LARRA Y EL MUSEO ROMÁNTICO

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ
Museo Nacional del Romanticismo

INTRODUCCIÓN

El Museo del Romanticismo está situado en un palacio de estilo neoclásico, realizado bajo la dirección del arquitecto Manuel Rodríguez en 1776, por encargo del marqués de Matallana. Es una construcción amplia, de línea horizontal, con un gran balcón central y otros cuatro menores que lo acompañan a cada lado. La fachada principal está adornada con el escudo que corresponde a quien fue propietario del palacio en 1850, el conde de la Puebla de Maestre, y en su interior dos patios y un precioso jardín organizan el espacio y dan luz y ventilación.

A partir de junio de 1921, este edificio fue sede de la Comisaría Regia de Turismo, dirigida por Benigno Vega-Inclán, quien decidió, tras muchas vicisitudes, instalar en él el Museo Romántico. Este se inauguró en 1924 y, finalmente, fue adquirido por el Estado en 1927.

Benigno Vega-Inclán (Valladolid 1858-Madrid 1942) fue uno de los protagonistas de la vida cultural española.. Sus inquietudes, centradas en la revalorización, conocimiento y difusión del Patrimonio Cultural Español, quedaron materializadas en el año 1911 cuando, Alfonso XIII, creó la Comisaría Regia de Turismo. Al frente de la misma, Don Benigno se entregó de lleno al estudio y promoción de los medios para el fomento del turismo —que entendió, de forma precursora, como "turismo cultural" (Torres, 1999 a).

Además, dedicó muchos esfuerzos a rescatar del olvido valiosos edificios y restos históricos y fue innovador respecto a los criterios a aplicar en la restauración arquitectónica, evitando la reinvención y las reconstrucciones falsificadoras, tan características del momento. Entre sus principales intervenciones pueden señalarse las de los conjuntos monumentales de la Alhambra y el Generalife de Granada, el Alcázar sevillano, la Casa del Greco y la

Sinagoga del Tránsito en Toledo o la Casa Cervantes en Valladolid. También en Sevilla rehabilitó el Barrio de Santa Cruz y sus Hospederías, que fue uno de los primeros planes urbanísticos llevados a cabo en España dentro de un casco histórico (Torres, 1999a).

Fue el impulsor del Museo del Greco en Toledo; un museo monográfico dedicado a la figura del pintor cretense, por quien sentía especial predilección. También recuperó la casa que había habitado Miguel de Cervantes en Valladolid, creada con la aportación patrimonial del propio Marqués, del Rey Alfonso XIII y de Archer Huntington, su amigo personal y fundador de la Hispanic Society de Nueva York.

El Museo Romántico

El proyecto de creación del Museo Romántico (Torres, 1998b) fue una de sus obras más deseadas y también en la que encontró mayores dificultades. Se trataba de la reconstrucción de una época cercana, caracterizada por su turbulencia (en ella se desarrollaron tres guerras diferentes: la de la Independencia, la de África y la Carlista).

En el año 1921 se celebra un "anticipo" del futuro museo, en la Exposición titulada "Tres Salas del Museo Romántico", en los locales de la Sociedad Española de Amigos del Arte. En la "Noticia Preliminar del Museo", contenida en el Catálogo de la Exposición, Vega-Inclán expone ya sus ideas más significativas:

> Todas (son obras) de interés para el estudio de una época que apenas empieza a conocerse, el que suscribe entiende que esta es o puede ser base y punto de partida para la creación de un Museo popular, precisamente en Madrid, donde se conozcan, estudien y admiren artistas, quizás la mayoría olvidados, representantes de la buena tradición de la pintura española. Este era el fondo de la donación que ahora amplío, para la inmediata formación de un Museo, donde sobre la base de obras fundamentalmente representativas, de libros, y adecuado mobiliario [...] constituya un fondo de estudio para aquellos que deseen más completo conocimiento de la primera mitad del S. XIX [...]. Este Museo deberá ser también Biblioteca pública y Archivo de la literatura y documentación de aquellos viejos tiempos, así de cómo cuanto con arte, industrias y costumbres se relacione (Vega-Inclán, 1924: 7-8).

Debemos preguntarnos porqué el Marqués encontró tantas dificultades en esta empresa. En el último cuarto del siglo XIX y buena parte del XX, la historiografía y la conciencia nacional se encontraban imbuidas por la noción de un contraste radical entre lo que fue un pasado imperial y una época con-

temporánea sórdida y repleta de miserias, que consideraban preferible dejar al margen.

El pasado glorioso estuvo siempre vinculado a un momento histórico determinado: desde la Reconquista hasta finales del siglo XVII. Como contraste con este, existía una noción de decadencia que impregnaba todo el siglo XIX, y un tenaz silencio sobre el mismo. Es algo que resulta paradójico, ya que el siglo XIX es todavía una época cercana y, sin embargo, es bien visible una clara renuncia a considerar materia historiable la experiencia, todavía viva, de este siglo.

Hay por tanto un contraste entre la noción de grandeza pretérita y la decadencia más próxima. El propio Cánovas del Castillo había comentado, con respecto al reinado de Isabel II, que: "España atraviesa el período más miserable de toda su larguísima historia, superior en vicios y pasiones al que terminó en Guadalete, inferior en virtudes al de Carlos II" (Cánovas del Castillo, 1874).

Se hace culpable a la época romántica de todas las desgracias, salvándose solamente la Guerra de la Independencia. Parecida reacción se puede observar en la historiografía posterior a la Guerra Civil de 1936 donde, la historia del "maldito siglo XIX" experimentó una postergación análoga (Jover Zamora, 1974).

En el ensayo de José M.ª Jover Zamora (Jover Zamora, 1997: 87-130) con motivo de la conmemoración del centenario de Cánovas del Castillo, se pasa revista a los manuales escolares de la historia de España, encontrando un absoluto silencio por lo que se refiere a este período.

También, en torno al año 1898, Santiago Alba (Alba, 1904: 27) recordará amargamente como una de las más importantes desdichas del sistema de enseñanza, el que a su generación no le fue posible estudiar "el reinado de Dª Isabel II y el período revolucionario, que es indispensable conocer a todo ciudadano español que no guste de vivir en el limbo".

Vega Inclán, en su afán por valorar justamente un periodo histórico tan interesante como el del siglo XIX, se muestra mucho más innovador que algunos de los intelectuales de su tiempo, únicamente interesados por el pasado glorioso del siglo XVII.

Valoración del siglo XIX

La falta de interés por el período romántico, perduró hasta mucho tiempo después, lo que refuerza el carácter anticipador de Vega-Inclán al realizar este proyecto de Museo Romántico en los años veinte. Pero su espíritu inno-

vador residió, no solamente en la elección de una época hasta entonces poco valorada.

> Cuán agradecidos debemos estar todos los amantes del arte español,.. .al último gesto del Marqués de la Vega-Inclán, que...nos brinda ahora con este Museo Romántico, un a modo de compendio del alma nuestra en una de sus época más interesantes....una escuela injustamente menospreciada (Nelken, 1924).

Su principal aportación fue precisamente la forma de concebir el propio museo. Se trataba de un museo de "ambiente", donde se recreaba cómo transcurría la vida cotidiana en una casa del momento. No era una exposición de sobresalientes piezas de escultura y pintura, sino que, lo que le hacía verdaderamente valioso, era el conjunto de obras que exhibía (artes decorativas, mobiliario, utensilios, bellas artes, libros, documentos...).

Ortega y Gasset, amigo personal de nuestro fundador, lo expresa acertadamente en la conferencia de 1921:

> Con frecuencia, al ser colgado el cuadro en la pared oficial del Museo, parece trasladado a una dimensión convencional que extirpa, a nuestro trato con él, aquel tono de aventura íntima necesario a todo auténtico placer de arte. El clavo que lo clava, vulnera, mata sus entrañas sugestivas, dejando al lienzo yerto y disecado como hace el alfiler del entomólogo con la errabunda mariposa. De todos modos, el Museo que el Marqués de la Vega-Inclán proyecta es de otro género...En suma, el Museo que se proyecta es un Museo de vida (Ortega y Gasset, 1921).

Como se aprecia en la cita anterior, se trataba de ofrecer en el Museo una visión que casi podríamos denominar como "antropológica" (un estudio integral del hombre, sus costumbres, su cultura) que no estaba reñida, ni mucho menos, con una concepción estética o artística, pero que va mucho más allá, adelantándose en el tiempo a las nuevas corrientes actuales.

Para el inicio del Museo Romántico, y como base del mismo, aportó el Marqués ochenta y seis cuadros, además de mobiliario y otros objetos de artes decorativas. También libros, un interesante fondo de estampas y otras piezas que, consideradas tradicionalmente como "menores", en la mayoría de los casos, son mucho más valiosas para documentar un momento histórico.

El tipo de colección reunida día a día por el Marqués queda perfectamente esbozada en las palabras de sus colaboradores y amigos Vegué y Goldoni y Sánchez Cantón, en el texto del año 1921, que antecede a la inauguración del museo:

> Por dicha, falta la representación de lo que a fines del S. XIX llamaban gran arte-extranjerismo, academia, falsedad ampulosa...—, y abundan por el

> contrario los ejemplos del arte humilde e íntimo: retratos, bocetos, escenas realistas y visiones soñadas-tradicionalismo de buena ley, verdad, inspiración—. De los mismos pintores académicos y oficiales, carece la colección de pinturas de asunto clásico o histórico, grandes en tamaño, en pretensiones y en vacuidad. Posee en cambio muestras sencillas, que prueban, como los temas heroicos y el afán por emular a David y a otros pintores solemnes de ultra-puertos, hicieron perder a la pintura española innumerables joyas, y, lo que fue peor, desviaron nuestro espíritu de su propio cauce para, salvo raras excepciones, llevarnos a la esterilidad artística de los últimos treinta años de la centuria pasada (Vegué y Goldoni, 1921).

Es evidente que los gustos personales de los iniciadores del museo no se encaminaban precisamente hacia la pintura académica y de historia. Esta postura tenía también mucho que ver con una posición crítica más "moderna", que pretendía atacar la jerarquía tradicional que se había impuesto desde siempre a los géneros de la pintura.

Como alternativa a la pintura de historia y, en oposición a ella, se encontraba la pintura de género, los «bocetos» o «estudios», el grabado y la acuarela. Consideraron acertadamente que, estos géneros, competían con las obras acabadas, y que en la práctica de ellos, los artistas se habían mostrado mucho más libres y sus logros habían sido mucho más consistentes.

Las críticas a la ampulosa pintura de historia fueron muy comunes en estos momentos. Todos los intelectuales que la sustentaban veían con muy buenos ojos la creación del Museo Romántico:

> Ahora intenta crear el Museo Romántico, devolver al siglo anterior toda su generosa eficacia idealista que yace olvidada en archivos que nadie visita o desvirtuada en otros nuevos, atentos solamente a recoger los lienzos absurdos y grotescos de la pintura de historia (Francés, 1921: 185).
>
> Un Museo Romántico en Madrid había de ser todo eso, pero había de ser también su efigie real...y había de mostrarnos que España, que en todas sus épocas máximas halló en la pintura su expresión perfecta, supo hallarla por igual en un tiempo en que, por la omnipotente influencia de David y de su neoclasicismo, la decadencia pictórica era universal. Y esto es, a nuestro entender, la fuerza mayor del Museo Romántico, el probar que fue tal la potencia de nuestro romanticismo, tal su impulso y tales sus resultados, que mereció, como una nueva época gloriosa, perdurar en las obras de sus pintores (Nelken, 1924).

Ortega y Gasset (Ortega, 1921) también señalaba como, el siglo XIX, había sido desdeñado y menospreciado hasta la fecha aunque, en esos precisos momentos en los que escribe su conferencia, parece que se está produciendo un cambio de actitud. Para el filósofo, el Romanticismo es más interesante

que la Restauración y la Regencia porque, durante esta etapa romántica, el pueblo español gozó de una "vital sacudida".

Sin embargo, el desconocimiento y la falta de valoración hacía los logros de los artistas románticos —incluidos los literatos— era la nota predominante:

> Una sala estará enteramente dedicada a recuerdos del insigne "*Fígaro*"[...]. Los literatos no están todavía representados cual quisiéramos, pero lograrán ser conocidos aquí con mayor suma de elementos cuando merezcamos la estimación de cuantos en este ambiente familiar busquen y encuentren el deleite de la contemplación y el conocimiento de hombres quizá no tan admirados como tienen derecho a serlo por todos los que hoy debieran enorgullecerse de rendir homenaje de respeto y estudiar e inspirarse —prescindiendo de sectarismos— en aquellos ilustres varones que hoy se alzan sobre la posteridad con los nombres de Quintana, Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Gil y Zárate, Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, Hartzenbusch, Zorrilla, García Gutiérrez, Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Escosura y tantos otros ingenios, orgullo de las letras patrias (Anónimo, 1924).

Además, para muchos críticos fue el positivismo —corriente que dominó buena parte del siglo XIX y XX—, el que acabó con el idealismo romántico. El romanticismo se había caracterizado por su vaguedad idealista, por la constante huida de la grosera realidad, por su falta de interés hacia el verdadero y "objetivo" semblante de las cosas.

La filosofía positivista tenía una visión del mundo edificada sobre las ideas de razón y, por ello, se recreó en el gusto por las cosas tal y como son, sin contaminaciones sentimentales. Las nuevas ideas vinieron de la mano de la corriente del Modernismo, que había perdido la fe en esos valores racionalista, sustituidos por el irracionalismo subjetivista de raíz profundamente romántica.

> El siglo romántico se dobló como una flor, tronchada por el viento del positivismo [...] Siglo XIX y siglo XX, tan cerca, unidos como dos hermanos; pero no menos alejados de espíritu que los mismos hermanos suelen estar. Al entrar en este Museo Romántico nos sentimos de lleno en un siglo remoto [...] Y al salir del Museo Romántico nos sentimos al instante como descentrados al volver al siglo materialista. ¡Qué lejos, qué inmensamente lejos está en el espíritu de la casa deshabitada que acabamos de ver...! (Castellón. 1930).

El valor del documento

Tampoco podemos olvidar la fascinación que ahora ejerció el debate de la distinción entre el arte culto y el resto de las artes, populares, comerciales, aplicadas, o como quisieran llamarse.

En estos momentos se destaca la influencia de la doctrina forjada por Hipólito Taine[1] que llevó —ayudada por su atractiva simplicidad— a un modo de pensar determinista —con detrimento de la libertad humana y de la acción misteriosa del espíritu— . Es ahora cuando se pone de manifiesto que las circunstancias que rodean al individuo y al artista, constituyen una ayuda inestimable para comprenderle a él y a su obra y por ello no pueden ser desatendidas.

Consecuencia de todo ello encontramos en la escritura, en la crítica, en el arte en general una obsesión por la observación y exactitud. Hay una moda que considera como algo indispensable para historiar o escribir sobre un determinado período, la obtención de noticias escritas, documentos e incluso objetos.

Efectivamente estaba de moda la indagación de menudencias y hasta de anécdotas de la vida diaria: sucesos de cocina, bufonadas, dramas, tragedias. Y es verdad que, de las pequeñeces, podemos deducir cosas serias, pero no lo es menos que esta óptica tenía mucho que ver con la chismografía, que daba más importancia a las vicisitudes diarias de la vida de un determinado individuo que a las causas generales. Por supuesto, Vega-Inclán y su proyecto se encontraban a mil kilómetros de distancia de estas banalidades.

Es verdad que, el fundador del museo, estaba interesado en la obtención de noticias escritas, documentos, archivos, libros, que le llevaran a descubrir los más íntimos entresijos del «documento humano», las leyes profundas que rigen la vida colectiva. Como un historiador intentó reconstruir el pasado por medio de esos datos que cabe extraer de lo documental y de lo arqueológico. (Torres, 1998a).

Pero, sobre todo, lo que le interesa es la evocación, la captación, no tanto del "alma" de un determinado personaje, como de una época irrevocablemente perdida. Muy proféticamente lo expone Eugenio D´Ors:

> En el "cuarto de Larra", al lado, se guardan curiosísimos documentos de y sobre Larra... Tranquilicémonos; no están a la vista. Nada aquí de toda esta documentaria pacotilla chismosa, que mancha tantos Museos de recuerdos históricos, como el mismo Carnavalet de Paris... El pulgar plasmador es un pulgar artista. Insinúa, sugiere. No insiste, no pesa. Si aquí, en este cuartito de esterilla dorada; si en esta miniatura francesa del personaje de aire francés,

1 Taine, Hippolyte-Adolfe (1828-1898), *Filosofía del Arte*, Barcelona, Iberia, 1960 (publicada en París en 1890). Es el padre del determinismo estético, influido por el positivismo de August Comte. Desarrolla su teoría del medio ambiente, con los tres factores de la raza, el medio y el momento, como determinantes de todo proceso histórico que alcanza su mayor radicalidad en las tesis marxistas.

han quedado algunas imágenes del alma del *Fígaro*, ¿para qué más? (D'Ors, 1924: 3).

El marqués siempre tuvo un especial interés por los documentos, las bibliotecas y archivos que parangona, en igualdad de condiciones, con las propias piezas de los museos que funda. Otra vez se presenta como un innovador, al concebir sus museos como centros culturales y de investigación. Esta idea presidió la creación de la Casa del Greco, la Casa de Cervantes, el Museo Romántico y también la Casa de los Tiros en Granada

Esta última se vincula, en 1926, a la Comisaría Regia del Turismo, que decide crear en ella una la biblioteca monográfica de temas artísticos y viajes y un museo, con una colección de estampas y dibujos referentes a vistas, paisajes y costumbres andaluzas. Su fundación refleja dos de los aspectos fundamentales de la mentalidad del marqués: la organización de instituciones culturales integrales, que contengan, a la vez, un archivo, una biblioteca y un museo y la valoración de las colecciones documentales, compuestas por piezas consideradas en el momento como "menores", es decir "obra gráfica", especialmente estampas y dibujos[2].

En una carta fechada el 15 de septiembre de 1924 y conservada en el Archivo de la Casa de los Tiros, el marqués comenta que, por lo que respecta al Archivo y la Biblioteca, "no tengo duda que se catalogarán los libros perfectamente y que los papeles de este archivo serán cantera importantísima y casi inexplorada para la historia y crónica granadina".

También el propio museo Romántico contará desde sus inicios con un archivo —el Archivo militar, con 1.200 volúmenes— y una importante biblioteca, espacio de referencia para las necesidades de la población de toda la zona y también, dada su enorme entidad, con servicio exclusivo para especialistas.

Los inicios del Museo. Goya y Larra unidos

Parar llevar a cabo el Museo Romántico, Vega-Inclán contó, desde sus inicios, con el apoyo de importantes intelectuales —Ortega y Gasset, Bartolomé Cossio, Vegué Goldoni, Sánchez Cantón, etc.— y de buena parte de la sociedad civil de la época, que contribuyó a la creación de esta empresa, muchas veces

2 Tuvo mucho interés por la fotografía, tanto desde el punto de vista artístico como, especialmente, documental. El Archivo Vega Inclán del museo del Romanticismo conserva una importante colección de 4.000 fondos, que abarca la mayoría de los procedimientos fotográficos —desde los daguerrotipos y ambrotipos, hasta los procesos de producción en la era industrial y las técnicas fotomecánicas—, lo que permite recorrer la historia de este "invento" mecánico desde su nacimiento, en pleno movimiento romántico.

desinteresadamente, a través de la donación de diversas piezas, que habían sido conservadas como "reliquias" en el seno de las familias.

Entre las piezas más destacables con las que inicio su proyecto subrayaremos una de sus donaciones personales: la magnífica pintura que representa a "San Gregorio Magno" de Francisco de Goya y que hoy se encuentra en el Oratorio del Museo. Es curioso constatar como, a la muerte del Marqués, sus albaceas testamentarios (Sánchez Cantón y el Marqués de Lozoya) ya eran conscientes de la importancia de este cuadro, que valoran[3] en una suma muy alta para el momento (280.000 pesetas) frente al resto de los atribuidos a Goya, con cotizaciones mucho más bajas (entre 10.000 y 75.000 pesetas) (Torres, 1998c).

Don Benigno lo consideró anticipadamente como precursor del Romanticismo, aunque como hombre humilde que era, se asesoró a este respecto con el institucionalista Bartolomé de Cossío, a fin de saber su parecer sobre la idea de incluirle en el Museo Romántico. Cossío, en carta conservada en el archivo del Museo, le contesta lo que sigue:

> ¿Qué más puede hacer falta, después de lo que usted con tanto fervor proclama sobre el romanticismo de Goya, para justificar la presencia de este excelso pintor en el nuevo Museo? Si el romanticismo aparece como rebelión y protesta contra el gusto neoclásico, y representa, en el fondo, una afirmación del sentir y del impulso frente al intelecto; de la inquietud frente a la sensatez; de la libertad frente a las reglas; del calor, en suma, que funde y penetra las vidas frente a la luz que inhibe, distingue y separa, sería difícil no reconocer en Goya los caracteres de este romanticismo. ¿Habría que recordar que con él se enlaza hoy mejor que con nadie en sus intrínsecas virtudes, Delacroix, la más certera y penetrante flecha del romanticismo francés en pintura? Romántico o no, Goya, si sus cuadros no abrieron las puertas de este Museo, por él vagarían a todas horas y eternamente los "fantasmas" de Goya.

La otra gran apuesta del fundador del museo fue la figura de Larra. Tenía clarísimo que la primera habitación que debía proyectar en el nuevo museo, debía rendir homenaje a un escritor, al que la historiografía no había tratado con el suficiente interés y respeto y que él consideraba —como lo habían hecho los noventaiochistas, con los que tiene tantas coincidencias de pensamiento— como el más emblemático de todo el Romanticismo.

Parece que estuvo interesado desde los inicios en conseguir todos los "restos del naufragio" de la vida de Larra, que habían sido salvados "milagrosamente" por su familia. No fue algo con lo que se tropezó sin más, sino

3 Las cotizaciones de los albaceas testamentarios que se encuentran en el archivo del Marqués son aproximativas, puesto que, únicamente, se conservan anotaciones a lápiz y no las oficiales y definitivas.

que fue decididamente a buscarlo, como había hecho su "amiga" Carmen de Burgos[4] con todos los descendientes y supervivientes de los artistas románticos, incluido, por supuesto, el propio *Fígaro*.

Transcribo aquí, por vez primera, la carta que se conserva en el archivo del Museo, fechada el 14 de abril de 1924, y dirigida al fundador del museo por Fernando José de Larra[5], biznieto del escritor. De ella inferimos que Benigno Vega —que sabemos era realmente embaucador— comprometió al propio descendiente de Larra en esta búsqueda de posibles "reliquias", extendidas y conservadas por toda la rama familiar que todavía sobrevivía al malogrado escritor.

> 1r. // Excelentísimo señor Marqués de la Vega Inclán:/ Mi querido amigo:/ Como prometí a usted he hablado con/ mi familia del Museo Romántico,/ hermosa obra que leve el inconfun-/dible sello de su buen gusto y de/ su [...], y muy es-/pecialmente de aquella salita de/ la izquierda que ha de llevar el/ nombre de Larra y dedicarse a su/ recuerdo de modo exclusivo./
> Desean todos, primeramente, dar/
> 1v. // a usted las gracias, como yo lo hago en/ su nombre por lo que les he conmo-/vido profundamente, ya que forma parte/ del espíritu familiar el culto a nuest-/tro antepasado glorioso./ Después he de comunicar a usted que/ tanto mi madre como mi tío Ma-/riano, sus nietos, tienen mucho gus-/to en dejar en depósito en al sala/ del Museo los recuerdos siguientes/ que tienen de autenticidad que/ haber sido recibidos ya de un padre-/ya de un abuelo con [...'] de/ que procedian de *Fígaro*./
> 1°. El retrato-obra de Gutiérrez de la Vega-/ único que de *Fígaro* cuenta?/
> 2° Una levita y una camisa usados por él./
> 3° El espejo de tocador que emplea-/
> 2r. //ba constantemente.
> 4° El sello de lacre para la corresponden-/cia./
> 5° Una baraja francesa/
> 6° Algunas cuartillas sueltas./
> Mi tío Mariano irá el sábado a Valde-/moro y si allí hubiese al más, lo/ pondré a vuestra disposición./
> Yo sólo conservo un sello para lacre,/ con un lema, que me regaló mi abue-/ lita como recuerdo de mi bisabuelo/ y que también uniré a lo que queda/ expresado.
> Sólo me queda hablar con mi/ primo Carlos, que como hijo de/ Luis, el otro nieto, hijo de Luis Maria-/no, debe tener alguna cosa más/ y desde luego la lápida de su/ primitiva sepultura que fue cos-/teada por los amigos de *Fígaro*./

4 Sobre este tema, Torres González (2010).

5 El biznieto de Larra también escribió un libro sobre su antepasado: Larra, Fernando José de, *Mariano José de Larra, Fígaro. Biografía apasionante del doliente de España. La escribió en Madrid su biznieto*, Barcelona, 1944.

2v. //Ya ve usted que no he tardado/ en gestionar cuanto era en/ mi una obligación cumplida/ con muchísimo gusto./
Usted me avisará cuando la/ saña esté en condiciones de re-/cibir el depósito y [...] pues/ espero el aviso con impa/ciencia, y que desde luego/ puede mandar a recoger/ lo indicado tan pronto como/ lo juzgue oportuno./
Ya sabe cuando le admira /y le quiere su siempre afectisimo /amigo y ¿servidor?
Fernando de Larra/ "

Aunque mucha prensa se hizo eco de esta importante donación, más tarde, no sabemos porqué, fue retirada del Museo seguramente por la propia familia. En los años próximos o inmediatamente posteriores a la muerte del Marqués, tanto el archivo personal de Vega-Inclán como la biblioteca del museo, fueron esquilmados. Es por ello que, curiosamente, hoy en día no se conserva en su archivo personal ningún documento que haga referencia a los fondos museológicos de la institución. Tampoco aparecen las diversas vicisitudes por las que pasaron algunas piezas —especialmente depósitos y donaciones— y, en concreto, las referentes a *Fígaro*, de las que no tenemos ninguna documentación[6].

Sabemos que el retrato firmado por Gutiérrez de la Vega, aunque fue depositado y expuesto en el Museo, posteriormente fue retirado y luego adquirido por medio de compra al que era su propietario en esos momentos: Don Tomás Borrás Bermejo. Existen en el archivo administrativo del museo numerosos documentos dando debida cuenta de esta transacción, que se llevo a cabo por un importe de 15.000 pesetas el día 27 de diciembre de 1951, si bien las conversaciones mantenidas con su propietario se dilatan en el tiempo desde dos años antes, fecha en la que entró el cuadro en el museo para una exposición.

El vendedor, Tomás Borrás (1891-1976) fue un escritor extremadamente polifacético y prolífico: poeta, reportero de guerra, periodista, cuentista, autor dramático, redactor de la Tribuna y de *ABC*, libretista, etc. Fue miembro de la

6 Existe el mismo "vacío" documental sobre otros manuscritos que se encuentran en el Museo y que no sabemos si ingresaron por compra o donación: Manuscrito original de "*Los Calaveras*"(FD31); "*Carta de Fígaro a un viajero inglés*" (FD32) (conjunto de nueve cuartillas manuscritas) ; Carta breve a su madre, fechada en Badajoz, a 10 de Abril de 1835. (FD3389); Inventario de bienes muebles, ropas y efectos encontrados en la habitación del difunto Mariano José de Larra. Cuadernillo de cuatro hojas. (FD3390); Letra de cambio por mil reales de oro, firmada por Pedro Estrada Sanz, contra Larra, aceptada por éste. (FD3391); Acta de escrutinio de votos para Diputado por la provincia de Ávila, resultando elegido, por mayoría absoluta, Mariano José de Larra, por 477 votos. Fechado el 6 de agosto de 1836. (FD80); *Crónica "Viaje por Vitoria, Miranda de Ebro, La Rioja, Burgos y Pancorbo"* por Mariano José de Larra. (FD33).

tertulia del Pombo y amigo personal de Gómez de la Serna, con el que figura en el famoso cuadro pintado por Solana. También aparece en la fotografía del banquete que se celebró en el Pombo como homenaje a Larra, el 24 de marzo de 1909, con motivo del centenario de éste. El mismo, rinde un homenaje al escritor a través de su diálogo de ultratumba *Trasmundo* y el drama lírico *Fígaro*, con música de Corrado del Campo (Metchthild, 2006).

No era por tanto de extrañar que Borrás conociera a Fernando José de Larra, no solamente por ser el descendiente directo de *Fígaro*, sino también por su vinculación al teatro ya que, desde el año 1931, este último fue nombrado director del Museo-Archivo del Teatro Real. Las relaciones entre ambos debían ser fluidas, por lo que no nos sorprende que le vendiera el cuadro de su antepasado a Borrás, o bien que éste actuase en representación de la familia.

En el archivo documental del Museo del Romanticismo se conservan dos actas firmadas por don Fernando, en 1946 1949, como director del Museo del Teatro, aceptando el depósito de dos cuadros procedentes del museo Romántico. No tenemos noticia tampoco de si las relaciones entre ambos directores —Mariano Rodríguez de Rivas en el caso del Romántico— se pudieron enfriar con el tiempo.

En la prensa del momento, se da cumplida cuenta del contenido y de las piezas que decoran ese pequeño gabinete, que reproduce —se ve que con muchísimo éxito— el mismo que debió poseer Larra en su propia casa.

> [...] Pasamos a una salita cuyo nombre sobrecoge hondamente: es el cuarto de Larra. Un celo amoroso vela en este aposento, esterado del mismo modo que en su época lo estuvo. Además del retrato del gran costumbrista y definidor de su edad, firmado por Gutiérrez, que ha cedido en depósito la familia, todo aquel que sea devoto del satírico inolvidable —¿y quien deja de serlo?— puede abismarse en la contemplación de cuatro miniaturas que *Fígaro* tenía en su despacho el trágico 13 de Febrero en que confió sus pesadumbres al cañón de una pistola (Ramírez, 1924: 6).

De estas cuatro miniaturas —que hoy se encuentran también expuestas en el Museo, en el gabinete dedicado a *Fígaro*— no tenemos ninguna documentación. Sólo sabemos que se exhibían ya en la inauguración del museo —en lo que se llamaba "cuarto de Larra"— y que, en la publicación "Noticia del Museo Romántico y su archivo militar", de junio de 1924, aparecían con el número 101bis y bajo el epígrafe de "depósito de la familia Larra".

En el inventario del museo de 1940 no hay mención a estas miniaturas. Sin embargo sigue apareciendo el retrato de Larra pintado por Gutiérrez de la Vega, con la aclaración de "depósito de la familia Larra" y se hace mención de una vitrina en cuyo interior se exponen unos "autógrafos de *Fígaro*".

En el inventario de 1950 se vuelven a mencionar, con el número 355, las cuatro miniaturas, los autógrafos de *Fígaro* —con el número 352— y junto a ellos, y por vez primera, las supuestas pistolas —textualmente rubricadas con el impersonal título de "pistolas de desafío" —de las que luego hablaremos—.

El poder de evocación que logra Vega-Inclán en la ambientación del museo es alabado por todos y, en muchos casos, consigue colocar de tal manera al visitante en contacto directo con el pasado, que le hace olvidar que lo que esta viendo es una recreación. Muchos periodistas y escritores del momento, confunden los enseres y muebles expuestos en esta sala con los que pudieron ser "originales", pertenecientes al propio Larra.

> Estamos en su salita amarilla, sentados en los finos y discretos sillones de roble y bronce, y los cojines de verde damasco, en que él se sentara para escribir sus maravillosos artículos. Sobre la elegante arquitectura de su papelera, triunfa su retrato. En el fondo negro, su altiva frente, sus ojos turbios, sus labios gruesos y rojos como un corazón, encienden la llama de las *sugestiones*. Las salas, pálidas y románticas como estampas olvidadas en libros viejos, están limpias de visitantes. Nuestra evocación no es turbada por ninguna sombra de vida (Moreno, 1927).

Don Benigno era muy consciente de la importancia y del valor esencial de lo intangible. Por ello se apropia sabiamente de la historia, y lo hace mediante la "manipulación" del significado simbólico de los objetos: crea un determinado significado simbólico en los objetos, que luego relaciona e integra en una determinada historia que, a su vez, legitima y da autoridad a esos mismos objetos.

La figura de Goya, sin embargo, no tenía que ver con lo intangible, su elección fue un hecho muy práctico, ya que supuso un auténtico espaldarazo para el museo que, a decir verdad, tampoco poseía colecciones de pintura de primerísima fila. Con el genio aragonés incluido, consiguió establecer un importante nexo de unión entre los inicios del siglo XIX —Goya— y los inicios del impresionismo —Manet—. Así opinaba también Eugenio D'Ors:

> El Museo Romántico empieza naturalmente en Goya [...]. Si aquí, en este Museo, nos acarician dulcemente unas cuantas imágenes de una época extinta y graciosa, ¿para que más?. Ello basta para concluir la lección que el Museo del Prado, por pecado de ser concluso, no sabe continuar: la lección de la unidad de la belleza, la de la unidad de la cultura. El Louvre llega hasta Manet. El Prado se detiene en Goya. Pero, por si acaso, en el río revuelto de la Historia nuestra sensibilidad flotase a la deriva, viene el Museo Romántico y en su barca voluptuosamente taciturna nos lleva a través de los años desde la orilla de Goya hasta la orilla de Manet" (D'Ors, 1924. p. 3).

Realmente fue durante el Romanticismo cuando se fraguó la fama de Goya y, nuestra valoración sobre el artista, como opinan Ortega (Ortega, 1962) y D'Ors (D'Ors, 1963) sigue nutriéndose de las ideas y la significación que le dieron los románticos.

Volviendo otra vez al principio, vemos claramente que Goya —como pintor de importancia indiscutible— y Larra —como evocador de un melancólico mundo, de un siglo perdido y remoto— se dan la mano y permanecen unidos, vagando como "fantasmas" por las salas desde los mismos inicios del Museo.

Y en este sencillo museo el ambiente lo es todo. En otros, lo importante está en lo que se contempla; pero aquí reside en lo que no se ve; en las sombras goyescas de los aguafuertes del pintor de la "Maja", que parece errar por las habitaciones. Entre las cortinas se perciben bultos que dibujan el contorno fantasmal de las brujas de Goya; y en el aire parece temblar el seco estampido de la pistola con que se suicidó Larra [...]. Este Museo Romántico es sugeridor. Para verlo bien no hay que entrar con los ojos muy abiertos, sino con el alma dispuesta como una antena capaz de recoger las ondas del aliento del siglo XIX (Castellón, 1930).

La fortuna crítica de Larra

Si Goya fue uno de nuestros pintores más conocidos internacionalmente y el único que exclusivamente se salva del silencio que reinaba entorno al "maldito siglo XIX", la fortuna crítica del "pobrecito hablador" no corrió la misma suerte.

Como Benigno Vega, también otros intelectuales del momento, Vegué y Goldoni y Sánchez Cantón, colaboradores de en esta "incomprendida" y criticada empresa de la creación del museo, consideraron que la época romántica y con ella, todos sus hijos artistas, había sido incomprendida y denostada por toda la literatura, la crítica y la historiografía posterior:

> Hay que confesar que ni los Episodios, de Galdós, ni las Memorias de un hombre de acción, de Baroja, ni las reiteradas evocaciones románticas de Azorín, con ser obras todas ellas de subido valor literario y gozar de grande difusión, han logrado despertar en el público un vivo interés por los dos primeros tercios del S. XIX: pesan sobre aquellos tiempos estigmas de esterilidad, sangre y retórica.
> Se ha abusado del tópico de los pronunciamientos y de las guerras civiles, y no se ha sabido ver que en los tiempos románticos nacieron grandes ideas y se propagaron muchas útiles, se derrochó valor y generosidad, y se fue for-

mando la España de hoy, forjándose entonces el concepto actual de nuestra misión en el mundo.
No se han deslindado los tercios del S. XIX, y se han cargado en la cuenta de los dos primeros muchas de las inepcias, incomprensiones, decadencias y vulgarismos del tercero; verdadero periodo de liquidación nacional, aunque se pretende que consolidó muchas cosas (Vegué y Goldoni, 1921: 12-15).

No puede estar más clara la crítica hacia la generación del 98, por cierto, muy audaz y temprana. Ni siquiera, siguiendo el hilo de las palabras que hemos leído más arriba, Baroja y Azorín, dos escritores plenamente consolidados, pudieron ofrecer una visión plena del periodo romántico. No es de extrañar, el propio Baroja comentaba que «Al escribir yo novelas del siglo XIX no lo he hecho por buscar con intención *una época sin brillantez y sin grandeza*, sino por colocar las figuras en un ambiente próximo, comprensible y explicable».

También es verdad que estos momentos de final de siglo, fueron uno de los períodos más fecundos pero también más confusos de nuestra historia, donde se entremezclaron gran cantidad de tendencias: institucionalismo, generación del 98, modernismo, acracia, etc. (Torres, 1998b).

La Generación del 98 —"inventada" por Azorín y denostada por Baroja— no se encuentra alejada de esta confusión. En palabras de Don Pío: "una generación que no tiene puntos de vista comunes, ni aspiraciones iguales, ni solidaridad espiritual, ni siquiera el nexo de la edad, no es generación; por eso la llamada Generación de 1898 tiene más carácter de invento que de hecho real".

Según Andrés Trapiello, en su libro *Los nietos del Cid*, estos hombres luchaban por la vida y un poco de dinero; solo querían lo preciso. Les gustaba el habla castellana de Castilla, las palabras arcaicas y un cierto casticismo. Preferían las ruinas o lo viejo, puesto que pensaban que, en cierta forma, podía ser más moderno que lo propiamente moderno. Y aunque, según Salinas, eran hombres de "café", no les gustaba excesivamente la bohemia; eran más bien partidarios de la vida ordenada y de un trabajo metódico y constante. Fueron en realidad los últimos románticos españoles (Torres, 1999b).

Por ello es también verdad que, si alguna generación literaria se interesó por rescatar del olvido a algunos escritores, como Larra, esa fue la del 98, generación que logró transformar radicalmente la sensibilidad literaria y que se enfrentó con el complejo problema español, a través de un enfoque filosófico y vital totalmente distinto al habitual de la narrativa decimonónica.

Muy pocos habían acertado a valorar justamente las calidades del talento de *Fígaro*. No olvidemos la torpe indiferencia con que los periódicos de su

propio tiempo: *El Español*, *El Patriota Liberal*, *La Gaceta*, *El Eco del Comercio*, dieron la noticia de su muerte.

También para los escritores de generaciones posteriores parece que pasó casi inadvertido; ninguno, desde Menéndez y Pelayo, pasando por Juan Valera, Revilla o Clarín, dedican a penas esfuerzos en rescatar del olvido a una figura de la talla de *Fígaro*.

Solamente los noventaiochistas vinieron a reparar ese injustificado olvido de la crítica española. No en balde su espíritu de escuela literaria impregnado de melancolía y derrotismo pesimista, coincidía plenamente con la actitud sentimental de Larra.

Luego vendrá Carmen de Burgos "Colombine", que en 1919 publicará su conocidísima biografía *Fígaro* (Burgos, 1919), obra[7] que señaló un hito en su trayectoria literaria y la consagró, por su rigurosa labor erudita, como una gran polígrafa de nuestras letras.

Y con Carmen de Burgos vino el excéntrico Ramón Gómez de la Serna, que tantas relaciones estableció con el museo —que como "reliquia" del culto que los pombianos habían dedicado a Larra, conserva en su jardín una de las mesas de la sagrada cripta de la tertulia del café Pombo—. Como dice su amigo Agustín de Figueroa, cuando Gómez de la Serna "volvió a España, de paso, en 1949, le ví en varias ocasiones. Conservo la fotografía del escritor con el atuendo de la época romántica, rodeado por un grupo de escritores... Félix Ros, Darío Varcálcel, marqués de O'Relly, Juan Sampelayo..." (Figueroa, 1988: 84).

Los homenajes en el museo fueron muy habituales: "Amadores de un muerto, herederos espirituales suyos, hemos ido al Museo Romántico a dejar una corona de flores de emoción en el aposento que guarda la memoria de Mariano José de Larra" (Moreno, 1927). En el Museo Romántico hasta los perros guardianes llevaban el nombre y el seudónimo del malogrado escritor: como anuncia el *ABC*: "*Fígaro* y Larra, dos perros lobos, custodian el Museo Romántico"[8].

El valor del ambiente y la "autenticidad"

Como se ha dicho, desde sus inicios, el Museo quiso poner el énfasis en la reproducción fidedigna del ambiente vivido en la época, incluso más que en las propias colecciones. No olvidemos la importancia del valor documental,

7 La misma autora regaló un ejemplar al Museo con dedicatoria: "Para el Museo Romántico. Homenaje".

8 Visita a los Museos de Madrid. "*Fígaro* y Larra, dos perros lobos, custodian el Museo Romántico", *ABC*, jueves 22 de diciembre de 1966, p. 91.

tal y como la expresara Ortega y Gasset exponía en su Conferencia titulada "Para un Museo Romántico" (Ortega, 1921), considerando el nuevo proyecto como "un Museo de vida".

La idea era ambiciosa: llevar a cabo la reconstrucción de una forma de vivir, amueblar, decorar... de un determinado periodo de tiempo, pero no necesariamente de una familia o personaje particular. Porque aunque el Museo estaba ubicado en un palacio que fue habitado durante el periodo Romántico por la familia del Conde de la Puebla del Maestre —por tanto no se trataba de un espacio ajeno o inventado— también era verdad que, cuando se inauguró, ya no vivían en él sus propietarios y éste con el tiempo había sufrido reformas en su planta baja y —lo que es más importante— un incendio, que destruyó la decoración de sus salones. (Torres, 2007)

Por ello, desde el principio, el Museo fue concebido como una recreación de ambientes, ya que no contenía ningún testigo "auténtico" de lo que había sido este palacio —decoración, amueblamiento, estilo, etc.— durante la época romántica. (Torres, 2006).

Como se ha dicho el fundador del Museo fue afortunado, ya que, una vez conocido su proyecto, contó con un número importante de donaciones particulares —que se sumaron a las suyas propias— procedentes de las más importantes familias del momento. La mayoría de estas piezas tienen una "vida" perfectamente documentada, lo que nos ofrece datos importantes sobre su procedencia, ubicación, uso, etc. en el periodo estudiado: muebles y objetos pertenecientes a escritores conocidos —Carolina Coronado, Zorilla, Larra, etc.—; sillerías en las que había tenido lugar una típica tertulia romántica, a la que acudían Gustavo Adolfo Bécquer, la Avellaneda, Campoamor, entre muchos otros; mobiliario procedente de la familia del poeta Juan Ramón Jiménez, joyas de luto, retratos de familia, etc. (Torres, 1998a).

En este sentido, muchas de las obras artísticas y de los objetos de la colección permanente son "auténticos", concepto que puede ser entendido desde un punto de vista plenamente científico y objetivo —referido a la autenticidad de los espacios o de los objetos originales— pero que, la mayor parte de las veces, se identifica con otros aspectos de carácter más inmaterial y emotivo.

Es indudable que a los visitantes de las Casas Museos —especialmente las que conmemoran la vida de un individuo o familia conocida por alguna circunstancia—, les fascina observar la "vida real" de los hombres en lo que fueron sus espacios más personales, más privados, valorando especialmente la "autenticidad" , tanto de la pieza, como del entorno que la rodea. En ellas el visitante se deja seducir por la idea de que la historia "real" se conserva en algún rincón, por la ilusión de estar presente en el verdadero lugar de los hechos.

Benigno Vega —como hombre dedicado al turismo— siempre quiso explotar inteligentemente esta faceta ambiental en sus casas-museo y, cuando la casa o los objetos —como en el caso de la Casa del Greco— no eran auténticos, no tuvo ningún problema en incluir otros representativos de los originales o de los que podían haberse usado, eso sí, documentándolos exhaustivamente para no caer en errores históricos o documentales.

> Todo el museo es como una casa que se visita. Casa deshabitada en apariencia; pero en la cual toda una familia vive su realidad espiritual. ¡Prodigiosa realidad! Ninguna tan cierta como ésta de lo inmaterial, de lo que sólo era espíritu. Si de pronto el fantasma del pasado se hiciera imagen tangible, no experimentaríamos la vaga emoción que ahora nos prende en cuanto empezamos a recorrer esta casa sin personajes.[...] ¿Para qué más? ¿Qué importan los personajes? Está aquí cuanto les rodeó sellado con la marca espiritual del siglo romántico. Aunque no hablemos con ellos, el diálogo con las habitaciones será formidable. Los retratos desde sus cuadros nos mirarán; y los sofás nos invitarán a sentarnos, con el mudo ademán de sus brazos. (Castellón, 1930).

La autenticidad posee, todavía hoy, un enorme poder en la imaginación popular (más de un 50% de los anteriores visitantes del Museo Romántico estaban interesados, sobre todo, en las pistolas con las que se supone se suicidó Larra). Estos objetos especiales, estos espacios, parece que comparten, como las reliquias, algo del alma y las cualidades de su poseedor original, por lo que son percibidos como "lo verdadero", lo que nos puede inspirar para ser mejores, aquello que vale la pena de ser vivido o lo que tiene más valor. (Torres, 2009a).

Por lo que se refiere a las supuestas pistolas de Larra, explicamos aquí, por vez primera, las vicisitudes de su entrada en el Museo. En 1931, el Museo recibe una carta, firmada por D. Adelardo Ortiz de Pinedo y remitida a su Director, con la donación de dos pistolas, que fueron probablemente propiedad de Mariano José de Larra:

> Madrid 17 Nov. 1931. Muy Sr. Mio y de mi respeto: Carlos Montemar y Larra (Hijo de Baldomera Larra) me regaló hace años dos pistolas pequeñas en su tiempo una preciosidad.
> El regalo tiene para mi el respeto de que esas pistolas habían pertenecido al abuelo de Carlos y él las conservaba como un recuerdo acaso trágico. Yo las he conservado con gran cariño en mi colección de armas.
> Ahora hay que entregarlas y acaso tal vez sea difícil recobrarlas. En esa incertidumbre se las regalo a ese Museo certificando bajo mi palabra la exactitud de la historia del depósito en que he guardado esa memoria del gran escritor.
> Se reitera a sus ordenes su afectísmo s.s.s q D g U.

Adelardo Ortiz de Pinedo (Firmado)
S/C. Velazquez 22".

Por su parte, el Museo Romántico le envía una contestación —fechada en Madrid, el 19 de noviembre de 1931— en la que le comunica que se hace cargo de las dos pistolas que ofrece, colocándolas en la vitrina del cuarto de Larra, teniendo en cuenta el interés artístico y *quizá* histórico del donativo. Como vemos, parece que la duda sobre la procedencia de las pistolas siempre sobrevoló por la mente de sus responsables. Como consecuencia de esta "afrenta", el propietario vuelve a escribir una misiva, en estos elocuentes términos.

> 1r. // Señor Secretario del/ Museo Romántico./ Muy señor mío y de/ mi consideración/ habiéndome indi-/cado que: mostra-/ba usted cierta duda/ sobre mi propósito/ de regalar a ese/ Museo un objeto/ que pueda consti-/ tuir un recuerdo/ interesante debo/ manifestarle:/ que en mi carta le/ señalo el cómo/ y por dónde vinie/
> 1v. //ron a mi poder/ esas pistolas./ Con esa Manises-/tación he dicho/ cuanto de ellas/ sabía; el donante/ a mí murió en/ América hacía/ tiempo./
> Ahora bien si usted/ sigue en su duda/ [...] he perdi-/do [...]/ usted me les (sic) devuelve/ y yo les (sic) sigo conser-/vando por los/
> 2r. // mismos motivos/ románticos que/ las guardo hacía/ 50 años./
> Se reitera [...]/
> Señor Ortiz de Pinedo

Aunque finalmente se acepto la donación, como hemos tenido oportunidad de apuntar más arriba, en los primeros años se hablo de "pistolas de desafío", aunque "astutamente" siempre estuvieron vinculadas al cuarto de Larra.

> Y después... ¡Ahora no hay duda! Ahora si que hemos oído inconfundiblemente el estampido del pistoletazo. Corremos emocionados, entramos en el cuarto de Larra... y ¡nada! Tampoco hay nadie aquí. Pero qué llena está esta estancia. En un testero el retrato de *Fígaro* preside la habitación y todo el Museo Romántico. En un armarito se conservan cartas y artículos manuscritos del insigne escritor, y junto al balcón desde el que se ve el jardincito umbrío, está una mesa ovalada y en ella la pluma y el tintero de Larra. Todo aquí nos habla de él, del suicida por amor, del enamorado apasionado que dejó su recuerdo como la cifra de aquel siglo XIX (Castellón, 1930).

La sala XVII del Museo. El "gabinete de Larra" en la actualidad[9]

Es evidente que los interiores pueden ser considerados como elementos parlantes, donde las habitaciones y los objetos, están investidos de valores afectivos

9 Este texto está recogido de Torres, 2009b.

y de sentimientos; forman parte integrante de las relaciones de las personas que habitan el espacio y crean con ellas una correspondencia psicológica.

El nuevo montaje del Museo (Torres, 2006) hoy responde también a una reconstrucción de interiores basada, no tanto en la funcionalidad de los espacios, como en la forma en que la habitación pueda expresar el carácter de su posible propietario, la manera en que refleja su alma.

Las Casas museo (Torres, 2007) se caracterizan por tener una doble cualidad: custodian un patrimonio que, no solamente es material y visible (muebles, bibelots, objetos de uso, textiles, etc)., sino inmaterial y simbólico, que hace referencia a los usos de la habitación, hábitos sociales, roles familiares, gustos, etc.

La casa se convierte en protección y refugio del individuo del siglo XIX. Es la gruta donde uno puede esconderse con sus propias reliquias, accesible sólo a unos pocos íntimos. Los objetos parecen impregnados de valores afectivos y de sentimientos; forman parte de las relaciones de las personas que habitan la casa y crean con ellas una relación casi psicológica. El mueble tiene también una función simbólica: dependiendo del lugar y la forma en que se ubica, indicará diferentes grados de ceremonia y modos de comportamiento.

El pequeño gabinete de la sala XVII está dedicado a la emblemática figura de nuestro escritor más romántico y se mantiene en el mismo lugar donde se encontraba antiguamente, ya que —como se ha dicho— se trata de una habitación ideada desde los inicios del Museo.

La estancia está presidida por un precioso y sobrio sillón, que conserva su tapicería original, de estilo fernandino, modelo que fue muy utilizado por la sociedad burguesa y que se caracteriza por la esbeltez de sus patas, la aplicación de taraceas de maderas claras sobre caoba y la decoración menuda con motivos clásicos.

A cada lado de la pared, dos imponentes cómodas de cajones, de hacia 1830, con una función específicamente masculina, reflejada en la sobriedad de los adornos tallados y dorados —caballos— que acusan la influencia del estilo imperio francés. La madera, de caoba y palma de caoba, es también, junto a la ejecución, de excepcional calidad.

En el centro, un pequeño y sobrio velador de inspiración medieval, con decoración en la tapa, formada por dos estrellas de ocho puntas y rosetón en el centro, realizada en marquetería, que alterna dos tonos de madera clara y oscura.

Además de pintura y diversos objetos pertenecientes a Mariano José de Larra —depositados desde el año 1924 por la familia del escritor— se muestran algunos temas relacionados con esta legendaria figura: la literatura (que

continúa en la sala siguiente), el periódico y la prensa, así como el suicidio y la muerte prematura del genio.

En la pared de la derecha se encuentra el emblemático retrato de *Mariano José de Larra*, pintado por José Gutiérrez de la Vega (1791-1865). La tradición cuenta que es la única efigie verdadera del escritor —aunque sabemos que también Federico de Madrazo (1815-1894) tuvo ocasión de captarle en un pequeño dibujo—, por lo que ha sido origen de toda la iconografía posterior: presenta a *Fígaro* como un verdadero dandi, con chaleco, corbata y frac, atuendo del que fue tan partidario.

A su lado se exhibe un bonito *Retrato de dama* —que para algunos investigadores es la propia *Dolores Armijo*— pintado por la mano del mismo José Gutiérrez de la Vega. También firmado por el sevillano y presidiendo la sala, se expone un curiosísimo cuadro —*La mujer del artista*—, fechado el año de la muerte de *Fígaro*, en 1837, en el que la esposa del pintor, Josefa López, impactante en su presencia y participando en cierta manera del acto creativo —reservado por aquel entonces únicamente a los hombres—, se encuentra realizando la delicada tarea de moler y mezclar los colores para pintar al óleo. Más enigmático resulta todavía su gesto ya que, con la mano izquierda, señala un conocido cuadro de su esposo: el retrato de Larra, que se encuentra tras ella (Torres, 2009c).

Igualmente relacionado con el malogrado escritor podemos ver un marco vitrina con las citadas miniaturas de la familia, entre las que destaca la de su padre y, por supuesto, las famosas pistolas de duelo con las que tradicionalmente se ha pensado que se quitó la vida, dispuestas sobre el facsímil del manuscrito en el que describe a "el calavera", un personaje libertino y perdido, heredero del Don Juan, que es Larra mismo.

Acompañan a Larra, a la derecha de la puerta de salida, las efigies de algunos escritores coetáneos, como la de *Eulogio Florentino Sanz*, retratado por su amigo Ignacio Suárez Llanos (1830-1881) (Depósito del Museo del Prado), sosteniendo en su mano izquierda varios papeles y escritos; un tintero con las plumas de escribir sobre una repisa, ante la ventana, nos indica su condición de poeta. Junto a él, el gran dramaturgo, director de la Real Academia de la Lengua Española y político liberal, *Francisco Martínez de la Rosa*, por Rafael Benjumea (1820?-1888?) y, al otro lado de la puerta, *Manuel Bretón de los Herreros*, pintado por Antonio Gómez Cros (1809-1863).

Este último retrato conecta con otro tema de vital importancia para el desenvolvimiento de las ideas románticas: la prensa periódica. Las medidas censoras y represivas de los diferentes gobiernos habían sido las causantes de su escaso desarrollo, situación de la que dio testimonio Bretón de los Herreros

en su comedia *La redacción de un periódico*, estrenada en Madrid en junio de 1836.

La plenitud del Romanticismo se sitúa entre 1833 y 1844, fechas que coinciden con la desaparición de la censura en la producción literaria y el decreto reformador de la ley de prensa. El periodismo y la ilustración fueron vitales para el desarrollo del nuevo movimiento. No olvidemos que la lectura era también un signo distintivo de clase, en un momento de tremendo analfabetismo. Reflejo de la progresiva importancia de la prensa periódica son los dos interesantes óleos sobre hojalata de Leonardo Alenza (1807-1845): *Componiendo el periódico* y *El primer ejemplar*, documentos de primera mano para conocer cómo se imprimía un periódico en la época.

En la literatura romántica siempre está presente el tema de la muerte: el propio Larra describe el cementerio de Madrid el día de difuntos de 1836. En las artes plásticas fueron muy comunes las escenas donde se muestra al artista enfermo y solitario, muerto prematuramente. Es ahora cuando se forjan conceptos como el del genio creador, que aporta una nueva visión al mundo, el de ser incomprendido por una sociedad vulgar o el del artista predestinado, que ejerce su actividad de forma vocacional.

El sintético cuadro, situado en el paño de la izquierda, firmado en 1870 por Vicente Palmaroli (1834-1896) es un sorprendente y fúnebre apunte del natural. En esta pequeña gran obra, *Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte,* se refleja la amistad y el cariño que unía al pintor con el poeta, al que presenta sin grandilocuencia, casi como si estuviera dormido, descansando sobre la blanca almohada. (Torres, 2001)

Muy diferente se muestra Emilio Poy Dalmau (1876-1933) en el dibujo a gouache a la hora de conmemorar la muerte del último escritor romántico en su cuadro *Capilla ardiente de José Zorrilla.* El literato fue el más longevo de toda su generación y se inició en el mundo de la literatura casi niño, sobre la tumba de Larra —se dio a conocer leyendo, durante el entierro, su famosa poesía a la memoria del escritor—.

La figura de Larra se agigantó tras su propio suicidio, que subrayó su condición de héroe. El suyo no fue un caso aislado ni único y la prensa de la época nos lo confirma. Sin embargo, algunos románticos no estaban de acuerdo con esta fúnebre "moda": Leonardo Alenza confirma esta tendencia crítica en sus dos cuadritos que ridiculizan el suicidio romántico.

En estas dos pequeñas obras maestras, *Sátiras del suicidio romántico* —seguramente las imágenes más emblemáticas de todo el Romanticismo español— percibimos, además del tono caricaturesco, una "nueva" opresión por la inmensidad. Parece querer mostrar, como Larra, la desolación de un mundo sin fe y sin sentido, la angustia de la vida sin finalidad.

Una visión similar nos ofrece Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) en su *Alegoría del suicidio*. En este caso, el mundo se encuentra rodeado de seres estremecedores, alados o yacentes en el suelo, con máscaras raídas, y caracteres repugnantes, que subrayan más profundamente su dependencia de Goya.

EPÍLOGO

Como si fuera una elipse perfecta, metáfora tan querida para los románticos, una gran parte del legado de Larra —mucho más completo y ampliado— ha vuelto al museo del Romanticismo, gracias a la generosidad de don Jesús Miranda de Larra y de Onís —nieto de Don Fernando José de Larra— al que, desde estas líneas, queremos tributar nuestro enorme agradecimiento[10].

Como actual directora del recién reformado Museo Nacional del Romanticismo, me siento realmente orgullosa de haber podido recibir esta generosa donación, que vuelve a convertir al Museo en la institución depositaria de la memoria de Larra[11].

Los tiempos han cambiado y, sin desatender las cuestiones simbólicas y ambientales, esas esencias en las que se guarda el aroma del siglo XIX y el espíritu que empolva los objetos —"Un Museo donde lo interesante es lo que no se ve. El contorno fantasmal de las brujas de Goya [...y donde] Se ha oído un pistoletazo" (Castellón, 1930)— queremos ser también una institución dinámica y moderna, centro de referencia para el estudio integral del Romanticismo y de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, "En el Museo Romántico", *ABC*, 07/07/1924, p. 3.

ALBA, Santiago, Prólogo a Molins, Edmundo de, *En qué consiste la superioridad de los anglo-sajones*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1904.

BURGOS, Carmen de, *Fígaro (Revelaciones, «Ella» descubierta, epistolario inédito)*, Madrid, Imprenta de «Alrededor del mundo», 1919.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, Prólogo a Roda, Arcadio, *Los oradores griegos*, Madrid, M. Minuesa, 1874.

CASTELLÓN, José, "El espíritu del Museo Romántico", *El Adelantado de Segovia*, 31/07/1930.

FIGUEROA, Agustín de, "La musa de Ramón", en *ABC*, 17/3/1988, p. 84.

10 Don Jesús Miranda de Larra ha tenido una vinculación continua con el museo. Últimamente ha llevado a cabo una completísima biografía de su antepasado, Miranda de Larra (2009).

11 El contenido completo de la donación se encuentra escaneado en la página web del Cervantes virtual.

FRANCÉS, José, "El Museo Romántico", *El Año Artístico*, 1921, p.185.

JOVER ZAMORA, J. M., "El siglo XIX en la historiografía española contemporánea 1939-1972", en *El siglo XIX en España. Doce estudios*, Madrid, Planeta,1974.

———, "El pensamiento canovista y los manuales escolares de Historia de la época de la restauración", en *Cánovas del Castillo y su tiempo*. Ciclo de conferencias pronunciadas en la Fundación Ramón Areces, Madrid, 1997, pp 87-130.

METCHTHILD, Albert.: "Examen crítico de los escritores fascistas: el ejemplo de Tomás Borrás", en *Congreso Internacional de la Guerra Civil Española*, SECC Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Círculo de Bellas Artes, 27-29 de noviembre, 2006.

MIRANDA DE LARRA, Jesús, *Biografía de un hombre desesperado*, Madrid, Aguilar, 2009.

MORENO E HIDALGO, Bartolomé, "En el Museo Romántico. Un pintor ubetense", *La Vanguardia, Arte y Artistas*, 16-julio-1927.

NELKEN, Margarita, "El Museo Romántico y nuestra Escuela Romántica", *La Esfera,* 14 de marzo de 1924.

ORS, Eugenio d', "En el Museo Romántico", *ABC*, 07/07/1924, p. 3.

———, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Aguilar, 1963.

ORTEGA Y GASSET, José, *Para un Museo Romántico*, Madrid, Comisaría Regia de Turismo, 1921.

———, *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano, "La donación de un prócer. El Museo Romántico y su Archivo, o tres momentos del siglo XIX", *ABC*, 07/09/1924, p. 6.

TORRES GONZÁLEZ, B, "El Museo Romántico: un museo de ambiente", en *Revista del Museo Romántico*, 1 (1998ª), pp. 13-79.

———, "El fundador del Museo Romántico: El Marqués de la Vega-Inclán y el 98" en *Actas del Ciclo de Conferencias "El pensamiento y las artes en el fin de siglo"*. Madrid, 1998b.

———, "El Marqués de la Vega Inclán coleccionista", *Goya*, 267 (1998c), pp.333-344.

———, "Exposición permanente sobre el fundador del Museo Romántico: Don Benigno de la Vega Inclán", en *Revista del Museo Romántico,* 2 (1999a), pp. 49-59.

———, *La España del 98: política, pensamiento y cultura en el fin de siglo*, Madrid, Dykinson, 1999b, pp. 141-155.

———, "Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico", en *Catálogo de la Exposición Amor y muerte en el Romanticismo*, Ministerio de Educación y Cultura, Ambit, Madrid. 2001, pp. 14-77.

———, "Plan Museológico del Museo Romántico", *Revista del Museo Romántico*, 5 (2006).

———, "Consideraciones sobre el nuevo plan museológico del Museo Romántico", *Revista de Museología*, 2007.

———, "Algunas consideraciones sobre el Museo Nacional del Romanticismo", *Museos.es,* Ministerio de Cultura , 2009a.

———, *Guía del Museo Nacional del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009b.

———, "La Hermandad Romántica: Larra y las artes plásticas", en *Larra., Actas de Conferencias, Bicentenario 1809-2009*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid y Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 2009c , pp.183-203.

———, "Hablando con los descendientes", *Arbor*, 2010 (en prensa).

VEGA-INCLÁN, Benigno, *Noticia del Museo Romántico y su Archivo Militar*, Madrid, 1924.

VEGUE Y GOLDONI Y SÁNCHEZ CANTÓN, *Tres salas del Museo Romántico. Catálogo*, Madrid, Octubre-Noviembre, 1921, pp. 12-15.

El Español.

DIARIO DE LAS DOCTRINAS Y DE LOS INTERESES SOCIALES.

Nº 696 — MADRID, MARTES 5 DE ENERO, 1836.

ANUNCIOS.

CORTES.

Portada de *El Español*