pradilla, que acababa de ser galardonado con medalla de Honor en la Exposición Nacional de ese año por su cuadro *Doña Juana la Loca*, tardó casi cuatro años en concluir la monumental obra, enviándola finalmente desde Roma en junio de 1882, alegando problemas de salud para disculpar su

<sup>1</sup> PÉREZ GALDÓS, 1912: capítulo 11, 39.

<sup>2</sup> *Constitución Española de 1876*, Título III-Del Senado, art. 22, 9.º y 10.º.

<sup>3</sup> Sobre la génesis del proyecto decorativo de San Francisco el Grande, véase GONZÁLEZ NAVARRO, 2003: 60-87.

<sup>4</sup> MIGUEL EGEA, 1999: 19-25. El programa patriótico habría de completarse con cuatro esculturas de personajes relevantes de la historia de España: Hernán Cortés, el Cardenal Cisneros, Cristóbal Colón y Juan de Austria.

retraso. El cuadro, en opinión de José Luis Díez “quizá el más fastuoso y deslumbrante de toda la pintura de historia española del siglo XIX”, se presentó solemnemente el 17 de junio en presencia del rey Alfonso XII, abriéndose su exposición al público desde el día siguiente, en horario de 10 a 12<sup>5</sup>. El Senado aceptó abonar a Pradilla la cantidad 50.000 pesetas, el doble de lo estipulado en un principio, tras comprobar el clamoroso éxito de crítica y público que había merecido el primero de los cuadros del programa nacionalista, la obra que establecería en gran medida las pautas artísticas a las que tendrían de adaptarse las demás composiciones.

En 1884, el Senado –que desde 1881 era depositario, como parte del proyecto decorativo, de un considerable número de cuadros de historia procedentes del desaparecido Museo de la Trinidad– encargó tres lienzos de idénticas dimensiones al entregado por Pradilla a tres pintores que habían obtenido primera medalla en la Exposición Nacional celebrada en Madrid ese año. El proyecto de Barzanallana, a la vez representativo, nacionalista y ornamental, se veía así en parte concretado en los encargos que recibieron Juan Luna y Novicio, José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degrain. El primero en terminar su cometido sería el pintor hispano-filipino Juan Luna y Novicio (1857-1900), quien en 1887 envió desde París su *Combate naval de Lepanto (7 de octubre de 1571)*, por el que cobraría 30.000 pesetas. A pesar de su impactante movimiento y audacia compositiva, el gran lienzo no resultó del agrado de los comitentes senatoriales, quienes, en base a su falta de armonía y estridente gama cromática, rehusaron colgarlo en el Salón de Conferencias, quedando desde entonces postergado dentro de las colecciones de la Cámara Alta.

En abril del año siguiente fecharía el valenciano Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) *La conversión de Recaredo*, evocación del suceso histórico que para Carlos Reyer se sitúa “más cerca de la emoción y el delirio”. Esta visión anacrónica convenció sin embargo al Senado, que abonó por la obra la misma cantidad que había percibido Luna, colgándola en el lugar para el que había sido concebida como símbolo de la unidad religiosa de España. Finalmente, en 1889 fue adquirida por 40.000 pesetas la cuarta obra, la espectacular *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*, firmada el año anterior por el pintor malagueño José Moreno Carbonero (1860-1942). Su grandiosa escenografía, dominio técnico de las calidades y efectos lumínicos merecieron tanto el aplauso unánime de crítica y público como su colocación en el Salón de Conferencias, junto las composiciones de Pradilla y Muñoz Degrain<sup>6</sup>.

### *Los primeros encargos fallidos a José Villegas y Domingo Marqués*

Los diversos estudios que han abordado el programa iconográfico de Barzanallana se han centrado en los cuatro lienzos monumentales que, como hemos visto, se enviaron al Senado entre 1882 y 1889, para configurar en opinión de Reyer “el más significativo conjunto del nacionalismo español” –que habría de quedar incompleto tras desestimarse la colocación del cuadro de Juan Luna y Novicio– y hoy desmembrado<sup>7</sup>. Sin embargo, Luna y Novicio, Muñoz Degrain y Moreno Carbonero no fueron los pintores elegidos inicialmente por la Cámara Alta para asumir el proyecto decorativo de su Salón de Conferencias. Además de designar a Pradilla, el Senado

<sup>5</sup> Díez, 1992: 362-377. Sobre esta obra véase también RINCÓN GARCÍA, 1999: 93-119.

<sup>6</sup> Para las cuatro fichas catalográficas de las obras realizadas por CARLOS REYER, véase MIGUEL EGEA, 1999: 274-277 y 286-298.

<sup>7</sup> REYER, 2009: 1206. En la actualidad conforman la decoración del Salón de Conferencias –hoy llamado de *Salón de los Pasos Perdidos*– los lienzos de Pradilla y Moreno Carbonero junto a *La muerte del Marqués del Duero* de Joaquín Agrasot y *La Jura de la Constitución por María Cristina de Habsburgo y Lorena*, de Francisco Jover y Joaquín Sorolla.

pensó en un principio en otros tres pintores para la realización de sendas composiciones históricas que, a diferencia de la primera, no llegarían a entregarse. En 1913, el pintor sevillano José Villegas Cordero (1844-1921), entonces director del Museo del Prado, mencionaba esta cuestión en las notas que elaboró para su biografía, publicada en *La Ilustración Española y Americana*: “En el año 1878 el Senado encargó cuatro cuadros para decorar uno de los salones. Los artistas designados éramos Domingo Marqués, Raimundo Madrazo, Pradilla y yo. A mí me señalaron como asunto *La entrevista de Hernán Cortés y Moctezuma*. Pero cuatro años más tarde el Senado retiró el encargo (...)”<sup>8</sup>. Es sabido que José Villegas, establecido en Roma desde 1868, realizó en 1880 una breve estancia en Madrid. La prensa se había hecho eco de la elevadísima suma de 150.000 francos que el multimillonario norteamericano William H. Vanderbilt acababa de pagar por su lienzo *Bautizo en Sevilla*, éxito que motivó una entrevista con el Marqués de Barzanallana, durante la cual le habría encargado verbalmente en nombre del Senado el gran lienzo de *La entrevista de Hernán Cortés con Moctezuma*<sup>9</sup>. Por razones que desconocemos, Villegas no realizó el cometido oficial.

Por otro lado, en su *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX* Ossorio y Bernard terminaba la biografía del pintor valenciano Francisco Domingo Marqués (1842-1920) en los siguientes términos: “En la actualidad reside en París, pintando para los más inteligentes aficionados extranjeros, y un cuadro que le ha sido encargado por el Senado representando a *Colón en Barcelona de regreso del Nuevo Mundo*”<sup>10</sup>. Domingo Marqués se había establecido en 1875 en París, donde, al igual que Villegas, cosechaba un gran éxito con la práctica de una pintura costumbrista deudora también de los modelos fortunyanos. Aunque sigan sin conocerse los datos concretos de dicho encargo y sus rastros artísticos<sup>11</sup>, sería a Raimundo de Madrazo a quien finalmente se encomendara la ejecución del tema colombino.

### *El encargo del cuadro a Raimundo de Madrazo*

En su doble condición de académico de número y Director, el pintor Federico de Madrazo había sido elegido Senador por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en febrero de 1877<sup>12</sup>. Su pertenencia y asistencia a la Cámara Alta le hacían conocedor del proyecto de Barzanallana, por lo que apenas 15 días después de su redacción, el 23 de julio de 1882, Federico envió desde Biarritz una carta a su hijo Raimundo, establecido en París desde hacía dos décadas: “Por Fernán-Núñez habrás sabido lo que me hubiera yo alegrado que te hubieses encargado de alguno de los cuadros que han de hacerse para el *Salón de Conferencias* del Senado: y por el Presidente del mismo, Marqués de la Habana, he sabido que Abascal debía hablarte sobre ello, no sé lo que resolverás. Comprendo tu incertidumbre; pero comprenderás también que me gustaría allí un cuadro hecho por ti”<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Balsa de la Vega, 1913: 56.

<sup>9</sup> Castro Martín, 2001: 61-62.

<sup>10</sup> Ossorio y Bernard, 1883-1884: 167.

<sup>11</sup> Rodríguez García, 1950: 42. Fernández Pardo, 1998: 68.

<sup>12</sup> *Expediente personal del Senador D. Federico Madrazo Kuntz, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Archivo del Senado, Sig. HIS 02-60-02. El 5 de febrero Federico escribía a sus tres hijos, Raimundo, Isabel y Cecilia, que se encontraban en París: “(...) esta mañana en votación solemne y como previene la ley, he sido elegido, casi por unanimidad, en junta pública de la Academia, Senador del Reino”, véase Madrazo, 1994, carta n.º 362.

<sup>13</sup> Madrazo, 1994, carta n.º 426. Federico se refiere a dos senadores vitalicios: Manuel Falcó d’Adda (1828-1892), duque consorte de Fernán Núñez y embajador en París, y el progresista José Abascal Carredano (1829-1890), quien había sido nombrado alcalde de Madrid el año anterior.

En el momento del encargo, Raimundo de Madrazo se había consagrado como uno de los más eminentes pintores preciosistas y retratistas de París, especialmente tras su triunfo en la Exposición Universal de 1878<sup>14</sup>. Pero, a pesar de este reconocimiento internacional, sólo había abordado hasta la fecha un gran asunto relativo a la historia de España: la decoración del plafón de la residencia parisina de los duques de Riánsares en el exilio, con el tema del *La apertura de las Cortes de 1834*. Este lienzo, terminado en 1865, había carecido por su emplazamiento de repercusión pública y crítica alguna en España, por lo que no habría justificado por sí solo que los comitentes senatoriales depositaran su confianza en un reconocido retratista y pintor de temas galantes y *tableautins* de 41 años, que había rehuido durante toda su carrera la participación en certámenes oficiales. Todo indica que fuera Federico quien convenciera a los senadores de las capacidades de su hijo para acometer el encargo del *Recibimiento a Colón* en la línea preciosista del pintor “colorista” que había propuesto para este asunto Barzanallana en su escrito. Es muy posible además que padre e hijo discutieran personalmente el encargo cuando se reunieron para tomar juntos las aguas en Biarritz ese verano, en el célebre balneario de Aguas Buenas.

Meses más tarde, en una carta a Raimundo fechada el 20 de marzo de 1884, Federico manifestó su satisfacción ante la confirmación del encargo oficial. Alababa asimismo las posibilidades decorativas que ofrecía el episodio, dada la relevancia de los personajes históricos y del aparato escenográfico, cuya documentación histórica se ofrecía a facilitarle: “Es muy hermoso el asunto y puede hacer pintoresco y decorativo, porque Fernando e Isabel recibieron a Colón con gran pompa y estaban presentes los príncipes Don Juan y Doña Isabel, el Gran Cardenal, el Gran Capitán (...) y por los *Indios* que presenta Colón a los Reyes y loros y animales y otras cosas de la isla que había descubierto (...). Te mandaré datos sobre dicho asunto, de que debe de haber muchos y en cuanto a trajes y documentos ya sabes que tengo bastantes recogidos”<sup>15</sup>. Federico aludía así a la necesidad de atender a la “verdad histórica” mediante un riguroso trabajo previo de documentación arqueológica para lograr que la escena evocada resultara verosímil<sup>16</sup>.

Pasados unos meses, el 11 de noviembre de 1884, Federico intentó de nuevo impulsar los avances de Raimundo, animándole a instalarse en Madrid para trabajar en la monumental obra<sup>17</sup>. Comprendía las obligaciones contraídas por su hijo en París, pues la falta de tiempo le había impedido a él mismo en la década de 1850 cumplir con otro encargo oficial parecido al encomendado a Raimundo: decorar el Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados de Madrid con episodios de la historia de España<sup>18</sup>. En base a su propia experiencia, intentaba reconducir a su hijo por la vía de los grandes encargos oficiales y la pintura de historia que él hubiera deseado poder acometer durante sus años de madurez, consagrados íntegramente a la pintura de retratos.

A pesar de estos esfuerzos, de las cartas siguientes se desprende que Raimundo no sólo no vino a Madrid, sino que espació las noticias que enviaba a su padre desde París. Ese mismo año Federico de Madrazo había firmado el retrato de *José Gutiérrez de la Concha, Marqués de la Habana*. En tanto que decimoquinto Presidente del Senado y sucesor en el cargo del Marqués de Barzanallana, Gutiérrez de la Concha había sido el receptor como hemos visto del programa iconográfico para decorar el Salón de Conferencias sugerido por su antecesor<sup>19</sup>. Federico no

<sup>14</sup> BARÓN, 2005: 47-49.

<sup>15</sup> MADRAZO, 1994, carta n.º 441.

<sup>16</sup> Sobre la evolución, principales obras y significado de los numerosos acercamientos de la pintura de Historia decimonónica española a los episodios de la vida y hazañas de Cristóbal Colón, véanse ARIAS ANGLÉS y RINCÓN GARCÍA, 1990: 273-363. Díez, 2004: 247-258, ambos con bibliografía sobre el tema.

<sup>17</sup> MADRAZO, 1994, carta n.º 444.

<sup>18</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, 2011: 50-54.

<sup>19</sup> MIGUEL EGEA, 1999: 148-149. Díez, 1994: 458-459.

aludió al retrato en ninguna de las cartas que envió a Raimundo, aunque es más que posible que el senador se interesara por los avances del encargo confiado a su hijo durante las sesiones de posado. De hecho no volvería a mencionar el proyecto de la Cámara Alta hasta el año siguiente, cuando el 13 de abril de 1885 escribió a Raimundo: “El otro día estuve en el Senado y vi el boceto que ha enviado Luna (...) que lo mismo puede mirarse patas arriba que patas abajo. (...) a mí me ha parecido que no es nada y que todo lo más puede representar una paleta sucia. Mucho me alegraría que te animaras a hacer el cuadro de Colón (...) Muchos me preguntan si has hecho algo ya, algunos estudios para él”<sup>20</sup>.

El pasaje evidencia la negativa primera impresión que había producido en Federico de Madrazo el boceto del cuadro de Juan Luna y Novicio, opinión que compartirían los comitentes senatoriales cuando recibieron la composición terminada dos años más tarde. Convencido de la superioridad de las capacidades artísticas de Raimundo para abordar un asunto histórico, a pesar de no tener noticias de sus progresos, aludía en su carta a continuación al encargo de otro asunto incluido en el programa del Salón de Conferencias del Senado: “El otro cuadro que creo ha de hacer Villegas también tengo la convicción que si llega a hacerse será malo. (...) 1.º porque me parece que Villegas se ha de *pegar* en un cuadro de esas dimensiones, y 2.º porque el asunto es antipático y difícil. Creo que por nada pintarías la batalla de Otumba...”<sup>21</sup>. Federico no confiaba en las capacidades de José Villegas para abordar un cuadro de gran formato sobre *La entrevista de Hernán Cortés con Moctezuma* e intuyó con acierto que no llegara a realizarse.

Cinco meses después de esta carta, el 12 de septiembre de 1885, el diplomático y corresponsal en París de *La Ilustración Española y Americana* Pedro de Prat, marqués de Nantouillet (1847-1916), firmaba su *Quincena Parisiense*. Concluía su crónica anunciando que Raimundo de Madrazo había iniciado el boceto del *Recibimiento de Colón*, que elogiaba en los siguientes términos: “(...) El asunto no puede ser más glorioso ni más español (...). El conjunto del boceto es grave, severo, solemne; el contraste entre los cortesanos que rodean á los Reyes y los indígenas de las lejanas tierras que se agrupan en torno de Colón, es por demás artístico; y si el boceto, apenas bosquejado, es ya una maravilla de composición y colorido, ¿qué no será el cuadro? Gracias á nuestros senadores, España contará con una obra maestra más, ¡Y aun habrá partidarios de la suspensión de la Alta Cámara!”<sup>22</sup>. Un año más tarde, el 11 de noviembre de 1886, Prat de Nantouillet anunciaba desde su *Quincena Parisiense* el inminente desplazamiento de Raimundo a Madrid y Barcelona para documentar su gran lienzo, viaje del que no conocemos más noticias<sup>23</sup>.

En una carta fechada el 1 de mayo 1889, Federico expresaba su alegría al conocer la decisión de Raimundo de presentar algunos de sus retratos a la Exposición Universal de París, que habría de inaugurarse sólo cinco días más tarde bajo el símbolo de la recién terminada Torre Eiffel, añadiendo un escueto: “Mucho me alegraré también ver el bosquejo del cuadro para el Senado”<sup>24</sup>. El pintor llegó a París el 22 de agosto, visitando el estudio de su hijo al día siguiente. No anotó en su agenda alusión alguna a los bocetos del lienzo de Colón, limitándose a elogiar los retratos que allí contempló, entre los que se encontraba el de la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, que sería rechazado por la comitente<sup>25</sup>.

Ya fuera por ésta u otra causa que desconozcamos, lo cierto es que tras este revés sufrido por su hijo, Federico no volvió a vincular el cuadro de Colón al destino senatorial original, que pa-

<sup>20</sup> MADRAZO, 1994, carta n.º 448.

<sup>21</sup> MADRAZO, 1994, carta n.º 448.

<sup>22</sup> PRAT DE NANTOUILLET, 1885: 155.

<sup>23</sup> PRAT DE NANTOUILLET, 1886: 283.

<sup>24</sup> MADRAZO, 1994, carta n.º 466.

<sup>25</sup> *Agenda personal de Federico de Madrazo*, 23 de agosto de 1889, Archivo del Museo Nacional del Prado. Sobre el retrato de la reina María Cristina, véase BARÓN, en Díez y BARÓN, 2007: 169-172.



Fig. 1. Raimundo de Madrazo, *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos*, Nueva York, Italian Charities of America.

reció descartar definitivamente, buscando una nueva colocación para el gran lienzo histórico. Así, en la carta que le envió el 5 de octubre de 1891, Federico animaba a Raimundo a que terminase la obra y la exhibiera en la Exposición Internacional de Bellas Artes que, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, habría de celebrarse el siguiente otoño en Madrid, y donde en su opinión podría producir un gran efecto por su tema colombino, beneficiándose además de una esperable repercusión internacional.<sup>26</sup> Sin embargo, en el otoño de 1892 Raimundo de Madrazo no había concluido la tarea encomendada, por lo que transcurridos diez años del encargo senatorial el pintor desestimó también su envío a la Exposición Internacional de Madrid. Federico de Madrazo no volverá a mencionar el gran lienzo de Colón –en el que había depositado sus esperanzas de un reconocimiento de su hijo en los círculos artísticos oficiales españoles– en ninguna de las últimas cartas que le escribió durante los meses anteriores a su muerte, ocurrida en junio de 1894.

### *El recibimiento de Colón por los Reyes Católicos de Madrazo*

El gran lienzo inacabado de Raimundo de Madrazo (fig. 1) se conserva hoy en la sede de la *Italian Charities of America* de Nueva York, institución que custodia asimismo un boceto prepa-

<sup>26</sup> MADRAZO, 1994, carta n.º 499.

ratorio de la composición completa y ocho estudios parciales<sup>27</sup>. Estructurado en dos grupos claramente diferenciados, a la derecha del cuadro aparecen los personajes de la Corte, dispuestos ordenadamente para recibir al navegante genovés, colocado en el centro del lienzo y a cuya espalda se despliega su séquito. El tamaño natural de las figuras, situadas en un plano muy próximo al del espectador, convierte a éste en partícipe de la histórica ceremonia que tuvo lugar el 4 de abril de 1493 en el salón del Tinell del Palacio de los Condes de Barcelona.

En primer plano se sitúan sentados y de riguroso perfil los dos hijos primogénitos de los Reyes Católicos, Isabel y Juan (fig. 2), coronados con diademas y ambos también presentes en la composición de Pradilla. De pie y a su espalda están representados, a tamaño natural, tres personajes emblemáticos de la Corte de los Reyes Católicos (fig. 3). Difícilmente identificables, evocan con toda probabilidad las figuras de Beatriz de Bobadilla y el Cardenal Cisneros, cuya concepción de perfil trae a la memoria al cardenal pintado en 1864 por Eduardo Rosales en su obra maestra *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, que Raimundo pudo admirar en la Exposición Universal de París de 1867. En un plano superior al de los infantes están situadas, como corresponde a su rango, las figuras solemnes de los Reyes Católicos. La regia pareja símbolo de la unidad del reino –terminada sólo en el boceto previo (fig. 4)– erguida y de riguroso perfil como en el cuadro de Pradilla (con el que comparte también el excesivo convencionalismo de las facciones) concede audiencia al navegante genovés sentada en un solio. Retratados como simples efigies emblemáticas, los reyes ya no ocupan el lugar preeminente que les había concedido el género histórico en las décadas anteriores, sino que aparecen relegados en el lado derecho de la composición, como meros integrantes de la imagen simbólica de la Corte, jerárquicamente ordenada ante la llegada de Colón, convertido ya en protagonista casi exclusivo de la gesta descubridora. La Reina Isabel, con leve gesto complaciente, se inclina sin levantarse para recibir al navegante, ricamente vestida con un brial de brocado rosa, con la cabeza cubierta con una cofia de red y su característico velo –recogido aquí con perlas– sobre el que porta la corona regia. Su figura presenta una evolución respecto a la primera concepción del boceto de la composición, en el que Isabel aparecía de pie, inclinándose ante el almirante. El rey Fernando, dispuesto en segundo plano detrás de la reina, viste un traje de terciopelo burdeos a juego con una media gorra aderezada con broche de oro, de manera muy similar a la figura del monarca pintado por Pradilla. Sobre el brazo visible del trono cae una capa de armiño blanca, recurso que permite al pintor resaltar el perfil del infante don Juan.

Por encima de la pareja real se sitúa el palco que ocupan las damas de la Reina. La riqueza pictórica de este grupo, inacabado en la composición final al igual que las figuras de los reyes, se evidencia en el estudio parcial previo realizado al pastel (fig. 5). Las once damas que asisten al histórico encuentro están pormenorizadamente caracterizadas en sus rasgos y vestimentas, ataviadas con lujosos briales, gonetes y sayas de seda, terciopelo o brocado, y engalanadas con suntuosas joyas, tocas, cofias y tiaras de cabeza. La variedad en las poses y expresiones otorga gran vivacidad y profundidad escénica a uno de los grupos más bellos de la obra. En un segundo plano, debajo del palco de las damas (a cuyo extremo se aferra con la mano un paje para ver la ceremonia) se dispone un grupo compuesto de siete hombres. El personaje de la izquierda vestido de azul es Gonzalo Fernández de Córdoba, que había recibido el año anterior la encomienda de la Orden de Santiago, en recompensa a los servicios prestados a la corona y que sería poco

---

<sup>27</sup> El cuadro del *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos* conserva el marco original veneciano de la firma Zennaro Pasquale. Las medidas del lienzo enmarcado son 4.11 × 6 metros. Los ocho estudios parciales que atesora la *Italian Charities of America* son: las figuras de los Reyes Católicos, la capa de armiño, el grupo de Damas de la Reina del palco, la figura de tres cuartos de *La Fama*, las piernas del marino que sujeta la bola del mundo, un estudio de las manos y cabeza de un personaje del séquito colombino dispuesto de espaldas al que viste armadura y porta el estandarte, otro de las manos de la figura de Colón y, por último, el pie descalzo de un indio.



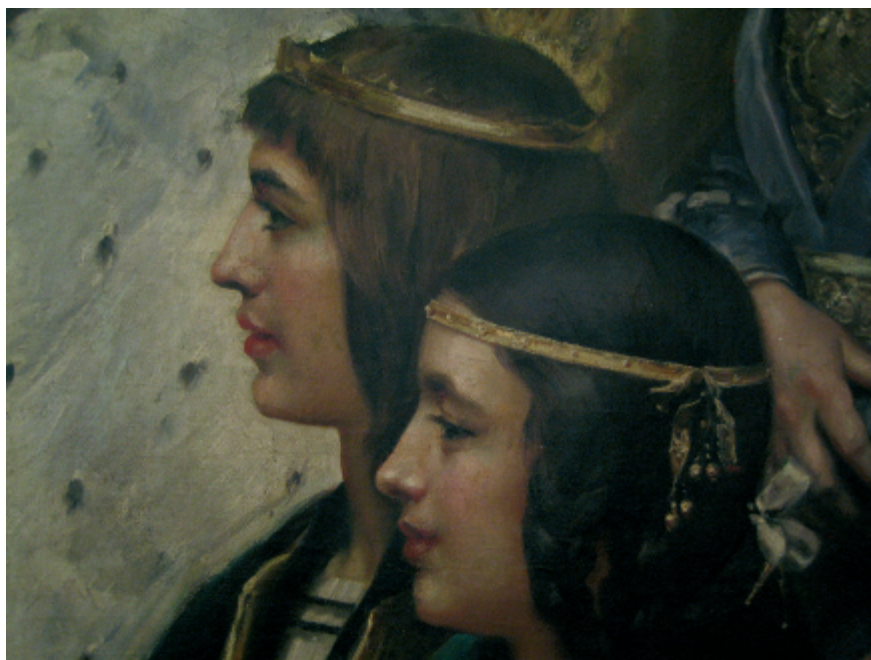


Fig. 2. Raimundo de Madrazo, *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos* (detalle) Nueva York, Italian Charities of America.



Fig. 3. Raimundo de Madrazo, *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos* (detalle) Nueva York, Italian Charities of America.

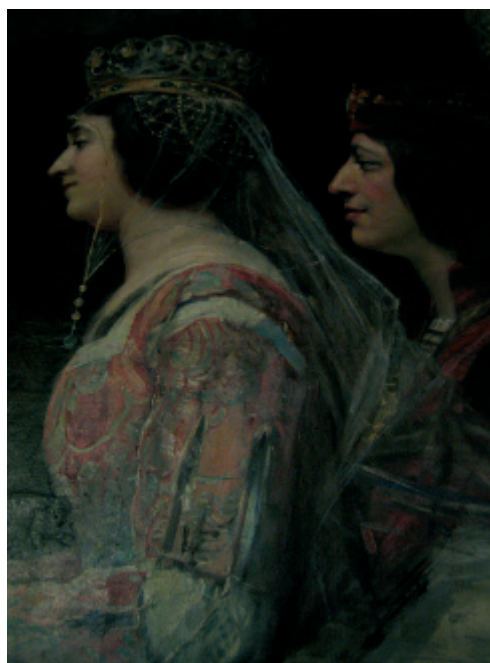


Fig. 4. Raimundo de Madrazo, *Estudio de los Reyes Católicos*, Nueva York, Italian Charities of America.



Fig. 5. Raimundo de Madrazo, *Estudio de las damas de la Reina*, Nueva York, Italian Charities of America.

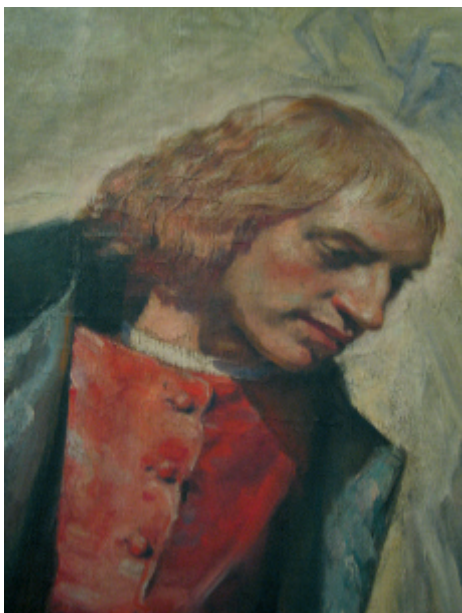


Fig. 6. Raimundo de Madrazo, *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos* (detalle) Nueva York, Italian Charities of America.

después apodado el Gran Capitán por los éxitos que habría de cosechar en sus incursiones militares en Italia. A su lado se encuentran cuatro personajes eclesiásticos cubiertos con capirotos, que miran de soslayo la reacción de los monarcas ante la llegada de Colón y su séquito.

En el centro de la composición se sitúa, aislada y colocada a contraluz del ventanal ojival, la majestuosa y emblemática figura de Cristóbal Colón (fig. 6), enmarcada por el gran vano entre columnas inacabado, del que pende una filacteria en la que puede leerse la famosa divisa: “Por Castilla y por León nuevo mundo halló Colón”. El almirante se inclina ante la presencia de los Reyes, quienes, según la tradición, detuvieron con un gesto su intención de arrodillarse, otorgándole tras la reverencia el honor de poder sentarse a su lado para referirles sus hazañas, hecho que explica la jamuga o silla de cadera vacía pintada en primer plano. Alto, rubio (frente a la habitual melena cana) y de nariz prominente, Colón viste sobrepelliz azul, jubón y calzas rojas. Muy alejada de la concepción de fiel vasallo que ofrecían algunas de las primeras imágenes del

navegante, aparece aquí representado con noble y heroico porte, y su figura, solemne y contenida, ha renunciado también a los ampulosos gestos declamatorios propios del género histórico, en favor de un mayor naturalismo.

Sobre la cabeza del genovés se eleva, semidesnuda, la figura alada de *La Victoria*, que sujeta entre sus manos una corona como símbolo de la inmortalidad de que gozará el visionario almirante. La presencia de esta figura alegórica en una escena histórica resulta del todo insólita en una composición histórica finisecular. Al igual que en el ya citado plafón pintado para el palacio de Castilla de los duques de Riánsares en París, terminado en 1865, Madrazo ha concebido una escena histórica con la inclusión de una alegoría enaltecedora del momento, pero de cuya presencia ningún personaje es consciente. El boceto preparatorio de la composición completa conservado en la *Italian Charities of America* (fig. 7) evidencia cómo Raimundo concedió desde un primer momento el protagonismo del cuadro a las figuras de Colón y *La Victoria*. Concibió originalmente la figura alegórica con los brazos hacia abajo, colocándolos más cerca de la cabeza del navegante que se dispone a coronar, inspirándose muy probablemente en la figura de *La Victoria* que corona con laureles al poeta divinizado en el gran lienzo de *La Apoteosis de Homero*, emblema de la tradición clásica pintado por Ingres en 1827 con destino al plafón de la primera sala del Museo Charles X en el Louvre (fig. 8). Sabemos por las inconclusas *Memorias* de Raimundo que décadas atrás, al día siguiente de instalarse en París en enero de 1862, había acudido al Museo del Louvre acompañado del pintor Joaquín Herrero. Allí contempló la obra de



Fig. 7. Raimundo de Madrazo, Boceto preparatorio del *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos*, Nueva York, *Italian Charities of America*.

Ingres, sobre la que escribiría años más tarde: “Ese espléndido cuadro que mi padre me había enseñado a admirar no gustaba mucho a los pintores de mi generación”<sup>28</sup>. Al incluir un cuarto de siglo más tarde una Victoria alada en su gran lienzo histórico, rendía homenaje al maestro neoclásico.

La postura del navegante también evolucionó desde el primer boceto, en el que, girado de tres cuartos, se inclinaba respetuosamente saludando a la reina con la mano en el pecho, ataviado con una capa burdeos sobre un sayo corto con pliegues y cuello blanco. La concepción definitiva del navegante aparece ya en un magnífico dibujo preparatorio realizado a lápiz y realzado a la aguada con toques de clarión (fig. 9) –firmado con las iniciales del artista– que salió hace unos años a la venta en el comercio de arte neoyorquino<sup>29</sup>.

Por su parte, los seis indios “con zarcillos de oro en las orejas y las narices” que según López de Gomara trajo consigo Colón ante la presencia real, se reducen aquí a dos parejas de indígenas. Responden a la tipología denominada por Reyero de “exóticos y sumisos”, la más habitual dentro del acercamiento de la pintura decimonónica española al tema del *Recibimiento*<sup>30</sup>. Los indios



Fig. 8. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Apoteosis de Homero* (detalle), 1827, París, Museo del Louvre.



Fig. 9. Raimundo de Madrazo, *Cristóbal Colón*, dibujo preparatorio del *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos* (60,2 × 38,4 cm.), Christie's New York, 1998.

<sup>28</sup> MIALARET, 1996: 308.

<sup>29</sup> El dibujo (60,2 × 38,4 cm.) se subastó en Christie's New York, venta n.º 8812, 30 de enero de 1998.

<sup>30</sup> REYERO, 2004: 726-736.



Fig. 10. Antonio Susillo, *Presentación de Colón a los Reyes Católicos en el Salón Tinell de Barcelona*, 1893, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

aparecen representados dentro del cortejo escenográfico de la izquierda con sus distintivos rasgos indígenas, semidesnudos y ataviados con plumas y arcos. Sobre la espalda de uno de ellos cae, cubriéndola, la bandera con el escudo real que sujeta el militar vestido con armadura, lo que enfatiza aún más la actitud pacífica y reverencial del nativo, que recoge la tela con la mano.

#### *El relieve de Antonio Susillo para el monumento conmemorativo de La Habana*

El cuadro de Raimundo de Madrazo presenta evidentes similitudes con un gran relieve en bronce realizado en 1892 por el escultor sevillano Antonio Susillo (1855-1896) para la base del *Monumento a Colón* de Valladolid, del que el Museo de Bellas Artes de Sevilla conserva una segunda versión idéntica, firmada y fechada en 1893 (fig. 10)<sup>31</sup>. Tras unos años de formación en la *École des Beaux-Arts* de París y una estancia en Roma (1885-1887), Antonio Susillo volvió a Sevilla, donde recibió importantes encargos y distinciones. En 1891 ganó el concurso que, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento, habían convocado el Ministerio de Ultramar y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para erigir en el parque central de La Habana –ciudad entonces depositaria de los restos de Colón– un monumento conmemorativo del Descubrimiento de América<sup>32</sup>. Es más que probable que Raimundo de Madrazo conociera las esculturas y relieves que componían la obra, puesto que, además de aparecer reproducida en varias publicaciones, fue fundida en París en la reputada fundición familiar *Thiébaud frères* que, con sede en el 32 de la rue de Villiers, estaba especializada en bronce artísticos<sup>33</sup>. Dos de los cuatro bajorrelieves en bronce que realizó Susillo para la base del monumento se expusieron en el Salón de 1893, aunque desconocemos si uno de ellos fue el *Presentación de Colón a los Reyes Católicos*

<sup>31</sup> Sobre este escultor véase GONZÁLEZ GÓMEZ, 1997: 25-67.

<sup>32</sup> *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXIII, 8 de septiembre de 1891: 131 y reproducción del modelo premiado: 144.

<sup>33</sup> RADA Y DELGADO, 1892-1893: 222-227 e ilustraciones en páginas siguientes.

en el *Salón Tinell de Barcelona*<sup>34</sup>. Prueba de la relación existente entre los Madrazo y Susillo es la asistencia de este último junto a sus amigos Benlliure y Villegas al acto homenaje celebrado en Madrid por el Real Museo con motivo del primer aniversario del fallecimiento de Federico de Madrazo<sup>35</sup>. Año y medio más tarde, en diciembre de 1896, el escultor –considerado ya entonces el más insigne representante de la escuela realista andaluza del siglo XIX– se quitaba la vida en Sevilla<sup>36</sup>. En 1898, el estallido de la Guerra de la Independencia cubana truncó el destino del gran monumento colombino y, tras ser expuestas las figuras en la Exposición Universal de París de 1900, se decidió por Real Decreto (31 de enero de 1901) su traslado a España<sup>37</sup> y, tras una pugna mantenida entre las ciudades de Sevilla y Valladolid, fue finalmente inaugurado en esta última en 1905<sup>38</sup>.

Es muy posible que el relieve de Susillo inspirara a Madrazo, quien, frente a la primera idea expresada en el boceto, decidió resolver la escena en una composición frontal a modo de friso. El escultor sevillano había aprendido durante sus años de formación en París el gusto por el preciosismo pictórico, que, si bien trasladó principalmente a sus obras de pequeño formato, mantuvo en los detalles históricos de composiciones de mayor envergadura. Así, los acercamientos que hacen Madrazo y Susillo al episodio colombino no sólo comparten una clara y erudita voluntad de fidelidad histórica en la representación de las vestimentas y ambientación histórica, sino que coinciden en la disposición espacial de los dos grandes grupos, la caracterización del almirante genovés, la colocación de los monarcas en un solio (dispuestos de pie en el relieve y más cercanos a Colón), la pareja de indígenas en primer plano y el palco desde el que se asoman las damas de la Reina que asisten a la ceremonia.

### *La dedicatoria a Marcelo T. de Alvear*

En el ángulo inferior derecho del boceto preparatorio de la figura de *La Victoria* (fig. 11) conservado junto al lienzo definitivo en la sede de la *Italian Charities of America* de Nueva York, puede leerse la siguiente dedicatoria: “A mi amigo M. T. de Alvear”.

El 9 de septiembre de 1901, la soprano ligera portuguesa Regina Pacini (1871-1965), tras haber cosechado grandes triunfos en la década de 1890 en el Teatro Real de Madrid, desembarcó en Buenos Aires para actuar en la temporada lírica del teatro porteño de San Martín<sup>39</sup>. En el mismo vapor inglés *Clyde* viajaba también Raimundo de Madrazo, que se dirigía a la ciudad porteña acompañado de su segunda esposa, la venezolana María Hahn –hermana del músico Reynaldo Hahn– para retratar a personalidades de la vida social porteña<sup>40</sup>. Es muy posible que dicha travesía supusiera el primer contacto entre *La Pacini* y el matrimonio Madrazo. Seis años más tarde, en abril de 1907, la cantante contrajo matrimonio con Máximo Marcelo Torcuato de Alvear (1868-1942), rico oligarca perteneciente a una saga de políticos y militares de origen español emigrados a Argentina, que llegaría a ocupar la presidencia de su país entre 1922 y 1928. Recién casado, Alvear adquirió *Coeur Volant*, un *manoir* de tres plantas a las afueras de París,

<sup>34</sup> *Catalogue illustré de Peinture et de Sculpture Salon de 1893*, Paris, 1893, cat. n.º 3390. *El Imparcial*, 1 de mayo de 1893: 1.

<sup>35</sup> *La Época*, miércoles 12 de julio de 1895: 4.

<sup>36</sup> La noticia, que apareció en *El Noticiero Sevillano*, fue recogida en *La Época* (24 de diciembre de 1896) y *La Ilustración Española y Americana*, junto a una reseña biográfica, 8 de enero de 1897, p. 23.

<sup>37</sup> *La Gaceta de Madrid*, 1 de febrero de 1901.

<sup>38</sup> *El Imparcial*, XXXIX, 16 de julio de 1905: 3.

<sup>39</sup> AGULLÓ COBO, 1972: 128, 132-134, 214 y 239.

<sup>40</sup> *La Nación*, 8 de septiembre de 1901 y *Caras y caretas*, n.º 154, 14 de septiembre de 1901.



Fig. 11. Raimundo de Madrazo, Boceto preparatorio de la figura alegórica de *La Victoria*, Nueva York, Italian Charities of America.

situado en la localidad de Louveciennes, entre Versalles y Saint-Germain en Laye. El matrimonio se instaló acomodadamente muy cerca del palacete que habitaban los Madrazo en Versalles y sabemos que Raimundo retrató a Regina Pacini en un lienzo que permaneció colgado en el salón de *Coeur-Volant* hasta la venta del *manoir* en 1934<sup>41</sup>.

En los primeros años del siglo XX, tanto el argumento histórico como la factura del gran lienzo colombino resultaban trasnochados para los parámetros del gusto de los ámbitos artísticos europeos. Sin embargo, su valoración más ornamental e iconográfica que puramente formal podía

<sup>41</sup> *Caras y caretas*, n.º 950, 16 de diciembre de 1916 y *Blanco y Negro*, 16 de marzo de 1930: 95.

encontrar acomodado en el mercado artístico americano, interesado en la plasmación de su propia historia e iconografía nacional. Al mismo tiempo, el sentido de representatividad social de la pintura motivaba en el cambio de siglo a los nuevos compradores sudamericanos, imitadores de los gustos y las prácticas coleccionistas parisinas e interesados progresivamente por la pintura española decimonónica. Sin embargo, a pesar del contexto, la evidencia de su relación y la dedicación del boceto de *La Victoria*, no hemos encontrado pruebas concluyentes de que Raimundo intentara venderle el gran lienzo colombino al acaudalado matrimonio Alvear, aunque sí puso sus miras en otro coleccionista americano.

### *La venta fallida a Archer M. Huntington*

El bibliófilo, hispanista y coleccionista neoyorquino Archer Milton Huntington (1870-1955) está considerado como el primer y principal impulsor de la cultura y las artes hispánicas en Norteamérica. Huntington mantuvo una larga correspondencia con Raimundo de Madrazo y su esposa María, hoy conservada en la Hispanic Society of America, la institución que fundó en 1904 aunque no habría de inaugurarse hasta cuatro años más tarde. Vinculados al Museo Español de Huntington desde su apertura, los Madrazo –que conocían al filántropo desde 1901– le venderían en los años sucesivos diversos cuadros (entre los que destacan un Goya y un Greco) y demás objetos artísticos de la cultura española.

Durante su estancia en París en noviembre de 1910, Huntington visitó a Raimundo (quien entonces contaba ya 69 años) en su taller, plasmando así su impresión del encuentro: “Madrazo estaba trabajando en un cuadro sobre Colón que dijo que era para mí. Con la edad que tiene, me temo que no va a poder terminarlo (y también me temo que sí lo hará). Pero el viejecito estaba encantado con su obra. La técnica es buena, aunque su estilo es cada vez más empalagoso”<sup>42</sup>. El comentario que Huntington expresó en la intimidad de su diario evidencia la clara predilección del neoyorquino por la faceta de retratista del pintor, a cuyas habilidades había confiado varios retratos de personalidades, que hoy todavía custodia la Hispanic Society. Sin embargo, a diferencia de otros comitentes norteamericanos de Madrazo como William H. Stewart, John Taylor Johnston o William H. Vanderbilt, Huntington nunca adquirió cuadros de su mano que no fueran retratos. A pesar de informarle Raimundo en una carta fechada en 1911 sobre los avances de la obra que había retomado (fig. 12) –“He empezado a pintar en el cuadro de Colón, me va a interesar mucho!”<sup>43</sup>– Huntington no mostró mayor interés por un gran lienzo que había juzgado “empalagoso” y que nunca tuvo intención de adquirir, prefiriendo a Sorolla y su gran proyecto de la *Visión de España* para la Hispanic Society.

### *Nueva York como destino final de la obra*

Fallecido Raimundo de Madrazo en septiembre de 1920, a finales de diciembre de 1926 el gran lienzo inacabado se conservaba todavía en su casa-taller de Versalles, en el pabellón ubicado en la rue d’Argevillers donde seguía residiendo su viuda. Allí lo vio y fotografió durante una visita un periodista de la revista *Blanco y Negro*, que lo alabó en los siguientes términos: “(...) ese gran lienzo representativo del más trascendental suceso de la Historia, el descubrimiento de

<sup>42</sup> Extracto del diario inédito de Archer M. Huntington, reproducido en CODDING, 1998: 388.

<sup>43</sup> *Carta de Raimundo de Madrazo a Huntington*, París, 19 de marzo de 1911. Archivo de la Hispanic Society of America.





Fig. 12. Fotografía de Raimundo de Madrazo y su esposa María Hahn en su residencia-atelier de Versailles, h. 1910. Archivo fotográfico Comunidad de Madrid.

América, que la muerte no le permitió dejar terminado; pero que, faltando sólo algunos detalles del fondo, permiten apreciar la importancia y la belleza de la obra”. Tras una minuciosa descripción del argumento, el periodista proponía la adquisición de la obra por el Estado Español, ante la inminente amenaza de una oferta de compra norteamericana: “Es un hermoso cuadro, cuyo lugar, en la humilde opinión del cronista, por su asunto y por su autor, es nuestro Museo de Arte Moderno. ¿No podrían hacer algo en este sentido el glorioso Benlliure, ilustre director de dicho Museo, y el duque de Alba, académico de Bellas Artes y patrocinador entusiasta de toda empresa artística y patriótica? Porque lo consigno con pena, este cuadro tan español, tan interesante para España, va a ser, si Dios y esos señores no lo remedian, propiedad de los Estados Unidos. Y yo creo que la señora viuda de Madrazo, española de corazón, sacrificaría sus intereses para facilitar el que la obra del ilustre pintor tuviera un lugar merecido en una de las salas del palacio del paseo de Recoletos”<sup>44</sup>. Sólo unos diez meses más tarde, en octubre de 1927, María Hahn donaba un retrato suyo al Museo de Arte Moderno, por intermediación del rey Alfonso XIII<sup>45</sup>. La prensa recogió con agrado la noticia de la donación, añadiendo sin mayores comentarios que el último gran lienzo inacabado del pintor se encontraba ya en Nueva York<sup>46</sup>.

La institución *Cooper Union for the Advancement of Science and Art* había sido fundada en Manhattan en 1859 por el industrial y filántropo neoyorquino Peter Cooper (1791-1883) para

<sup>44</sup> *Blanco y Negro*, 19 de diciembre de 1926: 77-80.

<sup>45</sup> El retrato (191 × 128 cm.), perteneciente a las colecciones del Museo Nacional del Prado, está depositado en el Museo de Bellas Artes de Álava, Inv. P6659.

<sup>46</sup> *The Art News*, November 26, 1927, y *Blanco y Negro*, 23 de octubre de 1927: 59-60.

garantizar la educación gratuita de los adultos. Siguiendo los designios de su abuelo, en 1897 las nietas de Cooper inauguraron un museo de artes decorativas en el cuarto piso de la Cooper Union, llamado el *Cooper Union Museum for the Arts of Decoration*, cuya principal finalidad era inspirar e impulsar la práctica del diseño entre sus alumnos y que acabaría constituyendo el germen del actual Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution. Consideradas las primeras coleccionistas de artes aplicadas y decorativas de Estados Unidos, las hermanas Sarah y Eleanor Hewitt habían reunido una valiosa colección de grabados, dibujos, alfombras, joyas y textiles adquiridos durante décadas en subastas, anticuarios o sus viajes a Europa. En su empeño por ampliar y mejorar la colección, habían recibido además el apoyo público y donaciones de piezas por parte de otros mecenas como el banquero Pierpont Morgan. En 1898, un año después de la fundación del Museo, los inventarios recogen la donación hecha por Raimundo de Madrazo de una valiosa pieza de encaje de *Point de Venise* del siglo XVII. En los años siguientes ingresarían también en el Museo Cooper otras piezas procedentes de la colección Madrazo, como un panel de azulejería morisca en 1907 y dos dibujos de Francesco Guardi y Giovanni Battista Tiepolo en 1938<sup>47</sup>.

Por desgracia se desconocen hasta la fecha las circunstancias concretas que determinaron la decisión de María Hahn de vender o donar el *Recibimiento de Colón* al Cooper Union Museum en 1927<sup>48</sup>. Por entonces hacía tres años que había fallecido una de las fundadoras del museo, Eleanor (1864-1924), por lo que tuvo que ser su hermana mayor Sarah Hewitt (1858-1930), la misma que había comprado a Raimundo los dos dibujos del *Settecento* veneciano, quien llevara a cabo las negociaciones del traslado y disposición del gran lienzo con la viuda de Madrazo. El cuadro permaneció en la sede de la Cooper Union, en el East Village neoyorquino, tan sólo 25 años, siendo donado en octubre de 1952 a la *Italian Charities of America*, una institución fundada en 1936 que había celebrado numerosas exposiciones artísticas y que acababa de inaugurar su nueva sede en 1951.

Con motivo del traslado del gran lienzo histórico, el corresponsal en Nueva York del periódico *La Vanguardia*, Augusto Assia, lamentó en su crónica el hecho de que la institución, totalmente desconocedora de la relevancia artística de la obra, pensara en base a su argumento colombino que Raimundo de Madrazo había sido un pintor italiano del ya por entonces lejano siglo XIX<sup>49</sup>. La institución benéfica de Nueva York no sospechaba que custodiaría uno de los grandes lienzos encargados 70 años atrás para “enaltecer el nombre español” en el Senado, como parte del proyecto patriótico inacabado del marqués de Barzanallana.

## BIBLIOGRAFÍA

Agulló Cobo, Mercedes, *Madrid en sus diarios, 1891-1899*, T. V, Madrid, 1972.

Arias Anglés, Enrique y Rincón García, Wifredo, “La imagen del descubrimiento de América en la Pintura de Historia Española del siglo XIX”, en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 273-290.

---

<sup>47</sup> *Chronicle of the Museum*, 1935-1945: 8-39, 49, 198, 213-215. María Hahn regaló también al Museo dos alfombras, una francesa (Cooper Hewitt, National Design Museum, Inv. n.º 1955-162-1) y una inglesa de la primera mitad del siglo XVIII (Inv. n.º 1955-162-2).

<sup>48</sup> En ese mismo año ingresa también en el Museo neoyorquino por mediación de María Hahn el dibujo preparatorio *Alegoría de la apertura de las Cortes de 1834 por la reina María Cristina*, realizado por Raimundo de Madrazo hacia 1863.

<sup>49</sup> ASSIA, 1952.

- Assia, Augusto, "Raimundo de Madrazo, según un colegio yanqui, es un pintor italiano", *La Vanguardia*, 10 de octubre de 1952.
- Balsa de la Vega, Rafael, "Nuestros grandes artistas contemporáneos. José Villegas", *La Ilustración Española y Americana*, IV, 30 de enero de 1913, pp. 55-68.
- Barón, Javier, "Ramón de Errazu (1840-1904) y su legado", en *El legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 2005, p.17-77.
- Castro Martín, Ángel, "José Villegas: vida y obra", en *José Villegas Cordero (1844-1921)*, cat. exp. Córdoba, Cajasur, 2001, pp. 53-104.
- Chronicle of the Museum for the Arts of Decoration of the Cooper Union*, Nueva York, 1935-1945.
- Codding, Mitchell, "Apéndice. Correspondencia entre Sorolla, Huntington y la Hispanic Society en selecciones del diario de Huntington", en *Sorolla y la Hispanic Society*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, pp. 371-424.
- Díez, José Luis, *La pintura de Historia del Siglo XIX en España*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992.
- Díez, José Luis, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.
- Díez, José Luis, "Iconografía colombina en España entre los siglos XIX y XX", en Boccardo, Piero; Colomer, José Luis y di Fabio, Clario (directores), *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004, pp. 247-258.
- Díez, José Luis, y Barón, Javier (editores), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- Fernández Pardo, Francisco (editor), *Francisco Domingo*, cat. exp. Valencia, Fundación Bancaja, 1998.
- González Gómez, Juan Miguel, "Antonio Susillo, entre el último romanticismo y el primer realismo", en *Temas de estética y arte*, n.º 11, Sevilla, 1997.
- González Navarro, Carlos, "Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 21, n.º 39, 2003.
- Jiménez-Blanco, M.ª Dolores, "El patrimonio histórico-artístico del Congreso de los diputados antes de 1978", en *El patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados*, Madrid, 2011.
- Madrazo, Federico de, *Epistolario*, ed. de J. L. Díez, 2 vols., Madrid, 1994.
- Mialaret, Martine, "La vie artistique parisiense (1860-1870) vue par le peintre espagnol Raimundo de Madrazo, d'après des documents inédits", *Bulletin de la Société des Historiens de l'Art Français*, 1976.
- Miguel Egea, Pilar de, "Origen y desarrollo del mecenazgo y el coleccionismo del Senado", en Miguel Egea, Pilar de (editora), *El Arte en el Senado*, Madrid, 1999.
- Ossorio y Bernard, Manuel, *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- Pérez Galdós, Benito, *Episodios Nacionales: Cánovas*, Madrid, 1912.
- Prat de Nantouillet, Pedro de, "La quincena parisiense", en *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, Madrid, 15 de septiembre de 1885 y 15 de noviembre de 1886.
- Rada y Delgado, Juan de Dios, "Monumento conmemorativo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América que debe erigirse en La Habana original de D. Antonio Susillo premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *El Centenario: revista Ilustrada*, t. II, Madrid, 1892-1893.
- Reyero, Carlos, "Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX", *Revista de Indias*, vol. LXIV, num. 232, 2004.
- Reyero, Carlos, "El reconocimiento de la Nación en la Historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España", *Arbor*, CLXXXV, n.º 740, 2009.
- Rincón García, Wifredo, *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Aneto, 1999.
- Rodríguez García, Santiago, *El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significación de su obra*, Valencia, Círculo de Bellas Artes, 1950.

Fecha de recepción: 17-IX-2012

Fecha de aceptación: 03-VI-2013