



CATÀLOGO
MCMXVIII

MUJERES ESPAÑOLAS

EXPOSICION
DE RÉTRATOS

EXPOSICIÓ DE
BARCELONA



ESPANYA HISTÓRICO-ARTÍSTICA

EX-LIBRIS



Sociedad Española de Amigos del Arte

Catálogo

de la

Exposición de Retratos de Mujeres Españolas

por

Artistas españoles

anteriores a 1850



Madrid, Mayo y Junio de 1918

ADVERTENCIA

La Comisión organizadora lamenta que el cuadro catalogado con el núm. 36, aunque reproducido en el catálogo, no figure en esta Exposición. Por conducto del restaurador Sr. Amutio, el retrato que debía llevar dicho número fué ofrecido al efecto por sus ilustres poseedores los excelentísimos señores Duques de Aliaga. Llegado el momento de instalar las obras, parece ser que, en vista del delicadísimo estado del cuadro aludido, no se estimó prudente el transportarlo.

Así las cosas, la Comisión ha creído pertinente substituirlo con uno de Agustín Esteve, el cual resulta de la mayor importancia, no solamente por el valor propio que representa, sino por la relación que con los retratos de Goya ofrece. El cuadro, solicitado por la Comisión, ha sido generosamente prestado por su propietario, el excelentísimo señor Duque del Infantado, que tan valioso concurso viene dedicando a las Exposiciones organizadas por la Sociedad Española de Amigos del Arte.

NUMERO 36 bis

Agustín Esteve. Retrato de D.^a María de la Concepción Belvis de Moncada, Marquesa de Ariza y de Estepa, casada con el VIII Marqués de estos títulos don Vicente de Palafox, Almirante de Aragón y Caballero de la Ilustre Orden del Toisón de Oro.

En el número de la revista *Arte Español*, correspondiente al tercer trimestre, se publicará este cuadro y algunos otros que por dificultades especiales no han podido aparecer en el presente.

Exposición de Retratos de Mujeres Españolas



Sociedad Española de Amigos del Arte

Catálogo

de la

Exposición de Retratos de Mujeres Españolas

por

Artistas españoles

anteriores a 1850

Madrid, Mayo y Junio de 1918

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

ha organizado en este mes de Mayo de 1918 una Exposición de retratos de mujeres españolas pintados por artistas españoles, desde los denominados primitivos hasta los de la mitad del siglo XIX.

Se ha aspirado a que este conjunto de retratos fuera a un mismo tiempo que una Exposición de arte una muestra variada del tipo femenino de nuestro país, la mujer española de siempre, fina, torneada, grácil, de extremidades pequeñas como todo su cuerpo, y que a falta de una proporción perfecta de líneas, la gracia de sus movimientos y lo franco y expresivo de su mirada, le hacen figurar como uno de los tipos definidos y más seductores de belleza femenina.

De épocas diferentes, representadas en edades distintas, bellas muchas, pero no todas, cual es la realidad, presentamos sus imágenes—en las que se eternizó por manos de artista el encanto e interés efímero de un día—como un ramillete de flores que no se marchitan y que se abrieron a la luz en el solar patrio, en épocas diversas. Al contemplarlas hoy, cada una nos dice de la suya; y su mirada y su gesto, y su expresión y su apostura, y su indumentaria, y hasta los detalles que les adornan, todo contribuye a hacer cumplida la evocación que sugieren, y a determinar un ensueño de cariño, de ideal y de amor hacia las hembras de la raza.

Seguir las fases, las vicisitudes de la pintura española tan sólo a través del género pictórico del retrato, sería un error; mas no obstante, debe recordarse que los tres más excelsos pintores a los que la crítica contemporánea les concede la supremacía en nuestra pintura, el Greco, Velázquez y Goya, son pintores de retratos tanto como creadores de obras de composición o religiosas. Y ellos dieron, cada uno en su época y a su modo, tan gran impulso al arte español, que que con sus obras y sus continuadores mantuvieron su fuerza y su carácter definido y nacional.

Durante todo el período de la denominada pintura primitiva española, aquel que comienza de manera decidida con el siglo XIV y termina en la época de la Unidad Nacional, es inútil buscar producción de retratos como género de pintura; las contadas tablas que pueden hallarse de este género, cual las imágenes de los marqueses de Santillana que forman parte del retablo que Jorge Inglés hiciera para el hospital de Buitrago, algunas pinturas de Antonio del Rincón y otras menos famosas, no son sino obras que hacen excepción, de tanto más valor, por lo escasísimas que son, pero que en modo alguno ostentan cualidades especiales que demuestren la existencia de un género de retratos en nuestro país por aquel entonces.

Siguiendo, observamos que la producción pictórica española de los dos primeros tercios del siglo XVI es de poca brillantez, desorientada, y aunque varía como producto de una época de gestación, no acusa el florecimiento al que de modo rápido había de llegar en los años siguientes. Aquellos pintores españoles no entraron de modo definido en el movimiento espiritual, ni aun siquiera en el aspecto formal del Renacimiento. El italianismo mantenido en Castilla por el escultor Alonso Berruguete no tuvo equivalente en la pintura. Fray Juan Correa y el toledano Juan de Villoldo carecían de la suficiente personalidad para crear un arte nacional. Más personal que ellos, Luis de Morales, en Extremadura, cultivó una manera que, aunque obedeciese a influencias extrañas, supo dotarla de manifiesto espíritu nacional, pero que, fruto de su singularidad, no había de tener trascendencia. En Cataluña,

la producción artística bajó indiscutiblemente de nivel en estos años, comparada con la tan brillante del siglo anterior. En Aragón ocurre lo propio. Para hallar algo más adelantado hay que ir a buscarlo en Andalucía o en Valencia; Luis de Vargas y Juan de Juanes, respectivamente, en esas dos regiones tienden a definir sus escuelas, y renacientes al propio tiempo que nacionales representan el natural avance y la tendencia progresiva. Pero fuerza es reconocer que todos estos pintores, casi totalmente de asuntos religiosos, son, no sólo inferiores a los maestros italianos sus coetáneos, sino que ni tan siquiera pudieron llegar a definir una tendencia, y sin una marcada orientación, sin maestros y sin escuelas, y aun sin espíritu crítico y sabio que los dirigiese—pues los pocos libros de arte que entonces se imprimieron no son sino manuales, indoctos las más de las veces, y siempre pobres de idea y de doctrina—, no pudieron formar, ni aun cimentar una escuela, como lo hicieran los flamencos, alemanes y holandeses de los mismos años.

El gran paso que la pintura española había de dar poco después en todos los géneros, de modo general, y en el de retratos en modo especial, y aun puede decirse que absoluto, vino, no por la mencionada producción nacional, sino por las relaciones de la Corte y por las obras de maestros extranjeros que ésta aportara a España. Determinose en el reinado de Felipe II. Este Monarca, que antes, siendo Príncipe, se relacionó, primero en Italia, después en Alemania y, por último, en Flandes con varios artistas, trabó estrechas relaciones con dos de ellos que habían de influir poderosamente después en el desarrollo de la pintura española: fueron éstos un holandés y un italiano, Antonio Moro y Tiziano. Antonio Moro vino a España, primero enviado por Carlos V, después acompañando a Felipe II y fué su pintor durante algunos años. A él se debe de modo indiscutible el origen de la escuela de retratistas españoles que floreció en los años inmediatos.

En cuanto a Tiziano no pudo venir a esta Corte; Felipe II lo hubiera deseado y mostró siempre predilección por éste su pintor favorito; la correspondencia entre ambos personajes lo demuestra cla-

ramente. Pero si el artista no vino vinieron sus obras, y el rey católico poseyó y hoy posee España la mejor colección de obras de Tiziano que existe en el mundo. Esta semilla maravillosa no fructificó tan rápidamente como la que sembrara Moro, pero fructificó al fin, años después, determinando en las más grandes figuras de nuestro arte, su apogeo, el siglo de oro de la pintura española.

El arte y la manera de Antonio Moro encuentran, como hemos dicho, en los pintores peninsulares una continuación inmediata. Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Felipe de Liaño y Bartolomé González forman esta serie de pintores que, teniendo su origen en un artista holandés, llenan estos años hasta llegar a Velázquez, quien determina el retrato netamente español y tipo de una escuela. Aquellos retratistas, así puede calificárseles, pues aun cuando lucieron sus facultades en diferentes géneros, fué el del retrato en el que más se significaron, pintaban de una manera un tanto minuciosa, dando al detalle una exagerada importancia en perjuicio del conjunto de la obra; pero su distinción, su maestría y el carácter con que dotaron a los personajes que retrataran, les hacen formar una escuela de verdadero interés y valor artístico. Sánchez Coello, el primero en orden cronológico, *no iguala a su maestro Moro en firmeza y en intensidad de colorido, pero con tintas más gríseas, sobre todo en aquellas obras que realizara con más libertad que los retratos cortesanos, cual el del P. Sigüenza, que se conserva en el Monasterio de El Escorial, se apuntan ya las tonalidades finas que, desarrolladas en el siglo XVII, hubieran de hacer tan famosa y singular a la pintura española. A él se deben varios retratos de Felipe II y de la familia Real y fué el pintor de la Corte hasta su muerte, acaecida en 1588. Sucédele en su cargo en la Corte su discípulo Pantoja de la Cruz, que afirma y exalta las características de su escuela, produciendo a veces obras notabilísimas, tal vez las más fuertes y típicas de ella, pero que, desigual, no mantiene en otras ocasiones harto frecuentes la misma intensidad; y fácil y presto inicia un amaneramiento que en su sucesor Bartolomé González se manifiesta aún más patente.*

Los retratos que produjera este grupo de pintores, este grupo de retratistas de la Corte, son perfectamente característicos y se les distingue a maravilla. Las damas que retrataran se nos presentan en general de modo análogo, un tanto monótono, pero producen una impresión precisa de la época y del ambiente en que vivieran. Reprodúcenlas mirando generalmente de frente, envueltas en ricos tejidos recamados; con peinado alto, cabello levantado, contorneado a veces por un retorcido; rígidas, ajustadas de talle, con sayas enteras que las cubren de cintura a pies, jubones, vareteados a menudo, que ciñen su cuerpo siempre, mangas pendientes abiertas en la sangría y puños de fino encaje, de puntas de Flandes en las más ostentosas, ajustado su cuello por gorgueras, en un principio gorguerillas pequeñas de abanillos con puntas de oro y que mayores cada vez, por exigencia de la moda, se convierten en voluminosas gorgueras alechugadas; y alhajadas ricamente con joyas y joyeles de diverso género, collares, cintillos, gargantillas, lazos, herretes y botonaduras de pedrería en el peto, las mangas y las brahonerías.

Coincide aproximadamente la extinción de esta pintura con la aparición de un nuevo factor que había de imprimir un paso de gigante en el desarrollo de nuestro arte. Fué éste la llegada de un joven cretense que se estableció en Toledo allá por el año de 1575, Dominico Theotocopouli, a quien por su origen comenzaron a llamarle y hoy le llama el mundo entero el Greco. Educado en Italia, enseñado especialmente en la escuela veneciana, conservaba reminiscencias de Bassano y de Tintoretto en la composición y aun en la manera y los procedimientos, pero fuese españolizando en forma tal, no porque siguiera esta o aquella tradición pictórica, sino porque penetró hasta el fondo del espíritu español, reflejando de modo tan exacto los rasgos, las características y el temperamento de la raza, que hacen de su arte una de las notas más singulares de la pintura de todos los tiempos, y precisamente aquella de que más necesitaba en tales momentos la pintura española para llegar al desarrollo pleno y total que arranca de sus obras, precisamente. Cuadros de gran composición, religiosos en

su mayoría, y retratos, son los dos géneros que el Greco cultivó, dando a cada uno de ellos el carácter y modalidad que requieren. En una ocasión, en una de sus más grandes obras, «El entierro del conde de Orgaz», aunó los dos elementos: idealista el uno, realista el otro. En la parte alta, la Gloria, puso todo su idealismo. Allá están bajo el trono en que se asienta el Eterno, la Virgen, los patriarcas, los santos, los arcángeles, espiritualizados, incorpóreos; allá las tintas claras envuelven aquella mansión celeste. En la parte inferior, en donde se representa una escena real, las formas y el colorido son los propios de las cosas terrenas y, por tanto, más acentuados y sombríos. La fila de cabezas de segundo término en que están representados los grandes personajes, los nobles, los caballeros de las Ordenes, es el monumento más bello que ha podido erigirse para inmortalizar aquella raza escogida de hidalgos, héroes en los tiempos gloriosos de las campañas y conquistas en el viejo y nuevo mundo, y protagonistas, más adelante, en los de decadencia, en la literatura y la dramática españolas, una de las más grandes manifestaciones del ingenio humano.

Es este un verdadero conjunto de retratos y no disminuye el carácter, la expresión de cada cabeza aislada, el que se hallen reunidos y formen parte de un todo, de un conjunto, de un cuadro de composición. Aquí se revela el Greco con sus condiciones especialísimas y singulares de pintor de retratos.

Pero casi todos los retratos del Greco son de personajes masculinos; los retratos de damas originales de este artista debieron de ser escasos; a nosotros han llegado muy pocos; de ellos ninguno, desdichadamente, a nuestro alcance. Evoquemos el recuerdo de aquel de tipo sencillo, pero tan sugestivo, conocido por «La dama de la flor», que se conserva en Escocia. Representa a una damita joven, sencillamente ataviada, cubierta la cabeza con toca blanca, que envuelve la parte superior del pelo peinado hacia arriba. No lleva más gala que una flor verde pálida, modesta hasta en su color como el personaje que adorna. ¡Lástima que no nos muestre a una de aquellas damas de la corte de Felipe II, representativas de su tiempo!

En cuanto a la técnica, el Greco conservó siempre cierta tradición veneciana. No olvidó lo que aprendiera en Venecia; pero a partir de una época de su vida, aún no muy avanzada, se desprendió en parte de las coloraciones ricas, rojizas, doradas, que caracterizan el arte veneciano, para ir en busca de tonalidades más frías, más gríseas, más plata. Él procede ya de manera distinta de como hasta entonces se procedía, generalmente, en materia de pintura. Parte de los tonos oscuros y, sobre ellos, va destacando los claros, terminando con los blancos y los puntos de luz. Los oscuros que abundan en los fondos de los retratos son intensos, pero nunca negros, logrando así una profundidad y un ambiente singulares. Con esta relación del claro y del oscuro, sin llegar jamás al blanco y al negro puros, consigue una transparencia y corporeidad insuperables. Y todo eso está logrado con colores flúidos, con frotados y veladuras ligeras las más de las veces, y por excepción algo de pasta, siempre poca, y tan sólo en los claros y en los puntos de luz. Él observa y comprende que la reproducción de las cosas en el arte de la pintura no debe ser la copia fiel, exacta de las cosas mismas. El ambiente, la luz, los reflejos, hacen que los objetos todos a nuestra vista cambien según cambian las condiciones de aquéllos, y, por tanto, su representación en la obra no debe ser la reproducción de las cosas mismas, sino del aspecto que ellas toman a nuestra vista, modificadas por los agentes exteriores. Únicamente así es posible el obtener la impresión de verdad, de movimiento, de profundidad; de otro modo las cosas y las figuras son petrificaciones rígidas y muertas, en un mismo plano, en las que a lo más puede apreciarse la habilidad del artista, pero que nunca dan la impresión de movimiento y de vida.

La resolución de los valores del color, realizada a maravilla por los venecianos, traída a España en sus obras y modificada en parte por el Greco, da a este artista y a toda la escuela española una gloria indiscutible. De ella arranca el estudio de observación para los pintores posteriores, y hoy mismo los técnicos se preocupan de estas resoluciones, que son, en último término, el secreto de la pintura.

Pero a pesar de que esta técnica es el origen de la tan famosa después en nuestros más grandes pintores, el arte de Greco no tuvo una prosecución inmediata. Siguiéron unos años que fueron poco afortunados para nuestra pintura. Degenerada la escuela de los retratistas de la Corte, muerto el Greco y aislada gran parte de su producción en Toledo, sin una sola personalidad pictórica las ciudades más notables, no hubiera sido fácil predecir que el momento brillante estaba tan próximo ni que iba a ser tan rico, tan extenso y tan vario.

Por aquellos días empezaba su educación artística un joven, casi un niño, que había nacido en Sevilla en 1599: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.

Desde la temprana edad de once años fué alumno de Francisco Pacheco; aquel cultísimo pintor a cuya casa acudía lo más selecto en Letras y Artes de la ciudad andaluza. Las enseñanzas de Pacheco, sus máximas artísticas, rancio trasunto del pseudoclasicismo imperante a la sazón, no consiguieron torcer el temperamento y las inclinaciones de su joven alumno, enderezados al culto de la interpretación fiel del natural. Nada de convencionalismos de escuela, nada de embellecer la forma ruda que a menudo presenta el modelo vivo a los ojos de un espíritu que anhela un ideal superior. Copiarlo tal y como a su vista se presentaba, sin atenuaciones ni falseamientos, fué su eterno propósito, al cual se mantuvo fiel, ayudado por su temperamento reposado y sereno y por el más perfecto órgano visual. Multitud de estudios seriamente realizados, ya al lápiz, ya en color, fueron sus primeros ensayos. Adolescente, ejecutó alguna de aquellas obras que asombran por su realismo, por su magistral dibujo (cualidad que le fué ingénita), por su relieve escultural y por su sobriedad.

Aun cuando el arte que revelan estos cuadros y todos los demás que por aquellos años de aprendizaje pintara en Sevilla, no son sino lo opuesto a las máximas preconizadas por Pacheco, éste, lejos de torcer una manifestación tan patente, alentó las tendencias a la realización de la pintura tan francamente naturalista que realizaba su discípulo, y, cautivado por las cualidades morales que demostraba,

le hizo su yerno antes de cumplir los diecinueve años. Algo después, tras una tentativa infructuosa, consiguió Pacheco, en 1623, la introducción de Velázquez en la corte del Rey Felipe IV, de cuyo servicio no se había de separar durante el transcurso de su vida.

El pintor comenzó a realizar una serie de retratos: existen varios del Monarca, del Infante Don Carlos, del Conde Duque de Olivares, pintados en aquellos primeros años de Velázquez en Madrid, obras de gran fuerza, tan personales, que bastan para explicar la rivalidad que despertara aquel joven intruso entre los pintores adocenados de Felipe IV. Un cuadro de composición, de esta época, «Los Borrachos», aparece como síntesis suprema de cuanto hasta entonces produjera. Muestra este lienzo las cualidades todas de aquellas obras ejecutadas en Sevilla en sus primeros años de aprendizaje, pero en un grado muy superior. Nunca ha tenido la picaresca española, que hace un papel tan brillante en la literatura de aquellos días, más genuina representación de la que ostenta este lienzo prodigioso. En él se reveló el artista con un vigor no superado después en la caracterización de tipos y en la fuerza de expresión. Si Velázquez hubiera muerto luego de pintado el cuadro de «Los Borrachos», bastara esta sola obra para darle la supremacía y el título de creador de una escuela indefinida hasta entonces por falta de orientación fija y personal.

Y, sin embargo, aquellos comienzos tan brillantes en la Corte no fueron sino pálidos anuncios y tenues vislumbres del asombroso florecimiento que había de alcanzar más adelante.

Su primer viaje a Italia en el año de 1629 marca un progreso en el perfeccionamiento de sus cualidades nativas tan desarrolladas por el estudio de los grandes maestros italianos y por su constante afán de realizar una interpretación sobria y siempre fiel del natural.

Desde 1631, en que regresó de Italia, hasta 1649, en que emprendió su segundo viaje, se halla comprendido el período de su más variada producción. El cuadro de «Las Lanzas», de sin igual nobleza, obra representativa del genio pictórico de una raza hidalga; los retratos ecuestres de Reyes y Reinas, Príncipes, Infantes e Infantas; aquellos

otros en que varios de estos mismos personajes aparecen vestidos de cazadores, en los que se sirvió para fondo de diferentes paisajes del monte del Pardo, que con sus seculares encinas plantadas en un terreno rico en accidentes, pero pobre de suelo, se ve limitado en el horizonte por la cadena de montañas de la sierra de Guadarrama, donde brillan al sol de Castilla sus altas cumbres nevadas; otros retratos como el del Conde Duque de Olivares, el del Rey en traje militar pintado en Fraga, los de algunos bufones de la Corte, el de mujer española, tan típico en su clase, que atesora la colección Wallace, de Londres, bastan en el género que nos ocupa para dar idea del crecimiento que adquiere el pintor durante ese período, acentuando su personalidad potente. Durante estos dieciocho años de su edad madura desenvuelve lo que la crítica ha denominado su segunda manera, más amplia y grandiosa que la de su juventud, más colorista cada día, enriqueciendo todas las obras que salían de sus pinceles con aquellas finas armonías griseas, a veces plateadas, tan características y tan inconfundibles.

Pero aún guardaba bríos para crear un arte superior, quizá enigmático de puro sencillo, que se muestra en todas las obras de la última década de su vida. A él pertenecen, a más de sus dos obras maestras, «Las Hilanderas» y «Las Meninas», los últimos retratos que admiramos en Madrid, Viena, Londres y París, ejemplares supremos de toda una escuela pictórica, modelo de arte sintético, de asombrosa sencillez en su factura, de armonías deliciosas y de estudio de valores, trozos, en fin, de pintura sublime que, bajo una modesta apariencia, nada aparatosa, son, no obstante, obras mágicas creadas espontáneamente, sin que en parte alguna de ellas revelen ni esfuerzo, ni debilidad, ni fatiga.

La producción pictórica en la Corte de España en los años de Velázquez y en los inmediatamente siguientes forma una verdadera escuela. En Madrid trabajaron durante el siglo XVII pintores que produjeron según un ideal artístico y con una semejante finalidad, y no es suficiente razón para aislarlos, ni el que el lugar de nacimiento de muchos de ellos fuera distinto, ni el que después algunos sufrieran

influencias de pintores extranjeros; pero siempre se les reconoce, siempre se les diferencia y no llegan jamás a confundirse con artistas extraños. Su producción abarcó diferentes géneros, de los cuales son los más frecuentes el de asunto religioso y el de retratos; era lo más solicitado, el cuadro para la iglesia y el convento y el retrato para los palacios del Rey o de los nobles.

Esta producción es la denominada Escuela de Madrid. Alguien piensa que la Escuela de Madrid es la Escuela de Velázquez. Esto no es rigurosamente exacto. El es la gran figura de aquel grupo de artistas al que eleva con su mérito y fama a la categoría de Escuela, él quien inaugura una ejecución amplia y sintética y logra para los que habían de seguirle la realización de un arte sabio y maestro, pero su personalidad no anula la espontaneidad del talento de casi todos los que trabajaron cerca de él. Recordemos entre ellos a Pereda, los hermanos Francisco y Fray Juan Rizi, Cerezo, Cabezalero, y el último de todos ellos, en orden cronológico, Claudio Coello. Son éstos, más que pintores de retratos, pintores de composición, composición religiosa las más de las veces. Los dos más retratistas de la Escuela son Mazo y Carreño.

Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo y yerno de Velázquez, es su verdadero continuador. Tanto se le asemejó que no pocas de sus obras pasaron como del maestro, haciendo que su nombre se obscureciera y casi se borrara de entre estos excelentes pintores. Hoy, en estos últimos años, se ha juzgado interesante y justo sacarle de su olvido y ofrecerle al estudio de los investigadores en estas materias.

Juan Carreño de Miranda es indiscutiblemente el más completo de los retratistas de la Escuela de Madrid, después de Velázquez. Colorista y pintor de carácter, enriqueció la paleta de la Escuela con ciertas tintas, carminosas a menudo, y dotó a sus personajes de un valor psicológico poco frecuente en aquellos años en España. Supo extender su radio de acción e inspirarse debidamente y sin exceso en las obras de Tiziano y en las de Van Dyck, cuya fama en aquellos años llenaba el mundo.

Sucesor de Mazo en Palacio, fué el pintor de la Regencia de Doña Mariana de Austria y de parte del reinado de Carlos II.

En las damas que retrataran Velázquez y sus continuadores los pintores de la Escuela de Madrid, es decir, en estas damas del siglo XVII, de los reinados de Felipe IV y Carlos II, se aprecia, a juzgar por sus imágenes, menos rigidez y tiesura que en sus antepasadas las de la anterior centuria. Y su apostura y su mirar y su gesto son más desenvueltos, y hasta animan en ocasiones sus mejillas con un arrebol postizo que tal vez hubiera escandalizado a sus abuelas. Su peinado no es el alto, liso y sencillo que caracterizaba a aquéllas, sino, por el contrario, es el de éstas un tocado voluminoso con cocas encrespadas y no hacia arriba, sino con raya, y adornado a menudo con lazos de colores. El guardainfante, grande siempre, y a veces enorme, caracteriza estos trajes tan típicos, con corpiño o cotilla, mangas acuchilladas o afolladas, con vuelo, galoneados con anchas cenefas en la falda.

Seguir las fases de la pintura española en Madrid durante el siglo XVII es seguir la historia del retrato español. Fuera de la Corte hubo pintores maravillosos pero no fueron retratistas; sus obras de este género son escasas, excepcionales en medio de su producción, y en modo alguno aumentan su fama. Francisco Ribalta, en Valencia, de tradición y aprendizaje italianos, inicia una tendencia colorista y fuerte de la que sale uno de los más grandes artistas españoles, José Ribera, maestro en el dibujo, en el relieve, en la construcción anatómica, en el clarooscuro, y que supo dotar a sus creaciones de un sentimiento religioso, sincero y apasionado.

En la región andaluza, Roelas, los Herrera, Francisco de Zurbarán, el más potente pintor en el dominio del realismo de toda su escuela; Bartolomé Esteban Murillo, creador de una inspiración mística de aspecto femenino, delicada, agradable, persuasiva y de fácil comprensión y de una paleta sugestiva y bellísima; Juan de Valdés Leal, de rica fantasía, intenso, humorista y dramático, a veces a un mismo tiempo, de gran intensidad de colorido y de originalidad extraordinaria; Alonso Cano, y los discípulos de estos maestros, aun cuando pro-

dujeron algún retrato, no se singularizaron en este género, como dicho queda.

Y tras esta época tan española vino el siglo XVIII, con predominio patente del arte francés y exigencias de buen gusto, exquisiteces y gracia para las que decididamente no estaban preparados ni encajaba en el temperamento de los pintores españoles. El nivel de nuestra pintura volvió a bajar bruscamente.

Los primeros monarcas de la Casa de Borbón, llenos del mejor deseo, trataron de encauzar y dirigir el arte, y para ello trajeron a varios artistas, en general franceses, como Jean Ranc, Houasse y Luis Miguel Van Loo. Sus obras, en general muy bellas, fueron imitadas por algunos artistas españoles de segundo orden.

Unos y otros produjeron retratos, retratos según, claro es, la manera francesa, y en los que las damas españolas ostentan los trajes y las galas de allende el Pirineo, como los pintores admitieran aquellas influencias artísticas. En estos retratos las damas visten trajes de gran riqueza, de colores claros, recamados y adornados de pedrería, mantos de terciopelo, armiños, flordelisados y lamas de oro o plata; y en general se les representa al lado de mesas de jaspe con dorados, sillones ricos y otros muebles, y telas y cojines y almohadones. Otras veces, frecuentes éstas, no contentas con las modas de su época, se visten con trajes caprichosos, de máscara, a la oriental, a la turca, a la heroica, o representando figuras mitológicas cual las de Venus y Diana.

Así, pues, en el último tercio del siglo XVIII, el arte español propiamente dicho, aquel que tanto brillara en el siglo anterior, no existía ya o andaba relegado a oscuros monasterios e iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo.

Algunos pintores españoles, tales como Bayeu, Castillo y Maella, representaban la producción nacional, pero la representaban de modo muy relativo, pues no eran sino la prosecución del manierismo italiano a través de las últimas enseñanzas que trajeron Amiconi y Corrado, seguidos por los González Velázquez y otros pintores españoles. Esta

producción, sobre la que pesaban tantas tradiciones extrañas y decadentes, fué reforzada por un afamadísimo artista nacido en Bohemia, Antonio Rafael Mengs, a quien Carlos III había llamado a su Corte. Nada, pues, hacía preveer que un momento de brillantez nacional estaba próximo, y sin embargo, como aconteciera momentos antes de la llegada del Greco, y, sobre todo, poco antes de la aparición de Velázquez, otro hombre, tan grande como ellos, vino a dar nuevo impulso a la pintura decaída en aquel entonces en este país de pintores: Francisco de Goya.

Goya fué un hombre totalmente de su tiempo, y como quiera que éste fué de bruscas transformaciones, éstas se aprecian de modo marcado en su producción. Hay un Goya que pertenece a lo que se denomina pintura antigua; hay un Goya que pertenece de lleno a lo que todavía se denomina pintura moderna. Hay un Goya del siglo XVIII y un Goya del siglo XIX. Si se estudia su producción relacionándola con las vicisitudes de su existencia y con los acontecimientos de que fué testigo, se observará la conexión que guardan sus obras con las fechas en que se crearon. Su cambio de vida, el paso de años fáciles, galantes y dichosos a otros tristes, de sangre y de fuego, de vergüenza y de destierro, contribuyeron a disciplinar su espíritu y a excitar su inteligencia, y su afición a lo fantástico y su tendencia hacia el mundo de las visiones tuvieron ocasión propicia en los momentos de invasión y guerra para exaltarse, pues, como él mismo dijo y expresó: «el sueño de la razón produce monstruos».

Goya, que no fué precoz en el desarrollo de su pintura, en general, fué tardo en el del género del retrato. Contaba cerca de cuarenta años de edad y no había aún realizado ni uno solo de los retratos magistrales y singularísimos que tanto contribuyeron a su fama.

Las primeras obras de este género que el artista hiciera, ya de gran fuerza y personalidad marcada, son, en cierto modo, de carácter oficial y de personajes: el Infante Don Luis y personas de su familia, y Floridablanca y otros políticos y hombres eminentes. En 1785 comienza realmente su carrera como retratista cortesano; ésta fué rápida

y contrasta con las dificultades de los años anteriores en los que parece que el destino le detenía en su marcha.

Su técnica evoluciona de una manera rápida y se orienta de modo decidido en busca de un arte sencillo y sintético y de un colorido claro y gris, coincidiendo y siendo en cierto modo la continuación de la técnica de los más grandes pintores españoles anteriores a él. En esta *nota produce retratos de mujeres, tan preciosos y consagrados, como el de D.^a Tadea Arias de Enríquez, «La Tirana», la Marquesa de Pontejos y la Marquesa de la Solana, entre tantos otros. Siguenles aquellos de la Duquesa de Alba, la Marquesa de Lazán, la Marquesa de Santa Cruz, la Condesa de Haro, la librera de la calle de Carretas y tantas otras figuras aristocráticas o populares, todas exuberantes de vida, de belleza, de arte y de españolismo. Estas obras y aquellas otras, asimismo retratos, que Goya ejecutara en la Corte desde 1799, en que fué nombrado Primer pintor de Cámara, hasta 1808, acrecientan su fecunda labor, que en el género que nos ocupa representa su plenitud, precisamente en el transcurso de tiempo que determina las dos fechas citadas. Son estos retratos obras sugestivas y completas que cautivan al espectador desde el primer instante, y en que nada está oculto ni necesita explicación, pues su sencillez está al igual de su arte y su belleza. Son síntesis supremas de pintura y lecciones maravillosas para pintores. Admitamos estas obras como continuación de la gran escuela española, con sus cualidades maravillosas y netamente nacionales, representadas por Goya y solamente por Goya en aquella época.*

Por su presentación y aspecto, estas damas que retratara Goya contrastan de modo patente con todas las anteriores. Su desenfado es manifiesto y lo ostentan en sus actitudes y aposturas, en su mirar y en su gesto; sus tocados son caprichosos y llamativos, adornan sus mejillas descaradamente con colorete y cabalغان a horcajadas; los tiempos han cambiado y las mujeres con ellos. Usan trajes varios, todos alegres y ligeros; *el de medio paso es muy típico de la época: ligerísimo, de gasas finas, adornado en la parte baja de la falda con rodapiés y*

ciñendo los talles con fajas de colores vivos. Por vez primera las damas adoptan los trajes populares, el tan famoso de maja de aquellos años, con falda o basquiña nada largas, chaquetillas o corpiños de colores decididos y de manga corta, y la mantilla blanca o negra, prenda que por cierto realza su belleza. Tan sólo cuando visten los trajes de gala o de corte conservan algo de la antigua severidad: trajes de tisú, anchas cenefas de bordado sobre felpa, pero siempre sin perder la característica del tiempo; y sin duda por lucir los encantos del pie, y algo más, lo recortan cuanto pueden, calzando lindos zapatos bajos de alto tacón, con adornos y bordados.

Después de 1808 Goya evolucionó marcadamente; su espíritu se vigorizó, y nutrido al calor de su imaginación y servido por una técnica adecuada a maravilla para la expresión de sus ideas, dió por resultado ese arte colosal de sus últimos años. Pero estos años no son precisamente los que le caracterizan como pintor de retratos de mujeres, y aun cuando creara algunas obras de este género, singularísimas y extraordinarias, son excepciones dentro de su orientación en esta época, ya estudiada, y que no es ésta la ocasión de repetir.

La trascendencia del arte de los últimos años de Goya, que tan grande había de ser y sigue siendo, no fué inmediata, sin embargo. A su muerte no dejó escuela. Sus pocos discípulos, de los que debemos recordar a los más significados, Esteve y Juliá, fueron más bien sus colaboradores que sus discípulos. Antes del año 1850 tan sólo a Leonardo Alenza parece que le impresionó de modo profundo la producción del Goya viejo. Esta producción era demasiado progresiva y se adelantó a su época.

Las corrientes imperantes iban por otro lado. Vicente López, sucesor de Goya como retratista de la Corte, artista de cualidades generales—pintor decorador al temple y al fresco y autor de obras de composición, al propio tiempo que pintor de retratos—, hombre de más ciencia que sensibilidad, que todo parecía impresionarle de la misma forma, siempre el mismo, siempre igual y siempre bien, tuvo la habilidad de complacer a sus modelos y legar a la posteridad una

numerosa serie de retratos interesantes de las damas y caballeros de su época.

Las influencias clasicistas imperantes en los primeros años del siglo en Europa entera y especialmente en Francia, fueron aportadas a España por José de Madrazo, discípulo de David, quien hizo algunos retratos apreciables y dignos de recuerdo, entre su varia producción. José Aparicio y Juan Antonio Ribera reforzaron aquella tendencia clasicista, pobre de inspiración, más cuidadosa de la sabiduría de dibujo y acierto en la línea que del colorido. Rafael Tejeo forma en cierto modo como el único especialista en retratos de este grupo. Sus retratos de damas pálidas o melancólicas son inconfundibles.

La indumentaria femenina, que después de la moda imperio y huyendo de influencias extranjeras fué en busca de severidad, línea y austeridad de color, sufre una marcada modificación allá por los años de 1830 al 35. Hasta esta época el traje negro y la mantilla negra, ricos o pobres, pero negros siempre, el ajustado ceñidor de charol, la esclavinita sobre los hombros, el nudito en la garganta, el pelo recogido tras de la oreja y el modesto prendido desaparecen rápidamente, dejando de ser el vestido un hábito de ordenanza y entrando con la nueva moda la animación y la variedad en telas, formas y colores. El vestido redondo guarnecido de fleco móvil y cordonadura, el ajustado corpiño, las medias caladas, los zapatitos de raso, los chales o el pañolito al cuello, recogido con sendas sortijas sobre cada hombrillo, y sobre todo el sombrero, el sombrero extranjero, en vez de la mantilla, cambian el carácter de la indumentaria de estas damas, para las que hasta entonces el sombrero no había sido o un adorno de Corte, una exigencia de coche o una conveniencia de campo.

Los años románticos dejaron su huella en la pintura, como en todas las demás manifestaciones del ingenio, si bien menos definida que en la literatura. El ya citado Rafael Tejeo, José Gutiérrez de la Vega y Antonio María Esquivel son sus representantes, no muy definidos, en el retrato. El pintor español romántico por excelencia, Jenaro Pérez Villaamil, no fué retratista.

Como románticos pueden considerarse, al menos en sus primeros años, a Carlos Luis de Ribera y a Federico de Madrazo. Este último, romántico en un principio, purista después, retratista maravilloso las más de las veces, hombre muy de su tiempo; hijo del ya citado José de Madrazo, hermano de Pedro de Madrazo, el más grande escritor de arte de su época; padre de artistas y abuelo de artistas, pasa a la posteridad como el representante más insigne de esa familia Madrazo, que, con su talento, su saber y su labor, llena para bien y para buena fama cien años del arte patrio. Las obras de Federico de Madrazo se encuentran en ese momento crítico en que las cosas dejan de ser viejas y comienzan a ser antiguas. Don Federico, como familiarmente se llamó a su autor y aún se le llama, vivió hasta fines del pasado siglo; aún recordamos al insigne maestro los que todavía no somos viejos; recordamos también que su producción era poco apreciada por una pléyade de artistas, medianos en general, en auge entonces. Hoy ya es llegado el momento de que su nombre y su producción pasen a la Historia, donde, ajenos a modas pasajeras, sean apreciados con la debida serenidad que exige y reclama lo que ya fué.

A. DE BERUETE Y MORET.

COMISION ORGANIZADORA

Excmo. Sr. D. Francisco de Laiglesia.

Excmo. Sr. D. José Moreno Carbonero.

Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret.

Los cuadros que componen esta Exposición se ha procurado que sean, y son en su mayoría, obras consagradas y de indiscutible autenticidad. Algunas figuran con atribuciones indicadas por sus propietarios y que en algunos casos no están conformes con el criterio de la Comisión organizadora, la cual, sin embargo, respeta la opinión tal vez acertada de los expositores, y los exhibe y somete al juicio del público y la crítica, estimando que, aparte su paternidad, el valor artístico de la obra en sí, su época, su interés histórico, o ciertos detalles que en ellos se manifiestan, ofrecen interés bastante para exponerlos.

CATALOGO



CATALOGO

NUMERO 1

Retrato de Doña Isabel la Católica. Autor anónimo.

Alto, 0,28 $\frac{1}{2}$. Ancho, 0,37 $\frac{1}{2}$. Tabla.

Expositor: *S. M. el Rey*.

Considérase este retrato como uno de los más autorizados que se tienen de la Reina Católica. Guarda con el que la representa en una tabla perteneciente hoy al Museo del Prado (núm. 1.260) analogías en las facciones y en el colorido; pero el del Real Palacio acusa estar pintado después del que acabamos de mencionar. Si Doña Isabel «no aparece muy hermosa como mujer, consiste en que, además de no ser ya joven, púsose ante el pintor con un continente grave y reposado, sin ostentar galas en su atavío personal, sin más joyas que la cruz y la venera al pecho, cubierto el amplio escote con blanca tela bordada de castillos y leones, sin otras insignias del poder real y cubierta la cabeza con una gran toca, que no favorece ni realza la parte física. Todo ello contribuye a considerar este cuadro como un retrato verdadero hecho ante el modelo vivo, en tamaño algo menor que el natural, cual se acostumbraba entonces, ejecutado con cierta sequedad, pero con precisión y sincero estudio del natural, sin alardes de franco empaste de los colores, aunque bien modelado y construido, con vida y expresión» (Martí y Monsó).

Su atribución a Antonio del Rincón está, lo mismo que el nombre de tal artista, en entredicho. La crítica moderna no ve en el de un maestro Antonio que trabajaba a fines del siglo xv razones para apellidarle Rincón.

El problema que suscita la figura de ese pintor dista todavía bastante de haber hallado la resolución deseada.

BIBLIOGRAFÍA.—J. Martí y Monsó, *Retratos de Isabel la Católica*, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Valladolid, 1904.—Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los pintores de los Reyes de Castilla* (apuntes históricos), en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* primer trimestre, 1914.

NUMERO 2

Maestro Jorge Inglés. Retrato de D.^a Catalina Suárez de Figueroa, esposa de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, Conde del Real de Manzanares, señor de Mendoza, de la Vega, de Hita y de Buitrago.

Alto, 1,52. Ancho, 1,23.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque del Infantado.*

La noticia documental de esta obra, que con otras pinturas formaba parte de un retablo donado por D. Iñigo López de Mendoza al hospital de Buitrago, se registra en el codicilo del propio Marqués, otorgado en Jaén el 5 de Junio de 1455. «Mando—contiene una de sus cláusulas—20.000 maravedises al hospital de San Salvador, que he mandado fazer en la mi villa de Buitrago. Item, mando que en la iglesia de dicho hospital sean fechos tres altares: el primero en la capilla mayor, y este altar esté fecho con cinco gradas... e sea puesto allí el retablo de los *Angeles* que mandé fazer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora, de bulto, que mandé traer de la feria de Medina.»

Tan interesante como el retrato del marqués y de igual valor iconográfico es el de D.^a Catalina Suárez de Figueroa. De rodillas, ante un vestido sitial o reclinatorio, bajo el cual se ve acurrucado a un blanco perrito faldero, aparece la linajuda señora, rezando, juntas y un tanto levantadas las manos, de las que pende un rosario. Tócase su cabeza con enorme cofia de rizado lino y de las llamadas de *cumbrais*; túnica de seda roja con ribete de armiño y cuello adornado de pedrería ciñese al cuerpo, en amplios y ordenados pliegues; desde los hombros baja gran manto de velludo verde oscuro, con forro de rico brocado, más ostentoso que la cara de la prenda.

D.^a Catalina no mira ni al cielo ni a la tierra; sus ojos más bien creyérase contemplan alguna santa imagen suscitada por el calor de la oración. Detrás, y en segundo término, una doncella ora también de hinojos. Al fondo de la estancia ocupa el centro colgado dosel; a la izquierda, un ajimez, desde donde se distinguen almenados muros, campo con vegetación, edificios, recortada silueta de montes y un terso cielo azul; a la derecha, cortada puerta abierta descubre un camino en cuyo borde se alzan árboles de redonda copa.

Hay en el ambiente del cuadro una «triste serenidad, como si el tiempo se hubiese detenido; recatado sentimiento, piedad sincera, sin afeites ni repintes, concentrada, arraigada, firme, y en todo un apacible aire de hogar castellano».

El rostro de la marquesa no es bello; pero posee aquel carácter de raza que hace inconfundible a la mujer española.

A partir de D. Antonio Ponz (*Viaje de España*), se ha venido concediendo capital importancia al retablo de Buitrago. Ceán Bermúdez repitió en su Diccionario el juicio de Ponz; para M. E. Bertaux, el pintor de Buitrago no era un flamenco; se nombraba Jorge Inglés o Jorge «el Inglés», según le apodarían en castellano. Quizá fuera hijo de inglés. Su arte, desconocido todavía el de la mayoría de los primitivos ingleses, no permite aún que se le señalen relaciones. Si a ratos se considerara inspirado en el de aquellos retratos atribuidos a Wan der Weyden, a ratos—tal supone Mayer—deriva de mediatas influencias eyckianas.

«Su técnica amanerada, salvo en las cabezas, sin el ambiente maravilloso que dan a sus cuadros los grandes pintores de Flandes...», «y por otra parte casi al nivel sus retratos de los flamencos, con un sentido de la ponderación y arreglo de la composición nada vulgar, son obras desconcertantes» (Sánchez Cantón).

¿Habrá que pensar, igual que D. Elías Tormo hace años, si Inglés se habría formado en una tradición nacionalizada de miniaturistas? La hipótesis no peca de aventurada.

BIBLIOGRAFÍA. — D. Narciso Sentenach, *Retratos de D. Iñigo López de Mendoza... y de su mujer D.^a Catalina Suárez de Figueroa*, en *Boletín* de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid, 1907.—D. Francisco J. Sánchez Cantón, *Maestro Jorge Inglés, pintor y minia-*

artista del Marqués de Santillana, en *id. id.*, 2.º trimestre de 1917.—M. Emile Bertaux, en el tomo III, II parte de la *Histoire de l'Art*, publicada bajo la dirección de M. André Michel. París, 1908.—August L. Mayer, *Geschichte der spanischen Malerei*, tomo I. Leipzig, 1913.—A. de Beruete y Moret, *La peinture en Espagne et Portugal*, en la revista *L'Art et les Artistes*. París, 1912.

NUMERO 3

Alonso Sánchez Coello. Retrato de D.^a Leonor Mascareñas, Dama de la Emperatriz Doña Isabel, Aya de Felipe II y del Príncipe Don Carlos, su hijo, Camarera Mayor de la Princesa y Reina Gobernadora Doña Juana, y fundadora del Convento de Nuestra Señora de los Angeles la Real de Madrid.

Alto, 0,73. Ancho, 0,51. Lienzo.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de la Vega Inclán.*

Este retrato estuvo en poder de dicha Comunidad religiosa hasta hace pocos años.

NUMERO 4

Alonso Sánchez Coello. Retrato de la Duquesa de Béjar.

Alto, 1,46. Ancho, 1,28. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Montellano.*

Procedente de la casa ducal de Osuna, y adquirido en 1896 por su actual poseedor, este retrato de *Doña Juana de Mendoza, Duquesa de Béjar, con un enano*, figura en un inventario de bienes libres de D. Iñigo López de Mendoza, Duque del Infantado, el año 1601. Tiénese por obra indudable de Alonso Sánchez Coello, y ciertamente puede considerarse como una de las mejores que tan notable artista produjo. Su disposición y técnica recuerdan otros retratos de Sánchez Coello guardados en el Museo del Prado, y en distintas colecciones públicas o privadas. M. Emile Bertaux quiere ver en el grupo formado por la joven duquesa y el enano que la ofrece un búcaro con helada bebida el primer esbozo del motivo central que desarrolló Velázquez en *Las Meninas*. Aún no se ha intentado, que sepamos, un estudio sobre la cronología de los cuadros ejecutados por Sánchez Coello. El aquí registrado corresponde, en nuestro sentir, a la mejor época de su autor.

BIBLIOGRAFÍA.—D. Narciso Sentenach, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Madrid (s. a.; 1907).—M. E. Bertaux, en tomo V, II parte, de la *Histoire de l'Art*, publicada bajo la dirección de M. André Michel. París, 1913.

NUMERO 5

Alonso Sánchez Coello. Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, Gobernadora de los Países Bajos.

Alto, 0,11. Ancho, 0,09. Oleo en cobre.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de Comillas.*

NUMERO 6

Alonso Sánchez Coello. Retrato de Doña Ana de Mendoza y la Cerda, Princesa de Eboli.

Alto, 0,65. Ancho, 0,48. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque del Infantado.*

La retratada era hija de los Duques de Francavila, Príncipes de Mérito. Casó con Ruy Gómez [de Silva, Príncipe de Eboli, Duque de Pastrana, ministro de Felipe II; ya viuda adquirió gran renombre por su talento e intrigas, y por orden del monarca fué encerrada en la torre de Pinto.

Esta obra figuró en la Exposición Nacional de Retratos celebrada en Madrid el año 1902, con el núm. 696 del catálogo, redactado por D. Angel M.^a de Barcia.

NUMERO 7

Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de D.^a Ana de Velasco y Girón, Duquesa de Braganza.

Alto, 1,03. Ancho, 0,82. Oleo.

Expositora: *Excma. Sra. Duquesa de Frías.*

La retratada estuvo casada con D. Teodosio, VII Duque de Braganza y de Barcelos, Marqués de Villaviciosa, y era hija de D. Juan Fernández de Velasco, V Duque de Frías, el cual falleció el año 1613.

En esta obra se muestra Pantoja escrupuloso reproductor del natural. Más aún que como trozo de pintura, con ser bueno, ofrece un valor indiscutible para la historia de la indumentaria española.

El lienzo ostenta la siguiente firma: *Iu.^o Pantoja de la † faciebat . 1603.*

NUMERO 8

Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de D.^a Mariana de Velasco Ibarra.

Alto, 1,05. Ancho, 0,83. Oleo.

Expositora: *Excma. Sra. Duquesa de Frías.*

Hija de D. Juan Fernández de Velasco, V Duque de Frías y VI Condestable. El retrato no es tan importante como el de su hermana D.^a Ana de Velasco y Girón, por acusar, más que las cualidades positivas del artista, sus amaneramientos.

NUMERO 9

Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de una dama.

Alto, 2,05. Ancho, 1,02. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Medinaceli.*

De cuerpo entero y tamaño natural.

Firmado y fechado en el año 1602. Responde al tipo tradicional de retrato de Corte. La cabeza es excelente y excelentes también son la gola y los encajes del pañuelo que la mano izquierda de la dama sostiene.

NUMERO 10

Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de una dama.

Alto, 1,87. Ancho, 1,04. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Medinaceli.*

De cuerpo entero y tamaño natural. La retratada aparece en pie, y viste austero traje negro. En la mano derecha lleva guantes y un liso y blanco pañuelo; la izquierda descansa sobre la cabeza de un manchado lebril cuyo cuello adorna collar de rico brocado.

NUMERO 11

Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de Doña Ana de Austria con una enana.

Alto, 1,86. Ancho, 1,16. Oleo.

Expositor: *D. Antonio Hoffmeyer.*

Rescatado del extranjero, donde se encontraba, por su actual propietario, es un cuadro digno de atención, porque firmado por Pantoja de la Cruz, aunque sin indicar el año, parece una de tantas obras copiadas de algún original nórdico. ¿Será acaso una interpretación libre, hecha sobre un retrato de Antonio Moro? Contrasta aquí la sencillez con que está concebido, con los fastuosos retratos, de minuciosas galas, ejecutados por el mismo autor.

NUMERO 12

Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de Doña Isabel Clara Eugenia.

Alto, 1,28. Ancho, 1,01. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de Villagonzalo.*

La hija de Felipe II, que con el tiempo había de ser Gobernadora de los Países Bajos, aparece en este retrato muy niña, ataviada con ostentoso traje gris plata y valiosas joyas. Al fondo, ventana desde donde se descubre un sombrío lejos de paisaje. La cabeza y las manos parecen haber sido ejecutadas de memoria.

NUMERO 13

Juan Pantoja de la Cruz (atribuido a). Retrato de una dama.

Alto, 1,16. Ancho, 0,89. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de Viana.*

De medio cuerpo. Su traje es rico. En la mano derecha tiene un reloj en forma de viril que apoya sobre un bufete.

La forma de la gola y la del peinado indican que este retrato fué pintado a comienzos del siglo XVII.

NUMERO 14

Juan Pantoja de la Cruz. Retrato de la Princesa de Anglona.

Alto, 1,15. Ancho, 0,99. Lienzo.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de Portago.*

Firmado en 1607.

NUMERO 15

Bartolomé González. Retrato de la Infanta Doña Margarita de Austria, hija del Rey Don Felipe III.

Alto, 2,06. Ancho, 1,23. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de Viana.*

La retratada aparece en pie, bajo un dosel de brocado. Viste rico traje; con la mano derecha sujeta la cadena de un joyel, y en la izquierda lleva un abanico.

Al fondo, balcón desde el cual se divisa un jardín con una fuente y una lejanía de monte.

Firmado, en un ángulo del cuadro: Bar^{me} gonçalez, pintor del Rey, f. 1621.

NUMERO 16

Bartolomé González y Diego Velázquez. Retrato de Doña Isabel de Borbón, primera esposa del Rey Don Felipe IV, a la edad de dieciséis años.

Alto, 0,60. Ancho, 0,52. Lienzo.

Expositor: *D. Ricardo Traumann.*

D. Aureliano de Beruete, en su libro *Velázquez* (edición inglesa, Londres, 1906), lo menciona en las páginas 76 y 77 del mismo, en los siguientes términos:

«Aparte del retrato ecuestre de la reina (del Museo del Prado), existe un pequeño retrato de la reina por Bartolomé González, que pertenecía a la colección Carderera y que se halla ahora en la colección de D. Ricardo Traumann, de Madrid; he podido comprobar retoques de la mano de Velázquez en la cara, en la gola y en los blancos adornos de la cabeza, que, a juzgar por la edad del personaje representado, han sido realizados años después de la pintura del retrato.»

En el Catálogo de venta de la Colección Carderera figuró este cuadro con el número 82.

NUMERO 17

Retrato de Doña Isabel de Borbón, primera esposa del Rey Don Felipe IV.

Alto, 1,98. Ancho, 1,03. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Francisco Belda y Pérez de Nucros.*

En la nota facilitada por el propietario de este cuadro se da como nombre de autor el de D. Diego Velázquez de Silva.

NUMERO 18

Bartolomé González y taller de Velázquez. Retrato de Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV.

Alto, 2,00. Ancho, 1,10. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de San Félix.*

NUMERO 19

Retrato de D.^a Juana Pacheco (cabeza), mujer de Velázquez.

Alto, 0,23 $\frac{1}{2}$. Ancho, 0,18. Oleo.

Expositor: *D. José Lázaro.*

Atribuido a Velázquez.

NUMERO 20

Francisco de Zurbarán. Retrato de la Condesa de Monterrey, hermana del Conde Duque de Olivares, presentando una Comunidad de Dominicas ante una imagen.

Alto, 1,74. Ancho, 2,21. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque del Infantado.*

Se encuentra catalogada esta obra en el inventario de bienes que a su muerte dejó la Condesa en el Convento de Salamanca, de su fundación.

NUMERO 21

Juan Carreño de Miranda. Retrato de Doña Margarita, hija natural de Felipe IV, que ingresó en el Real Convento de la Encarnación en Madrid a los 12 años y murió a los 23. (Nota del Expositor).

Alto, 1,66. Ancho, 125. Oleo.

Expositor: *D. Miguel Borondo.*

NUMERO 22

Juan Carreño de Miranda. Retrato de señora.

Alto, 2,07. Ancho, 1,16. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Medinaceli.*

De cuerpo entero y tamaño natural. Tal vez es de los mejores trozos de pintura que conocemos de Carreño. Se manifiesta en él su autor como consumado colorista, que restringe los amplios recursos de su paleta para resolver un acorde de blancos y negros. La cabeza, con un pomposo tocado, es admirable.

NUMERO 23

Juan Carreño de Miranda. Retrato de la Reina Doña Mariana de Austria, esposa del Rey Don Felipe IV.

Alto, 1,08. Ancho, 0,85. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Ramón de la Sota.*

Este retrato, uno, acaso el primero, de entre los más autorizados que representan a la reina en traje de viuda, es sin duda de los mejores pintados por Carreño de Miranda. El acabado estudio de los blancos denuncia una influencia velazqueña; la carnación y factura del rostro y manos, señalan a su vez el influjo recibido de los retratistas flamencos, en particular de Rubens y Van Dyck.

NUMERO 24

Juan Carreño de Miranda. Retrato de la Marquesa de Santa Cruz.

Alto, 2,03. Ancho, 1,04. Oleo.

Expositora: *Excmo. Sra. Marquesa de Isasi y hermanas.*

En este retrato Juan Carreño de Miranda continúa acomodándose al tipo maravillosamente formulado por Velázquez. Cualquiera lo advertirá en la disposición de la figura y en la ejecución, aunque la notación cromática no se acomode a veces al sistema velazqueño.

BIBLIOGRAFÍA.—A. de Beruete y Moret, *The School of Madrid*. Londres, 1909. (Capítulo sobre Carreño.)

NUMERO 25

Juan Carreño de Miranda. Retrato de D.^a Isabel Díaz de Morales Muñiz de Godoy Aguayo y Manrique. Mujer de D. Juan Francisco Díaz de Morales y Henestrosa, Caballero de Calatrava, Paje de Felipe IV, Capitán de caballos corazas.

Madre de D.^a Isabel Díaz de Morales y Henestrosa, casada con D. Lope de los Ríos, Conde de Gavia y Vizconde de los Castellones.

Alto, 1,54. Ancho, 1,09. Oleo.

Expositor: *D. Francisco de Leguina y Piñal.*

NUMERO 26

Claudio Coello. Retrato de la Reina María Ana de Neuburg.

Alto, 0,78. Ancho, 0,59. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de Alto Barcilés.*

NUMERO 27

Luis Menéndez. Retrato de María Luisa Gabriela de Saboya.

Alto, 0,81. Ancho, 0,62. Oleo.

Expositora: *Sra. de Lázaro.*

Figuró en el Catálogo de la Colección Carderera con el núm. 202.

NUMERO 28

Luis Martínez. Retrato de Doña Isabel de Farnesio, segunda esposa del Rey Don Felipe V.

Alto, 1,05. Ancho, 0,83. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo.*

Este cuadro, a más de mostrarnos el estilo, poco estudiado, de Luis Martínez, ofrece la particularidad de reflejar los gustos de las modas francesas en la pintura española de su tiempo.

NUMERO 29

Francisco Bayeu y Subias. Retrato de la hija del artista.

Alto, 1,15. Ancho, 0,88. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de Villagonzalo.*

Vestida de rosado traje, apoya la mano derecha, con que sostiene un portalápiz, sobre una carpeta tapada en buena parte por un dibujo ejecutado en papel azul grisáceo. Por varios aspectos, cabe considerar en este retrato una influencia de Antonio Rafael Mengs, aunque sin superarle en las coloraciones.

NUMERO 30

Francisco Bayeu y Subias. Retrato de la madre del pintor.

Alto, 0,69. Ancho, 0,58. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque del Infantado.*

NUMERO 31

Francisco de Goya y Lucientes. Retrato de D.^a María Gabriela Palafox y Portocarrero, Marquesa de Lazán.

Alto, 1,93. Ancho, 1,15. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Alba.*

Uno de los más escogidos lienzos del maestro aragonés. De él se dice lo que sigue en el libro *Goya, pintor de retratos*, por A. de Beruete y Moret. Madrid, 1916:

«Había nacido esta dama en 1779. Representa aquí unos veinte años. Coincide en absoluto la técnica de la obra con los últimos años del siglo XVIII, precisamente los del cuadro. Plantada airosamente en la pierna izquierda, sobre la que tiene cruzada la derecha, cuyo pie enseña con gracia y picardía, movida la figura, cuyas curvas femeninas se ostentan sin recato con toda su natural esplendor, la Marquesa de Lazán, apoyada en el respaldo de un sillón y destacándose sobre un fondo liso, se nos presenta mirando fijamente con sus ojos oscuros y llenos de vida.

El cabello negro, rizado, suelto, y sujeto solamente por dos estrechas diademas de oro, encuadra su bello rostro, maravillosamente iluminado. Viste traje blanco finísimo, ornado con franjas y golpes de oro, hombrera y estrecho cinturón de lo mismo y cola sobrepuesta obscura. Sobre el sillón se representa el abrigo forrado de armiños.

La nota general de este cuadro, su tonalidad más oscura que los citados como tipo de la producción de Goya en años anteriores, caracterizados por los tonos grises claros, nos llevaría como de la mano a las obras que coinciden con los grandes retratos de Corte pintados en el último y en el primer año, respectivamente, de los siglos XVIII y XIX...»

BIBLIOGRAFÍA.—A. de Beruete y Moret. O. C. (con bibliografía al final del volumen).—D. Narciso Sentenach, *Los grandes retratistas en España (Retratistas de los Borbones)*, en *Boletín* de la Sociedad Española de Excursiones, 2.º trimestre de 1913.—Angel M.^a de Barcia, *Catálogo* de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba. Madrid, 1911.—Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín, 1903.

NUMERO 32

Francisco de Goya y Lucientes. La Duquesa de Alba.

Alto, 1,94. Ancho, 1,30. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Alba.*

Firmado con dedicatoria y fechado este admirable retrato en 1795, representa en pie a la duquesa cuando tenía treinta y tres años. Viste la dama «traje fino blanco de tela transparente, moteado, con ligera guarnición de oro en la parte inferior; ancho cinturón de tela encarnada de tono rebajado; lazos del mismo color en el pecho y la cabeza; el negro y hermoso cabello suelto forma abultadísimo rizado. La figura se destaca sobre un fondo abierto finísimo hecho con gran sobriedad».

BIBLIOGRAFÍA.—A. de Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*. Madrid, 1916.—A. M. de Barcia, en *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*. Madrid, 1911.

NUMERO 33

Francisco de Goya y Lucientes. Retrato de la Marquesa de Casa Pontejos.

Alto, 2,12. Ancho, 1,27. Oleo.

Expositor: *Excma. Sra. Marquesa de Pontejos.*

En el libro *Goya, pintor de retratos*, por A. de Beruete y Moret, se describe así: «Esta figura de D.^a Ana de Pontejos, cuñada de Floridablanca, que avanza por un parque con un clavel en la mano derecha, vestida con un traje María Antonieta y precedida de un perrillo feo y gracioso, da la sensación de una marquesita francesa que se dirige a una fiesta de Versalles. Recuerda, en efecto, tal vez más por el traje y el aspecto de la obra que por su técnica y colorido, muy españoles ya, el arte francés. El fondo hace pensar en otros fondos análogos de paisajes de aquellos que Goya hiciera en sus cartones para tapices de la Real Fábrica.» No puede precisarse la fecha en que fué ejecutado; parece anterior a 1790.

NUMERO 34

Francisco de Goya y Lucientes. «La Tirana».

Alto 1,12. Ancho, 0,79. Oleo.

Expositora: *Excma. Sra. Marquesa de Valdeolmos.*

En el retrato de María del Rosario Fernández, *la Tirana*, ejecutado en 1794, cuando era primera dama de la compañía que, dirigida por Manuel Martínez, actuaba en el teatro del Príncipe, vemos a tan interesante mujer «de medio cuerpo, en pie, mirando al espectador, con hermosa cabellera suelta, que cae por la espalda, y sin otro adorno en la cabeza que unas flores». Obra en la cual se acredita un estudio, acaso excesivo, de los grises que empleó Goya. Ofrece trozos magistrales; por ejemplo, las carnes. Expuesta en 1900, llevaba entonces otra inscripción: «D.^a María de las Mercedes Fernández», cubriendo la actual, que es la legítima.

BIBLIOGRAFÍA.—A. de Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*.

NÚMERO 35

Francisco de Goya y Lucientes. Retrato de D.^a Manuela Girón y Pimentel, Duquesa de Abrantes.

Alto, 0,92. Ancho, 0,70. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de la Quinta de la Enjarada.*

La dama, de rubios cabellos ceñidos por una corona de flores, tiene en la mano derecha un papel de música, en el cual se indica el nombre de la retratada. Pintó esta espléndida obra Goya en el año 1816 como al pie de dicho papel se advierte. Las coloraciones del pajizo manto y del azulado vestido, sin dejar de ser goyescas, recuerdan ciertas armonías logradas por el Greco en algunos de sus apóstoles.

NUMERO 36

Francisco de Goya y Lucientes. La Duquesa de Alba.

Alto, . Ancho, . Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Aliaga.*

No tan importante como otros retratos de dicha señora (el uno propiedad del Sr. Duque de Alba, y el otro conservado en el Museo de la *Hispanic Society of America*). Está bastante restaurado. Responde a un tipo de obra menos íntima, «más oficial», y es de fecha posterior a las de los arriba citados. Se supone el último retrato que Goya hiciera a la Duquesa poco antes de fallecer ésta.

NUMERO 37

Francisco de Goya y Lucientes. Retrato de muchacha.

Alto, 0,99. Ancho, 0,69. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Mauricio López-Roberts.*

La retratada aparece de pie, vestida con un traje verde y morado, probablemente algún disfraz. Tiene en las manos un abanico y un amplio pañuelo o servilleta. Tal vez pudiese ser alguna persona de la familia Bayeu, por tener parecido con la mujer de Goya, cuyo retrato se conserva en el Museo Nacional. Es obra de lo que puede llamarse «estilo Bayeu» de Goya, en que el pintor aragonés está influenciado por la manera de pintar del que fué luego su cuñado.
(Nota comunicada por el expositor.)

NUMERO 38

Retrato de la Marquesa de Maudes.

Alto, 0,81. Ancho, 0,63. Oleo.

Expositor: *D. Juan Lafora.*

Hecho hacia 1793, por D. Francisco de Goya y Lucientes.
(Nota del expositor.)

NUMERO 39

Vicente López. Retrato de la Reina Doña Isabel II.

Alto, 0,68. Ancho, 0,54. Oleo.

Expositora: *S. A. R. la Infanta Doña Isabel.*

Tipo de retrato muy repetido, en que aparece la reina Isabel II niña todavía.

NUMERO 40

Vicente López. Retrato de la Excm. Sra. D.^a Dionisia de Salas y Boxados. Nació en Diciembre de 1772. Murió en Agosto de 1823. Estuvo casada con D. Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana, General de los Ejercitos Nacionales.

Alto, 0,91. Ancho, 0,71. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de la Romana.*

Compañero del famoso retrato, tan conocido y reproducido del general Marqués de la Romana, es asimismo excelente ejemplar en que se patentizan las cualidades de retratista que poseyó su autor.

NUMERO 41

Vicente López. Retrato de D.^a Ana Cabañero y Retamosa de Segovia. Nació en Granada el 27 Abril 1813. Falleció en Madrid el 2 Enero 1890. Estuvo casada con D. Antonio María Segovia «El Estudiante.»

Alto, 0,80. Ancho, 0,60. Oleo.

Expositor: *D. Rafael María Segovia.*

Firmado y fechado en 1840.

NÚMERO 42

Bernardo López Piquer. Retrato de María Bushental.

Alto, 1,03. Ancho, 0,85. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de Muguero.*

Firmado y fechado en 1842. La analogía que ofrece con los retratos de D. Vicente López es evidente.

NÚMERO 43

José Camarón. Retrato de señora (cuerpo entero).

Alto, 0,44. Ancho, 0,34. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Duque de Infantado.*

NÚMERO 44

Joaquín de Inza. Retrato de D.^a Josefa Tillí y Montaner, a la edad de once años.

Alto, 1,67. Ancho, 1,15. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de Heredia Spínola.*

NÚMERO 45

Juan Gálvez. Retrato de una joven.

Alto, 0,52. Ancho, 0,40. Oleo.

Expositora: *Sra. de Lázaro.*

NÚMERO 46

Leonardo Alenza. Retrato de su prima Manolita, de doce años.

Alto, 0,61. Ancho, 0,46. Oleo.

Expositora: *Excma. Sra. D.^a María Teresa Moret.*

NÚMERO 47

Leonardo Alenza. Retrato de la esposa del conserje del Museo del Prado.

Alto, 0,64. Ancho, 0,50. Oleo.

Expositor: *D. José Lázaro.*

NUMERO 48

José de Madrazo. Retrato de D.^a Jacinta Sicilia y Santa Cruz, Duquesa de la Victoria, esposa del primer Duque de este título.

Alto, 1,08. Ancho, 0,88. Oleo.

Expositor: *D. Francisco Urrestarazu.*

Aunque no por las calidades, por la disposición del retrato, hay que pensar aquí en una posible influencia de Ingres sobre D. José de Madrazo.

NUMERO 49

José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra. Retrato de señora desconocida, cuerpo entero y tamaño natural, de unos cuarenta años de edad.

Alto, 2,07. Ancho, 1,44. Oleo.

Expositor: *D. Eduardo Ramón.*

El cuadro está fechado en 1837.

Representa una dama moliendo colores. Al fondo, y sobre un caballete, aparece un retrato en busto, de hombre, que presenta cierto parecido con Larra, coincidiendo con esto la fecha de 1837, que evoca el suicidio del más grande escritor español del romanticismo.

Este retrato, uno de los mejores de Gutiérrez de la Vega, pertenece a la corta época en que el pintor, orientado generalmente en la escuela de Murillo, se aparta de ella, inspirándose francamente en Goya.

(Nota del Sr. Méndez Casal.)

NUMERO 50

Antonio María Esquivel. Retrato de señora con su hija.

Alto, 2,30. Ancho, 1,68. Oleo.

Expositor: *Excmo. Sr. Marqués de Urquijo.*

El traje aragonés que ostenta la dama, más ciertos rasgos fisonómicos de las retratadas, con algunas referencias particulares que se poseen acerca del cuadro, hacen presumir que se haya representado en él a dos personas de la ilustre familia de Ayerbe.

Firmado: A. Esquivel M. 1836.

NUMERO 51

Antonio María Esquivel. Retrato de señora.

Alto, 0,75. Ancho, 0,60. Oleo.

Expositor: *D. Luis Pérez Bucno.*

Pintado hacia 1840, según hace suponer la forma del tocado que ostenta la hermosa dama.

NUMERO 52

Rafael Tejeo. Retrato de señora.

Alto, 0,70. Ancho, 0,58. Oleo.

Expositora: *D.^a Juana Roig.*

NÚMERO 53

Rafael Benjumea. Pintor de cámara de S. M. la Reina Doña Isabel II. Retrato de S. A. R. la Serenísima Señora Doña Isabel Francisca, Princesa de Asturias.

Alto, 0,55. Ancho, 0,42. Lienzo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Mauricio López-Roberts.*

Estudio para el cuadro que se conserva en El Escorial (billar de los RR. PP. Agustinos) y que representa la recepción de los Reyes Doña Isabel y Don Francisco por la Comunidad.

NÚMERO 54

J. Fernández Cruzado. Retrato de D.^a Angeles Moret de Beruete.

Alto, 0,62. Ancho, 0,48. Oleo.

Expositor: *D. Tomás de Beruete.*

NÚMERO 55

Federico de Madrazo. Retrato de S. A. R. la Princesa de Asturias Doña Isabel de Borbón, de pocos meses.

Alto, 0,25. Ancho, 0,22. Oleo.

Expositora: *D.^a Angeles L. de Calle, viuda de Madrazo.*

NÚMERO 56

Federico de Madrazo. Retrato de la señora de Olave.

Alto, 0,60. Ancho, 0,50. Lienzo, óvalo.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de Almaraz.*

NUMERO 57

Federico de Madrazo. Retrato de la Marquesa de Potestad Fornari.

Alto, 0,65. Ancho, 0,54. Lienzo, óvalo.

Expositora: *Excma. Sra. Condesa viuda de Caltavuturo.*

NUMERO 58

Federico de Madrazo. Retrato de D.^a Concepción Remisa de Moret.

Alto, 1,16. Ancho, 0,90. Oleo.

Expositor: *D. Lorenzo Moret y Remisa.*

NÚMERO 59

Federico de Madrazo. Retrato de la Excma. Sra. Condesa de Velle.

Alto, 0,65. Ancho, 0,54. Lienzo, óvalo.

Expositora: *D.^a Angeles L. de Calle, viuda de Madrazo.*

NÚMERO 60

Federico de Madrazo. Retrato de María Agustina Larrañaga de Zabaleta, ama de S. A. R. la Infanta Doña Isabel. Nació en Motrico en 8 Abril 1829. Murió el 9 Mayo de 1909.

Alto, 1,32. Ancho, 0,93. Oleo.

Expositora: *S. A. R. la Infanta Doña Isabel.*

NÚMERO 61

Federico de Madrazo. Retrato de D.^a Leocadia Zamora y Quesada.

Alto, 1,95. Ancho, 1,26. Oleo.

Expositora: *Excma. Sra. Condesa viuda de Peñalver.*

Esta dama brilló mucho en los salones de la alta sociedad durante el reinado de Doña Isabel II, llamando la atención por su belleza; acabó sus días en Oviedo, de religiosa, en el Convento de Carmelitas, fundado por ella.

PASTELES Y DIBUJOS

NÚMERO 62

Vicente López y Portaña. Busto prolongado de mujer.

Alto, 0,65. Ancho, 0,48. Pastel.

Expositor: *Excmo. Sr. Conde de Villagonzalo.*

Estudio al pastel, de extremada delicadeza, en las carnes y en las telas. Al pie lleva el siguiente letrero: «Por D.^a Vicente Lopez Pintor de Cámara de S. M. C. En Valencia. Año de 1805.»

NÚMERO 63

Vicente López. Retrato de señora. Dibujo a tres lápices sobre papel agarbando. Estudio de cabeza, casi de frente, ligeramente vuelta a la izquierda.

0,21 × 0,18.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 64

Antonio Carnicero. Retrato de María Luisa, Infanta de España y Reina de Etruria, hija de Carlos IV y de María Luisa. Dibujo a pluma y aguada. Busto de perfil, vuelto a la izquierda.

Ovalo, 0,10 × 0,08.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 65

Antonio Carnicero. Retrato de María Antonia, Princesa de Asturias, primera mujer de Fernando VII. Dibujo a pluma y aguada. Busto de perfil, vuelto a la izquierda.

Alto, 0,10. Ancho, 0,08. Ovalo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 66

Antonio Carnicero. Retrato de María Antonia, Princesa de Asturias, primera mujer de Fernando VII. Dibujo a pluma y aguada. Busto de tres cuartas, vuelto a la izquierda.

Alto, 0,10. Ancho, 0,08. Ovalo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 67

Antonio Carnicero. Retrato de María Isabel, Infanta de España y Princesa de las dos Sicilias, hija de Carlos IV y de María Luisa. Dibujo a lápiz negro, que se grabó por Juan Brunetti para la colección de retratos de la familia de Carlos IV.

Alto, 0,10. Ancho, 0,08. Ovalo.

Busto de tres cuartas, vuelto a la derecha.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 68

Manuel Salvador Carmona. Retrato de una joven de la familia de Salvador Carmona. Dibujo a tres lápices.

Alto, 0,15. Ancho, 0,11. Ovalo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 69

Manuel Salvador Carmona. Retrato de la niña María Josefa Salvador Legrand, hija de Manuel Salvador Carmona y de su primera mujer Margarita Legrand. Dibujo a tres lápices, que representa a la retratada de frente, con una muñeca en las manos.

Alto, 0,15. Ancho, 0,10. Ovalo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 70

Manuel Salvador Carmona. Retrato de D.^a Mariana Salvador y Mengs, hija de Salvador Carmona y de su segunda mujer. Dibujo a tres lápices; perfil a la izquierda.

Alto, 0,16. Ancho, 0,12. Ovalo.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 71

Manuel Salvador Carmona. Retrato de su segunda mujer, Ana María Mengs. Dibujo a tres lápices sobre papel azulado.

Alto, 0,21. Ancho, 0,16.

Expositor: *Excmo. Sr. D. Félix Boix.*

NÚMERO 72

Retrato de la Emperatriz Eugenia, niña, en brazos de una señora.

Alto, 0,30 $\frac{1}{2}$. Ancho, 0,27. Pastel.

Expositor: *D. Juan Lafora.*

NÚMERO 73

Federico de Madrazo. Retrato de S. M. la Reina Isabel II. Estudio al lápiz para un retrato.

Alto, 0,26. Ancho, 0,20 $\frac{1}{2}$.

Expositor: *D. Mariano de Madrazo.*

NÚMERO 74

Federico de Madrazo. Retrato de la señorita de Palacios. Estudio al lápiz para un retrato.

Alto, 0,25. Ancho, 0,17.

Expositor: *D. Mariano de Madrazo.*

NÚMERO 75

Federico de Madrazo. Cabeza de estudio al lápiz.

Alto, 0,24 $\frac{1}{2}$. Ancho, 0,20 $\frac{1}{2}$.

Expositor: *D. Mariano de Madrazo.*

NÚMERO 76

Federico de Madrazo. Retrato al lápiz de D.^a Rosa Guardiola.

Alto, 0,14 $\frac{1}{2}$. Ancho, 0,11 $\frac{1}{2}$.

Expositor: *D. Bruno de Madrazo.*

NUMERO 77

Federico de Madrazo. Retrato de la Emperatriz Eugenia. Dibujo al lápiz para una pulsera.

Alto, 0,13 $\frac{1}{2}$. Ancho, 0,21.

Expositor: *D. Bruno de Madrazo.*

NUMERO 78

Federico de Madrazo. Dibujo de las hijas del autor. Dibujo al lápiz.

Alto, 0,26 $\frac{1}{2}$. Ancho, 0,17.

Expositor: *D. Bruno de Madrazo.*

LISTA DE EXPOSITORES

LISTA DE EXPOSITORES

Su Majestad el Rey, S. A. R. la Infanta Doña Isabel, Excmo. Sr. Duque de Alba, Excmo. Sr. Duque de Aliaga, Excmo. Sr. Conde de Almaraz, Excmo. Señor Conde de Alto Barcilés, Excmo. Sr. D. Francisco Belda, D. Tomás de Beruete, Excelentísimo Sr. D. Félix Boix, D. Miguel Borondo, Excma. Sra. Condesa viuda de Calvatuturo, Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo, Excmo. Sr. Marqués de Comillas, Excelentísima Señora Duquesa de Frías, Excmos. Sres. Condes de Heredia-Spínola, don Antonio Hoffmeyer, Excmo. Sr. Duque del Infantado, Excma. Sra. Marquesa de Isasi y hermanas, D. Juan Lafora, D. José Lázaro, Señora de Lázaro, D. Francisco de Leguina, Excmo. Sr. D. Mauricio López-Roberts, D. Bruno de Madrazo, D. Mariano de Madrazo, D.^a Angeles L. de Calle, viuda de Madrazo; Excmo. Sr. Duque de Medinaceli, Excmo. Sr. Duque de Montellano, Ilmo. Sr. D. Lorenzo Moret, Excelentísima Sra. D.^a María Teresa Moret, Excmo. Sr. Conde de Muguero, Excelentísima Señora Condesa viuda de Peñalver, D. Luis Pérez Bueno, Excma. Sra. Marquesa de Pontejos, Excmo. Sr. Marqués de Portago, Excmo. Sr. Conde de la Quinta de la Enjarada, D. Eduardo Ramón, D.^a Juana Roig, Excmo. Sr. Marqués de la Romana, Excmo. Sr. Conde de San Félix, D. Rafael María Segovia, Excmo. Señor D. Ramón de la Sota, D. Ricardo Traumann, Excmo. Sr. Marqués de Urquijo, D. Francisco de Urrestarazu, Excma. Sra. Marquesa de Valdeolmos, Excmo. Señor Marqués de la Vega Inclán, Excmo. Sr. Marqués de Viana, Excmo. Sr. Conde de Villagonzalo.

Este Catálogo se acabó de imprimir
en Madrid, en Mayo de 1918, en el estableci-
miento tipográfico de Blass y Cía.,
y las fototipias fueron hechas
en la casa de Hauser
y Menet.



PRECIO DE ESTE CATALOGO
CON 30 ILUSTRACIONES Y CARPETA
30 PESETAS

R. 4490

757.1(46) cat fol

MNAC
Biblioteca d'Història de l'Art



1200055862

LAMINA 1

N.º 1 del Catálogo



CATALOGO
MCMXVIII

LAMINA 2
N.º 2 del Catálogo



LAMINA 4

N.º 4 del Catálogo



LAMINA 5

N.º 6 del Catálogo



CATALOGO
MCMXVIII

LAMINA 6

N.º 7 del Catálogo



LAMINA 7

N.º 8 del Catálogo



LAMINA 8

N.º 9 del Catálogo



CATALOGO
MCMXVIII

LAMINA 9

N.º 10 del Catálogo



LAMINA 10

N.º 12 del Catálogo



LAMINA 11
N.º 16 del Catálogo



LAMINA 12
N.º 20 del Catálogo



LAMINA 13
N.º 22 del Catálogo



LAMINA 14

N.º 23 del Catálogo



LAMINA 15

N.º 24 del Catálogo



LAMINA 16

N.º 23 del Catálogo



CATALOGO
MCMXVIII

LAMINA 17

N.º 29 del Catálogo



LAMINA 18

N.º 31 del Catálogo



LAMINA 19
N.º 32 del Catálogo



LAMINA 20
N.º 33 del Catálogo



LAMINA 21
N.º 34 del Catálogo



LAMINA 22

N.º 35 del Catálogo



LAMINA 23

N.º 36 del Catálogo



LAMINA 24
N.º 39 del Catálogo



CATALOGO
MCMXVIII

LAMINA 25

N.º 40 del Catálogo



CATALOGO
MCMXVIII

LAMINA 26
N.º 48 del Catálogo



CATALOGO
MCMXVIII

LAMINA 27

N.º 50 del Catálogo



LAMINA 28

N.º 54 del Catálogo



LAMINA 29

N.º 60 del Catálogo



LAMINA 30
N.º 61 del Catálogo



