



Sociedad Española de Amigos del Arte



CATÁLOGO  
DE LA  
EXPOSICIÓN DE RETRATOS  
DE  
NIÑO EN ESPAÑA

Madrid, 1925



Sociedad Española de Amigos del Arte

# EXPOSICIÓN DE RETRATOS

**CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN**

===== **DE** =====

**RETRATOS DE NIÑO EN ESPAÑA**

CATÁLOGO GENERAL ILUSTRADO

Madrid, Mayo-Junio, 1926.

Registrada en el registro de Comercio y Mercad, y en el de Reservas.

MADRID

Imprenta de los Seguros de Vida, S. A.

1926





Sociedad Española de Amigos del Arte

# EXPOSICIÓN DE RETRATOS

DE

## NIÑO EN ESPAÑA

CATÁLOGO GENERAL ILUSTRADO

Madrid, Mayo-Junio, 1925.

Reproducciones en negro de Hauser y Menet, y en color de Rivadeneira.

MADRID  
IMPRESA DEL MINISTERIO DE MARINA  
1925



EL RETRATO DE NIÑO EN ESPAÑA  
Y EN LA PENÍNSULA  
COMISIÓN ORGANIZADORA

---

Joaquín Ezquerro del Bayo.

Antonio Méndez Casal.

Julio Cavestany.

Príncipe Pío de Saboya.

*Secretario:*

Joaquín Enríquez.

## EL RETRATO DE NIÑO EN ESPAÑA Y EN LA PINTURA ESPAÑOLA

**C**ONTINUACIÓN de la obra de cultura artística que la *Sociedad Española de Amigos del Arte* viene realizando desde que fué creada, es la Exposición de retratos de niño en España, que no sólo se refiere a obras ejecutadas por artistas hispanos, ya que comprende retratos pintados por extranjeros, siempre que los retratados sean españoles.

Se ha prestado atención preferente en esta Exposición a lo puramente artístico, figurando no obstante algunas obras inadmisibles desde este punto de vista, pero dignas de atención por su valor iconográfico, histórico, de indumentaria o social, ya que más de una aparece como elocuente muestra representativa de las creencias o de la superstición de una época. Y de igual modo que al presentar los cuadros se ha seguido, en lo posible, por la Comisión organizadora un criterio biológico-artístico, rodeándolos de muebles y otros objetos de su tiempo, asimismo ha sido preciso que a los retratos de interés artístico acompañasen, en concepto de ambiente y sentido humano, otras obras que, sin importancia ni trascendencia estética, contribuyesen a la mejor comprensión de un momento determinado.

Desigual ha de parecer esta Exposición. Escasa en obras de ciertas épocas, abundante de otras, ello está en relación con la mayor o menor boga que el retrato ha tenido en España. Y dentro de la totalidad de

la pintura de retratos, no ha sido el niño tema que agradase a la mayoría de nuestros pintores. Claramente reflejan esta prevención contra los retratos infantiles aquellas palabras de Palomino: «*Dos cosas encargo mucho a el Pintor, que me las debe estimar. La una es que se excuse, cuanto pudiere, de retratos de niños, porque en éstos es impracticable la quietud y firmeza de postura que requiere el retrato y se aventura el crédito y la utilidad*» (1). Asimismo, Jusepe Martínez dice hablando del retrato en general (2): «*Mas por no quedar escaso y mostrar el amor y deseo de ayudarte y prevenirte, te quiero advertir que esta profesión de hacer retratos es materia muy penosa, y a veces poco premiada, por ser los censores que han de hacer juicio de ellos por la mayor parte ignorantes y haber de atender al juicio de cada uno es fatiga muy grande para quien obra este ejercicio.*» Contándonos después a este propósito varias anécdotas más fantásticas que reales.

El retrato, sea de niño o de adulto, no ha sido considerado en España como verdadera obra de arte. No gozó este género pictórico hasta bien entrado el siglo XIX de otra consideración que la de un arte menor, industrial, llamado a satisfacer, ya una necesidad devota—retratos votivos—, ya una necesidad amorosa —retratos de prometidos ausentes—, o bien, y apenas en muy contados casos, una inclinación vagamente erótica, cual la cumplida por los retratos que Palomino llama de «*fualdriquera*» y por otro nombre «*amatorios*» (3), tan del gusto de los extranjeros, y que en tamaño mayor había encargado especialmente el duque de Mantua a Rubens, deseoso de admirar en su galería a las más bellas mujeres españolas (4): «*Supongo que en Francia, Flandes, Alemania, Italia e Inglaterra —dice Palomino—, es corriente el tener retratos mayores y menores de todas las Madamas sobresalientes en calidad y hermosura, sin que de esto se haga melindre ni misterio alguno; pero en España es más escrupuloso el pundonor. Y así es menester tratar esta materia con diferente recato.*» Y con tal recato se producía gran parte de la sociedad es-

(1) Palomino y Velasco (Antonio): *El Museo Pictórico y Escala Optica*, tomo II, página 66.

(2) Jusepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, páginas 128-29. Edición Nogués.

(3) Palomino y Velasco: Obra citada, tomo II, páginas 96 y 97.

(4) Cruzada Villaamil: *Rubens diplomático*, página 64.

pañola, que en muchos casos hay que lamentar, en obras que nos venían de Flandes y de Italia, graves y extensos repintes por el hecho de figurar desnudo ¡el Niño Jesús! en alguna tabla de devoción.

Aun en el siglo XVIII, y apesar de la gran estima que el género de retrato había alcanzado en Francia, no era apreciado en España por los supremos definidores de materia artística. Documento expresivo y rotundo, declaración bien terminante, la hallé en el archivo de la Academia de San Fernando, en documento dado a conocer por mí recientemente (1): El pintor flamenco Antonio Fontanilla, residente en Madrid, solicitó, en octubre de 1756, el nombramiento de Académico de Mérito por la Pintura, proponiendo *«que, para juzgar de su pericia, la Academia le señale para retratar la persona que sea de su agrado, que hecho el retrato lo presentará, y que si en él se hallare el mérito necesario para el grado de Académico de Mérito, se le conceda.»* La Academia resolvió: *«Que la sola habilidad de hacer retratos no es proporción bastante para el grado de Académico de Mérito, en cuyos términos no se debería conceder al expresado Fontanilla, aunque hiciere el que propone con toda perfección.»*

No ha sido, pues, el retrato, en el arte español, tema que proporcionase satisfacción, fama y aprecio. Los temas de composición, ya religiosa o profana, eran la piedra de toque que había de valorar la obra de un artista. Los retratos eran modestas faenas narrativas, simplemente anotadoras de una persona determinada.

Preciso fué que el siglo XIX dignificase el retrato y le concediese toda la importancia que ya en Francia y en Inglaterra principalmente, se le había otorgado con entusiasmo en la segunda mitad del XVIII.

(1) Méndez Casal: «A B C» domingo 18 de febrero de 1923.

Ofrecen interés los retratos antiguos a medida que las gentes cultas dieron en preocuparse por los problemas de psicología individual (1). Claro está que con ello no me refiero a los especializados, verdaderos profesionales, que quizá sean los menos amantes del arte del retrato. Mas las gentes cultas, poseedoras de esa cultura media más extensa que profunda, pero en general más humana que especulativa, dieron en interesarse en el análisis de lo que en cierto modo y extensivamente podría llamarse el alma de un retrato. Desfila por los caminos del recuerdo mío, cuando escribo estas líneas, la imagen de coleccionistas inteligentes que fueron y de otros que viven. Claramente les veo ante un retrato de persona desconocida, aventurando sugestivas hipótesis sobre el carácter, la profesión, los hábitos, costumbres.... Y un buen día se identifica el retrato, se conoce a fondo y en detalle la historia del personaje misterioso hasta entonces... y ¡caso lo hipotético se desvanece como bello absurdo! Mas, quién borra las horas de emoción honda gozadas uno y otro día? Quizá los retratos infantiles no ofrezcan el interés psicológico—que como expresión, a su vez, es interés artístico—, que los retratos de adultos. Sobre todo en los de infantes muy jóvenes, los rostros no ofrecen huellas del vivir, de la lucha, que han impreso, para los que saben leer, trozos de íntimas historias. El niño es una promesa. El adulto, una realidad. El viejo, una historia: en más de un caso, íntimamente trágica...

(1) Estudio interesante es la obra del Dr. Osw. Rubbrecht: *L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*. Van Oest Cie., éd., Bruxelles.

Difícil problema pictórico el que plantea siempre un retrato de niño. Facciones sin acento claro; caras en cierto modo uniformes; el logro de parecido es la primera cuestión que se ofrece al artista. Y tras el simple parecido, viene la expresión, la vida, con dificultades enormes para ser captada.

No todas las técnicas son igualmente propicias al logro del retrato infantil. Ocurre con esto algo de lo que nos ofrece un estilo en relación con la materia en que ha de cuajar.

Así como por tierras burgalesas las finuras del arte gótico encontraron piedras aptas para afinar cuanto se deseara, y las canteras calizas de Hontoria contribuyeron con su blandura a las exquisiteces del plateresco y aun del barroco burgalés, así ciertas técnicas, como la flamenca, por otra parte más sabia, suave y acariciadora, parecen más de acuerdo con la belleza frágil y delicada de un infante, que la técnica áspera, aun cuando de resultados expresivos, de nuestros pintores del cuatrocientos.

Por otro lado, nuestros artistas, quizá en parte por temperamento y en parte por exigencias de los devotos que hacían los encargos, practicaron con exceso un realismo morboso, que en algún caso llegó a la ferocidad, pintando escenas de sangre y de tortura con una frecuencia y fruición excesivas. Y este pintar uno y otro día cuerpos desgarrados y bárbaras mutilaciones no constituía ejercicio adecuado para tranquilizar los nervios y poder dedicarse serenamente a la pintura de retratos infantiles, pintura de un sentido virgiliano, opuesta a la trágica concepción del arte, que tan propicio ambiente halló en la sociedad española...

Siquiera muy brevemente, ya que la índole de esta visión general y sintética lo impide, glosaré la marcha que sigue el retrato en la pintura española, y en especial el retrato de niño.

UNA de las obras más antiguas de nuestra pintura, de misterioso artista, que vivió en la segunda mitad del siglo XIV, es la tabla de *La Virgen de Tobed*, que en la Exposición Retrospectiva de Zaragoza de 1908 (1) atraía la atención inteligente de Emile Bertaux. A los pies de esa Virgen póstroanse cuatro figuras que pretenden ser retratos. A la derecha de la imagen, Enrique II de Castilla, con su hijo, que andando los años había de reinar con el nombre de Juan I. A la izquierda, la reina doña Juana con la infantita Leonor, que en su día había de casarse con el heredero del reino de Navarra, Carlos el Noble.

Esta tabla tan sugestiva parece iniciar claramente dentro del arte español una tendencia a la pintura de retratos. Mas la iniciativa no debe haber sido del pintor; más bien fué exigencia del piadoso donante.

Entre cientos de tablas españolas que siguen a ésta cronológicamente, apenas si muy contadas, cumpliendo asimismo un encargo, que no obedeciendo a impulso del artista, conceden un poco de espacio al retrato, si retratos pueden llamarse en muchos casos los muñecos que no han logrado ser incorporados a la obra, ya que ofrecen, casi siempre, la impertinencia o el desplazamiento de lo postizo.....

Busquemos el nacimiento del retrato hispano en la escultura, y en la escultura funeraria, que el español medieval mostró siempre una especie de voluptuosidad de la muerte, y reservó para el momento de desposarse con ella el pétreo obsequio de su efigie. Quien había leído

(1) Emile Bertaux: *Exposición Retrospectiva de Arte*, 1908, páginas 45-46.

mucho en vida—el primer conde de Tendilla, don Iñigo López de Mendoza—parece querer continuar leyendo eternamente, y (1) *viviendo* una vida del espíritu. Más bien, un *vivir* la muerte. Y a su lado surgen aquellos deliciosos pajecillos, los primeros retratos de niño en piedra, que velan con su inocencia y lealtad candorosa el reposar sereno de una eternidad sin dolor. Ciertamente, la escultura española halló mucho antes que la pintura una bella fórmula de retrato, y de retrato infantil, tan bella en cuanto al niño, que tal vez no ha sido superada.

Apesar de las numerosas tablas de devoción que de Flandes nos enviaban, y apesar del considerable número de pintores flamencos que comenzando por Juan Van Eyck, nos visitaron ofreciendo el brillante ejemplo de su arte de retratistas, puede afirmarse que el arte del retrato no logró arraigar en España hasta el siglo XVI.

No está aún muy claramente explicado el surgir de Alonso Sánchez Coello. Se ha venido repitiendo de unos en otros la afirmación de que nuestro artista procede de Antonio Moro, cuya formación técnica y estética, ni aun el mismo Hymans—su mejor biógrafo—logró poner en claro. Ya Sánchez Cantón, en su interesantísima y documentada obra *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, hace resaltar lo obscuro de la biografía del artista. Y tocante a la relación e influencia de Moro sobre Coello, hay quien opone serios y documentados reparos, muy dignos de meditación y análisis (2). Mas sea enlace o coincidencia, ello es que Sánchez Coello fué el primer pintor de retratos que hizo arraigar el género en España. Pintor veraz, señorial y grave, quizá no haya logrado el atildamiento de técnica que alcanzara Moro, tan conocedor de las de Scorel y de Holbein.

Los retratos de niño que Sánchez Coello pintó ofrecen, ante todo, ese dejo de tristeza que parece envolver a todos los personajes que posaron ante el artista. En torno a esos retratos parece vigorosamente ahuyentada la frivolidad. Esos niños no han jugado, tal vez ni han

(1) Orueta: *La escultura funeraria en España*. Madrid, 1919, pág. 117.

(2) Roblot-Delondre (Louise), *Portraits d'Infantes*, pág. 70.

sonreído. Parecen haber nacido con el pesimismo y el sentido escéptico del hombre viejo que ha perdido toda ilusión...

Tiosos, envarados, son niños-hombres. Quizá desde su nacimiento se les ha designado prometida, y más de una niña paliducha salió del taller del artista para ingresar en mística cárcel conventual, adonde la lanzara la omnipotente autoridad paterna. En muchos casos tal cárcel era el destino que su bastardía le había impuesto.

En esta Exposición faltan, entre otros tipos de retrato, algunos de esos numerosos ejemplares que tanto abundan en los conventos provincianos. El retrato de la niña-monja, capítulo demasiado triste del vivir de Castilla en los siglos XVI y XVII. Página de intransigencia, de dureza castellana.....

Pantoja de la Cruz, hispaniza más la fórmula de Sánchez Coello. Quizá no maneje siempre el detalle con la discreción debida. Recorta demasiado, lo que equivale a poner fronteras al ambiente. Ahoga términos, ya que el aire parece no circular libremente; pero tiene grandes aciertos en su veraz captación del espíritu del personaje y aporta considerable cantidad de elementos a la que andando los años habrá de constituir la llamada escuela de Madrid. En algunas de sus últimas obras es admirable.

Un pintor sin genio, que se empeñó en ser artista sin lograrlo jamás, ni aun en momentos de inconsciencia, que tan fecundos suelen ser en otros pintores, fué Bartolomé González. No merecería ni el honor de mentarlo, de no haber sido pintor excesivamente favorecido y de nombradía en momento menguado para el arte español.

Realmente, Bartolomé González no ha sido pintor. Yo más bien le estimo vulgar topógrafo del campo humano. No pintó: levantó planos meticulosos, abrumadoramente detallados. Su retina ha sido microscopio que, en fuerza de anotar la minucia, deformó, desenfocó el conjunto. Nadie como él para describir. Su obra es de frío redactor de inventarios. Nada olvida; ¡salvo el espíritu del retratado!.... Los árboles

---

(1) Cruzada Villaamil, *Rubens diplomático español*, páginas 70-71.

no le dejaban ver el bosque. Jamás la pintura española llegó a un grado tal de envilecimiento. Se comprende que ante obras de pintores como Bartolomé González, años más tarde nombrado de Cámara, se indignase Rubens, manifestando en carta al secretario del duque de Mantua (1): «*Hablo así, no por resentimiento, sino a propósito del deseo del señor Iberti, que quiere que en un momento pintemos muchos cuadros con ayuda de pintores españoles. Secundaré su deseo, pero no lo apruebo, considerando el poco tiempo de que podemos disponer, unido a la increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores y de su manera (a la que Dios me libre de parecerme en nada) absolutamente distinta de la mía.*» Carta fechada en Valladolid el 1603, protesta justísima, salvo si en la indignación envolvía a Pantoja, aun cuando el estilo de éste no podía ser más opuesto al de Rubens.

Si ante figuras expresivas de adultos, en cuyas caras el vivir había impreso huellas equivalentes a anotaciones sinceras de cuaderno de memorias, no acertaba Bartolomé González, ni la mayoría de los pintores de su tiempo, a captar el menor asomo de vida, cómo iba a interpretar con talento la enigmática y sutil fisonomía del niño? Los retratos infantiles que de los pintores aludidos nos han llegado no tienen otro valor que el de figurines de la época, en los que se describe, sin padecer el más leve olvido, cuanto se refiere a indumentaria y a las supersticiones que tan hondas raíces habían echado en la alta sociedad española. Tipo de esta clase de retratos es el supuesto del Cardenal Infante D. Fernando de Austria, atribuído a Bartolomé González, digno de figurar como portada de un tratado de hechicería. A la higa de azabache, probable obra de la industria compostelana, se le confiaba la misión de ahuyentar el aojo. La «mano de tejón», la «castaña marina», «la ramita de coral», la uña de la «Gran Bestia», «el clavo mágico», y otros amuletos, defendían al niño contra las múltiples asechanzas de brujas y trasgos. Y en sacrílega mezclanza, penden de cinturones y de lazos prendidos en los hombros, pequeños relicarios

(1) Cruzada Villaamil: *Rubens diplomático español*.

de cristal de roca o figuritas de devoción. En realidad, la Inquisición española no parece haber sido tan intolerante como la han pintado algunos autores..... Recordemos que los maestros azabacheros compostelanos, según nos cuenta López Ferreiro en su *Historia de la Catedral de Santiago*, y más en detalle el Sr. Osma (1), vendían en sus tiendas, más que próximas, amparadas por la Catedral, toda suerte de amuletos que los peregrinos de todo el mundo conocido dispersaban y extendían por los países más lejanos. Acaso éstos, a su vez, nos han traído influencias de hechicería oriental, que explican la coincidencia de ciertos ritos secretos y de sus amuletos representativos. Y aun— años más tarde—en la propia Imprenta Real se editaban los más disparatados libros, escritos por frailes, pretendiendo explicar y aun definir tales cuestiones. Libro-tipo de esta clase es el de fray Antonio de Fuentelapeña (2), en el que nos *explica*, hablando de los duendes, «*que estos animales ordinariamente se engendran en los caserones deshabitados, o en los sótanos o desvanes de las casas habitadas, donde por falta de lumbré, de comercio y de ventilación de aire se corrompen los vapores y exhalaciones, de cuya corrupción se engendran los duendes, afirmando más adelante, que aficionan se más a los niños que a los grandes.....*»

Consecuencia de tan arraigados dislates ha sido el poner al niño español, especialmente en sus primeros años, bajo la protección de múltiples amuletos. ¡Lástima que no los hubiera para combatir su tristeza!, aun cuando el Padre Fuentelapeña nos asegura muy formalmente en su libro, que los duendes son inofensivos; que no son ángeles ni demonios, y que su natural es alegre, dedicándose a inocentes travesuras para divertir a los niños....

Bien o mal atribuídos, los retratos de Moro, de Sánchez Coello y de Pantoja, se nos presentan siempre como labor narrativa del retratado, sin negar con ello el gran ahondamiento espiritual que en muchos se logró. Mas casi todos se nos ofrecen con una gravedad y un

(1) Osma: *Azabaches compostelanos*.

(2) Fuentelapeña (Fr. Antonio de): *El ente dilucidado. Discurso único novísimo que muestra ay en naturaleza animales irracionales invisibles, y quales sean*. Dedicada al Rmo. P. Fr. Martí de Torrecilla. Madrid, Imprenta Real, 1676.

hieratismo incompatibles con la espontaneidad del vivir despreocupado y con la ternura que merece el niño. Fué preciso que surgiera Velázquez, con su gran saber técnico derivado del Greco, para que desarrollase dos tendencias débilmente iniciadas: sacar a sus modelos al aire libre, a gozar del encanto del paisaje, a fundirlos con él, y agrupar a los niños en actitud de jugar, de despojarse en gran parte de la etiqueta excesiva de la Corte.

Ha sabido Velázquez tomar del Greco, sin servilismo, aquellas cualidades técnicas que habían de redimir a la pintura española de la Corte del adocenamiento en que había caído con Bartolomé González, y no cayó Velázquez en el error de seguir la orientación del candidato, acentuando el sentido de tristeza en los retratos. Los del Greco, admirables, de gran emoción, obra de místico o de iluminado, tienen algo de espectros, *a modo de llama*, que decía Carducho refiriéndose a cierto sistema de Miguel Angel. Los de Velázquez viven plenos de humanidad, son más optimistas, quizá influídos—única influencia—por la relación que tuviera con Rubens en la Corte.

Velázquez sintió la necesidad de plantar sus niños al aire libre. Y dentro de la etiqueta cortesana, observemos cómo introduce en sus retratos elementos que no hubiesen parecido serios en tiempos de Felipe II. El retrato de Isabel de Borbón que se guarda en el Palacio de Hampton Court, de Londres, sea copia u original, muéstranos al perrillo en actitud de ladrar al abanico que en su mano izquierda ostenta la dama. Y en el retrato del Príncipe Baltasar Carlos, del Museo del Prado, el Príncipe niño planta en plena sierra sin la cara triste y amargada de los retratos del xvi.

Pero la revolución que Velázquez produce de manera magistral en la pintura española de retratos, es con el cuadro de *Las Meninas*. Ya el Greco, con su *Entierro del Conde de Orgaz*, había dejado expedito el camino para llegar a este resultado. Mas el Greco no tuvo intención de hacer retratos, ya que la escena representada no corresponde a su época, si bien él la adapta a su tiempo, y convierte en actores de la misma a personas que viven plenamente el siglo xvi. Y la impresión

que da es la de un soberbio grupo de retratos. Mas en realidad, se trata de un cuadro de composición religiosa.

El caso de Velázquez con *Las Meninas* es completamente distinto. Velázquez se propuso retratar a varias figuras huyendo del tipo manido y estático. Quiso prestarles vida, acción, movimiento, y retrata componiendo cual si un cuadro de asunto planteara. Las figuras retratadas viven su vida, y a pesar del aspecto conventual de la sala, la obra no nos deja un tanto tristes, como los retratos de la Corte de Felipe II. La infantita Margarita María—figura principal, eje del cuadro—es niña y muy niña. Ha jugado; gusta de travesuras, y Nicolásito Pertusato no se recata para divertirse con el perrazo que tiene delante. La luz ya no es la convencional y clásica, común a toda suerte de retratos. Por la ventana de la derecha entra violenta, ilumina las figuras principales y deja en misteriosa penumbra a dos que no interesaba retratar. Con este cuadro, formuló Velázquez el retrato-escena, que parece creado en homenaje a una niña.

Rota la rigidez y la rutina que envolvía a la mayor parte de los retratos hasta Velázquez producidos, ya quedó el camino abierto por donde Martínez del Mazo podía continuar. Excelente pintor, no se separa jamás de la órbita velazqueña, tan difícil de ampliar y aun simplemente de seguir, ya que el arte del gran Don Diego no es arte de receta, ni arte de manera. Pero Mazo, al decir del malogrado Aureliano de Beruete, «pintó poco y no tan saliente como lo de fechas anteriores» (1) a la muerte de Velázquez. Y es que Mazo ha sido un excelente instrumentista, que necesitó la batuta del maestro. Sin ella no acertaba. No era solista.

Mazo pintó niños y los pintó con amor; mas el recuerdo constante de la obra de su suegro le embarazaba para producirse con espontaneidad. El grupo de *La familia del artista*, que se conserva en el Museo de Viena, resultaría gracioso y bello de no acudir implacable el recuerdo de *Las Meninas*. Mas, quién logra alejarlo?...

(1) Beruete: *Conferencias de Arte*, pág. 160.

En el retrato de la infantita María-Teresa de la colección Morgan, Mazo sigue asimismo a Velázquez en su interpretación más humana del retrato de niño. Esta princesita que «posa en Corte» ricamente ataviada, no conserva la seriedad triste «muy siglo XVI». Se permite utilizar su mano derecha para jugar con el diminuto perro que descansa en el sillón. Mazo no se atrevió a más. Dado su carácter pusilánime, ya no es poco.

No es mi intento, al escribir este prólogo, estudiar detalladamente la producción de todos los pintores españoles que se han distinguido vigorosamente. Quiero ocuparme de modo muy breve de aquellos que más brillaron como retratistas, y especialmente como retratistas del niño.

Por extraño que parezca, el pintor español que más amorosamente pintó al niño en sus cuadros, Bartolomé Esteban Murillo, no nos ha dejado retratos infantiles. Yo, al menos, los desconozco. Claro es que verdaderos retratos de anónimos chicuelos, gorriones de las plazas sevillanas, sí se conocen, y el entusiasmo por estos cuadros favoreció su divulgación tan enorme. Ya mi cultísimo amigo Augusto L. Mayer dedicó páginas calurosas a los cuadros de este género que se conservan en la Antigua Pinacoteca de Munich, que con tanto acierto dirige desde hace pocos años. Alguna conferencia dedicó al tema crítico tan laborioso como Vegue y Goldoni. En Mayer concurrió, para brotar su amor al tema, la circunstancia de que su conocimiento de España comenzó en Sevilla, y los primeros niños españoles que observó atentamente fueron los *golillos* sevillanos, que en nada se diferencian de los que pintó Murillo. Mas reproducción de niño, ejecutada con interés iconográfico, no ha llegado a nosotros, y ello es lamentable, ya que Murillo, por su temperamento y por su técnica, ha sido quizá el pintor español mejor dotado para este género de pintura.

Tal vez de haberse vecindado Murillo en la Corte, hubiera ejecutado retratos de niño, y la pintura española, apoyándose en ellos, habría producido un vigoroso nacimiento del retrato infantil en el siglo XVIII, semejante al ocurrido en Inglaterra.

Ni Zurbarán ni Valdés Leal han sido pintores de retratos. Por excepción hicieron algunos, mas sin decidido empeño de cultivar el género. Fueron simplemente obras ocasionales. Uno interesante de Valdés Leal debe recordarse. Tal es el retrato de Don Miguel de Mañara que se conserva en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Mas la figura que hoy nos interesa no es la de Mañara—pintada de memoria años después de muerto—, sino el tipo sugestivo del niño que se sienta a la izquierda, en actitud semi-burlona de imponer silencio. Es un tipo lleno de vida, notable ejemplar de la fauna de monaguillos, maestros en el arte de embromar beatas y obtener propinas.

Parece ser que el género de retrato solamente encontraba terreno apropiado a su desarrollo en el campo cortesano. Para los Reyes, el retrato constituía una necesidad ineludible. Los múltiples organismos civiles, militares y eclesiásticos del Reino debían ser presididos por la Real efigie. Aun hoy se administra justicia en nombre del Rey. En Madrid abundaban y sobreabundaban esos organismos, y en Madrid, en torno a la Corte, vivían los más linajudos próceres. Mas estos aristócratas, pequeños reyezuelos, poseían lo que aun hoy se llama en las grandes casas «sus Estados». En ellos radicaban múltiples fundaciones suyas, cuyo patronato aun hoy ejercen. Y a esas fundaciones—conventos, hospitales, colegios—era preciso enviar retratos del Señor para dar prestancia y autoridad a salas de juntas y capillas. De ahí que el género del retrato floreciese en Madrid, y que grandes pintores que han vivido alejados de la Corte apenas lo cultivaran. Por otra parte, y salvo contadas excepciones, se trata de género que no es de la iniciativa del artista.

La escuela que Velázquez había elevado a tan gran altura, se hubiese extinguido rápidamente de no surgir D. Juan Carreño de Miranda. No es que Mazo sea un valor de escasa importancia, mas ya hemos visto que su pintura vivía a expensas de la savia que Velázquez le daba. Muerto el maestro, Mazo desmaya, apenas produce, es un desorientado. Suerte ha sido, y grande, para el arte español que D. Juan Carreño y D. Diego de Velázquez se hubiesen encontrado, comprendi-

do y ayudado. Velázquez le introduce en Palacio, Carreño pinta para Palacio, y a la muerte de Mazo, el 1669, es nombrado pintor del Rey. Pero el ambiente cambió. Aquella ráfaga de alegría que había pasado por los retratos de la Corte de Felipe IV desaparece. Volvemos a la tristeza del siglo XVI. Todo el reinado de Carlos II equivale a la agonía de nuestra recia personalidad. Los niños que pintó Carreño ya no sonríen. Los fondos de los cuadros se nos ofrecen sombríos, y aun las alegres influencias vandickyanas tórnanse graves y serias en el arte de Carreño. Era la influencia desoladora del ambiente.

Carreño fué un gran pintor de retratos original y fuerte. No ha seguido servilmente a Velázquez ni a Van Dyck. Asimiló cualidades técnicas de ambos y las incorporó a las propias. Su arte es robusto y es suyo. Su estética es la que el ambiente le impuso, y ese ambiente no era a propósito para producir sugestivos retratos infantiles....

Carreño escribió la historia gráfica de Carlos II. Ante los numerosos retratos del Monarca que el artista pintara, asistimos al proceso implacable de la agonía de una estirpe, y de un sistema.

Como alguien ha dicho, había recogido «una herencia política pingüe, pero gravadísima por sus manirrotos antepasados, encomendada a administradores torpes o desleales, y una herencia física de lacras, degeneraciones y miserias» (1).

No consiente la índole de este prólogo hablar de otros pintores interesantes de la Escuela de Madrid, que se educaron artísticamente al lado de Carreño. Por otra parte, apenas dejaron retratos, y entre ellos desconozco los que se conservan reproduciendo niños. Alguna que otra vez pasaron rápidamente por el comercio sin dejar huella retratos sorprendentes, obra de pintores poco sonados. Salieron del olvido, figuraron breves días, y a veces sólo contadas horas, en los escaparates o salones de algunos anticuarios para esconderse por tiempo indefinido en cerrada colección particular. Muchos emigraron....

Avanzada la segunda mitad del siglo XVII, el único pintor de raza

(1) Maura Gamazo: *Carlos II y su Corte*, tomo I, pág. 43.

que nos queda, excelente, pero escaso retratista, es Claudio Coello. Fué el último que pintó en español. Desconozco los retratos de niño que haya podido hacer; sospecho que, si alguno surge, reflejará asimismo la tristeza del ambiente, como aquel bello retrato de la colección Beruete, del que decía su culto coleccionista: «Este personaje no es el D. Juan de Alarcón, fundador de la iglesia que lleva su nombre; es un joven caballero cruzado, de mirada triste, y que parece reflejar en su fisonomía todo el abatimiento de su época.» Y en esa época, para alegrarla artísticamente, vino Lucas Jordán, que, si fué un excelente decorador, imprimió un rumbo a la pintura española incompatible con el género de retratos.

Palomino nos cuenta que *todos los que le conocían*—a Claudio Coello— *fueron de sentir que la venida de Jordán le costó la vida; y si ello no fué así, tuvo la desgracia de morir en tan mala ocasión.*

Y más adelante, como últimas palabras de la biografía de Claudio Coello, consigna, o más bien define Palomino: *Jordán más atendía al todo que a las partes; pero Claudio, por mejorar un contorno, daría treinta vueltas al natural.* Así era. Jordán, pintor de grandes masas, de impresiones de conjunto, de sensaciones externas, de movimiento, de ímpetu dinámico. Claudio Coello, pintor reposado y sereno, analizador minucioso del natural. Ambos caminaban en opuestas direcciones.

Con Claudio Coello muere la pintura castizamente española.....

Al venir Carlos V a España sufre nuestro país una invasión de flamencos y alemanes que, moviéndose en torno a la Corte, tendían a imprimir a la vida nacional rumbos y orientaciones que no se acomodaban al sentir español. Entonces España era un gran organismo fuerte, con el vigor de un joven de alto temple. Así tal invasión fué absorbida e incorporada, sin deformar nuestra personalidad. Las defensas orgánicas eran más poderosas que la infección. Mas con la subida de Felipe V al trono, casi toda la vida española del espíritu se

convierte en una traducción francesa. La aristocracia, en su mayoría, adopta los trajes, los usos y hasta los muebles que daban al hogar un sentido hispano. El barroco español, tan majestuoso y grave, adquiere andando los años, la frivolidad de los Luises. Llega un momento en el cual las «personas de buen gusto» no admiten como valor estético mas que lo procedente de Francia. Unicamente en la masa popular, en las gentes que laboraban silenciosamente en los pueblos más apartados de la Corte, se conservó cual fuego sagrado el germen latente de lo español, que algún día había de brotar vigoroso. Mas esto solamente en las artes industriales.

En tocante al arte de la pintura, muerto Claudio Coello, es preciso confesar que no nos quedaba un pintor de raza. Figuras mediocres, sin iniciativas, eran discretos ejecutantes incapaces de despegar sus pies del suelo y remontarse.

El nuevo Monarca, educado en la magnificencia de la Corte de su abuelo Luis XIV, debió sufrir desagradable impresión al entrar en una España entristecida bajo el reinado del último Austria. Cuéntanos William Coxe a este propósito: «*hase notado como un efecto asaz extraño de la naturaleza del gobierno español, así como de la situación precaria en que se hallaba, no menos que del carácter popular de esta nación, que no sólo el séquito del Rey careció de magnificencia, sino hasta del decoro que exigía el buen parecer*» (1), y más adelante añade: «*... en todos los lugares de su tránsito fué recibido Felipe con aclamaciones entusiastas de los habitantes, gozosos de ver a un príncipe tan joven, tan vivo y tan amable, que ofrecía un contraste extraño con la prematura vejez y aire taciturno del difunto soberano*».

Felipe V, en tales momentos, aun era niño. Acababa de cumplir dieciséis años, y sonreía a su nuevo pueblo con espontaneidad desusada en un Monarca español. Pronto había de entristecerse. Los retratos de tal momento histórico que de él nos han llegado, son optimistas y alegres. Mas no busquemos en ellos profundidad, ahonda-

(1) William Coxe: *España bajo el reinado de la Casa de Borbón*, tomo I, pág. 85.

miento. A partir de estos retratos, tan franceses, el arte español pierde su independencia, su personalidad. Los pintores que Felipe nos trajo vinieron con todos los prejuicios, recetas y amaneramientos en que habían sido estéticamente educados. Pompa, sentido declamatorio, frivolidad, hipérbole, convencionalismo, teatralidad y mentira. Nace entonces lo que hoy se llama «retrato decorativo». La cabeza parece haber perdido en este tipo de retrato todo el prestigio, la nobleza y la devoción que los pintores españoles le rindieran. No merece mayor atención que el puño de una espada, o el esmalte de una venera... Las actitudes heroicas, los gestos «nobles», obedecen a un recetario, especie de tratado de etiqueta de la composición pictórica. De ahí esa especie de uniformidad estética—uniformidad de lo elegante vulgar—que se observa en la mayor parte de los retratos franceses del siglo XVIII. Preciso es confesar, no obstante, que a partir de Felipe V se concedió más atención al retrato de niño, ya que se hace más frecuente y adquiere una alegría—llámese frivolidad si se quiere—que hasta entonces no se le había sabido imprimir. Miguel Angel Houase, quizá sea el primero que contribuya a afrancesar el retrato en España. Entre las obras de este género que se le atribuyen, y en especial algunos retratos de Luis I, nos le muestran, ya que no profundo, sí agradable. Tal vez a partir de entonces se ahuyentó de los retratos la tristeza.

Ranc, de infausta memoria, ya que el incendio de Palacio, que tantas obras de arte consumió, inicióse en las habitaciones que ocupaba, dejó retratos infantiles graciosos y elegantes, pero nunca hondamente sentidos.

Todos los pintores franceses de retratos que nos han visitado, habían bebido en las mismas fuentes estéticas. Nada más distante de los gustos actuales que esos retratos, reñidos con la sencillez y la ingenuidad, ahora tan perseguidas. Asimismo pinta retratos Luis Miguel Vanlío. El exceso de receta había convertido el noble arte de pintar en ejercicio de automatismo pseudoartístico, incompatible con todo sentido emocional. Los contados pintores españoles que malvivían en la Corte, habíanse convertido en meros servidores de los artis-

tas franceses, y cuando algunos pintaban retratos por su cuenta, no hacían otra cosa que pésimas traducciones de lo francés.

Huella duradera dejó en nuestra pintura Conrado Giaquinto. Mas su arte, no tan despreciable como se le ha juzgado, no tenía la menor relación con el género de retratos. Más bien era lo opuesto, ya que su facilidad e impresión, su dinamismo, excluyen todo análisis y ahondamiento.

La decadencia lamentable en que el arte español se hallaba al advenimiento de Fernando VI continuó su marcha descendente, sin que los monarcas intentaran detenerla con injertos de extranjería. «El rey y la reina eran más apasionados de la música que de las artes plásticas; por un *aria* de Farinelli hubieran ellos sacrificado el mejor cuadro de su palacio del Buen Retiro» (1).

Hasta el 1761, año de la llegada de Antonio Rafael Mengs a España, reinando ya Carlos III, no se cambia de postura, en tocante al género de retratos. Sin que los de este pintor sean un modelo de espontaneidad, reflejan mejor que los franceses aquí conservados el espíritu y la expresión de su tiempo.

Antonio Rafael Mengs se creía enviado por el Destino para elevar el arte sobre la vulgaridad en que yacía. «Mengs, aislado del mundo por educación paterna, y más aislado de la vida en torno por las amplias lecturas de una estética absurda, basada en un helenismo falso, ya que era un helenismo traducido por la decadente civilización romana, dióse a pensar sin descanso en la realización pictórica de grandes temas paganos. Y sus personajes mitológicos al ser concebidos no los encarnaba su mente en un hombre o en una mujer vivos: veíalos siempre a través del recuerdo de alguna estatua. Consiguientemente, sus creaciones surgían ya muertas.» Así hablé de Mengs, recientemente, como pintor de composiciones. Mas el Mengs pintor de retratos es muy superior a aquél. Forzado por las circunstancias a pintarlos, retrata a muchas damiselas de la Corte y a todas las personas de la Real fami-

(1) Madrazo: *Viaje artístico de tres siglos por las Colecciones de cuadros de los Reyes de España*, pág. 217.

lia. «Y esos retratos, pintados sin preocupación mitológica ni complicación alguna del espíritu, constituyen su obra maestra. Mengs, sin darse cuenta, poseído de esa divina inconsciencia que produce las obras bellas, analiza certero, con su pincel demasiado sabio, a la damita elegante, relamida y repintada, compendio vivo de todos los tratados de *Arte de embellecerse y de Urbanidad y Cortesía*, verdaderos libros de horas del XVIII..... En esos retratos Mengs aprisionó toda la frivolidad amañecada del modelo. Es la porcelana viva y exquisita, deliciosamente prolija en el detalle y en el atildamiento; es la representación impecable del espíritu del siglo XVIII, con su uniformidad, su etiqueta constante, sus gestos medidos, presidido todo por la eterna sonrisa.....» (1).

Los niños que Mengs pintó, posaron excesivamente atildados, pero sonríen. Su actitud no es suelta, cual corresponde a la infancia; pero ya no ofrecen la antipática teatralidad de los retratos franceses.

Por los mismos años que Mengs pintó en Madrid, trabajó en el Palacio nuevo un gran artista que había de influir sobre nuestra pintura y más concretamente sobre Goya. Aludo a Juan Bautista Tiépolo. Claro es que toda su obra es completamente ajena a la pintura de retratos. Mas dejó brillante y fecundo ejemplo de bizarrías, de técnicas y de armonías coloristas. Dígalo sinó el hermoso autorretrato de Francisco Bayéu, propiedad de la Academia de Bellas Artes de Zaragoza, que tantas coincidencias ofrece con el arte de Tiépolo y de Goya. Díganlo asimismo los bellos pasteles de Lorenzo Tiépolo, que recogieron con suma gracia escenas populares madrileñas, sugiriendo tal vez a Goya los asuntos de sus cartones de tapices.

Goya no fué un pintor precoz. Ya maduro, malhumorado y sordo, es cuando produce obras razonadas.

(1) Méndez Casal: *Antonio Rafael Mengs y el espíritu de su obra*. A B C, 18 de febrero de 1923.

Apesar de cuanto se ha escrito sobre Goya, su verdadera biografía está por hacer. Y su arte, o mejor dicho la génesis de su arte, está por explicar. Su obra toca todas las cuerdas del sentimiento. Unas veces—las más—se nos ofrece soez y tabernario. Otras, crispa los nervios produciendo malestar semejante al de reptil que se acerca cauteloso a nuestros pies. Cuando en los *Caprichos* y en *Los desastres de la guerra* luce su «ingenio siniestro», que definiera Gracián en *El discreto*, el mal-estar sube de punto; parece arañar el alma del espectador. Si el arte es ante todo expresión, jamás en ninguna obra se llegó a tal intensidad artística. Aquellas macabras fantasías del *Bosco* que quizá inspiraron los *Sueños* de Quevedo e influyeron sobre Goya, son cosa inocente comparadas con el refinamiento sarcástico del gran aragonés.

Si de la obra de Goya—tan extensa—no hubiese llegado a nuestros días otra cosa que los *Caprichos* y *Los desastres de la guerra*, no pecaría de injusto quien juzgase al artista como un malvado. Despréndese de tales producciones un acre vaho de odio, de pasión malsana, de secreta complacencia, ante el dolor y la muerte. Jamás el refinamiento de la crueldad ha podido alcanzar tensiones tan brutales. Mas existen obras que redimen a Goya del calificativo de espíritu malvado. Y, entre todas, ninguna como los retratos infantiles.

Mantengo viva la impresión que en mis años de adolescente me produjera el repetido contemplar del retrato de Goya que Vicente López pintó. No me parecía el retrato de un hombre. Más bien sentíame frente a la enérgica testa de un viejo león cuya presencia hace enmudecer. Y león ha sido Don Francisco, con sus rasgos de crueldad y de nobleza. En alguna obra, como *La familia de Carlos IV*, se ha conducido como fiero, pero noble mastín, que muerde a los adultos y respeta a los niños. En realidad, a éstos hasta los trata con ternura.

La pintura de Goya es ímpetu, instinto creador. Pintó bien, cuando su pincel se movió espontáneamente sin preocupaciones estéticas ni técnicas. Cuando alguna de éstas contraría su temperamento, Goya fracasa. Hombre rudo, de baja extracción, asoma siempre en él lo popular y rústico. Si alguna vez quiere afinarse, ser atildado, elegante, no

acierta a serlo. El siglo XVIII le venía estrecho. Tal ocurre con el grupo de retratos del Duque de Osuna y su familia. Goya pintó esta obra con el pensamiento fijo en Mengs. Quiso imitar las tintas grises, los atildamientos del alemán, y produjo unos muñecos ridículos. De no haber superado esta obra, Goya acaso no hubiese merecido los honores del Museo.

Por eso a Goya hay que admirarlo en tocante al tema del retrato de niño, en las obras que pintó sin violentar su natural inclinación técnica y estética.

Bellos sobre toda ponderación se nos ofrecen los retratos de su nieto Marianito Goya, de las colecciones Crooke y antigua del Duque de Sexto. El primero, pintado con gran sobriedad y sencillez colorista, respira ingenuidad. El segundo, representa a Marianito un par de años después, empuñando a modo de batuta, un rollo de papel y tocado con gracioso sombrero de copa. En estos retratos no asoma, por mucho que se la busque, la huella biliosa del abuelo. Ha pintado con amor, con ternura, y sintiéndose niño; parece que el ejercicio de pintar lo ha querido convertir en juego. Yo creo que estos retratos tan bellos no han constituido para Goya otra cosa que un medio de divertir al nieto, sin producirle el menor desagrado. El carácter felino de Goya cuando juega, se muestra bien distinto según lo haga con el niño, al que jamás lastima, o se divierte con sus compatriotas mayores. En este último caso, araña con frecuencia.....

A Goya debemos, entre otras cosas, el renacimiento de nuestra pintura, que parecía haber muerto con Claudio Coello. Espíritu vigoroso, altísimo valor técnico y estético, Goya comienza apoyándose en Mengs y en Tiépolo, y, como todo genio, asimila y transforma, sin perder su independencia. Mejor que la bordada casaca dieciochesca que le prestara Mengs—retrato de los duques de Osuna—, le sentó la modesta indumentaria de Tiépolo. Velázquez y el Greco le suministraron la levadura hispana, y con todo, bien fundido, creó un nuevo tipo de gran pintura, muy española y muy recia.

Mientras Goya no halló su fórmula genial, algunos modestos pinto-

res españoles, contemporáneos suyos, pintaron con relativa independencia. Tales: Carnicero, Juliá y Esteve.

En sus primeros tiempos habían producido mostrando influencias ya lejanas de los pintores franceses, mezcladas con acentos técnicos de Mengs y Tiépolo, dando por resultado obras que, sin ser vigorosas, no carecen de gracia. Mas tales artistas, una vez elevado Goya, le siguen ciegamente, realizando un arte cuyo principal reparo estriba en el excesivo recuerdo de la obra del maestro sin conservar su grandeza. Esteve ha sido el Mazo de Don Francisco. . .

Artista adocenado en sus comienzos, discreto luego, logrando en algunas obras cierta gracia atrayente, fué Zacarías González Velázquez. Pintor de retratos que alcanza a vivir todo el primer tercio del siglo XIX, continúa produciendo dentro del tipo de pintura del XVIII. Su labor es extensa, pero desigual. Ha retratado a muchos niños y ha sabido recoger con delicadeza bellos gestos de expresividad ingenua, atisbos de naciente picardía y actitudes viriles.

González Velázquez, Carnicero en su primera época, y una serie de anónimos pintores—principalmente andaluces,—nos legaron otro tipo de retrato infantil, que abundando extraordinariamente, recuerda de tan gráfica manera un aspecto de la vida española de la segunda mitad del siglo XVIII. Aludo al tipo de retrato del niño militar.

Aquellos padres que en los siglos XVI y XVII dispusieran del destino de infelices niñas, haciéndolas ingresar en conventos de los que jamás habían de salir, tórnanse en el siglo XVIII en guías de sus descendientes varones, destinándoles al servicio militar, cuando aun no habían lanzado sobre el mundo una mirada consciente. El Cuerpo de oficiales, a partir de Felipe V, convirtiéndose en un Cuerpo de nobles. Limpieza de sangre es la primera condición que se exige. Hay quien, por el mero hecho de heredar noble prosapia, nace con grado de oficial, y viste antes de hablar, flamante uniforme de algún regimiento. Jamás los niños es-

pañoles han «jugado a los soldados» con más propiedad que en esa época... Inútil ha sido que los Reyes, hasta Fernando VII inclusive, dictasen numerosas disposiciones ordenando que no se permitiese la agregación efectiva a los regimientos, hasta cumplir los dieciséis años. Una gracia especial venía muy repetidamente, a dejar sin efecto pragmáticas de tan escaso valor como esos buenos propósitos que no alcanzan realidad. Cadetes, guardia-marinas, alféreces y hasta capitanes, abundaron y sobreabundaron en la historia de la chiquillería aristocrática de nuestro siglo XVIII... Ello da a numerosos retratos infantiles, gracia pintoresca y alegría cromática, que contrasta con aquellos otros retratos excesivamente severos y tristonos del XVI... Los retratos del niño militar son casi siempre agradables. Cuando el autor fué artista, interesan doblemente por su valor psicológico y de indumentaria. Si sólo fué pintor vulgar, su obra queda encerrada dentro del interés que evoca una atrayente muñequería.

Al finalizar el siglo XVIII nos llegaba de fuera una fuerte corriente de afición al retrato. Poco antes de surgir la Revolución francesa, ya los Salones de París colgaban de sus muros numerosas obras de este género pintadas por artistas no sólo franceses, sino también extranjeros, atraídos por la fastuosidad de la Corte de Luis XVI.

Entre tanto artista, uno sueco, llamado Adolfo Ulrico Wertmuller mereció la protección de su embajador en París, barón de Stall, al que retrata, como asimismo a varios otros diplomáticos de la embajada. En el Salón de 1783, logra atraer la atención y triunfa. Tal éxito, le eleva a pintor de la Corte. En el Salón de 1785 ya expone un cuadro con los retratos de la reina, del delfín y de una infanta paseando por el parque inglés del pequeño Trianón. La obra agrada y Wertmuller es nombrado académico. En el Salón siguiente de 1787 expone gran cantidad de retratos, entre ellos varios de niño (1), que acrecientan su

(1) «Explication des peintures, sculptures et gravures de l'Académie Royale.» París, 1787.

fama. Había triunfado, mas poco había de disfrutar del triunfo, ya que la Revolución surge impetuosa y sangrienta, y quien había sido pintor del Rey, era prudente que abandonase Francia. Wertmuller huye. Desconozco su ruta. Sólo sé que ese mismo año de la Revolución desembarca en Cádiz, quizá procedente de Marsella, un pobre sueco miserable, desconcertado. Huía de Francia y afirmaba que era pintor. Visitó a su cónsul y fué atendido. Tal artista no era otro que Wertmuller. No cayó en mal hogar.

El Cádiz de final del siglo XVIII era la ciudad más importante de España. En riqueza superaba a Madrid. Corría abundante el dinero y la colonia extranjera era numerosa, inteligente y rica. Y en tocante a arte, quien desee enterarse de lo que era el Cádiz de entonces, que lea el tomo XVIII del *Viaje de España* de Ponz. Grandes coleccionistas, como D. Sebastián Martínez, Alonso O'Cruley, Murcia, Conde de Maudes, etc., poseían verdaderos museos.

El cónsul sueco que tan cordialmente recibió a Wertmuller, llamábase Juan Jacobo Gahm, hombre ya setentón, casado con una compatriota cuyo nombre era el de Ana María Schultzen. De tal matrimonio vivían varios hijos, llamados Gotieb, Enrique, Juan Jacobo, Sofía, Gustava, Ulrica, Carlos y Luisa. Ante el caballete de Wertmuller desfilan todos con los nietos del cónsul, niños rubios, pálidos, de mirada dulce, cual descendientes de las soñadoras razas norteañas.

Esos retratos de niño que yo aún alcancé a ver en casa de un descendiente, son bellos, sentidos y pintados con gran cariño. Pocos retratos infantiles ejecutados en España podrían parangonarse con ellos.

Wertmuller aún continuaba en Cádiz el 1792, triunfante y agasajado por aquellas gentes tan refinadas y cultas. Durante ese tiempo pintó numerosos retratos y convivió con modestos artistas españoles. Quizá conoció a Goya, aun cuando no podamos precisar la fecha de la estancia en Cádiz del pintor aragonés. Aureliano de Beruete, al hablar del

retrato de D.<sup>a</sup> María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga, sexta Condesa de Montijo, dice: «La Condesa en el centro del lienzo, se la representa sentada e inclinada sobre un bastidor de bordar: rodéanla sus hijas, dos sentadas y dos en pie detrás, vestidas de blanco; llevan las cinco damas el cabello suelto y rizado según la moda de la época. Algo muy extraño en su composición, técnica y colorido tiene este grupo que a primera vista hace desechar la idea de que pueda ser de Goya. Alguien pensó y afirmó que es de Wertmuller (1).» Ello indica que ambos artistas no andaban muy distanciados estéticamente y técnicamente. A Goya le sobraba vigor, ímpetu y quizá en algunas obras le faltaba atildamiento; Wertmuller, en cambio, careció de acento y coraje para ser un gran pintor. Pero su influencia sobre parte de la pintura española de comienzos del siglo XIX, es indudable. Por eso dentro del esquematismo que este prólogo debe tener, me ha parecido oportuno consignar estos detalles inéditos, sobre una figura tan interesante como escasamente conocida.

Ya un poco avanzado el siglo XIX, Cádiz decae. La pérdida de nuestro vasto imperio colonial produjo su ruina. A partir de tal acontecimiento comenzó el éxodo; mas los primeros que emigran en toda decadencia económica son los comerciantes. La cultura, que es lo que más tarde entra en los países florecientes de súbito, es asimismo lo último que desaparece cuando se produce la ruina económica. Por eso, en Cádiz, sobreviven durante varios lustros influencias culturales que remontan con brillantez el 1850.

Cuando el 1813 D. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maudes, escribe su *Viaje de España*, detiéndose muy complacido en la descripción de las numerosas colecciones de arte que desde tiempos de Ponz habían aumentado extraordinariamente. Vecindado en Cádiz, conoció

(1) Beruete (Aureliano): *Goya pintor de retratos*, pág. 61.

a Wertmuller, y por él fué retratado, así como por otro artista alemán que durante varios años residió en aquella población, y cuyo nombre es Riedmayer.

Hacia el 1790 habíanse establecido en Cádiz los Bohl de Faber. Juan Nicolás, como es sabido, contrae matrimonio, el 1796, con doña Frasquita Larrea, hija de español e irlandesa. En su hogar—años más tarde—organizan una tertulia literaria. En ella parece ser que ha brotado el romanticismo español.

A tal tertulia acudían numerosas personas, no sólo gaditanas, sino también de la colonia extranjera. Dos cónsules, asiduos tertulianos, Mr. John Brackembury y M. Gessler—de Inglaterra y Francia, respectivamente—distínguense como entusiastas vehementes del romanticismo. Coleccionistas inteligentes de obras de arte, contribuyen con su orientación romántica a crear en España un nuevo tipo de retrato, distinto del francés de mediados del xviii y del inspirado en el clasicismo de David. Especialmente el retrato de niño, cambia y mejora. Aún los mayores, rompen completamente con la costumbre inveterada de retratarse vistiendo de acuerdo con la más exigente etiqueta. Quizá su decisión causa escándalo; pero posan ante Gutiérrez de la Vega, vistiendo traje de majo M. Gessler y jubón acuchillado de tipo español del siglo xvii *míster Brackembury*. Y las hijas de éste, tocadas con graciosas mantillas, nos legan sus figuras, un poco muertas, pintadas asimismo por Gutiérrez de la Vega.

La moda se extiende, pasa a Jerez y a Sevilla, y Esquivel, Fernández Cruzado el gaditano, Gutiérrez de la Vega, Romero, y otros, pintan retratos románticos de un sentido arcaizante, que en muchos casos semejan absurdas mascaradas. Los retratos infantiles adquieren bien un sentido popular, vistiendo los niños típicos trajes andaluces, ya un sentido arcaizante, excesivamente arbitrario, con mezclas de distintas épocas en la indumentaria.

Por otra parte, los bellos grabados ingleses contemplados en Cádiz y Sevilla uno y otro día, influyen sobre el retrato infantil, que se incorpora el paisaje, produciendo algunos bellos cuadros que evocan el recuerdo de los grandes y exquisitos pintores ingleses.

Gutiérrez de la Vega, cuya fecha de nacimiento llevé al año 1791, es quizá el más influido por los retratistas ingleses. Prolongadas estancias en Cádiz, disfrutando de la hospitalidad de Mr. Brackembury que poseía rica colección de retratos ingleses, unido al probable trato con David Wilkie, que reside en Cádiz la mayor parte del año 1828 pintando retratos y temas de asunto español, determinó tal vez esa influencia inglesa—en algún momento tan marcada—que se observa en parte de la obra de Gutiérrez de la Vega, especialmente en algunos retratos infantiles. No sólo Wilkie pintaba en Cádiz. También John Lewis viene a España, pinta en Sevilla, y reside en Cádiz algún tiempo, después de contraer matrimonio con Ulrica Gahm, la sexta hija del cónsul sueco Juan Jacobo. Y algunos años más tarde—el 1833—el fino paisajista inglés David Roberts, convive con los pintores sevillanos, pinta ante ellos, les hace ver una nueva orientación del paisaje tan distinta de la clásica, y contribuye a que envuelvan las figuras de sus retratos en bellos fondos de campo.

Los retratos infantiles tienden más a aparecer realizados por un fondo de naturaleza. Recuerdo a este propósito, una instancia inédita que se conserva en el Archivo de la Academia de San Fernando, y que bueno es dar a conocer (1). El 1831 el pintor sevillano José María Escayena y Daza solicita de la Academia que se le conceda el título de académico de mérito, para lo que envía cuatro obras, que presentan los académicos Esquivel y Pérez Villaamil, diciendo de una: *la que representa un retrato de cuerpo entero fué pintada por mí el 1833, y el fondo de ella ejecutado por el célebre pintor inglés David Roberts*. Y éste, en carta dirigida a Mr. Hay, de Londres (2), comentaba: *Los pintores de aquí, aun*

(1) Archivo de la Academia de San Fernando, armario 2.º, legajo 36.

(2) 2 de julio de 1833. «*Lewis had already staggered them by his skill in an art of with pencils and colours, I painted three small pictures and a background to a portrait*».

cuando muy inferiores a sus paisanos Velázquez y Murillo, son sin embargo muy buenos muchachos. Lewis los había iniciado ya, con su habilidad, en un arte del cual eran profundamente ignorantes, y habiéndome provisto ellos de pinceles y colores, pinté tres cuadritos y un fondo a un retrato. No tienen idea del claro-oscuro, y los efectos de luz y sombra que constituyen lo más grande del arte, parecen estar fuera de su alcance.....»

La escuela sevillana, con tales influencias, adquiere brillantes hasta entonces insospechadas. En Gutiérrez de la Vega afínase el gusto, y las figuras de sus retratos posan más espontáneas. Como ha dicho muy bien Margarita Nelken (1): «Gutiérrez de la Vega uno de los pintores más sugestivos de su época, al que se podría llamar «pintor del alma»... ha dejado en sus lienzos el encanto de un ensueño melancólico, la imagen de una Andalucía grave y honda, bien distinta de la Andalucía de castañuelas.» Los niños aparecen identificados con todo lo que constituye el fondo del cuadro. Las actitudes son más desenvueltas.

La técnica es más suelta y flúida, y aun sin apartarse el artista de la tradición murillesca, adquiere su obra un sabor inglés que la avalora. Las sombras son más transparentes, y las armonías coloristas, más delicadas y sutiles.

En Esquivel la luz adquiere un tono áureo. En algún retrato, la palidez fina de las carnes presta subido interés a las caras. Mas conforme va avanzando el siglo, una corriente de mal gusto en la indumentaria afea muchos retratos infantiles.

Combinaciones agrias de color, tonos desacordes, dañan a no pocas figuras. Llega un momento de grave crisis para el retrato en general y especialmente para el de niño. Tal crisis surge al divulgarse la fotografía. Enamoradas las gentes de la *exactitud*, desean poseer retratos fotográficos, de otra parte fáciles de obtener por su reducido precio. Con ello se mata el exquisito arte de la miniatura. Y como el retrato en España más bien ha obedecido a una necesidad de evoca-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, Octubre de 1913, pág. 335.

ción personal que a goce estético, de ahí que a partir del final del segundo tercio del siglo XIX, las gentes exigiesen al artista un sentido fotográfico de la obra, distanciándola por tanto, de su íntima relación con el arte. Los retratos se adocenan. Alguno, obra de pintor excelentemente dotado, no ofrece otro aspecto que el de vulgar fotografía iluminada... De tan grave mal no se cura la pintura de retratos en España, hasta el comienzo de este siglo. Aun hay quien convalece...

Pintor *concienzudo*, exacto, un poco automático, fué Don Vicente López. En su obra no buscamos instinto artístico. Sólo existe cálculo, método, orden. Jamás ese «bello desorden» tan fecundo. Aquellas antiguas recetas de los artistas estofadores: «pondrás azuladas las ojerás, verdosa la sien», han tenido en Don Vicente el más severo cumplidor.

Curiosa resulta la existencia de este artista, que se ha producido constantemente con desbordado barroquismo. Odió la línea recta. En sus retratos todo son curvas caracoleantes, anotaciones minuciosas, preocupación fija del relieve. Una leve miopía le hubiera convertido tal vez en gran pintor. No veía masas, volúmenes, conjuntos. Sólo vió detalles, prominencias, ondulaciones de línea. Para este artista las diversas materias tenían igual densidad. Quizá perdimos en él un gran escultor imaginero. No obstante, en algunos retratos logra aciertos. Pintor de Cámara, alcanzó la menor edad de Isabel II, y con la ayuda de otros artistas, pudo dar cumplimiento a la ímproba tarea de suministrar retratos de la Reina niña a una gran parte de los Centros oficiales.

En despachos de varios ministerios, tribunales y consejos, guárdanse ejemplares de las *dos o tres tiradas* que Vicente López hiciera de la Reina niña. No cabe mayor exactitud. Todos los retratos son iguales. Las ediciones son perfectas. Yo evoco la figura de don Vicente sentado ante el modelo observándolo con la frialdad y justeza de objetivo fotográfico. La cabeza, las manos, la indumentaria, el fondo y los muebles,

eran para López conjunto de altibajos, de siluetas más o menos movidas, pero de igual interés y valor. La emoción, el clarooscuro expresivo, la ponderación de ciertos valores, el acento, el sentido cordial, no tenían existencia para nuestro artista. De ahí que sus retratos—un poco cerámicos—, prodigiosos de exactitud de línea, carezcan no obstante de poder de atracción. Sorprenden, admiran, hielan y molestan. Tal es la curva de las sensaciones que yo anoto en el continuo contemplar de innumerables retratos del artista. Apenas el ánimo pensar que hombre tan admirablemente dotado para el análisis del tipo humano, haya sido solamente un epidérmico que jamás logró profundizar en el espíritu del retratado. De haberle dado Dios un poco de sentido psicológico, tal vez España pudiese contar en su historia artística con un nuevo Holbein. ¡Es un dolor!

Algunos retratos de niño ejecutados por Vicente López son obra notable de justeza de línea, dentro del inseparable barroquismo del autor. Pero carecen de sentido cordial. Lástima que a las excelentes cualidades que los avaloran falte una esencialísima: el sentido humano de comprensión espiritual del modelo.

El clasicismo de David, a pesar de las máximas de escuela importadas en España por D. José de Madrazo y Aparicio entre otros, no halló ambiente favorable. No estaba el espíritu español en condiciones de absorber una tendencia esencialmente artificial. Aun en los temas de composición, mal que bien, iban los pintores adeptos del clasicismo haciendo obras discretas. Mas ante el problema de un retrato, olvidaban toda fórmula clasicista, y pintaban lo que veían, imprimiéndole su personal acento, o cuando más un forzado eclecticismo.

Así el caso de Rafael Tejeo. Este pintor murciano—no tan conocido y apreciado como merece—pintaba sus cuadros de composición dentro del credo clasicista que Aparicio su maestro le había inculcado. Mas al pintar un retrato, Tejeo, dentro siempre de su temperamento un tanto frío, olvidaba las máximas davidianas, y producía obras no exentas de espontaneidad. Esta independencia lograda en el género del retrato, le permitió producir algunos de niño de sugestivo interés.

Cuando Tejeo muere— el 1856 —la pintura española de retratos sufría honda crisis.

Salvo los Gutiérrez de la Vega—el padre y su hijo José—y algún otro, el arte del retrato tendía a convertirse en género puramente industrial. Hacía ya tiempo que gozaba del favor de gran parte del público lo que entonces comenzó a llamarse «eclecticismo». Mas tal eclecticismo era algo que Charles Baudelaire había definido con su ironía tan aguda. Un ecléctico—dijo—, *est un navire qui vaudrait marcher avec quatre vents...* En España, al no poder navegar con todos los vientos, emprendió una ruta que condujo al desastre. Ya he aludido a ella. Me refiero al retrato de aspecto de fotografía iluminada, que siendo tan del gusto del público, se impuso en ocasiones, hasta dominar temperamentos tan bien dotados como el de D. Federico de Madrazo.

Este pintor, tan esclavo de la pureza de la línea, y tan devoto de Ingres en sus dibujos, poseía el don de la elegancia. Él sólo y en el arte del retrato absorbió un momento de nuestra vida artística. No daba paz a la mano. Ante su caballete desfilaron numerosos niños de nuestra aristocracia. Alcanzó tal altura, que una generación rebelde tuvo que luchar bravamente para hundirlo. En mucho tiempo, D. Federico, no salió de la profunda sima del olvido. Ni tan alto, ni tan insignificante como se ha dicho. Hoy, cuando han desaparecido de este mundo todos los gérmenes de rivalidad profesional, podemos ver bien dibujada, clarísimo el contorno, la figura de Madrazo. Fué algo así como el Mengs español del siglo XIX. Su obra, correcta, elegante, careció de pasión...

Los retratos infantiles que Madrazo nos legó en gran cantidad, ofrecen un exceso de artificio que hiela un tanto. Mas justo es declarar que entre los varios retratos de niño, hay porcelanas muy bellas... Tan bellas, como las salidas de los hornos de Mengs. El temple estético llamado «eclecticismo» produce eso: porcelanas...

Cuando Rosales florece trayendo a la técnica y a la pintura española en general nuevos bríos y acentos de que tan necesitada estaba, sufría el arte del retrato su máxima decadencia. Rosales no logra elevar el tono. No ha sido pintor de retratos. Veía demasiado el *trozo*, preocupábase con exceso de *la manera*, para interesarse en el ahondamiento espiritual del modelo. Ante una gran superficie de brillante raso, Rosales sentíase deslumbrado, y concentraba toda la fuerza de su paleta en destacar la rica tela. Así, la cabeza, pasaba a la categoría de accesorio. Y en el arte del retrato, tal como hoy lo estimamos, la cabeza es la idea central, es el eje del cuadro, que exige subordinación a todo lo demás...

Es preciso concluir. Bien sé que muchos pintores no han tenido en este prólogo la menor alusión. Ni siquiera los he nombrado.

He seguido en la marcha a través del retrato en la pintura española, una senda de montaña, para divisar desde ella la mayor cantidad de horizonte. Esa senda tiene su curso por las cumbres. Y las cumbres son los pintores representativos del género. Con los citados me parece suficiente para dibujar la curva estética, técnica y social, del retrato de niño en nuestra pintura.

No ha sido mi propósito al escribir este prólogo, incensar sin tregua la historia del retrato infantil en España. He procurado ser justo y sincero. Y así declaro, que el niño español no ha merecido a nuestros pintores atención suficiente para crear un tipo de retrato tan definido y vigoroso como el inglés. Pero no culpemos de ello a los artistas. Ya he dicho que el arte del retrato en España no ha sido de la iniciativa del pintor. Fué más bien necesidad social. Y quien la dictaba, era la ley o cuando más el padre de familia... Preciso fué que la mujer española comenzase a disfrutar de cierta libertad, para que el arte

del retrato infantil adquiriera desarrollo, sentido íntimo, de afecto al hijo.

En Inglaterra, las madres gozaban de más independencia que las nuestras. En materia artística, sospecho—creo que con gran fundamento—que esa independencia la emplearon las inglesas en hacer que sus hijos posaran ante los pintores más nombrados. Por eso la herencia de retratos es tan cuantiosa. No olvidemos que en los primeros años de la vida, la madre es quien nos ha puesto en comunicación directa con el mundo, se ha recreado en nosotros, y nos ha comprendido mejor. En el hombre hay siempre un exceso de dureza, de incomprensión y de egoísmo, que le hace desconocer ciertas delicadezas. Acordarse del niño para eternizar bellamente su figura, es algo puramente femenino.

La iniciativa de los retratos infantiles que se pinten, corresponderá casi siempre a la madre.....

**ANTONIO MENDEZ CASAL**

Madrid, mayo de 1925.

## EL RETRATO ÍNTIMO

**L**os retratos, para estar comprendidos bajo esta denominación, han de tener por característica su reducido tamaño, a fin de preservarlos mejor a las miradas indiscretas.

Cuando esa pintura de retratos pende de los muros es para vista por todos; sirve para decorar una estancia o dar autoridad a un salón; cuando se esconde en un pequeño mueble o se lleva sobre sí es para contemplada a solas o por quien creemos que le pueda interesar. Comparada con la música tiene una relación parecida a la que guarda la llamada de Cámara, en la que intervienen cuatro o cinco instrumentos, con la ejecutada por una gran orquesta.

Ese deseo tan natural de conservar la imagen de la persona querida no ha podido tener realidad en las artes gráficas hasta una época relativamente moderna. Los libros de rezos, las cartas reales, las crónicas y novelas de caballería eran hasta el siglo xv los únicos escritos que los iluminadores adornaban con «historias» donde las figuras tenían muy poco de retratos. Durante el xiv ya es frecuente que los individuos de la familia a quien se otorga un privilegio se postren de rodillas y separados por sexos, como en los trípticos, nos dejen el recuerdo más o menos verídico de sus fisonomías, debido al pincel de algún laico ejercitado en la práctica de un arte antes recluso en los conventos. Probablemente, el primer retrato íntimo fué recortado de una de

esas ejecutorias para encerrarlo en un joyel. Ya Antonio de Holanda y Diego de Arroyo, dos pintores iluminadores que acompañaron en sus viajes a Carlos V, los hacían con tal objeto sobre pergamino, pero en esa época empezaron en España a ser corrientes los pintados al óleo.

Si en los países del Norte ejerció Holbein el joven una influencia decidida en la especialidad del retrato pequeño, podemos asegurar que en el nuestro la tuvo notoria el holandés Antonio Van Moor, que españolizó su nombre dándose a conocer por Antonio Moro. Tienen ambos maestros el mismo realismo exagerado en la interpretación del modelo y en la minuciosa ejecución de las telas, joyas y bordados. Esto, que tal vez resulte en ocasiones enfadoso tratándose de figuras de tamaño natural, al ser reducidas las mejora y les presta una riqueza y finura extraordinarias.

Los artistas que siguieron a Moro, unas veces sólo copiándole y otras haciendo labor original, son muy difíciles de identificar, pues hasta ahora nadie se ha preocupado en España de estudiar sus obras detenidamente, siendo uno de los motivos de no alcanzar el aprecio que las pinturas similares del extranjero. Otro tanto puede decirse con referencia al ilustre valenciano Alonso Sánchez Coello, fundador de la escuela de retratistas de la Corte de Felipe II y de su hijo Felipe III, de quien hay datos para asegurar fué discípulo de Moro en Bruselas y con el cual estuvo en Lisboa en 1542 para retratar a la familia real, de orden del Emperador Carlos. Después de larga permanencia en Portugal volvió a Madrid, en sustitución de Moro, que marchó a su patria temeroso de infundir sospechas por su nacionalidad. Desde entonces Sánchez Coello vino a ser el pintor preferido de Felipe II y de todos los magnates de la época, los que se honraban con su trato y a quien procuraban agasajar.

No debe olvidarse tampoco entre los contemporáneos del mencionado monarca al insigne cretense Dominico Theotocopuli, más conocido por el Greco, que hacia 1575 llegó de Italia y se estableció en Toledo, pues este coloso del arte también cultivó un tanto el retrato pequeño, pues no en balde había sido discípulo del miniaturista Julio Clovio.

Igualmente han de tenerse presentes a Bartolomé González y Pantoja, así como a otros pintores de menor importancia, para atribuirles el sinnúmero de retratitos exigidos por la moda con motivo de próximos esponsales o que se cruzaban entre damas y galanes como prendas de constante amor. Sin embargo, el más significado en esa especialidad era Teodoro Felipe de Liaño, que, como Pantoja, aprendió de Sánchez Coello; nació en Madrid no se sabe cuándo, y dicen murió en 1625. Hay de él tan curiosa referencia en el acto quinto de *La Dorotea*, de Lope de Vega, que vale la pena de reproducirla, pues, sobre indicar la boga alcanzada por las obras de Liaño, nos dice la materia donde las ejecutaba y el empleo que de ellas se hacía.

En la escena cuarta, Dorotea, celosa y desesperada, saca de un escritorio un retrato de su amado Fernando, pintado en un naipe, y le habla así:

«¡Qué me miráis con aquella falsa risa que os puso Felipe en esos ojos? ¿Qué me decís? ¿Por qué no habláis? ¿Por qué no respondéis? Que quien sabe mirar, bien puede responder. Con estos ojos miráis a Marfisa y con esta boca me engañáis a mí. ¡Qué mucho que ella os quiera y que padezca yo! Aquí dice: «Esclavo de Dorotea». Esclavo no, fugitivo sí.»

Trata después de romper el naipe, y exclama:

«¡Jesús! ¡Qué fuerte se hace! Pues, perro, ¿tú te resistes? Pero no, que mí flaqueza es la que no tiene fuerza para romperle, porque lo intento con las manos de amor, y amor es niño. Desta vez lo rompo: quiero volver los ojos a otra parte. Rompíle, ¡victoria! Lo mismo haré con su ejemplo del que tengo en el alma.»

En la escena siguiente desgarrá igualmente cartas de Fernando, que va quemando a la luz de una bujía, no sin antes leer párrafos de ellas, como éste:

«Hoy dice Felipe de Liaño que irá a retratarte, y yo digo: ¿dónde ha de hallar colores? No hay para qué avisarte que estés hermosa; pésame que este pintor sea tan gentil hombre, que os retratéis el uno al otro.»

Esta comedia, una de las más justamente celebradas del Fénix de

los Ingenios, fué publicada en 1632, es decir, tres años antes del fallecimiento del autor, y ha de suponerse, dado el aprecio que de ella hizo, no llevaría muchos desde que la dió a luz y se representó, y de ser siete u ocho, que es bastante, coincidiría con el fin de la vida de Liaño, indudablemente corta cuando, refiriéndose al artista, trae a cuento su gentileza, signo privativo de juventud.

Esos pequeños retratos, tan generalizados en el xvii, ya originales o copias de otros mayores, se pintaron en naipes, como acabamos de decir, pero comúnmente lo fueron en chapas de cobre o de plata, con toda clase de formas, predominando la rectangular y la ovalada. Hoy son acogidos por los coleccionistas con cierta desconfianza, a causa de las buenas imitaciones modernas, ejecutadas desde mediados del xix, ya que, por no existir ninguno en los Museos del Estado, no puede establecerse comparación y, por lo tanto, estudiarse.

En ese mismo siglo xvii hacía furor en Francia una escuela de esmalistas, fundada en Blois por Jean Toutin, orfebre de Chateaudun, que imaginó pintar sobre una placa de esmalte blanco, en colores vitrificables, flores y asuntitos. Entonces el esmalte lemosín estaba en plena decadencia y de ello se aprovecharon los artistas de Blois, donde la Corte de Gastón de Orleáns y la permanencia durante temporadas de la familia real mantuvo un activo comercio de orfebrería y relojería que empleó el procedimiento para decorar sus piezas. La diferencia entre los esmaltes de Limoges y los de Blois consiste en ser aquélla una pintura de relieve donde el modelado se obtiene por superposición; en cambio la otra es una pintura lisa, parecida al óleo o a la «gouache». Los colores son óxidos minerales y vegetales mezclados a un fundente que les sirve de excipiente, con un punto de fusión inferior al del esmalte del fondo. La técnica empleada en el siglo xvii y primer cuarto del siguiente es a modo de acuarela, reservando las luces sobre un fondo blanco; después se trató como gouache, incorporando blanco para obtener los claros. A fines del xviii y a principios del xix los miniaturistas sobre esmalte proceden con igual seguridad que sus émulos sobre cartas de baraja y sobre marfil. Se distinguen

únicamente en trabajar los primeros teniendo casi siempre delante un modelo pintado o grabado, mientras que los segundos copiaban del natural. Cada esmaltista tenía sus colores especiales, preparados para sí con verdes, azules, amarillos y toda su paleta diferente, y aunque esto les caracterizaba, no es siempre fácil identificarlos, aun estando muy versado en ello. No ocurre así con las obras del célebre Petitot, sobre todo los retratos que de 1637 a 44 hizo en Inglaterra y que nadie ha llegado a igualar.

En esta Exposición se presenta, de esa escuela de Blois, interesante medallón oval de oro, con las dos caras esmaltadas, reproduciéndose en una el retrato en busto de la Infanta María Teresa de Austria (1638-83), hija de Felipe IV, y en la otra el de su futuro esposo, Luis XIV de Francia (1638-1715). Ambos son niños de cinco a seis años. María Teresa, de quien no tenemos en España casi retratos, y ninguno infantil, guarda en éste gran semejanza al de Velázquez que de ella posee la colección Morgan, donde parece tener un par de años más, y lleva en el pecho un broche con la miniatura de su padre. Luis XIV viste en igual forma que en el cuadro anónimo de la escuela francesa conservado en el Museo del Prado con el número 2.417, tal vez réplica o copia de otro de mano de Felipe de Champaigne, pintor de la corte de Luis XIII.

¿Quién puede ser el autor de ese esmalte del que no existe ningún otro ejemplar en los Museos de París? Podría, por la época, proceder del taller de Louis Du Guernier (1614-59); pero también guarda semejanza con la escuela de los Toutin, conociéndose de Henry Toutin (1614, † después de 1683) un retrato, firmado, de dicho monarca niño, en un estuche esmaltado de flores, y otro de su madre, doña Ana de Austria. ¿De quién partiría la idea de hacer este medallón tan íntimo cuando no tuvo realidad el enlace hasta muchos años más tarde, en julio de 1660, como consecuencia de las negociaciones de Mazarino para concertar el tratado de los Pirineos? El retrato de María Teresa que sirvió para pintar el esmalte tuvo indudablemente que salir de España, ¿pero fué enviado con ese objeto? De ella se dice que creció con

la idea de ser su primo hermano Luis el único digno de merecerla, pero luego la experiencia la convenció de su error, pues pocas esposas han llorado tanto la falta de cariño y el abandono conyugal.

En tanto vemos este ejemplo de Francia, halagada con una nueva manifestación de arte y la producción de unos cuantos miniaturistas que trabajan sobre vitela, como Bernard y Massé, y el de Inglaterra, creadora de un plantel de notables especialistas de igual género, donde figuran Peter Oliver, John Hoskins, Samuel Cooper, Thomas Flatman y Lawrence Crosse, entre otros, que llenan igualmente con la suya el siglo XVII y principios del siguiente, nosotros permanecemos fieles a la práctica de los pequeños óleos, obra de la pléyade de pintores que rodean los astros de las escuelas madrileña y sevillana, pues los antiguos iluminadores, cada vez más decadentes, si abandonan su monótono trabajo en las ejecutorias sólo se permiten alguna copia de cuadros. Se necesita que con la llegada de los Borbones vengan de allende los Pirineos otras corrientes y otras modas, llevadas también allí desde Italia, para que empiecen a gozar del favor público, en los primeros tiempos restringido a la familia real y alta nobleza. Es Francisco Menéndez quien debuta, reinando Felipe V, en el disfrute de esos favores; después sus tres hijos y varios extranjeros venidos para trabajar en el Palacio Real o en las fábricas y talleres artísticos fundados por sus sucesores.

Tuvo también una influencia capital en la preponderancia del retrato minúsculo el que la miniatura abandona el pergamino y la vitela para adoptar las placas delgadas de marfil, que daban una transparencia a las carnes antes no sospechada. Entonces se generaliza y adorna los objetos y alhajas femeninas: la sortija, el brazalete, el collar, los abanicos y las cajas de pastillas y de polvos, de las que muchas tienen dobles fondos y secretos para conservar retratos o escenas galantes.

En esa fiebre del retrato íntimo era natural que la infancia tuviera lugar preferente, no igualado en épocas anteriores, obedeciendo tal vez a una mayor sensibilidad materna provocada por numerosas publica-

ciones y a que la moda imperante toleraba su presencia en ciertos momentos de la vida social.

Hacia ese final del XVIII alcanzó también gran auge una clase de retratos grabados, que por sus reducidas dimensiones se apartaban de los cultivados hasta entonces, sólo utilizados para decorar las paredes, encerrados en sus marcos, o para ilustración de libros. Me refiero a los conocidos bajo el nombre de *phisionotrace* (en castellano fisionotrazos) a causa de designar así al aparato con que se ayudaba para hacerlos el inventor del nuevo procedimiento, llamado Chretien. Era éste un grabador, hasta entonces ignorado, que vivía en París, en el número 45 de la calle de Saint Honoré, lo cual consignaba en el mismo grabado para facilitar la demanda, que, por medio de su invento, sin duda una especie de cámara clara, hacía un dibujo de perfil de la persona. Aunque la figura se reproducía sobre un plano, es indudable requería seguridad y gracia el seguir el contorno con un trazo marcado con punta de acero en una lámina de cobre, a la que luego daba claroscuro por el procedimiento de la acuatinta. Sus dimensiones y forma eran análogas a las de las miniaturas, a las que llevaba la ventaja del parecido justo, de la ejecución rápida y de su baratura, cosa nunca despreciable y más en aquella época de penuria, apenas terminada la Revolución y dado comienzo el Directorio. Podían tirarse los ejemplares en tinta negra, que era lo más frecuente, pero también se hacían en bistre, violeta y azulada. Es la fotografía de aquel tiempo, y era natural que cuantos extranjeros pasaron en aquellos años por la capital francesa quisieran retratarse, como novedad, en esa forma; en la Exposición figuran algunas pruebas curiosas.

Al principio debió de ser siempre el inventor Chretien quien los grababa, pero el dibujante varió entre Fournier, el mejor, Fouquet y otros. Muerto Chretien, le sustituyó como grabador Bouchardy, pero éste suprimió el dibujante; trabajaba solo.

Tal especialidad tuvo también sus imitadores en España; por lo menos la practicaron dos grabadores, ambos valencianos: Francisco de Paula Martí, ejecutante bastante tosco, y Pedro Vicente Rodríguez,

a quien premi6 como pintor, en 1792, la Academia de San Carlos, y tres a~nos m6s tarde como grabador. Sus trabajos en estilo de fisionotrazo, fechados en Madrid, de 1806 a 1809, son tan perfectos que igualan a los franceses y a veces les superan en relieve. Falleci6 en M6jico siendo Director de la Academia de Bellas Artes.

Bajo la Restauraci6n, en la naci6n vecina, empieza a darse a conocer una t6cnica nueva en los retratos en miniatura: la empleada en las acuarelas inglesas sobre papel. Es Isabey quien la generaliza, por convenirle m6s ese procedimiento a causa de la vista, que se le iba debilitando. Es as6 como nos deja la larga serie de personajes del antiguo r6gimen, entre la que se cuentan, en inmensa mayor6a, grandes se~oras que, ya en el atardecer de su hermosura, por pintarlas envueltas en flotantes velos de gasa, parecen encontrarse en un mediod6a esplendoroso. En ese trabajo le siguieron, como es natural, sus disc6pulos, principalmente Singry, Garneray, Bell, Benner y Mansion, muy dedicado al retrato de ni~os, a quienes hace ruda competencia el ingl6s Thomson, establecido en Par6s, m6s ver6dico y con una distinci6n en las figuras no igualada por sus 6mulos. Varias obras se presentan de su mano en la Exposici6n, donde se patentiza esa maestr6a, aunque alguna, por su permanencia a una luz demasiado viva, ha perdido un tanto de vigor y medias tintas.

Esta pintura sobre papel, especialmente preparado, tiene entre nosotros un representante femenino que adquiri6 en los primeros a~nos del regreso de Fernando VII una clientela escogida. Me refiero a la francesa mademoiselle Aim6e Thibault, de quien se exhiben retratos de tres hijos de los Marqueses de Santa Cruz. Todav6a hab6an de transcurrir varios a~nos para que la moda fuese adoptada por los miniaturistas patrios, pues Udias, disc6pulo en Par6s de Agust6n y de Aubry, no regres6 a Madrid hasta 1828. M6s tarde tambi6n utilizaron el papel para ejercitar sus facultades los paisajistas admiradores de David Roberts y John F. Lewis, que recorrieron Espa~a de 1832 a 34.

No pueden considerarse como cultivadores del retrato 6ntimo esos artistas que utilizan el papel, pues aun procediendo de una manera

parecida por aguadas y punteos o rayados, pero con menos dificultades que sobre el marfil, su mayor tamaño, salvo raras excepciones, impide llevarlos sobre la persona o guardarlos en reducido espacio.

Este mismo inconveniente, pero no tan marcado, presentaban ya las miniaturas pertenecientes a la llamada «escuela de la perfección», en auge desde los primeros años del imperio napoleónico, que empleaba grandes placas de marfil y pretendía competir en vigor con el óleo.

Es durante el período romántico cuando vuelve a establecerse el equilibrio, porque así debe denominarse la relación entre la factura y el tamaño, y como aquélla casi no varía en la pintura de colores solubles en el agua aplicados con pinceles menudos, contra más extensa sea la superficie más uniforme y fatigoso resultará el conjunto. Cultivan entonces con éxito la miniatura unos cuantos pintores, como Esquivel y Monroy, y no pocos especialistas, sobresaliendo entre ellos el belga Florentino De Craene, que llegado a Madrid en 1825 para trabajar en el Real Establecimiento Litográfico, pronto es solicitado para esos retratos, de tal precisión y modelado, que hoy nos admiran. La mayor parte fueron hechos para medallones, alfileres de pecho y pulseras, y casi se concibe cómo en tan reducidas dimensiones podían emplearse pinceles y dar con ellos tan extremada terminación.

Es igualmente digno de loa el español Juan Pérez de Villamayor, discípulo de las escuelas de Sevilla y Madrid, que en sus entonaciones cálidas y armoniosas nos recuerda bastante a Gutiérrez de la Vega. Trabajó mucho para la familia real, y en 1849 se le concedieron honores de Pintor de Cámara. Un poco más tarde, reinando Isabel II, también lo es Cecilio Corro, desde 1847 a 66, Miniaturista de Cámara con sueldo. No tan hábil, pero merecedor de elogio, es Francisco Reigón, que de 1842 a 71 hizo una labor copiosa, así como su esposa, Asunción Crespo, hija y discípula del pintor D. José, y, por último, mencionaremos al célebre Antonio Tomasich, al que podemos considerar como nuestro postrer miniaturista, pues concurrió hasta la Exposición Nacional de 1876, obteniendo preciadas recompensas.

Digamos ahora unas palabras sobre dibujos, donde quizá encon-

tremos los retratos de carácter más íntimo, los hechos directamente del natural y sin ánimo de mostrárselos al público, pues, o son en general meros estudios sin terminar, tanteos para buscar algo definitivo, o representan personas de la familia sorprendidas en actos de la vida corriente, sin preparación de ninguna clase.

Buena parte de los que se exhiben entran en esta categoría o grupo, siendo muchos de ellos obra del notable grabador Manuel Salvador Carmona, que, por su larga permanencia en París, se aficionó al ambiente de aquellos artistas, gloria de su tiempo, a quienes frecuentemente se solicitaba con la demanda de dibujos para satisfacer la fiebre de tan apasionados coleccionistas como Mariette, el Conde de Caylus y el Marqués de Marigny. Trabajador infatigable, en cuanto se presentaba ocasión copiaba a su mujer o a sus hijos en las posturas más naturales, así como objetos de toda clase. En la Exposición de dibujos que en 1922 celebró nuestra Sociedad figuraron cantidad considerable, procedentes de la Biblioteca Nacional y de otras colecciones particulares, que anteriormente constituyeron en su mayoría la formada por el pintor y arqueólogo D. Valentín Carderera. De la esposa de Salvador Carmona, Ana María Mengs, distinguida miniaturista, discípula de su padre, el renombrado pintor Antonio Rafael, figura también el retrato de una de sus hijas, a lápiz negro y rojo.

No he de continuar detallando cuantos dibujos concurren a la Exposición; allí pueden verse, y, una vez clausurada, quedará su mención en el Catálogo; en lo que vuelvo a insistir es en el carácter de intimidad que les imprime el estar hechos muchos de ellos para recuerdo del mismo artista, que pone su alma en el trazo con que fija los rasgos del modelo querido. Así ocurre con el ejecutado por Rosales de su pequeña hija Carlota, empleando la tinta de escribir, sobre el revés de un fragmento de receta firmada por el Dr. Díaz Benito.

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

## LA FIGURA DEL NIÑO EN EL ARTE ESPAÑOL

**N**I cabe en estas breves páginas un acabado estudio de tema tan amplio ni nos encontraríamos en todo caso capacitados para llevarlo a cabo. Sólo aspiramos a poner algunas notas suplementarias al Catálogo de la Exposición organizada este año por la Sociedad de Amigos del Arte.

Escasa es la bibliografía sobre el asunto, tan escasa y episódica, que se limita acaso a algunos capítulos de las obras de Juan de Arfe y de Francisco Pacheco, inspirados en el famoso tratado de las proporciones del cuerpo humano, de Alberto Durero. Señalan aquéllos normas de carácter didáctico; pero en un sentido histórico y estético, puede afirmarse que la imagen infantil no ha interesado a los tratadistas españoles. Y, sin embargo, es sugestivo el tema. Conjunto armónico de líneas curvas y suavísimas, propicias por su gracia y movimiento a las delicadezas del escorzo, la figura del niño ofrece un ritmo de los que constituyen la síntesis del arte ornamental. La reducida proporción de sus miembros, la coloración rosada de sus carnes, su blandura misma, como de materia recién modelada, hacen de él elemento esencial de nuestras Artes del Diseño, y su pureza inmaculada, su condición de frágil esperanza, promesa en flor, de bello boceto del ser humano, aumentan la importancia de lo que pudiéramos llamar su personalidad plástica con prestigios de un subido valor espiritual.

Aparece tarde, sin embargo, con plenitud estética en la historia de nuestras remotas artes la imagen del niño. Y no es extraño esto. La apreciación del elemento artístico que en él se cifra requiere un grado de serenidad y equilibrio en el arte, de todo punto incompatible con el rudo período de su germinación y con la violencia de las primeras horas de la Historia. Para auxiliar al hombre primitivo en su lucha cotidiana con la naturaleza, nace el arte en las sombras impenetrables casi de las cavernas cuaternarias; la herramienta y el arma son sus primeras formas. Y cuando, lejos ya de tan humilde origen, se eleva a las alturas de la representación gráfica, copia ante todo lo que le sobrecoge y emociona. El supersticioso temor a las hostiles fuerzas que le amenazan y rodean y a quienes, para que le sean propicias, adora y diviniza, es el numen primero inspirador del arte paleolítico; cuando comienza el reino del espíritu, y a la tiranía de las sensaciones se sobrepone la influencia de la imaginación, presta a sus sentimientos el artista las formas que sus ojos contemplan, y el símbolo aparece; da más tarde a sus dioses la hechura de los hombres y la de los dioses a sus héroes, para inmortalizarlos o adularlos; copia también, quizás, apasionado, las formas peregrinas de la mujer; pero las líneas indecisas del niño, embrión del hombre al cabo, solicitan en vano su atención. Para que las miradas del hombre puedan posarse con placer en el espectáculo de la ternura y de la gracia, que se compendian en el niño, será preciso que antes hayan podido serenamente tenderse sobre la vida universal.

Sin embargo, una figura de niño aparece en España en plena Prehistoria. El abate Breuil descubrió en Minateda, cerca de Albacete, y se divulgó por la Exposición de Amigos del Arte, de 1921, la inconfundible imagen de un chiquillo a quien una mujer, sin duda su madre, conduce de la mano. El carácter aislado y episódico de este hallazgo—curiosísimo también por representar una escena de familia—, acrecienta su histórico valor. En la confusa infancia de la Humanidad, en la infancia del Arte, en la infancia del mundo mismo, surge tosca y humilde la primera manifestación artística de la infancia del hombre, sujeto de la Creación y del Arte por tanto. De la mano de su madre,

como quien aún no puede andar solo, camina hacia adelante; y el brazo libre, corto hasta la desproporción, señala un horizonte remoto. Rudimentariamente dibujado, aunque no desprovisto de gracia en sus contornos, pintado obscuramente, con ocre y con negro, y tocada la cabeza con extraños rizos o borlas, no podemos mirarle sin profunda emoción; porque mejor que él, nosotros conocemos el rumbo de sus pasos. Sabemos que algún día, transformado, transfigurado por los siglos, asistirá al entierro del Conde de Orgaz, cabalgará en los montes del Pardo, destacando sobre el azul y blanco de la sierra su soberana gentileza, y caminará por los espacios con planta ingrávida, envuelto en esplendores de celeste luz.

Y no volveremos a encontrar ninguna imagen pueril hasta muy entrada la Historia, en las dracmas de las colonias griegas de Ampurias, ejemplares interesantes y curiosos, en los cuales la cabeza del Pegaso Crisaor está caprichosamente formada con la figura de un niño.

Del período cartaginés se conservan figuritas de barro vidriado, especie de amuletos; en ellas se representan con infantiles caracteres a los Cabiros, hijos del dios Vulcano; así es la procedente de Ibiza, de la colección de D. Antonio Vives, y del mismo período es también una figurita sedente de mujer con un niño fajado, en la que se perciben restos de azul, dorado y rojo. No hemos de insistir en las representaciones del dios niño Horus en brazos de su madre Isis, que se guardan en nuestro Museo Arqueológico, porque estos ejemplares no fueron hallados en España.

En el arte hispano-romano las representaciones infantiles se multiplican hasta la profusión, y fingen imágenes de dioses, como el Eros de la tapa de urna, de Elche; el Hércules niño del Cerro Muriano; las dos estatuitas de mármol blanco del Museo de Mérida, símbolo alado del Amor o de Hipnos; y, para no citar más, el Hércules ahogando a las serpientes de la pátera de plata de Santisteban del Puerto, que también presentó la Sociedad de Amigos del Arte en la Exposición de orfebrería de 1923. Distingue y personifica a estos dioses su atributo simbólico: las alas al dios del amor, las adormideras al del sueño, la

encendida antorcha al de la muerte; y en la época, la expresión, el carácter y el tiempo son hermanos del Eros del South Kensington, del niño con el pato y el Centáuro vencido por el Amor, del Louvre, y del famoso grupo de niños, del padre río Nilo.

Pero marcando una transcendental evolución en el arte y un grado superior de comprensión, se empieza a emplear en esta época la figura del niño en un sentido ornamental y como retrato. Ensanchados los horizontes del espíritu humano, liberado el artista de las trabas y prejuicios de religión, pone el arte al servicio de la vida, única soberanía que puede acatar; y ejemplo en España de esta fecunda transformación es la famosa fuente de Tarragona. Sobre un recipiente rectangular, que forma la base, se eleva un dodecágono de mármol blanco. Decóranse seis de sus frentes con acanaladuras, y, alternativamente, los otros seis con una cascada que brota de una doble valva y con un niño desnudo. Por desgracia sólo dos de éstos se conservan.

Es admirable muestra también de este arte ornamental el niño etíope, de formidable realismo, del lampadario del mismo Museo de Tarragona.

Y son interesantes ejemplares del balbuciente arte del retrato, el niño llorando, del Museo de Barcelona; el de la *bullá* al pecho, de la losa sepulcral del Museo de Mérida, y, aunque de fecha más adelantada éste, el sarcófago de Ampurias.

Llegamos en este rapidísimo examen cronológico a la gran transformación y renovación del espíritu humano. Al derrumbarse el mundo antiguo quedaron sepultadas, barridas de la tierra, las artes clásicas; y se hizo sobre el polvo y los escombros de todo un inmenso silencio, que duró siglos; mas en la lenta eflorescencia de la nueva vida, en la resurrección del arte, había de reaparecer en breve la imagen del niño que, hecho Dios Hombre, iba a ser ya la imagen del Dios universal. Por otra parte, la ternura inefable del Divino Maestro había bendecido y santificado a la infancia; y al acercarla a *Sí*, la había consagrado y escogido para que fuera como atributo y ornamento de su gloria. Cuando el fervoroso pincel de los primeros artistas cristianos empezó a poblar

de niños alados las representaciones del Cielo, cumplía el deseo de Cristo.

Escondidos en las tinieblas de las catacumbas los primeros balbuceos del arte cristiano, y restringido por las prohibiciones del famoso canon del Concilio de Iliberis, tarda éste siglos en mostrarse a plena luz ante los ojos de los fieles. Se ostenta al fin, en las pinturas murales primero, en las tallas y tablas más tarde y, por lo que a nuestro punto de vista atañe, con las imágenes *inseparables* de la Virgen y el Niño Dios. El tránsito de un mundo a otro, de una edad a otra edad, ha tomado cuerpo y se ha hecho sensible. La vida poderosa que encontró su real expresión en aquellas simbólicas divinidades de mármoles y bronce, nada tiene que ver con esta nueva vida que vacilante y casi *dolorosamente se expresa*. A los dioses perfectos, vigorosos, de formas impecables, han sucedido estas toscas imágenes rígidas, hieráticas, atormentadas. Diríase que la humanidad que así se representa o representa a sus divinidades ha perdido no sólo la cultura clásica, sino la fortaleza, la alegría, la salud corporal y espiritual de aquellas esplendorosas edades; y que a lo largo de un calvario de miserias y violencias, el más duro y penoso por que haya atravesado la especie humana tal vez, se ha empobrecido y degenerado la raza. Y, sin embargo, el arte nuevo, mísero y enfermizo, se anuncia ya, con nobles caracteres: en aquel niño de forma bárbara, cercana a lo grotesco a veces, que lejos de la egoísta indiferencia de los antiguos dioses, bendice y va a tender los brazos a quienes le contemplan, advierte el corazón, quizás no los sentidos, la espiritualidad sublime que a la estatuaria clásica faltaba.

Los más remotos e interesantes ejemplares, donde así aparece interpretado el Niño, son la pila bautismal de San Isidoro de León, los antependios o frontales de los Museos de Barcelona, Lérida y Vich, las pinturas murales de Santa María de Tahull, la Virgen Esmaltada de la Vega, de Salamanca, y la de Husillos, la de Hirache y la del Claustro en Solsona. En todas estas imágenes se representa al Niño sentado en las rodillas de la Virgen, que le sirve de excelso trono; y es curiosa particularidad que los pintores y escultores de la escuela italiana, y a seme-

janza de éstos los nuestros, le colocan sobre la rodilla izquierda y sobre la derecha los de la escuela flamenca. La derecha mano del Niño se eleva siempre con el gesto de bendecir, a la manera latina, y en la otra mano sostiene un libro, una manzana (símbolo de la infancia), un *volumen* o rollo, la esfera crucífera o una flor. Son características constantes de las esculturas en esta época la rigidez hierática, la desproporción y la impassibilidad.

Entre estas imágenes que pertenecen a los siglos XI al XIV deben citarse la del Santuario de Uxué, de madera chapada de plata; la Virgen de las monjas Clarisas de Allariz, donada por la reina D.<sup>a</sup> Violante; las de los parteluces de León (Nuestra Señora la Blanca) y de Toro, y la bella y muy española Virgen de las Batallas, que una anacrónica tradición supone construída—y de ahí su nombre—para ajustarse en el arzón izquierdo de la silla del conquistador de Córdoba y Sevilla, todavía mayor Santo que Rey. Sin perder ninguna de las características del período anterior, se acusa ya en estas imágenes un principio de movimiento y emoción. El Niño Jesús de León baja los ojos; el de Toledo coge con pueril gracia los velos de su Madre, y la Virgen de las Batallas esconde por bajo de su túnica una mano que deja adivinar su línea, proporcionada y fina.

Por esta época, hacia mediados del siglo décimocuarto, desglosándose como en la antigüedad del arte religioso, reaparece el retrato. En el pedestal del retablo que por los años de 1396 donó en Valencia Bonifacio Ferrer, aparecen la efigie de Jaimeta Despont y las de sus siete hijas de un lado, y las del donante y su dos hijos del otro; y en la colección de Román Vicente (Zaragoza) se conserva una tabla que copia las figuras egregias de Enrique II, de la reina D.<sup>a</sup> Juana su mujer, del príncipe D. Juan, más tarde Juan II, y de la infanta D.<sup>a</sup> Catalina, mujer años después del rey Carlos el Noble, de Navarra. Son éstos de los más antiguos retratos de nuestra iconografía infantil.

Con el desenvolvimiento del estilo ojival empieza a *humanizarse* el divino grupo. Pierde sus rigideces la doble imagen, y la Virgen, que

no era más que el trono del Hijo de Dios, se torna en Madre y le acaricia y alza en sus brazos y le sonrío. Andando el tiempo, se desnudará el pecho y le amamantaré. Bella y delicada muestra de esta evolución es la tabla de *La Virgen con el Niño*, de Jacomart, del retablo de las monjas de Segorbe, en el que Jesús, sobre las rodillas de la Madre, levanta para acariciarle el rostro la mano y la sonrío con amorosa y dulce expresión. Los ángeles mancebos, músicos y ofrendantes, que en ésta como en otras pinturas de la época, son escolta del divino grupo, parece que advierten con sus alas puntiagudas las líneas de la ojiva, definiendo puramente la traza del arte cuatrocentista.

Y resta hacer mención en este período, como base bellísima del arte representando la edad infantil, de algunos monumentos sepulcrales del siglo xv, como *El Doncel*, de la catedral de Sigüenza; el de D. Fernando de Coca, en la iglesia de San Pedro, de Ciudad Real; los de D. Juan Fernández Pacheco y D. Alfonso Téllez Girón, en la iglesia de Belmonte; el de D. Juan de Padilla, de Gil de Siloé, procedente de Fresdelval, hoy en el Museo Provincial de Burgos, y el famoso de D. Alvaro de Luna, de la catedral de Toledo. En todos ellos, ora recostado como un lebre—imagen de la fidelidad—a los pies del caballero, ora sosteniendo de hinojos, por una eternidad, sus bélicos arreos, se halla esculpido un pajecillo junto a su poderoso señor. La desproporción entre el bulto teatral y magno del guerrero y la gentil estatuilla del niño parece que pone en el solemne y grave aparato del monumento funerario una nota dulce y sentimental. En el sepulcro de Padilla llega el contraste a términos de fino humorismo, porque el pajecito que allí se puso aparece abrumado y abrazado con ambas manos al casco, no mucho menor que él. La estatuíta que posa a las plantas de D. Alvaro de Luna suscita pensamientos de más alto linaje. ¿Copiará, cual se dice, al paje Morales? ¡Bien merecería el honor del mármol quien vive por leal en el Romance y en la Historia!

Mas la constitución del universo, su sombría decoración, va de nuevo a cambiarse. El arte, guarecido en los monasterios, entumecido, sí, pero salvado, va a volver al tumulto de la vida con brios juveniles; los dio-

ses de la antigua belleza, la salud y fortaleza antiguas, que creíamos perdidas, van a volver también. El cincel, el pincel y el compás, las viejas herramientas del Arte, van a pasar desde las manos inflexibles del monje teólogo a las manos mismas del pueblo. Una concepción distinta de la vida, pródicamente enriquecida por la virtud de la idea cristiana y vigorizada por la infusión de la savia clásica, va a abrir ante las artes perspectivas sin límites. La revolución se inicia en las iglesias y catedrales, en el recinto mismo de los templos, cuyas dimensiones ha sido necesario dilatar en todos los sentidos para que el pueblo entero tenga hueco en sus naves y espacio la plegaria en sus ámbitos; y los capiteles, las arquivoltas, las jambas y los tímpanos se pueblan de una fauna monstruosa, engendrada por una fantasía delirante, en la que por último, como en la Creación, aparece el hombre. Fieras, endriagos, demonios y ángeles se mezclan, entrelazan y confunden; y allá va, en fin, entre ellos la figura alegre del niño a combinar sus líneas privilegiadas con los demás motivos de ornamentación, rara vez superiores a él en gracia y en belleza. Y trepa por los fustes, y corona la férrea urdimbre de las rejas, y se posa en las tallas solemnes de los coros y en las filigranas de relicarios y custodias, y se suspende de las gárgolas, y se encarama a las alturas de las flechas, y de allí, salvando el tiempo y el espacio, salta sin esfuerzo en tropel a las cresterías de los palacios y a los dinteles de sus ventanales y portadas, y penetra en sus aposentos y juega en los esmaltes de jarras y azulejos talaveranos.....

La labor de citar ejemplos de esta verdadera invasión del niño como motivo ornamental, que se realiza en el siglo XVI, sería interminable. Mencionaremos como más características, el palacio del Conde de Miranda, decorado con guirnaldas de geniecillos, y el Hospital del Rey, en Burgos; las tallas pobladas de niños que el escultor Gregorio Pardo hizo para la antesala capitular de la Catedral de Toledo; la crestería del Hospital de Estudiantes en Salamanca; la sillería del coro del Pilar de Zaragoza, atribuída a Esteban Obraj; las cabecitas de ángel del

coro de la Catedral de Toledo, de Borgoña y Berruguete, y las de San Marcos de León, que en 1542 talló y firmó el maestro Guillermo Doncel; las rejas de Villalpando y Gaspar Rodríguez en las Catedrales de Toledo, Palencia y Cuenca, y la de la Casa de Pilatos...; y podemos decir que los monumentos todos del orden plateresco, destinado a servirse del niño como constante motivo ornamental, no menos que por imperativo de su propio carácter y naturaleza.

El arte religioso, tocado del impetuoso viento de independencia y libertad que sacude las raíces del mundo, arranca del regazo de su Madre al Niño Jesús y lo representa aisladamente en la pintura y la escultura.

Citaremos, finalmente, en las artes menores, tres tapices de la Casa Real representando juegos de niños, que tal vez corresponden a cartones de Julio Romano y que debieron de formar parte del legado del Cardenal Granvela.

Y recordaremos aquí que por los años de gracia de 1585 nació a vida inmortal el niño enlutado, a quien ya hemos aludido, del *Entierro del Conde de Orgaz*.

Y con esto henos en el gran siglo xvii. El niño prehistórico de Minateda va a llegar a la cúspide de su peregrinación. De la mano esta vez de Velázquez y Murillo va a remontarse a tan alto asiento que nadie ha de alcanzarle ni moverle de él.

Velázquez pintó príncipes: Murillo, ángeles.

El pincel de Velázquez, conducido por una mano equilibrada, serena, impasible, que, semejante a la mano creadora de Dios, infunde eterna vida, copia la realidad tal como ante los ojos del artista se muestra, diversa y palpitante. Mas la mirada del maravilloso pintor de Cámara de Felipe IV penetra en lo más hondo y oculto; y debajo de la descolorida epidermis de aquellos gentilísimos infantes, frágiles tallos florecidos del gran árbol de Habsburgo, ve circular penosamente una sangre degenerada y empobrecida; y en lo profundo de aquellos ojos claros, inexpresivos, percibe un alma débil y vacilante, como una llama

ténue, próxima a extinguirse. Y el pintor hace ver también esto a los que atentamente contemplan sus cuadros. Delante de las bellas imágenes de D. Baltasar Carlos, no estimamos demasiado funesta para España su prematura desaparición. Vivo aquel niño, en quien todavía se acusan los rasgos de una raza egregia, se hubiera retrasado un tanto, sin duda, la disolución aterradora que se consumó en Carlos II; pero es evidente que para aquellas enguantadas manos que sostienen con inimitable donaire el atributo de mando soberano o el arcabuz, y que el soplo de la muerte va a helar, hubiera sido peso harto grave el cetro de la gran monarquía española.

Murillo es el pintor del niño, por excelencia, y su glorificador. Inspirado, por dicha, en un concepto luminoso y humano de la religión, sin precedentes en la sombría pintura religiosa española, inunda de esplendores meridionales sus cuadros y los puebla de niños alados. Ganoso de infundir en el pueblo, cuyo ambiente vive, su sana y riente concepción de la cristiana fe, se complace en representar a Dios en la figura del Niño Jesús y le da con frecuencia por compañero de juegos al Bautista, representado igualmente en edad pueril. El calificativo reverentemente efusivo de *San Juanito* que el pueblo andaluz aplica desde entonces a las imágenes infantiles del precursor de Cristo puede quizá ser prueba de cómo el gran pintor sevillano logró prestar a alguna de sus excelsas representaciones carácter popular.

Sus ángeles forman escuela. Agrupados unas veces para formar con sus escorzos, en una maravilla de composición, el pedestal de sus Inmaculadas, dispersos otras o enlazados en círculos que la coronan, han sido descritos gráficamente por Carlos Blanc con estas palabras: «Lluvia de querubines que, más ligeros que las nubes, se cruzan, suben, bajan, se entrelazan en alegres guirnaldas que balancea el viento y acaricia el sol con un rayo de oro».

Repasando el catálogo de los cuadros de Murillo, es raro encontrar uno siquiera en cuya composición no figure algún grupo de querubines. Y encaja la figura del niño hasta en aquellas obras en cuya composición parece ociosa. Ejemplo el cuadro—de técnica realista—de San

Leandro y San Buenaventura, en el que es bella, pero innecesaria nota, el rapazuelo sevillano que sostiene la mitra. Puede decirse que los niños fueron el motivo predilecto de su pincel; y tal vez fué parte en el rigorismo y las vacilaciones de algunos comentaristas el exaltado lirismo con que los trató; achaque, acaso, de «la enfadosa dulzura de la niñez», a que Gracián alude en *El Discreto*. Con los *Muchachos comiendo fruta y jugando a los dados* que se conservan en la Pinacoteca de Munich—las primeras y más realistas de sus obras—se inicia su primera brillante época y su gloriosa notoriedad. No son tipos del hampa sevillana, como se ha dado en afirmar, sino asombrosos ejemplares, tomados del natural, de la callejera y pintoresca vida de Sevilla; y pintando los niños ángeles de *Los Desposorios de Santa Catalina* se terminan a un tiempo su inmortal obra artística y su vida mortal.

Ocioso nos parece citar las conocidísimas obras de Murillo. Sus discípulos más notables Matías de Arteaga, Núñez de Villavicencio, autor de los *Muchachos jugando a los dados*, Sebastián Gómez «El Mulato», Meneses Osorio, que terminó el cuadro de los *Desposorios*, y Antolínez, fueron fieles depositarios de la tradición murillesca del ángel.

Martínez Montañés, escultor de inspiración trágica, contrapuesta a la de Murillo, da forma plástica a un tipo de niño de ensortijada cabellera y reproduce en un policromado perfecto la morena carne de sus modelos. Su discípulo Alonso Cano trata el tema con la altura de su genio, aunque de manera episódica y circunstancial. Continúa la tradición gloriosa de la Escuela Sevillana María Luisa Roldán, denominada «La Roldana», hija del gran escultor. Por haberse especializado en la escultura religiosa de niños, merece esta notable artista una especial mención. Vivió de 1656 a 1704; fué nombrada escultora de Cámara por Carlos II y, aparte de otras obras importantes, labró multitud de preciosas imágenes del Niño Jesús y grupos en barro policromado y reducido tamaño para los tradicionales «nacimientos», que se encuentran en poder de particulares.

Influyó en la técnica de estas obras y en su modelado y policroma-

da coloración la piadosa costumbre andaluza de exhibir procesionalmente sus imágenes a la luz de aquel radiante sol. Y la demanda constante de la devoción pobló de niños ángeles las andas sobre que se levantan las Vírgenes, de mano de la Roldana muchos, según consta en los archivos de Cofradías.

Después de este período de esplendor y profusión—del que, naturalmente, no citamos mas que los artistas más especializados—, se inicia, al advenimiento del arte barroco, una marcada decadencia en la representación infantil. El niño como elemento decorativo se refugia en el interior de los templos, donde se le regatea y limita la intervención. Regordetes, abultados, de tosco perfil, faltos de gracia y expresión, se recurre a los ángeles para levantar los pesados paños que cubren como dosel los prebisterios, o para sostener las lámparas o presentar escudos de donantes o de Comunidades. El Padre Interian de Ayala, en su obra *El Pintor Cristiano*, señala y preceptúa, con un criterio estrecho y pudoroso—no siempre obedecido por suerte—, las normas a que la representación de imágenes y ángeles se ha de ajustar; y nace entonces el concepto de «ángel de retablo», símil o apelativo aplicado a los niños de carnes abundantes y vulgar expresión.

El arte neoclásico del siglo XVIII usa apenas del niño como motivo ornamental. Utilízalo, sin embargo, en el cuerpo ático de los edificios formando su coronamiento, y para sostener cartelas u otros atributos de decoración; le da asilo en las fuentes y jarrones de jardines y paseos, y, por último, en el reinado de Carlos III le abre de par en par las puertas de las Reales Fábricas. La del Buen Retiro, bajo la inspiración de José Gricci, produce multitud de grupos de niños jugando con carneros y cabras, o persiguiendo mariposas en los relieves imitando la porcelana inglesa de Wedg-Wood; y, entre otros, los del *Cuarto de Porcelana*, del Palacio Real.

La pintura no sintió por la figura del niño la predilección que mostraron los artistas franceses en los trasnochados Cupidos de sus *Cuadros de tocador*; sólo los pintores murales, Tiépolo, Bayéu, Maella, y los

González Velázquez, la emplearon repetidamente en las alegorías de sus techos.

Respecto al arte religioso, vale la pena de citar los ángeles del grupo de *La Virgen de la Leche*, de Ignacio Vergara, y el de *Santa Ana dando lección a la Virgen niña*, que el gran escultor murciano Francisco Zarcillo y Alcaráz hizo para el convento de Dominicas.

Ya en el siglo XIX, hacia 1817, la Fábrica de la Florida modela preciosas figuritas infantiles que representan los cuatro Elementos, bellas obras de Justo Gandarias; la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara reproduce las composiciones con niños de los populares cartones de Goya; y la Real Platería de Martínez funde en bronce y en plata candelabros, relojes, etc., con figuras infantiles.

En la pintura señala el rumbo Goya con sus asombrosos retratos de niño; y tras los de su escuela surgen los pintores del Romanticismo, cuyas obras más escogidas, de carácter íntimo, sentimental, un poco ingenuo, son gala de esta Exposición; ellas hablarán de sí con mayor elocuencia que nuestra pluma.

Y aquí damos por cumplido con estas notas, burdamente hilvanadas sin duda, nuestro propósito de contribuir a ilustrar este Catálogo. Para terminar, añadiremos que la figura del niño, cuyas vicisitudes al través de la Historia hemos apuntado, ha conquistado al fin un puesto eterno en las esferas del arte universal. La superioridad de nuestra cultura artística nos ha capacitado para apreciar y aquilatar sus insustituibles y singulares elementos plásticos; la plenitud de nuestra conciencia y de nuestra sensibilidad nos va acercando a él. La modelación de su espíritu, el desarrollo de su inteligencia, su robustecimiento, su corrección, son inquietud constante de nuestra arrebatada vida moderna. De los niños sabemos hoy que son los hombres del porvenir que preparamos; que son, también, como ha dicho Galdós con frase emocionada, «los hijos del hombre, que alegran la vida».

JULIO CAVESTANY



## CATÁLOGO

### SIGLOS XVI Y XVII OLEOS

#### BOCANEGRA (PEDRO ATANASIO) (1)

Nació en Granada hacia 1635 y fué discípulo de Alonso Cano. Pintó en esta ciudad cuadros de asunto religioso. Luego en Madrid, y protegido por los Marqueses de Montalvo y de Mancera, hizo diversos trabajos pictóricos y fué nombrado Pintor de Cámara en 1676. Envanecido por los honores conseguidos, amargó su vida el triunfo de otros pintores que compitieron con él. Murió en 1688.

1. Retrato de tres niños, el varón de unos cuatro años y menores sus dos hermanas, que, en actitud de orar, aparecen a los pies de la Virgen, que sostiene en sus rodillas al Niño Jesús desnudo. Es representación del ofrecimiento o voto hecho en nombre de estos niños, acogidos a la protección de la imagen. La Virgen y el Niño tienen por dosel cortina carmesí. Son pedestal de la imagen dos cabecitas aladas de ángeles. Los niños, representados de medio cuerpo.

Dimensiones: 1,48 × 137.

Exp.: Duques de Andría.

#### CARREÑO DE MIRANDA (D. JUAN)

Avilés, 1614. Madrid, 1685. Escuela de Madrid.

2. Carlos II de unos catorce años. Viste jubón

negro con sencilla gorguera "de plato". Pende del cuello delgada cadena de oro, pintada tan sintéticamente que no se percibe el detalle. Quizá sea el Toisón. Busto prolongado; cabeza vuelta hacia su izquierda, viéndose la mano de este lado.

Dimensiones: 0,63 × 0,84.

Exp.: D. José Garnelo.

#### COELLO? (CLAUDIO)

Madrid, marzo de 1642. Madrid, 20 de abril de 1693. Pintor de Cámara en diciembre de 1685.

3. Retrato de dos niñas hermanas, representadas a los cuatro y cinco años, aproximadamente, de cuerpo entero y tamaño natural, de color moreno, de facciones poco correctas pero expresivas y muy graciosas, que señalan rasgos definidos de pura estirpe española. Cada una vuelta hacia la otra, forman un grupo lleno de naturalidad. Visten del mismo modo: cuerpo y saya de tafetán color carmesí, bordado en oro y plata; la niña mayor tiene en su mano derecha un abanico cerrado y en la izquierda un pajarito; su hermana sostiene unas flores con la derecha. Ambas se adornan con joyas y broches. Al fondo (muy oscuro) jardín. A la izquierda mana una fuente, donde bebe un pajarillo. En esa parte del lienzo hay un monograma heráldico. Alguien sospecha se trate de obra de pintor holandés. Quizá Duchatel.

Dimensiones: 0,98 × 1,45.

Exp.: Marquesa de Perinat.

(1) Respetamos la atribución hecha por el Sr. Allendesalazar.

GONZÁLEZ (BARTOLOMÉ)

Valladolid, 1564. Madrid, 1627.

4. D. Fernando de Austria, Cardenal Infante de España, a los doce años. Figura completa; viste de Cardenal, sujeta los guantes con su mano derecha y con la izquierda un libro. Palacio y jardín al fondo.

Firmado y fechado en 1621.

Dimensiones: 2,07 × 1,25.

Exp.: Marqués de Viana.

5. Doña María de Austria, Infanta de España, a los trece años, después Emperatriz de Austria; cuerpo entero; viste traje gris de brocado de oro y plata. Tiene un joyel al pecho y se adorna con otras preseas. Con la mano derecha coge un broche que lleva a la cintura y con la izquierda sujeta un abanico cerrado. Está bajo un dosel. Al fondo, fuente monumental. En el suelo, alfombra oriental.

Firmado y fechado en 1621.

Dimensiones: 2,07 × 1,25.

Idem.

6. Don Fernando de Austria, de año y medio de edad, sentado en sillón rodante colocado bajo dosel de terciopelo rosado del que penden dos cortinas. Viste rico traje de encaje con fina gorguera alechugada de puntas de Flandes. La mano derecha aprisiona un pájaro. Pende del cuello cadena de oro con cruz de pedrería. De un grueso cinturón, formado por doble cadena de oro, cuelgan seis relicarios y amuletos y una campanita dorada. ¿Bartolomé González?

Dimensiones: 1,83 × 1,09.

Exp.: Marqués de Valverde de la Sierra.

ITALIANA (ESCUELA). FINAL DEL SIGLO XVII

7. Grupo formado por el Príncipe don Francisco Pío de Saboya, Marqués de Castel-Rodrigo, y su hermana doña Margarita, después Duquesa de San Juan. El Príncipe fue nombrado Caballero del Toisón y Virrey

de Cataluña. Murió ahogado en Madrid, el año 1723. Viste ella traje de seda amarilla con falda abierta, dejando ver delantero blanco con ancho galón bordado de oro. Ciñe su cabeza corona de flores. Sostiene con ambas manos guirnalda de rosas. El Príncipe viste "a la heroica", con faja de seda roja. Con su mano derecha sostiene un arco y su izquierda coge una rosa.

Dimensiones: 1,25 × 1,10.

Exp.: Príncipe Pío de Saboya.

8. Príncipe, al parecer de la Casa de Saboya, cabalgando sobre corcel blanco. Viste armadura. En la mano derecha, bastón de mando. Pende de su cuello el Collar del Toisón de Oro. Fondo de batalla.

Puede ser autor de este cuadro el pintor especializado en el género de "batallas", Jacobo Courtois "El Borgoñón", cuyo estilo recuerda mucho. Pintó en Italia, muriendo en Roma el año 1676.

Dimensiones: 2,24 × 1,55.

Exp.: Duque de Bivona.

MADRID (ESCUELA DE). SIGLO XVII

La Comisión entiende que la Escuela de Madrid, que floreció tan brillantemente en el siglo XVII, se ha formado por la concurrencia y fusión de tres corrientes de arte tan vigorosas y definidas como son la iniciada por Sánchez-Coello, la del Greco, y la sevillana, aportada por Velázquez, amén de otras influencias.

9. Retrato de busto sobre tabla, con armadura de acero bruñido y adornos de oro. En la parte superior de la tabla está escrito: "Felipo Dominico Victorio".

Dimensiones: 0,40 × 0,39.

Exp.: Marqués de Rafal.

10. Retrato ecuestre del Rey Carlos II. Representa de diez a doce años. Empuña en la diestra bastón de mando y con la otra mano rige la jaca puesta al galope. Cubre su cabeza sombrero negro con plumas blancas, y pendiente del hombro luce banda encarnada

- cuyo lazo flota al viento. Calza botas altas de ante gris.  
Dimensiones: 1,65 × 1,07.  
Exp.: Duquesa viuda de Valencia.
11. Cabeza de niño —de perfil— sobre fondo obscuro. Parece recortada de un cuadro de mayor tamaño. La calidad de esta pintura recuerda mucho la manera de Mazo. Lienzo pegado sobre tabala.  
Dimensiones: 0,14 × 0,10.  
Exp.: Marqués de Casa Torres.
12. Niña de seis a siete años, de cuerpo entero, con traje de terciopelo verde muy obscuro brocado de oro, adornada con diversas joyas y lazos rojos en la cabeza y en el vestido.  
Dimensiones: 1,02 × 0,81.  
Exp.: Marqués de Viana.
13. Niño de unos dos años de edad. Viste traje de terciopelo pardo-oscuro, guarnecido de encaje de puntas. En los hombros, lazos verdes, de los que penden una higa de azabache y una redomita de cristal con reliquia. La mano derecha descansa sobre la cabeza de un perrito. En la mano izquierda, un sonajero. Busto prolongado.  
Dimensiones: 0,60 × 0,45.  
Exp.: D. Agustín Alonso.
14. El Conde de Altamira.  
Niño sentado en sillón-pollera. Viste traje blanco con gorguera de encaje de puntas, mangas de armiño, cinturón de seda verde, del que penden amuletos, relicarios, sonajero, que empuña con la mano derecha, y campanilla. A sus pies un perrito. En la "Exposición Nacional de Retratos" figuró con el número 923, como obra de la primera época de Velázquez.  
Dimensiones: 1,34 × 0,98.  
Exp.: Duque de Alburquerque.
15. Retrato de niña, de tres años de edad aproximadamente. Media figura; de la oreja derecha, que cubre en parte una guedeja de pelo castaño, cuelga una perla; al pecho relicario con marco flamígero de plata.  
Dimensiones: 0,45 × 0,36.  
Exp.: D. Miguel Gómez Acebo.
16. Retrato del "Excmo. Sr. D. Baltasar Sarmiento de Mendoza Cobo y Luna, Conde de Ribadavia y de Riela. De once años de edad. Salió en esta conformidad, de Padrino en las cañas que se celebraron en la ciudad de Valencia, en las fiestas del Brebe de la Purísima Concepción el 4 de mayo de 1622" (Así dice el letrado que se escribió en el lienzo al pintarse el cuadro).  
Aparece el niño montando un caballo castaño obscuro de mucha alzada, vestido con los colores de la Inmaculada, azul con bordados de plata. El sombrero es negro con plumas blancas. Los jaeces del caballo, guarnecidos de azul y plata también. Marcha al paso.  
Dimensiones: 2,43 × 2,22.  
Exp.: Marqueses de Camarasa.
17. Infanta María, hija de Felipe III, después Reina de Hungría, de unos doce años. Cuerpo entero y en pie. Su mano izquierda descansa sobre el respaldo de una silla. Viste traje de brocado gris claro con dibujo dorado y galoneado de oro, gorguera de encaje, mangas abullonadas, con banda flotante. Pende de los hombros cadena de oro y abalorios, sosteniendo pinjante de pedería.  
Dimensiones: 1,40 × 0,95.  
Exp.: Marqués de la Romana.
18. Joven desconocido, de unos quince años de edad, cuerpo entero, tamaño natural, en pie, ligeramente vuelto hacia su izquierda. Viste traje de paño pardo, con cuello de encaje y mangas flotantes. Alrededor de su brazo izquierdo se arrolla amplia capa, también parda, colgando de su mano izquierda —que está oculta— chambergo negro de paño. Botas altas de ante, volviendo de su parte superior ancho encaje de puntas. Cubre su pie una hoja ahiguerada, de cuero. Fondo liso, gris-pardo.  
Dimensiones: 1,70 × 0,85.  
Exp.: D. Miguel Borondo.

MARTÍNEZ DEL MAZO (JUAN BAUTISTA)

Se cree que nació en Cuenca, pero se desconoce el año. Murió en Madrid el 9 de febrero de 1667.

Pintor de Cámara el 19 de abril de 1661. Escuela de Madrid.

19. Niño desconocido. Busto. Peina melena. Viste jubón de terciopelo verde de manga partida. Un galón de oro bordea la prenda que, abrochada en medio, deja asomar un peto de seda roja. Este cuadro salió de España en los comienzos del siglo XIX y formó parte de la colección Zimermam, de Alemania. Parece tratarse de figura de segundo término, de un cuadro cortado.

Dimensiones: 0,57 × 0,46.

Exp.: Marqués de Villafuerte.

MORO? (ANTONIO)

Utrecht, 1519. Amberes, 1576. Escuela holandesa.

20. Retrato de niño; medio cuerpo; tamaño muy reducido del natural. Indumentaria de mediados del siglo XVI, cuello vuelto de encaje, mangas afolladas de color carmesí claro, cubierta la cabeza con birrete o gorra de terciopelo negro.

La pintura de la cabeza y los brazos aparece bien conservada; el resto, *barrida* en extremo. Sobre tabla. El tamaño y estado del cuadro no permiten afirmación sobre su autor. Sin embargo, la cabeza, fuertemente construida, no es inferior a obras (que recuerda mucho) del pintor de Felipe II.

Dimensiones: 0,34 × 0,26.

Exp.: Sra. Viuda de Jimeno Vizarra.

PANTOJA DE LA CRUZ (JUAN)

Madrid, por el 1549. Murió en Madrid el 26 de octubre de 1608. Escuela de Madrid.

21. Ana de Austria, hija de Felipe III, de pocos meses, en mantillas, sentada sobre un almohadón; tiene delantal blanco y cuello levantado de randas; en la mano derecha, una ramita de coral y varias sortijas. Al pecho, cruz grande y otros relicarios (uno con reliquia de Santa Ana), y en la cintura, campanillas, cuerno, sonajero e higa de azabache.

Firmado y fechado en 1602

Dimensiones: 0,87 × 0,78.

Exp.: Real Patronato de las Descalzas.

22. La Infanta Isabel Clara Eugenia? Aparece en pie, figura entera, vestida con traje de lama de plata. Al pecho, una cruz grande, y se adorna con otras joyas. Pañuelo con encaje de puntas en la mano izquierda y apoyada la derecha sobre una mesa cubierta con tapiz de terciopelo rojo. Atribuido.

Dimensiones: 1,26 × 1,00.

Exp.: Conde de Villagonzalo.

SANCHEZ COELLO (ALONSO)

Benifayó (Valencia), 1531 ó 1532. Madrid, 8 de agosto de 1588.

23. Cabeza de niño. Representa tener unos doce años. Vuelve hacia su derecha. Envuelve su cuello finísima gorguera alechugada de encaje de Flandes. La parte de busto que asoma, muestra rica armadura nielada de oro.

Dimensiones: 0,32 × 0,27.

Colección Weissberger.

24. Retrato de dos Infantes, hijos de Felipe II, acaso Fernando y Diego, que murieron aun niños. Aparecen de cuerpo entero y empuñando sendas cañas, a modo de lanzas, con las que juegan. El mayor, de unos cinco años, viste traje de faldas de color gris verdoso, y el menor, de tres años, de amarillo. El primero coge en la mano derecha un escudo o rodela como defensa.

Firmado y fechado en 1579.

Dimensiones: 1,72 × 1,02.

Exp.: Real Patronato de las Descalzas.

25. Retrato del Rey Felipe III? a los doce años aproximadamente, de más de media figura, con gorguera de encaje flamenco y Toisón. Apoya la mano derecha en una mesa cubierta por tapete de terciopelo rojo, y la izquierda en el puño de la espada. Estilo de Sánchez Coello.

Dimensiones: 0,94 × 0,76.

Exp.: D. Adriano M. Lanuza.

VELAZQUEZ DE SILVA (DIEGO)

Sevilla, 1599. Madrid, 1660.

26. Infanta Margarita María, la misma que apa-

rece como figura central en el cuadro de *Las Meninas*, del Prado.

Parece tener unos cuatro años de edad, por lo cual, habiendo nacido el 12 de julio de 1651, ha sido pintada por el 1655. Esta Princesa casó en diciembre de 1666 con el Emperador Leopoldo, muriendo el 13 de marzo de 1673. Aparece en pie, de cuerpo entero y tamaño natural. Viste traje rosado con doble falda, bordada y galoneada de plata. Mangas acuchilladas. Cuelga de su cuello pinjante de diamantes. Apoya su mano derecha en una mesa. Con la izquierda retiene un abanico cerrado. Pisa sobre una alfombra circular y su cabeza tiene por fondo cortina verde.

Este cuadro guarda semejanza casi completa con otro que se conserva en el Museo de Viena. Falta en éste un florero sobre la mesa que aparece en aquél. Es difícil decidir sobre la atribución plena a Velázquez. La sombra opaca del cuello —tal vez antiguo repinte— y alguna vacilación en la línea hacen dudar, mas el conjunto bien entonado, y la técnica suelta, permiten creer que se trata de un estudio para un retrato, o de una obra de taller, corregida con gran cuidado por Velázquez. Es obra muy superior a cuanto se conoce de Mazo.

Dimensiones: 1,15 × 0,90.

Exp.: Duque de Alba.

## MINIATURAS

### RETRATOS AL OLEO

27. El Príncipe Baltasar Carlos, de unos cinco años. Viste armadura y sombrero con plumas. Cobre rectangular.  
Exp.: Marqués de Rafal.
28. El mismo Príncipe, sobre cartulina de baraja.  
Exp.: Duque del Infantado.
29. Retrato de niño de mediados del siglo XVI (1).  
Idem.

(1) Sobre cartulina de baraja. Forma oval.

### ESMALTE DE BLOIS

30. Medallón oval, en oro, con retratos por ambas caras. En una, la Infanta María Teresa de Austria, hija del Rey Felipe IV de España, y en la otra, su primo Luís XIV de Francia, que después fué su esposo.

Colección Weissberger.

## SIGLO XVIII

### OLEOS

#### BONITO (GIUSEPPE)

Nació en Castellammare di Stabia en 1707 y murió en 1789. Escuela napolitana.

31. Infanta María Luisa. Representa unos seis años de edad; en pie y cuerpo entero, de frente, vistiendo traje de seda rosa, intenso, brochado de plata, con el cuerpo escotado. Pelo empolvado y lleva un delantal de tul bordado, recogido, del que han caído varias flores. A la derecha, cortina sobre una silla, donde hay una canastilla también con flores. Esta Infanta nació en Nápoles, en 1745, del Rey Carlos III y de su esposa María Amalia de Sajonia. Fué esposa del Archiduque Pedro Leopoldo, Duque de Toscana, que en 1790 heredó la corona imperial de Austria.

Dimensiones: 1,30 × 1,02.

Exp.: S. M. el Rey.

32. Infante Felipe Pascual. Sentado en un almohadón tiene en las manos flores, de las que está llena una banqueta inmediata. Debajo de ella un perrito. Viste traje rojo de terciopelo y ostenta el Toisón y la Banda de San Jenaro. Fondo de habitación. Este Infante, hijo primogénito de Carlos III, nació en el Real Sitio de Portici (Italia) en junio de 1747 y no pudo suceder a su padre en el trono a pesar de haber vivido hasta los treinta años, por su falta de razón. Este lienzo debe ser réplica de otro conservado en el Real Palacio, que además

de la indicación del autor consigna la fecha 1748.

Dimensiones: 1,30 × 1,02.

Exp.: Duques de Plasencia.

33. *El Infante Fernando, hijo de Carlos III.* Figura de cuerpo entero, en pie, casi de frente. Tiene sujeta con una cinta, que coge con la mano derecha, un ave en actitud de volar y con la izquierda una cría de la misma. Viste traje azul, brochado de oro, y ostenta el Toisón y la Banda de San Jenaro. En el suelo, una jaula de mimbres. Representa unos cuatro o cinco años. Nació el 12 de enero de 1751 y en 1759, por abdicación de su padre, fué Rey de las Dos Sicilias con el nombre de Fernando IV.

Dimensiones: 1,27 × 1,00.

Exp.: Marqueses de Camarasa.

#### CARNICERO (ANTONIO)

Nació en Salamanca en 1748. Fué nombrado Pintor de Cámara en 1796. Murió en Madrid, 1814.

34. Niño de unos cinco años. En pie, vistiendo traje gris, ceñido, con gran faja de seda azul verdosa, cerrada a su izquierda con un lazo, de cuyas puntas pende fleco de oro. Cuello de tul. En su mano derecha sostiene un canario, que está sujeto por una cinta roja.

Dimensiones: 1,17 × 0,78.

Exp.: D. Gonzalo de la Mora.

#### DUPRA (GIUSEPPE)

Pintor nacido en Turín a fines del XVII.

35. *Príncipe Víctor Manuel.* De tres años de edad. En pie, casi de frente y en actitud de desenvainar una espada. Viste traje verde, brochado de oro, de falda larga, y en la cabeza lleva una gorrita adornada con escarapela bicolor. Detrás manto azul y sombrero tricornio. A los pies del Príncipe, un perrito dogo. Nació este niño, en julio de 1759, de Víctor Amadeo III de Saboya, Rey de Cerdeña, y María Antonia de Bor-

bón, hija de Felipe V. Fué primero Duque de Aosta y muchos años después Rey de Cerdeña. Escrito por detrás: "Turín", 1762".

Dimensiones: 0,97 × 0,75.

Exp.: S. M. la Reina doña María Cristina.

#### ESTEVE (AGUSTÍN)

Valencia, 1753. Se desconoce la fecha de su muerte. En 1820 vivía aún. Pintor de retratos. En su última época siguió a Goya.

36. *Retrato de D. Alvaro de Ulloa;* figura completa y casi de frente. Sujeta con su mano izquierda el puño del espadín. Prendida al pecho, la venera de la batalla de Talavera de la Reina. Al fondo un mueble sobre el que está colocado el sombrero.

Firmado.

Dimensiones: 1,45 × 1,10.

Exp.: Vizcondesa de Roda.

37. Niña con traje de medio paso color rosa pálido. Casi de frente. Tiene en la mano derecha una *rosquilla*, que ofrece al gazapillo que come a su lado.

Dimensiones: 0,98 × 0,75.

Exp.: Sres. Sirabegne.

38. *Doña María del Carmen Ponce de León y Carvajal,* de cuatro años de edad. Nacida el 1780; hija del octavo Marqués de Castromonte. Casó con el catorce Conde de Altamira, D. Vicente Ferrer Osorio de Moscoso. La presenta el pintor de cuerpo entero, vistiendo una ligera bata de tul, descalza y jugando con un zapatito que sostiene en su mano derecha.

Dimensiones: 0,97 × 0,67.

Exp.: Marqués de Castromonte.

39. *El niño Antonio Fernández de Córdoba y Ponce de León,* hijo noveno de los Duques de Medinaceli. Nació el 30 de enero de 1820 y aparece retratado a los siete meses de edad, desnudo, con un sonajero de plata en la mano derecha. Una gasa que sostiene en la

mano izquierda le cubre escasamente. Oleo sobre lienzo.

Dimensiones: 0,60 × 0,76.

Exp.: Duque de Medinaceli.

#### FRANCESA (ESCUELA)

40. D. Luis Antonio Jaime de Borbón, Infante de España —Cardenal de la Santa Romana Iglesia—, Arzobispo Administrador de las iglesias de Toledo y Sevilla (Así está escrito sobre el lienzo). Viste ropaje cardenalicio, con varias condecoraciones. Medio cuerpo, cabeza algo vuelta a su izquierda.

Dimensiones: 0,81 × 0,60.

Exp.: Conde de Santa Coloma.

#### GOYA (FRANCISCO)

Fuendetodos (Aragón), 30 marzo 1746. Burdeos, 16 abril 1828.

41. Marianito Goya, nieto del pintor, de unos tres años, en pie, de frente. Cuerpo entero. Viste traje negro, especie de frac con chaleco blanco; todo muy amplio. Esconde su mano derecha y con la izquierda, casi oculta por la manga, sujeta una cinta que tira de un cochecito.

Dimensiones: 1,10 × 0,80.

Exp.: Marqués del Genal y Marqués de Larios.

42. Marianito Goya, de unos seis años. Busto casi de perfil. Tocada su cabeza con un sombrero de copa. En su mano derecha, y a guisa de batuta, un papel arrollado en actitud de medir los compases de un papel de música que tiene delante. Tabla.

Dimensiones: 0,58 × 0,47.

Exp.: Duque de Alburquerque.

43. El niño Vicente Osorio, Conde de Trastámara, a los diez años, retratado en pie, figura entera y tamaño natural; viste traje de seda de color pardo claro; sostiene el sombrero negro apuntado, debajo del brazo

izquierdo. Un perrito blanco, levantando las manos, se apoya en su pierna derecha.

Dimensiones: 1,38 × 1,02.

Exp.: Sres. de Fernández de Villavicencio.

44. D. Francisco de Borja Téllez-Girón y Alonso-Pimentel, X Duque de Osuna, con uniforme de Oficial de Reales Guardias de Infantería española.

De cuerpo entero, en pie y apoyado en una mesa sobre la que hay un catalejo. Fondo de habitación a cuya derecha una ventana abierta encuadra un paisaje donde se dibuja un castillo. En ese mismo lado en el suelo: "Su edad doce años y cuatro meses". A la izquierda gran cortina y abajo firmado: "Esteve".

Todos cuantos han catalogado o hablado de este cuadro lo atribuyen a Goya o creen ha tenido en él una participación más o menos importante para ayudar a salir airoso a su amigo y ayudante Esteve en un encargo seguramente hecho por su consejo. Por las correcciones que después de los años han aparecido en el lienzo, por su dibujo y colorido, tan superior a las obras de Esteve, puede afirmarse que mejor que éste pudo firmarlo D. Francisco. El retratado había nacido en 1785, así que fué pintado a fines de 1797, siendo casi seguro formara parte del lote de cuatro lienzos de los hijos de los Duques de Osuna, cuya cuenta cobró Esteve en 4 de enero de 1799 y ascendió a la suma de 12.000 reales. El de la hermana mayor, Josefa Manuela, Marquesa de Marguini (nacida en 1783), casada después con el Marqués de Camarasa, lo conservan en la actualidad los poseedores de este título.

Dimensiones: 1,94 × 1,17.

Exp.: Duque de Tovar.

#### INZA (JOAQUÍN)

Desconocemos datos biográficos de este pintor, citado por Ossorio.

45. D. Francisco Borja de Idiáquez y Palafox, Vizconde de Zolina. Figura en pie, cuerpo

entero, tamaño natural; viste uniforme azul de cadete de Caballería del Príncipe. Apoya su mano derecha en la gorra colocada sobre el respaldo de una silla Luis XV.

Firmado: "Joaquín Inza, Pint. Año 1763".

Dimensiones: 1,35 × 0,95.

Exp.: Duque de Villahermosa.

#### LEMONNIER (A. C. G.)

Pintor francés. 1743-1824. Empezó a trabajar en Rouen (donde nació) con Descamps y después en París, en el estudio de Vien, obteniendo el gran premio de Roma en 1770. Estuvo en Italia y a su regreso consiguió gran éxito con su cuadro "La peste de Milán". Se dedicó más a la pintura de historia.

46. La Duquesa de Beaufort-Spontin con sus hijos. Está sentada en un sofá, casi de frente, y tiene a la derecha a su hijo y a la izquierda, apoyada en su regazo, a su hija María Francisca.

Esta señora fué Doña Leopolda Toledo y Salm Salm, hija del XII Duque del Infantado, que casó con el de Beaufort-Spontin, de cuyo matrimonio fué la primogénita María Francisca, nacida en 1785 y esposa, en 1802, del X Duque de Osuna.

Dimensiones: 1,30 × 0,94.

Exp.: Duque del Infantado.

#### LOO (LUIS MIGUEL VAN)

Pintor francés, nacido en Tolón en 1707 y muerto en París en 1752. Descendiente de pintores, fué discípulo de su padre, Juan Bautista, con el que estuvo en Roma y en París. Vino a Madrid en 1737 para reemplazar a Ranc.

47. Los hijos del II Duque de Berwick y de Liria, D. Jacobo Fitz-James Stuart, y de la Duquesa de Veragua, doña Catalina Colón y Portugal.

Están de pie, vestidos a la romana, según moda del reinado de Luis XIV. El mayor, Jacobo, a la izquierda (de unos trece o catorce años), apoya la mano en

Pedro (de once o doce); al otro lado Ventura (de siete u ocho) acaricia un perrito. En el aire, Minerva, sujeta la cabellera con el buho, extiende la mano en actitud protectora.

Este cuadro está descrito en forma análoga en el Catálogo de Pinturas del Duque de Berwick y de Alba, por D. Angel Barcia, quien añade está consignado como de van Loo en todos los inventarios. De ser de Luis van Loo, este lienzo no fué pintado en España, pues Jacobo, el mayor de los niños representados, nació en 28 de Noviembre de 1717.

Dimensiones: 2,13 × 1,53.

Exp.: Duque de Alba.

#### MADRID (ESCUELA DE)

En el último cuarto del siglo XVIII vivieron en Madrid numerosos pintores sin acento, cuyos nombres figuran en actas de la Academia de San Fernando, y de los que no se conocen obras. De esa época hay bastantes retratos cuyos autores permanecen anónimos. Tales cuadros ofréncense ligados por un cierto aspecto o gusto del ambiente, sin que logren definirse con claridad.

48. D. Pedro Jordán María de Urríes y Fuenbuena, vestido de Canónigo del Pilar. Nació en 13 de octubre de 1770. Representa tener unos ocho años. El estilo del cuadro no ofrece características suficientes para adscribirle a grupo determinado dentro de la pintura española.

Dimensiones: 1,08 × 1,39.

Exp.: Marquesa de Argüeso.

49. Doña Antonia Sánchez y Naranjo, con sus cuatro hijos. Aparece sentada, vestida de blanco y adornada con un collar de perlas. La hija mayor, en pie, en segundo término, representa unos diez años y el niño menor, cuatro próximamente; éste, subido en una silla, se abraza a la madre, vistiendo de azul, con faja de color rosa. En el suelo hay un sombrero negro.

La señora retratada fué esposa del Arquitecto D. Alfonso Rodríguez, Académico de nú-

mero y Director de Arquitectura de la de San Fernando. Nombrado Arquitecto de la Casa Real reinando Fernando VII, trabajó en diferentes obras del Patrimonio. Son suyas asimismo la "Fuente egipcia" del estanque del Retiro y "La Fuentecilla" (calle de Toledo). Murió en 1822 y su esposa en 1827.

Dimensiones: 1,44 × 0,97.

Exp.: Sres. de Díaz-Benito y Rodríguez.

MAELLA (MARIANO SALVADOR)

Valencia, 1739. Madrid, 1819. Pintor de Cámara en 1774 y primer pintor del Rey en 1799. Pintor de retratos, de asuntos principalmente religiosos y fresquista.

50. Infanta doña Carlota Joaquina. Representa unos diez años. Está en pie y cuerpo entero teniendo en la mano derecha unas flores y en la izquierda el abanico. Viste traje (de paseo, escotado y con cola) azul, adornado con bordados y encajes. Lleva peinado alto y sombrero. Fondo, un rincón de una sala del Palacio Real. Esta Infanta, hija del Rey Carlos IV y de María Luisa de Parma, nació en Madrid el 25 de abril de 1775. El 9 de julio de 1785 se celebró su matrimonio con D. Juan de Braganza, que años más tarde ocupó el trono de Portugal con el nombre de Juan VI. Este retrato debió hacerse poco antes de su salida para el vecino reino.

Dimensiones: 1,54 × 1,06.

Exp.: S. M. el Rey.

MENGS (ANTONIO RAFAEL)

Ausig (Bohemia), 1728. Roma, 1779. Conoció en Nápoles a Carlos III, quien, siendo más tarde Rey, le mandó llamar. Pintor de Cámara el 1761. Retratos, composiciones religiosas y profanas, de un gusto pseudoclasicista.

51. El Príncipe Carlos Clemente? Niño de diez o doce meses. De cuerpo entero, de frente, descansando en un almohadón y cubierto

con manto de terciopelo rojo forrado de armiños, que deja al descubierto los pies, desnudos. Viste camisa adornada con lazos azules. En la mano derecha, sonajero con chupador de cristal. Fondo, cortina recogida de damasco verde.

Carlos Clemente fué el hijo primogénito de Carlos IV y María Luisa, y nació en El Escorial en 13 de septiembre de 1771, siendo sus padres Príncipes de Asturias. El segundo nombre se le puso en recuerdo del Papa Clemente XIV, que le envió rico presente de fajas, benditas por su mano. Su abuelo, Carlos III, para perpetuar el acontecimiento feliz de su nacimiento, instituyó la Real y distinguida Orden que lleva su nombre. Murió de corta edad.

Dimensiones: 1,03 × 0,77.

Exp.: S. M. el Rey.

52. Retrato de niña, a los siete años aproximadamente; figura completa, de tamaño natural, vestida con traje azul, escotado; graciosa capotita cubre su cabeza. Sostiene al brazo derecho un perrito dogo y tiene en la mano izquierda una rosquilla. La Comisión, sin emitir juicio sobre este cuadro, se limita a consignar la atribución con que ha figurado en otras Exposiciones.

Dimensiones: 1,14 × 0,86.

Exp.: Conde de Villagonzalo.

MENGS (ANA MARÍA)

Nació en Dresde el año 1751. Discípula de su padre, D. Antonio Rafael, pintó al pastel y miniatura, muy notablemente. Casó en Roma (1777) con el grabador Manuel Salvador Carmona. Fué Académica de honor y mérito (1790). Falleció en Madrid en 1793.

53. La niña María Teresa Goyeneche y Viana, después Marquesa de Prado Alegre. A la edad de cinco años próximamente, retrata de busto, cubierta la cabeza con graciosa monterilla negra. El corpiño, de seda azul celeste, con adornos de colores rosa y

blanco. Obra muy interesante en su género. Pastel.

Dimensiones: 0,42 × 0,32.

Exp.: Conde de Tepa.

**PARET Y ALCÁZAR (LUIS)**

Madrid, 1747-1799. Discípulo de Antonio González Velázquez y del pintor francés Carlos de la Traverse. Residió en Italia. Cultivó todos los géneros, con más o menos preferencia.

54. Retrato de niña, de unos cuatro años, de pelo rubio y sonrosado color. Aparece sentada en un silloncito; más de media figura, la cabeza algo vuelta a la izquierda y tiene en la mano derecha una rosquilla.

Dimensiones: 0,64 × 0,50.

Exp.: Marquesa de Perinat.

**RANC (JUAN)**

Artista francés, nacido en 1674, que vino a España como primer Pintor de Cámara de Felipe V. Murió en Madrid en 1735.

55. La Infanta María Antonia Fernanda, de unos ocho años de edad.

*De más de medio cuerpo, en pie y con la cabeza de frente, se la representa en un jardín y tiene en ambas manos y en el pecho flores variadas. La falda es rojiza, y el cuerpo escotado, forma con la sobrefalda una combinación de seda blanca y azul.*

Esta Infanta es la menor de los hijos de Felipe V y de la Reina doña Isabel de Farnesio, y nació en Sevilla, el 27 de noviembre de 1729. Casó, en abril de 1750, con el Príncipe del Piamonte, Víctor Amadeo III, primogénito del Rey de Cerdeña, Carlos Manuel. Falleció María Antonia en 1785, dejando numerosa descendencia.

Dimensiones: 0,89 × 0,71.

Exp.: Conde de Villagonzalo.

56. Fernando VI, Infante de España.

De medio cuerpo y tamaño natural, con coraza sobre la casaca rosa y la mano derecha

apoyada sobre un casco. Réplica del existente en el Museo del Prado.

Dimensiones: 0,76 × 0,62.

Exp.: Conde de Santa Coloma.

57. El Infante D. Felipe, Duque de Parma. En pie y de frente, apoyando la mano derecha en una jaula y con un canario sobre el dedo índice de la mano izquierda. Representa cinco o seis años. Viste traje amplio, con cola, de damasco rojizo, adornado de galones plateados y ostenta el Toisón y la Banda de Sancti Spiritus. Fondo de habitación.

Nació en Madrid, en 1720, del matrimonio de Felipe V con doña Isabel de Farnesio. Réplica de otro existente en el Palacio de Riofrío.

Dimensiones: 1,30 × 0,98.

Exp.: Duquesa de Pinohermoso.

**WERTMULLER (ADOLFO ULRICO)**

Stokolmo, 1749. Fallecido en 1811, sin que hasta ahora se haya puesto en claro si su muerte ocurrió en Suecia o en América. Acerca de este interesante pintor y de su relación con España y el arte español, se ofrecen detalles en el prólogo del Sr. Méndez Casal del Catálogo ilustrado.

58. Retrato de niña; busto, casi de frente; vestido de gasa blanca, adornado con cintas azules.

Firmado y fechado en Cádiz, año 1792.

Dimensiones: 0,45 × 0,37.

Exp.: Marquesa de Perinat.

**GRABADOS**

59. Niño de corta edad, con vestiduras flamencas, sentado en un sillón de madera, cerrado por delante con una tabla que hace oficio de mesa. Estampa grabada en París, el año 1792, por Manuel Salvador Carmona, de un original atribuido a Rubens y dedicado por el grabador al Embajador Mar-

qués de Grimaldi. Al pie la inscripción: "*Le fils de Rubens*".

Dimensiones: 0,34 × 0,21.

Exp.: D. Félix Boix.

60. Medallón con tres bustos, de perfil hacia la izquierda del espectador. Los dos primeros, de un joven y un niño, con uniforme con lises en el cuello y chorrera de encaje. El tercero, de niño de corta edad. Debajo del círculo la inscripción: "*Pedro Victe. Rodríguez. lo dibó. y grabó. Méxo., 1811*". Muy finamente grabado en el estilo de los retratos al fisionotrazo. Prueba tirada en sepia.

Diámetro del medallón: 58 milímetros.

Idem.

## GRABADOS AL FISIONOTRAZO

61. Doña María Elena de Palafox y Silva, novena Marquesa de Ariza.

Exp.: Duque de Alba.

62. Jovencita desconocida. En negro. Dibujado por Fournier y grabado por Chretien.

Exp.: D. J. Ezquerria del Bayo.

63. Doña Manuela Téllez-Girón y Alonso Pimentel, hija de los IX Duques de Osuna y futura Duquesa de Abrantes.

Exp.: Duque del Infantado.

64. D. Francisco de Borja, hermano de la anterior. Marqués de Peñafiel.

Idem.

65. D. Pedro Alcántara, Príncipe de Anglona, hermano de los anteriores.

Idem.

## DIBUJOS

BOUCH (D. F. J.)

Dibujante inglés que trabajó en el último cuarto del siglo XVIII. Dos dibujos suyos, al lápiz ne-

gro y rojo, cabezas de tamaño natural, figuraron en la venta de Osuna verificada en 1806. También en la National Gallery se conserva un retrato de su mano.

66. Retrato de niño. Media figura con el cuerpo algo vuelto a su derecha y la cabeza descubierta. Dibujo a lápiz negro y rojo, sobre papel agarbanzado, con aguadas de color en el traje y toques de *gouache*. Forma oval.

Dimensiones: 0,14 × 0,11.

Firmado y fechado en 1792.

Exp.: Marqués de Valverde.

## CARNICERO (ANTONIO)

67. Retrato del Infante Francisco de Paula, niño. Busto de perfil, vuelto a su derecha. Estudio para el retrato grabado por Brunetti en 1804, que figura en la colección de retratos de la familia de Carlos IV. Lápiz negro sobre papel agarbanzado.

Dimensiones: 0,145 × 0,200.

Exp.: D. Félix Boix.

68. Retrato del Infante Carlos María Isidro, niño. Busto de perfil, vuelto a su derecha. Estudio para el retrato grabado por Brunetti en 1803, que figura en la colección de retratos de la familia de Carlos IV. Lápiz negro sobre papel agarbanzado.

Dimensiones: 0,18 × 0,25.

Idem.

69. Fernando VII niño. Dibujo a la pluma y tinta de China. Firmado.

Exp.: Doña Dolores Pavía de Amunátegui.

## GONZALEZ VELAZQUEZ (ANTONIO)

70. Estudio para un retrato de infante. Sentado en un sillón de alto respaldo, con los pies sobre un almohadón. Fondo de cortinaje y arquitectura. Dibujo a pluma, con aguadas de bistre y tinta de China.

Dimensiones: 0,17 × 0,21.

Exp.: D. Félix Boix.

MAELLA (MARIANO SALVADOR)

71. La familia de Carlos IV. Sobre fondo de sepia, cinco motivos distintos en medallones, dibujados a pluma y lápiz, con aguadas de color bistre.  
Exp.: Doña Dolores Pavía de Amunátegui.

MENGS (ANA MARÍA)

72. Retrato de una de sus hijas. Dibujo a lápiz negro y rojo.  
Exp.: Sra. Viuda de D. Eduardo Carderera.
73. Retrato de uno de sus hijos. Dibujo a lápiz negro y rojo, sobre papel obscuro.

Idem.

MENGS (ANTONIO RAFAEL)

74. Cabeza de niña, con una gorra; de frente y casi tamaño natural. Dibujo a lápiz negro y rojo.  
Exp.: Doña Dolores Pavía de Amunátegui.

SALVADOR CARMONA (MANUEL)

75. Niño de la familia del artista, metido en un cesto. Lápiz negro y rojo.  
Exp.: Sra. Viuda de D. Eduardo Carderera.
76. Niña con cofia y pañoleta. Dibujo a lápiz negro y rojo.  
Exp.: Doña Dolores Pavía de Amunátegui.
77. Niña dormida. Reclinada en una almohada, con la cabeza recubierta con un gorro y los brazos fuera del embozo. Probablemente la hija del primer matrimonio de Carmona. Dibujo a pluma y aguadas de tintas oscuras y rojizas que presenta gran semejanza con las de *Moreau le jeune*.

Dimensiones: 0,145 × 0,195.

Exp.: D. Félix Boix.

78. Retrato de un hijo del artista. Cabeza tocada con un gorro, de perfil a su derecha.—Lápiz rojo. Papel blanco.

Dimensiones: 0,23 × 0,295.

Idem.

79. Dos hijos de Carmona. Sentados ante una mesa. El mayor enseña a deletrear a su hermana más pequeña. Dibujo de forma ovalada, en lápiz negro, con toques de rojo.

Dimensiones: 0,115 × 0,090.

Exp.: D. Félix Boix.

En la tabla que forma el reverso del marco, la siguiente inscripción, de mano de Carmona: "*Juan Antonio dando lección a Marianita*", su hermana Mariana. Estos dos niños eran hijos del segundo matrimonio de Carmona con Ana María Mengs.

80. Retrato de niña. De medio cuerpo y de frente, con la cabeza descubierta. Dibujo a lápiz negro y rojo, sobre papel agarbanzado.

Dimensiones: 0,120 × 0,170.

Idem.

En el reverso del marco, la siguiente inscripción, de mano de Carmona: "*Joaquina Salvador Carmona y Mengs, de edad de once años.*"

81. Retrato de niña, con graciosa cofia de encaje, cintas y plumas; mira de frente, sosteniendo una muñeca entre las manos. Lápiz negro, rojo y blanco. Ovalo.

Dimensiones: 0,105 × 0,140.

Idem.

La niña retratada en este dibujo es la hija de Carmona y de su primera esposa, con la que casó en París, según lo atestigua la siguiente inscripción, de letra de Carmona, pegada al reverso del marco: "*María Josefa Salvador Legrand, hija de D. Manuel Salvador Carmona y de doña Margarita Legrand, de edad de tres años.*"

82. Cuadro conteniendo seis dibujos, a lápiz negro y rojo, estudios de los hijos del artista (Salvador Carmona), descritos con los números 1.721 a 24, 1.704 y 1.732 del Catálogo de D. Angel Barcia.

Exp.: Biblioteca Nacional.

SEQUEIRA (DOMINGO ANTONIO DE)

Notable artista portugués, nacido en Lisboa en 1768. Murió en Roma en 1837 ó 38. Fué a completar sus estudios, en 1788, a Roma, y en 1823 expuso en París su cuadro "Últimos momentos de Camoens".

83. D. Juan VI de Portugal, nieto de Carlos IV, niño. Dibujo a lápiz negro. Firmado.  
Exp.: Doña Dolores Pavía de Amunátegui.

84. Dos niños en una pequeña calesa. Apunte a lápiz, firmado.

Idem.

85. Caballero anciano con tres niños. En el centro del papel, al parecer sentado, el caballero sujeta por la cintura al más pequeño, una niña, colocada sobre una rodilla y a cada lado, de pie, un varón. Todas son figuras de medio cuerpo y hechas con lápiz negro, rojo y azul. Dibujo anónimo, en mal estado de conservación, pero de interés por su carácter y distinción, que recuerda la influencia francesa ejercida sobre Manuel Salvador Carmona y los grabadores que con él estuvieron pensionados en París.

Apaisado: 0,16 × 0,33.

Exp.: D. Félix Boix.

## MINIATURAS

BENCINI (A.)

Miniaturista italiano residente en Austria.

86. María Teresa (nacida en 1767), hija primogénita del Archiduque Leopoldo, Duque de Toscana (después Leopoldo II de Austria) y de la Infanta María Luisa, hija del Rey Carlos III de España. Sobre marfil oval.

Exp.: Sres. de Puncel.

87. Francisco (después Francisco II de Austria), nacido en 1768. Hermano de la anterior, vistiendo uniforme militar. Sobre marfil oval.

Idem.

88. Fernando, nacido en 1769, hermano de los anteriores, de pocos meses. Sobre marfil oval.

Idem.

MOREL (JOSÉ?)

89. La Marquesa de Prado Alegre en "Cupido". Tiene en los brazos un perrito dogo. Fondo de jardín. Marfil rectangular firmado.  
Exp.: Conde de Gausa.

## MINIATURAS ANÓNIMAS

90. Niño desconocido con chaquetilla azul. En caja circular Vernis Martín.

Colec. Ezquerria del Bayo.

91. Niño desconocido de fines del XVIII. En marco oval.

Idem.

92. Sortija con el retrato del Infante D. Francisco de Paula, hijo de Carlos IV.

Exp.: Duquesa Viuda de Valencia.

93. La Marquesa de Espeja. Representa unos tres años. Busto casi desnudo y gorra de terciopelo negro a la cabeza. Marfil oval.

Idem.

94. Doña María Leopolda de Toledo, hija de los XII Duques del Infantado, de unos seis años. Marco de pedrería francesa.

Exp.: Duque del Infantado.

## SIGLO XIX

### OLEOS

ALONSO MORGADO (ANTONIO)

Pintor andaluz, discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y de Eduardo Cano. Presentó retratos en la Exposición de Sevilla celebrada en 1867.

95. Cabeza de niña, de diez años de edad, representada de frente.

Firmado y fechado en 1867.

Dimensiones: 0,45 × 0,36.

Exp.: Marqués de la Torrehermosa.

ALENZA (LEONARDO)

Madrid, 1807-1845. Pintor de retratos y de escenas de costumbres. Seguramente el más notable de los que siguieron a Goya.

96. Retrato de la niña Manolita Alenza a los doce años. Medio cuerpo, casi de frente. Viste de negro, con cuello blanco y adornada con diversas joyas. El lienzo está dedicado a la retratada por su primo el pintor.

Firmado (Aranjuez).

Dimensiones: 0,61 × 0,46.

Exp.: Sra. Viuda de Beruete.

BEECHEY (SIR WILLIAM)

Burdford, 1753. Londres, 1839. Escuela inglesa. Pintor de retratos, ingresa el 1772 en la "Royal Academy". Fué discípulo de Zoffany y copió mucho a Reynolds. El 1793 se le nombra Académico, y retratista de la Reina de Inglaterra. Del grupo de retratos de los hijos del Duque de Osuna parece deducirse que visitó España.

97. Los hijos del IX Duque de Osuna.

D. Francisco de Borja —el primogénito (1785-1819)— apoya su brazo derecho sobre los hombros de su hermano D. Pedro, Príncipe de Anglona (1786-1851). Figuras en pie, cuerpo entero, tamaño natural. Viste el primero frac azul, dejando asomar chaleco amarillo de terciopelo con dibujos negros. Cuello de encaje. En su mano izquierda, cuyo brazo apoya en un fuste de columna, sombrero de copa. El segundo viste levita de paño pardo con botones dorados. Sujeta con ambas manos una perra. Fondo de parque, divisándose a lo lejos un templete griego que refleja en las aguas de un estanque. Tal vez se trata de la famosa quinta de "La Alameda" de Osuna.

Dimensiones: 1,95 × 1,43.

Exp.: Duque de Tovar.

BENJUMEA (RAFAEL)

Pintor sevillano, discípulo de la Academia de esta ciudad. Presentó sus primeras obras (cuadritos

de costumbres andaluzas) en la Exposición celebrada en la Academia de San Fernando en 1850. Son sus cuadros principales la "Presentación de la Princesa de Asturias", hoy Infanta doña Isabel, y "El Bautizo" de la misma Princesa, hechos ambos por encargo de Palacio.

Hasta 1860 hizo muchos retratos de innegable parecido.

98. Retrato de S. A. R. la Serenísima Señora Doña Isabel Francisca, Princesa de Asturias. Cubre su cabeza capotita blanca; junta sus manos graciosamente. El marco recorta el retrato en forma ovalada.

Dimensiones: 0,55 × 0,42.

Exp.: Marqués de la Torrehermosa.

CANO (EDUARDO)

Nació en Madrid en 1823 y fué discípulo, en Sevilla, de los Domínguez Becquer. Fué pensionado a París, y pintó, entre otros, los lienzos "Colón en la Rábida" y "Entierro de D. Alvaro de Luna" (hoy en el Museo de Arte Moderno), obras por las que obtuvo primera medalla. Murió en Sevilla en 1897.

99. Anselmo R. de Rivas, hijo de los Condes de Castilleja de Guzmán, a la edad de dos años. Representado en pie, de frente y tamaño natural, en traje de falda. En el suelo un carrito de juguete. Al fondo jardín. Firmado.

Dimensiones: 1,06 × 0,85.

Exp.: Anselmo R. de Rivas.

CORNU (SEBASTIÀN MELCHOR)

Nació en Lyon en 1804. Fué discípulo de Richard en su ciudad natal, donde obtuvo primer premio de pintura en 1820. Estuvo en Roma y después se estableció en París, donde fué discípulo de Ingres. Cultivó diversos géneros de pintura con un sentido clásico y sobresalió en los retratos, firmando en París varios de personas españolas. Murió en Longpont en 1870.

100. Retrato de D.<sup>a</sup> Concepción Remisa, hija de los Marqueses de Remisa, a la edad de trece

años; representada de cuerpo entero y tamaño natural, vestida con traje de gasa blanca y viso de color rosa. Sujeta con un cordón rojo a su perrito favorito "Fly". Al fondo jardín y en primer término izquierda la parte baja de una estatua clásica.

Firmado y fechado en París, en 1842.

Dimensiones: 1,95 × 1,30.

Exp.: Sra. Viuda de Beruete.

#### DOMINGO MARQUES (FRANCISCO)

Nació en Valencia en 1842. Fué discípulo de la Academia de San Carlos. Pensionado por la Diputación de Valencia pintó en Roma su cuadro "Ultimo día de Sagunto". Obtuvo primera medalla por el cuadro "Santa Clara" en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871. Por encargo de S. M. la Reina doña María Cristina hizo en 1886 el primer retrato de S. M. el Rey Alfonso XIII. Entre sus obras más notables debe citarse "Los saltimbanquis" (propiedad del Marques del Riscal). Por la mucha aceptación que también tuvieron sus lienzos fuera de España, decidió instalarse en París, donde residió algún tiempo. Murió en Madrid el año 1920.

101. Retrato del niño Fernando Domingo, a los cinco años, con melena rubia, pintado por su padre D. Francisco. Tamaño muy reducido, de cuerpo entero y vestido con abrigo de paño de color gris. Al fondo el estudio del pintor. En tabla.

Firmado.

Dimensiones: 0,27 × 0,39.

Exp.: Roberto Domingo.

#### ESPAÑOLA (ESCUELA)

102. Niña de unos cuatro años, con una naranja en la mano. Busto prolongado.

Según tradición de familia representa una niña inglesa y fué pintado por Goya estando en Burdeos. Por el mal estado de conservación no puede la Comisión emitir juicio sobre este cuadro.

Dimensiones: 0,40 × 0,32.

Exp.: Conde de Güel.

103. Cabeza de niña cubierta con montera segoviana sobre rebocillo de tul bordado; lleva dos relicarios colgantes de un lazo prendido en la parte superior del busto; lienzo que parece haber sido cortado de un cuadro de mayor tamaño.

Dimensiones: 0,35 × 0,23.

Exp.: Marqués de Torrehermosa.

104. Retrato de la niña María Bruna Goyeneche, Condesa de Gausa y de Villagonzalo, a los cinco años; representada de cuerpo entero, con vestido de gasa blanca y zapatos rojos. Tiene al lado un pequeño velador de caoba y sobre éste, en un soporte de caña, un loro se dispone a comer la rosquilla que la niña le ofrece. En el suelo, un capachito con varios confites.

Dimensiones: 1,12 × 0,81.

Exp.: Conde de Gausa.

Aunque puede advertirse alguna coincidencia de colorido de este retrato con otros de Carnicero, ofrece muchas dudas por su dibujo y factura.

105. D. Pascual Falcó y Valcárcel, nacido Príncipe Pío de Saboya, Marqués de Castel Rodrigo, de unos seis años de edad. Viste uniforme de Guardia-marina. Parece obra de algún pintor gaditano, ligeramente influido por Wertmuller.

Dimensiones: 0,37 × 0,29.

Exp.: Príncipe Pío de Saboya.

#### ESQUIVEL (ANTONIO MARÍA)

Sevilla, 1806. Madrid, 1857. Pintor de retratos, también ejecutó cuadros de asuntos religiosos y profanos. Escuela sevillana. Se destacó principalmente como notable y sólido pintor de retratos. Durante veinte años fué el pintor de moda que, sin exagerar la tendencia romántica, dió a sus obras una fina y delicada expresión.

106. José Esteban Ortiz de Rozas y del Rivero, de trece años, y su hermano Guillermo Luis, de doce, aparecen sentados, el primero sobre una mesa y el menor en una silla, a su lado; figuran pintar una cometa. Cuerpo entero y tamaño natural.

Firmado.

Dimensiones: 2,54 × 1,71.

Exp.: Sra. Viuda de Ortiz de Rozas.

107. Florentina Mata y Alvarez a la edad de diez años próximamente; aparece sentada, vestida de blanco. Tiene colgada de su brazo derecho una pámela con ancha cinta azul. En la mano izquierda, un ramo de flores. Fondo de paisaje.

Dimensiones: 0,60 × 0,26.

Exp.: D. Gustavo Moreno.

108. La Infanta María Luisa de Borbón y Borbón, Duquesa de Sessa. Figura de frente, de más de medio cuerpo. Viste sencillo traje blanco con mangas de farol. Con su mano izquierda coge unas flores. Fondo de paisaje.

Dimensiones: 0,62 × 0,47.

Exp.: Condes de Torrejón.

109. Boceto para un retrato de familia. Señora sentada, vestida de negro. A su derecha, en pie, niña con vestido amarillento rosado. A su izquierda, niño sentado con traje amarillo. En el fondo, cómoda con juego de floreros bajo fanales.

Dimensiones: 0,29 × 0,24.

Exp.: D. Félix Boix.

#### FABRE (FRANCISCO JAVIER)

Pintor francés, discípulo de David, nacido en 1766 en Montpellier, donde también murió en 1837. Estuvo largo tiempo en Roma y después en Florencia. Sobresalió en el retrato.

110. Carlos Luis, Rey de Etruria. Busto de frente con uniforme militar, llevando la Cruz de la Orden de San Esteban de Toscana y la insignia del Toisón de Oro. Nació en Madrid en diciembre de 1799 del Rey Luis I y de la Infanta María Luisa de Borbón, hija de Carlos IV. A la muerte de su madre fué Duque de Lucca y más tarde Duque de Parma. Ovalo.

Firmado 1803.

Dimensiones: 0,41 × 0,33.

Exp.: S. A. R. la Infanta doña Isabel.

111. María Luisa Carlota de Borbón. Busto prolongado. Cabeza de tres cuartos, mirando a su izquierda. Tiene la banda de la Orden

de María Luisa. Nació en Barcelona en octubre de 1802 del Rey Luis I de Etruria y de la Infanta de España María Luisa, hija de Carlos IV. Ovalo.

Firmado 1804.

Dimensiones: 0,41 × 0,33.

Exp.: S. A. R. la Infanta doña Isabel.

#### FERNANDEZ CRUZADO (JOAQUÍN MANUEL)

Nació en Jerez de la Frontera en 1781. Consiguó una plaza de pensionado en Roma (1805), viaje que hubo de aplazar por circunstancias políticas y pasó a Sevilla, donde se ejerció en copias de Murillo y Zurbarán. Se trasladó después a Madrid, donde fué discípulo de Ferro, y en 1808 alcanzó segundo premio en un concurso abierto por la Academia. Exaltados sus sentimientos patrióticos, tomó las armas y contribuyó heroicamente a la defensa de la Puerta de Fuencarral. Después se estableció en Cádiz, donde hizo considerable número de retratos al óleo, obras excelentes. Pintó otros cuadros de asuntos religiosos, muy importantes. Llegó a Director de la Academia de Nobles Artes de aquella ciudad. Murió en la misma en 1856.

112. La niña Elisa Page y Alvareda, de cuatro a cinco años de edad, vestida de color pardo obscuro, con anchas mangas de farol y delantero blanco. Al lado, su tío D. Luis Page, de frac obscuro, muestra la miniatura retrato del padre de la niña. Sobre el estuche de aquélla, en piel roja, está escrito: "*Hazlo ver con frecuencia a tus hermanos*".

Firmado.

Dimensiones: 1,03 × 0,85.

Exp.: Elisa Page de Calonge.

#### FERRANT (LUIS)

Nació en Barcelona en 1806 y fué discípulo de Juan de Ribera, y de la Academia de San Fernando. Pensionado por el Infante D. Sebastián pasó a Italia y se le concedió el nombramiento de Académico de la de Bellas Artes de Nápoles. Vuelto a España fué nombrado Pintor de Cámara y después individuo de la Academia de San Fernando. Se dedicó al cuadro de historia y cultivó la pintura de retratos. Murió en Madrid el año 1868.

113. José María Valenzuela Lassús, Marqués del Puente de la Virgen, a los ocho años. Más de medio cuerpo, de frente. Viste traje de majo con marsellés; el sombrero sobre un sillón. Sobre papel.

Firmado, 1843.

Dimensiones: 0,22 × 0,18.

Exp.: Condes de Torrejón.

114. Retrato de medio cuerpo de un niño de pocos años, con sombrero y capa. Es el retrato de D. Cayetano, hermano del pintor. Ovalo.

Dimensiones: 0,35 × 0,27.

Exp.: D. Félix Boix.

#### GÁLVEZ (JUAN)

Nació en Mora (Toledo) en 1774. Llegó a Director de la Real Academia de San Fernando en 1838. Entre sus obras más importantes figuran las pinturas de techos de la Casa del Príncipe, en El Escorial, y del Palacio de El Pardo. Estuvo en Zaragoza con el paisajista Brambila, donde hizo estudios de los arruinados edificios y de los principales hechos de la defensa de la ciudad, con los que publicó, en Cádiz, la obra "Ruinas de Zaragoza" en 1814. Murió en Madrid en 1847.

115. Pedro Antonio Fernández de Córdoba Ponce de León, hijo tercero de los Duques de Medinaceli. Nació en Córdoba el 18 de noviembre de 1818 y murió en Madrid al año siguiente.

Se le representa vestido de blanco, sentado sobre un almohadón rojo colocado en el suelo. Sostiene en la mano derecha el palo de un tambor, con el que juega. Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Dimensiones: 1,00 × 0,75.

Exp.: Duque de Medinaceli.

#### GARCÍA HISPALETO (RAFAEL)

Sevilla, 1833. París, 1854. Discípulo de Antonio Romero y de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Pintó retratos.

116. Busto de niño desnudo, envuelta la parte inferior en amplia tela blanca. Intensamente

iluminado. Firmado: "Rafael García Hispaleta 1853" (Ovalo).

Dimensiones: 0,46 × 0,36 ½

Exp.: Condesa de Cervera.

#### GARNELO (JOSÉ RAMÓN)

Discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Valencia y padre del pintor y Académico de San Fernando del mismo apellido.

117. Las niñas Elena y Eloisa, retratadas por su padre D. José Ramón Garnelo y González. Firmado.

Dimensiones: 1,08 × 0,93.

Exp.: D. José Garnelo.

#### GIULIANI (ANDRÉS)

Pintor natural de Liorna, discípulo de Paroni y Gazarinni. Pertenecía al Liceo de Granada, donde residió algún tiempo, cultivando el retrato especialmente. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 presentó su cuadro "La civilización", con figuras alegóricas. Fué premiado por esta obra. Luego pasó a Almería, nombrado Profesor de dibujo en el Instituto de aquella capital. Desconocemos otras fechas de su vida.

118. Antonia Mesía de la Cerda y Valera. Vestido blanco con adornos negros. Media figura, con las manos entrelazadas y naturalmente caídas sobre la falda. Pastel. Ovalo.

Firmado y fechado en 1863.

Dimensiones: 0,40 × 0,24.

Exp.: Marquesa de Caicedo.

119. Juan Mesía de la Cerda y Valera a los cuatro años; media figura; sostiene en sus manos un polichinela. Pastel. Ovalo.

Firmado y fechado en 1863.

Dimensiones: 0,40 × 0,34.

Idem.

#### GUTIÉRREZ DE LA VEGA (JOSÉ)

Sevilla?, 1791. Madrid, 1865. Pintor de retratos, de cuadros de género y religiosos, no ha sido artista precoz. Del 1820 al 30 pasó largas tempo-

radas en Cádiz, ejecutando retratos, en gran parte de la sociedad extranjera. Las obras de esta época son obras vulgares, sin acento. En octubre de 1827 se le nombra Ayudante de Profesor de la Academia de Santa Isabel, de Sevilla. En 1831 acude al curso de la Academia de San Fernando, pero no obtiene premio, si bien logró algún voto. En 1832 se le nombra Académico de mérito. A partir de 1840 su pintura adquiere mayor vigor e interés emocional. Sus retratos, un tanto melancólicos, son agradables e interesantes. Por el 1850 alcanza la plenitud de su arte. Ha sido el último pintor brillante de la Escuela sevillana que culminara en Murillo. En algún momento su obra presenta cierta influencia inglesa que le presta elegancia.

120. Federico del Valle, de unos tres años de edad. Viste traje de seda rosa con adornos de encaje. Sobre su rodilla izquierda descansa un juguete. Figura sentada en sillón isabelino tapizado de rojo.

Firmado: "Gutiérrez de la Vega 1850".

Dimensiones: 0,75 × 0,60.

Exp.: D. Antonio Díaz Uranga.

121. José Eduardo del Valle, de unos tres años. Figura sentada en amplia butaca tapizada de damasco carmesí. Viste traje blanco, guarnecido de encajes y sujeto a la cintura por ancha cinta de seda rosa. En la mano izquierda, un palo del tambor que aparece al pie en unión de otros juguetes. Fondo de jardín. Pintado por el 1845.

Dimensiones: 0,77 × 0,62.

Exp.: D. Antonio Díaz de Uranga.

122. Retrato de niño; cuerpo entero, tamaño natural, vistiendo traje compuesto de jubón con cuello de puntas de encaje y pantalón largo, ajustado o ceñido en la pantorrilla. Se cubre con amplio sombrero adornado con plumas. Fondo sombrío, percibiéndose a la derecha de la figura la Puerta de Alcalá. Pintado por el 1835.

Dimensiones: 1,31 × 1,02.

Exp.: Duque del Infantado.

123. La niña Adelaida del Valle. Representa unos seis años y está en pie y de frente, sujetando un pájaro con la mano izquierda y

señalando con la derecha a su muñeca puesta en el suelo. Viste traje gris azulado, guarnecido de encaje. Figura de cuerpo entero y tamaño natural con fondo de escalinata descendente.

Dimensiones: 1,30 × 1,02.

Exp.: D. Antonio Díaz de Uranga.

124. La niña Emilia Gil Delgado a los cinco años. Aparece retratada con su madre la Condesa de Berberana. Viste la niña traje de color claro y sujetan sus trenzas lazos rojos. La señora, vestida de terciopelo verde oscuro, escotada, coge suavemente la mano derecha de su hija. Ambas figuras de busto. Firmado y fechado en 1841.

Dimensiones: 0,76 × 0,60.

Exp.: Doña María Alonso, viuda de Monfort.

#### INGLESA (ESCUELA)

125. La niña Carmen Murrieta y del Campo y su hermano Adriano. La niña, que fué después Duquesa de Vistahermosa, aparece sentada, vestida de blanco, con cinturón de tela escocesa, y tiene en su mano una pamelada adornada con rosas; en la cabeza, ancha cinta azul que la sujeta el pelo. Su hermano, situado detrás de ella, en pie, viste traje oscuro. Al fondo un frondoso parque.

Dimensiones: 1,67 × 1,26.

Exp.: D. Adriano García Loygorri y Murrieta.

#### LACOMA (FRANCISCO)

Barcelona, 1784. París, 1849. Pintor de pequeños retratos y de flores, aun cuando pintó también algunos cuadros de asunto religioso. Intervino en la devolución de los cuadros llevados por los franceses durante la guerra de la Independencia.

126. D. Luis Joaquín de Carvajal Vargas y Queralt, II Conde de la Unión, de unos diez años. En pie, cuerpo entero; apoya sus brazos sobre una escopeta. Fondo de paisaje. Firmado.

Dimensiones: 0,46 × 0,38.

Exp.: Duquesa de San Carlos.

127. El Duque de Villahermosa y su hermano el Conde del Real, de unos diez y once años de edad. Uno aparece sentado ante un tablero de dibujo, y su hermano, en pie, descansa su mano derecha sobre el hombro de aquél. Fondo de librería.

Firmado.

Dimensiones: 0,46 × 0,38

Exp.: Duque de Villahermosa.

LÓPEZ PIQUER (BERNARDO)

1800-1874. Discípulo de su padre, D. Vicente, y continuador de su estilo.

128. La niña Isabel Carrasco, a los tres años de edad; tiene una cinta de color rosa en la cabecita y lazos del mismo tono adornan el busto; vuelto a la derecha. Pastel. Ovalo.

Firmado.

Dimensiones: 0,37 × 0,28.

Exp.: Srta. de Carrasco.

LÓPEZ Y PORTAÑA (VICENTE)

Valencia, 1772. Madrid, 1850. Discípulo de la Academia de San Carlos, de Valencia, y en Madrid, de Maella. Fernando VII le nombró primer Pintor de Cámara. Pintor de retratos y de composiciones, aun cuando aquéllos ofrecen más interés que éstas. Su producción de retratista es enorme.

129. Retrato de cinco niños, hijos de los Condes de Casa-Flórez. El mayor, José Flórez y Gutiérrez de Terán, después Conde de Casa-Flórez, fué Embajador de España en Dinamarca. Son sus hermanos: Juan, Rafael, Gabriel y Pilar, ésta después Marquesa de Iturbieta.

Dimensiones: 1,54 × 2,03. Apaisado.

Exp.: Doña María Flórez de Fernández de Liencres.

130. Doña Isabel II de unos diez años. Figura de medio cuerpo. Cabeza con pequeña diademacorona de brillantes y perlas. Viste traje blanco, descansando sobre su hombro izquierdo el manto real. Apoya la mano derecha sobre la corona. Al respaldo del lien-

zo la firma de Vicente López. No obstante, la Comisión estima que sólo es obra del taller.

Dimensiones: 0,68 ½ × 0,54 ½

Exp.: S. A. R. la Infanta doña Isabel de Borbón.

MADRAZO (FEDERICO)

Nació en Roma en 1815. Murió el 10 de junio de 1894. Hijo de D. José. Discípulo de su padre y de la Academia de San Fernando, llegó a ser Director de la misma. También fué nombrado Director del Museo del Prado y Pintor de Cámara. Fundó y colaboró en la revista *El Artista*. Sobresalió en la pintura de retratos.

131. D. Angel García Loygorri y Aguirre, hijo de los Condes de Vistahermosa y Vizcondes de la Vega. Nació el 1849 y murió el 1856. Se le representa a los siete años de edad, vistiendo traje escocés. Figura de cuerpo entero, en pie y con fondo de paisaje.

Firmado y fechado el 1856.

Dimensiones: 0,74 × 0,53.

Exp.: Duque de Vistahermosa.

132. La niña Teresita Santa Cruz y Garcés de Marcilla, representada de busto, a los siete años aproximadamente; viste de blanco con adornos azules. Ovalo.

Firmado y fechado 1878.

Dimensiones: 0,46 × 0,35.

Exp.: Srta. de Santa Cruz.

133. Vicente Bertrán de Lis, a los siete años, vestido con traje valenciano; apoya su brazo derecho sobre una manta típica del país, colocada en una butaca. Figura de cuerpo entero. Cortina verde y paisaje al fondo.

Firmado y fechado en 1850.

Dimensiones: 1,25 × 0,85.

Exp.: Marqués de Bondad Real.

134. La niña Rosita Santa Cruz y Garcés de Marcilla, representada en busto; vestida de azul, con lazo de igual color en la cabeza. Ovalo.

Firmado y fechado el 1878.

Dimensiones: 0,46 × 0,35.

Exp.: Barón de Andilla.

135. Doña María Isabel Francisca de Asís de Orleans, Condesa de París, Infanta de España, a los seis años aproximadamente; con vestido encarnado y lazos del mismo color en el peinado. Tiene un perrito de aguas en sus brazos.

Dimensiones: 0,72 × 0,60.

Exp.: S. A. R. la Infanta doña Isabel.

PALMAROLI (VICENTE)

Nació en Zarzalejo (Madrid) en 1834 y fué discípulo de su padre y de D. Federico Madrazo. En 1858 marchó a Italia, en cuya nación hizo sus mejores obras. Vuelto a España en 1862, presentó en la Exposición Nacional su cuadro "La Intercepción", de asunto alegórico cristiano. Hizo numerosos retratos de positivo mérito. Fué Académico de número de la de San Fernando. Murió en Madrid en 1896.

136. Retrato de Gustavo Bauer, de un año de edad.

Vestido blanco. Busto de frente. Ovalo.

Firmado y fechado en 1868.

Dimensiones: 0,31 × 0,38.

Exp.: Sra. Viuda de Bauer.

137. Retrato del niño José Hurtado de Amézaga y Zabala a los cuatro años —hoy Marqués del Riscal—; busto tres cuartos, con traje de batista blanca y cinturón azul; al cuello, collar de ámbar y en la mano derecha un látigo.

Dimensiones: 0,54 × 0,48.

Exp.: Sr. Marqués del Riscal.

RAMIREZ DE SAAVEDRA (ANGEL)

(DUQUE DE RIVAS)

Nació el 10 de marzo de 1791 en Córdoba. Recibió la primera educación literaria del culto sacerdote francés Mr. Tostin, emigrado a causa de la revolución. Otro emigrado, el escultor Mr. Verdiguier, le dió las primeras lecciones de dibujo. A los siete años fué agraciado con el empleo de capitán de Caballería y agregado al regimiento del Príncipe, del que pasó al Cuerpo de Guardias de Corps el 1807, como alférez efectivo, sirviendo en la

compañía flamenca, en la que había cultos oficiales belgas que avivaron sus nacientes aficiones literarias, recibiendo lecciones de pintura del capitán Mr. Bouchelet, discreto miniaturista. Por esta época colabora en una revista literaria dirigida por Luzuriaga y Capmany, y recibe también lecciones de pintura del artista José López Enguídanos. Iniciada la guerra de la Independencia toma parte muy activa en ella y resulta gravemente herido la víspera de la batalla de Ocaña en una pequeña acción, desarrollada en Ontígola el 18 de noviembre de 1809. Durante su larga y penosa convalecencia pintó mucho. En los cuarteles y campamentos hizo numerosos retratos de compañeros, de patronas, y cuadros de escenas militares. El 1821 emprendió un viaje por Francia y conoció y trató a Horacio Vernet. El 1823, por haber tomado parte activa en la campaña política contra Fernando VII, iniciada por Alcalá Galiano, tuvo que huir, embarcando en Cádiz para Inglaterra. Mientras, la Audiencia de Sevilla le condenaba a muerte, en junio de ese año. Resentido aún de las graves heridas sufridas en Ontígola y no sentándole bien el duro clima de Inglaterra decidió trasladarse a Italia, siéndole concedida autorización para residir en este país si se comprometía a no intervenir en conspiraciones políticas, mas, al desembarcar en Liorna, después de casarse en Gibraltar en 1825, fué expulsado, saliendo para Malta, en cuya isla residió hasta 1830, pintando bajo la dirección de Mr. Hyrler y haciendo numerosos retratos y cuadros para ayudar a su subsistencia. Ese año, creyéndose libre de persecuciones, salió para Francia con su esposa y los dos hijos que habían nacido en Malta, pero al desembarcar en Marsella fué internado en Orleans, en cuya ciudad pintó para poder vivir y aun fundó una Academia de pintura, a la que concurrían numerosos discípulos, llegando a tener tal estimación su obra, que el Museo de la ciudad le compró en alto precio un cuadro y expuso otros en los Salones de París.

Muerto Fernando VII, a los diez años y tres meses de su destierro, entraba en España por la Junquera el 1.º de enero de 1834. El 15 de mayo de ese año moría en Madrid, sin sucesión, su hermano el Duque de Rivas y heredaba nuestro artista título, grandeza y bienes.

La Comisión organizadora de esta Exposición ha estimado de interés consignar estas notas, que a pri-

mera vista parecerán excesivas, pero que afectan a un artista poco menos que desconocido, ya que el literato, que culminó en *Don Alvaro*, había obscurcido al pintor. Pocas vidas tan nobles en sus tres aspectos: literario, artístico y político, puede ofrecer el período romántico.

138. Autoretrato del Duque de Rivas, que hizo durante su destierro en la isla de Malta; aparece rodeado de su familia, formando un romántico grupo. Un ventanal deja ver un paisaje de la isla de Malta. Los personajes del cuadro son, además del Duque, su esposa Encarnación Cueto y sus hijos: Octavia, después Marquesa de la Ribera, que juega con la perrita "Perla", y Enrique, luego Duque de Rivas, representado en mantillas y en brazos de su madre.

Dimensiones: 1,35 × 1,29.

Exp.: Duques de Rivas.

139. Autoretrato de D. Angel Saavedra, Duque de Rivas, en unión de su familia: su esposa doña Encarnación Cueto y sus hijos Enrique, luego Marqués de Auñón y después Duque de Rivas, y doña Octavia, que fué Marquesa de la Ribera. Medias figuras; la del niño completa. Presenta calidades de primitivo. Sobre tabla. 1830.

Dimensiones: 0,72 × 0,55.

Exp.: Marqués de Viana.

#### RODRÍGUEZ DE LOS RÍOS Y LOSADA

(JOSÉ MARÍA)

Sevilla, 1826. Jerez, 1896. Pintor de historia y de retratos, de un sentido casi siempre arcaizante.

140. Niña desconocida. Busto prolongado. Traje amarillo, sin adornos. Con ambas manos sostiene una muñeca.

Dimensiones: 0,55 × 0,41

Exp.: Duquesa V. de Valencia.

#### ROSALES (EDUARDO)

Madrid, 1836-1873. Discípulo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de D. Luis Ferrant

y de D. Federico de Madrazo, continuando sus estudios en Roma a partir del año 1855.

141. Retrato de niña, de ocho a diez años de edad, de medio cuerpo, sentada en una butaca tapizada de damasco rojo. Su cabeza vuelta a la derecha y el pelo partido en dos trenzas con lazos azules; tiene las manos juntas, colocadas naturalmente sobre la falda.

Dimensiones: 0,75 × 0,60.

Exp.: Marqués de Casa-Torres.

142. Cabeza de niña. Estudio.

Dimensiones: 0,23 × 0,19.

Idem.

143. La Condesa de Santovenia, de unos doce años. Figura en pie, cuerpo entero y tamaño natural. Viste traje de amplia falda de raso color rosa vivo, adornado con encajes. Su brazo derecho dobla, apoyando la mano sobre la cadera. Descansa sobre este hombro abrigo negro, guarnecido de piel. Fondo de paisaje.

Firmado: "E. Rosales. 1871".

Dimensiones: 1,63 × 1,06

Exp.: Doña María Gayangos, viuda de Serrano.

144. La niña Carmen Manuel de Villena y Alvarez de las Asturias Bohorques, a los seis años. Cabeza vuelta a su izquierda. Ovalo. Firmado con jeroglífico.



Dimensiones: 0,36 × 0,50.

Exp.: Condesa de Vía Manuel.

#### THOMSON (E. W.)

Pintor inglés, especializado en la miniatura sobre papel, que residió muchos años en París. Nació en 1770. Murió en 1847.

145. D. Marcelino Azlor de Aragón y Fernández de Córdoba, XIV Duque de Villahermosa, y su hermano el Conde del Real, a los once y diez años, respectivamente. Ambos niños, en pie y cuerpo entero, tienen en las manos un aro de jugar y una comba. Fondo de paisaje; un edificio a la derecha. Aguada sobre papel.

Firmado y fechado en París, en 1826.

Dimensiones: 0,40 × 0,33.

Exp.: Duque de Villahermosa.

## DIBUJOS

ROSALES (EDUARDO)

146. Retrato de su hijo.  
Cabeza casi de frente. Dibujo a lápiz negro, firmado y fechado en 7 de julio 1857.  
Dimensiones: 0,155 × 0,23.  
Exp.: Marquesa de Bermejillo del Rey.
147. Niña sentada. Parece ser el retrato de su hija.  
Dibujo a pluma sobre papel blanco.  
Estampilla: "E. Rosales".  
Dimensiones: 0,13 × 0,11.  
Exp.: D. Félix Boix.
148. Retrato de su hijo muerto. Dibujo a lápiz negro sobre papel blanco.  
Firmado: "Rosales, 7 julio 1857".  
Dimensiones: 0,22 × 0,16.

Idem.

WEIS (ROSARIO)

149. De izquierda a derecha: José Carlos de Velluti y Tavira, Marqués de Falces, de siete años; su hermana María Teresa, Marquesa de Prado Alegre, de ocho años; su hermano Pedro, de cinco años. Medias figuras, dibujadas con lápiz negro.  
Firmado y fechado, 1838.  
Exp.: Conde de Gausa.

## MINIATURAS

A. BELLIARD

150. Jovencita desconocida; casi de frente, con flo-

res en las manos. Fondo de jardín. Sobre marfil oval.

Fechado en 1823.

Exp.: Marquesa de Caicedo.

BERTRAND (VICENTE)

151. Retrato de niño, de casi medio cuerpo, con la camisita más abajo de los hombros. Sobre marfil oval.

Exp.: D. Generoso González.

BOUTON (JOSÉ)

152. D. Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, Duque de Berwick y de Alba. Busto de frente, representando unos doce años. Marfil circular.  
Firmado.

Exp.: Duque de Alba.

CORBET (EDGARDO)

153. Busto de niño. De frente, con el pelo muy rubio. Sobre marfil rectangular pequeño.  
Firmado y fechado en 1810.  
Exp.: Marqués de Villaurrutia.

CRAEME (FLORENTINO DE)

154. La Infanta doña Josefa de Borbón a los doce años, casada después con D. Jose Güell y Rente. En óvalo pequeño.  
Colec. Ezquerria del Bayo.
155. D. Jacobo Luis Fitz-James Stuart y Ventimiglia, Duque de Berwick y de Alba, a los seis años. Media figura en actitud de jugar con un aro. Marfil rectangular.  
Firmado en 1827.  
Exp.: Duque de Alba.

DELGADO MENESES (JOSÉ)

156. El duque de Bivona, D. José Alvarez de Toledo y Palafox, y su hermano Ignacio, Conde de Scláfani, Figuras enteras, desnudas,

ligeramente cubiertas por paños. En medio de ambos, jaula con un canario. Fondo de campo. Sobre marfil rectangular apaisado. Firmado: "Meneses, 1812".

Exp.: Duques de Bivona.

157. Los mismos niños del número anterior, pero de más edad, de cinco o seis años. Están en pie, junto a una mesa, sosteniendo el más bajo, en la mano izquierda, un loro, al que el otro hermano da de comer una pera y le tiene preparadas otras golosinas. Marfil rectangular.

Idem.

DUFOUR (MÉLANIE)

Esta artista y su hermana Selima, nacidas en Cherbourg hacia 1800, trabajaron en París durante la primera mitad del siglo XIX.

158. Niño de la familia de Arcos, en busto, de frente; fondo de paisaje. Sobre marfil oval. Firmado.

Exp.: Sres. de Creus.

DUCKER

159. Niño de uniforme. Busto de tres cuartos, de perfil. Sobre marfil rectangular.

Exp.: Marqués de Casa-Torres.

GUTIÉRREZ

160. D. Eusebio Page con su esposa y seis hijos, en su casa de Cádiz, hacia 1830. Marfil de gran tamaño.

Exp.: Doña Elisa Page de Calonge.

161. Luisita Page y Albareda a los cinco años. Figura entera, de frente, con un pajarito en la mano. Pintada en Cádiz hacia 1838. Marfil rectangular.

Idem.

MINUTOLI GALVEZ (MATILDE)

Miniaturista de afición; fué la esposa de D. Manuel María Aguilar, Encargado de Negocios de España en la Corte de Nápoles.

162. Las tres hijas de la autora, de más de medio cuerpo y en actitud de abrazarse. Marfil rectangular firmado en 1817.

Exp.: Duque de Alba.

OTHON (JOSÉ)

163. Retrato de una señora teniendo a su hijo en brazos. Sobre marfil colocado en un alfiler de pecho.

Firmado y fechado en 1840.

Exp.: D. Antonio Díaz de Uranga.

RIVERO

164. Niña de blanco. Busto prolongado. Al cuello, collar de cuentas de ámbar. Hacia 1802. Sobre marfil rectangular.

Firmada.

Colec. Ezquerria del Bayo.

ROSSI

165. El Príncipe Pío de Saboya Pascual Falcó y Valcárcel. Representa de uno a dos años y está en busto, de frente, con gorrita. Sobre papel oval firmado.

Exp.: Sres. de Canthal.

THIBAUT (AIMÉE)

166. D. José Pedro de Silva Téllez-Girón Walsstein, Marqués del Viso, primogénito del Marqués de Santa Cruz. Nació en 1804 y falleció, abogado, en el estanque de la Casa de Campo, en julio de 1823. Sobre papel y en forma de óvalo.

Exp.: Duquesa de San Carlos.

167. Doña Fernanda de Silva y Téllez-Girón, hija de los Marqueses de Santa Cruz y futura Condesa de Corres. Sobre papel en forma oval.

Firmada.

Exp.: Duque del Infantado.

168. El Marqués de Arcicollar, hermano de los anteriores. Sobre papel e igual forma.

Idem.

THOMSON (E. W.)

169. Un hijo de los XIII Duques de Villahermosa. Niño de pocos meses, del que sólo se ve la cabeza, de frente, entre nubes rojizas. Sobre papel. Hacia 1826.  
Exp.: Duque de Villahermosa.
170. Otro niño, también entre nubes, hermano del anterior, con el pelo rubio, más largo. Igual fecha. Sobre papel.  
Idem.
171. Los niños José Fernández de Carvajal Vargas y Queralt —primogénito del Duque de San Carlos— y sus hermanas María Luisa y Eulalia, después Condesas de Altamira y de L'Espine. Los tres sentados en su sofá. Gran óvalo apaisado, sobre papel.  
Firmada en París, 1821.  
Exp.: Duquesa de San Carlos.

MINIATURAS ANÓNIMAS

172. Niño medio desnudo, de pocos meses, sentado de frente sobre un almohadón rojo y con una fruta en la mano. Sobre marfil.  
Exp.: Duque de Villahermosa.
173. Niño en pie, de más de medio cuerpo. Un plato de frutas sobre una mesa. Sobre marfil rectangular.  
Colec. Ezquerria del Bayo.
174. Niño medio desnudo, con un pájaro mecánico en la mano. Fondo nuboso. En caja de plata circular.  
Idem.
175. Niño con uniforme de cadete, blanco y vivos rojos. Sobre marfil oval.  
Idem.
176. Adolescente con uniforme de Artillería. En caja ovalada.  
Idem.
177. Infanta niña con traje blanco y la banda de María Luisa. Marco oval con perlas.  
Exp.: Duquesa viuda de Valencia.

178. D. José Miguel de Carvajal, II Duque de San Carlos, con su mujer e hijos, los después III Duque y Condesas de Altamira, L'Espine y Parcent. Escena en un jardín. Gran miniatura rectangular sobre papel hecha en París por el 1820.  
Exp.: Duquesa de San Carlos.
179. D. Jacobo Luis Fitz-James Stuart y Ventimiglia, Duque de Berwick y de Alba. Niño de pocos meses, desnudo y sentado en una jofaina de cristal. Miniatura rectangular, apaisada, sobre marfil.  
Exp.: Duque de Alba.
180. La Reina doña Isabel II, de cinco a seis años. Viste traje verde, guantes blancos y tiene una flor en la mano derecha. Sobre una pequeña banqueta está una muñeca. Marfil rectangular, firmado con las iniciales M. G., que pudieran corresponder al miniaturista Manuel González.  
Exp.: Marquesa de Caicedo.
181. Niño medio desnudo, sentado sobre un almohadón, con un caballito en la mano derecha y un sonajero en la izquierda. Marfil rectangular.  
Idem.
182. Niño pequeño con traje y gorrita blanca y adornos azules. Media figura de frente. Marfil oval.  
Exp.: Andrés Sirabegne.—Sevilla.
183. Niña sentada tocando el tambor. Figura entera con traje rosa. Sobre 1840. Marfil rectangular.  
Idem.
184. S. A. el Infante D. Francisco de Asís, después Rey consorte, dormido sobre el césped de un parque. En marfil apaisado.  
Exp.: S. A. R. la Infanta doña Isabel.
185. La Reina doña Isabel II, niña. Sobre marfil decorando un tarjetero.  
Idem.

186. La Duquesa de Frías con sus hijos? Una dama con la banda de María Luisa, está rodeada de cinco hijos, tres varones, con uniforme, y dos niñas. En el fondo, retrato de otra. Principios del XIX. En caja de concha con incrustaciones.

Exp.: D. Félix Boix.

187. Los niños Antonio e Isidoro de Urzáiz y Garro, de unos seis y tres años aproximadamente, sentados en el campo, teniendo echado entre ellos un hermoso perro. Hacia 1835. *Marfil rectangular de gran tamaño, de técnica análoga a la del miniaturista Cecilio Corro.*

Exp.: Condesa del Puerto.

188. El niño Federico del Valle, con un juguete en la mano. Hacia 1860.

Exp.: D. Antonio Díaz de Uranga.

189. El Rey Alfonso XII siendo Príncipe de Asturias, con uniforme de soldado del regimiento inmemorial del Rey, Reproducción fotográfica oval iluminada.

Exp.: S. M. la Reina doña Cristina.

## ESCULTURAS

190. La niña Alvarez de Toledo y Gutiérrez de la Concha, hija de los Condes de Xiquena. Busto en mármol, hecho en Italia.

Exp.: Duque de Bivona.

191. Busto de niño vestido a la romana. Mármol.

Exp.: Sres. de Cabrejo.

191 bis. Niña sosteniendo una corona de flores. Busto en mármol.

Idem.

192. Busto de niño. Talla policromada.

Exp.: D. Juan Lafora.

## VALLMITJANA (VENANCIO)

Nació este escultor en Barcelona hacia 1828 donde fué Profesor de la Escuela de Bellas Artes. En las Exposiciones Nacionales celebradas en Madrid

de 1858 al 66 presentó diversas obras, por las que obtuvo recompensas, sobresaliendo la titulada "La Tragedia"; se cita con elogio entre los retratos que hizo el de D. Alfonso de Borbón, Príncipe de Asturias, que figura en esta Exposición.

193. Retrato ecuestre del Rey D. Alfonso XII siendo Príncipe de Asturias; al pecho el Toisón y otras condecoraciones; sujeta con la mano izquierda la jaca, de largas crines, que marcha al paso; tiene en la otra el sombrero en actitud de saludar. Mármol blanco.

Firmado y fechado, 1864.

Exp.: S. M. la Reina doña María Cristina.

## APENDICE

### MAZO? (JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL)

194. Doña Isabel María de Ascaragaygorta y Ara, de unos seis años, en pie, cuerpo entero. Viste traje de seda carmesí con sobrefalda y sobremangas abiertas de terciopelo verde; la falda galoneada y las mangas abullonadas. Sostiene con su mano izquierda un medallón y con la derecha ofrece unos confites a un perrito que se halla subido a una silla. Al fondo, y en la parte de la izquierda de la figura, una puerta deja ver otra estancia amueblada. En el suelo un cartucho deshecho, con algunos confites.

Dimensiones: 1,07 × 0,80.

Exp.: Sr. Linker (Bilbao).

### SANCHEZ COELLO (ALFONSO)

195. Isabel Clara Eugenia (nacida 12 de agosto 1566) y Catalina Micaela (10 de octubre 1567), hijas de Felipe II, de unos cuatro años de edad la primera y de unos tres la segunda. Figuras en pie, cuerpo entero, tamaño natural. Isabel Clara Eugenia viste traje de brocado de plata carminoso con franjas bordadas, que abrocha en el centro con herretes en zig-zas; cuello de encaje de

Flandes, alechugado. Catalina viste traje morado; mangas de brocado amarillo. Aparece encerrada en sillón-pollera con ruedas. A la izquierda de Isabel Clara Eugenia amplia ventana, desde la que se divisa el Alcázar de Madrid y diversas figuras delante, que alegran la escena con algún detalle de humorismo. Se identifican plenamente las figuras retratadas, pues en la parte más deteriorada del lienzo se distinguen aún varias letras, contemporáneas de la pintura del cuadro, con las que se recomponen los nombres de las dos hijas de Felipe II e Isabel de Valois. A pesar del deplorable estado del lienzo, se conservan mejor, por fortuna, las cabezas, las manos y la vista del Alcázar.

Dimensiones: 1,20 × 1,06.

Exp.: Real Patronato de las Descalzas.

#### AUTOR DESCONOCIDO. COMIENZOS DEL SIGLO XIX

196. Niño desnudo, ligeramente cubierto por una camisa con ancho cuello de encaje. Figura sentada sobre un almohadón; en su mano derecha, en aptitud de mostrarlo, tiene un collar del que pende un escudo de España. A su espalda y sobre un cofre, paleta con pinceles y tiento.

Exp.: D. Eugenio López Tudela (París).

#### PASTEL ANÓNIMO

197. La niña Eugenia Portocarrero?, hija del Conde del Montijo, después Emperatriz de Francia, con su madrina. Niña de pocos

meses, sentada sobre la falda de dicha señora, vestida de negro. Pastel, algo barrido.

Dimensiones: 0,25 × 0,20 1/2.

Exp.: D. Juan Lafora.

#### RANC (JUAN)

198. Retrato de Luis I, niño; busto prolongado con el cuerpo mirando a su izquierda y la cabeza de frente. Viste casaca roja y ostenta la Banda y Cruz de Sancti Spiritu. Representa unos doce años.

Dimensiones: 0,61 × 0,51.

Exp.: Sra. de Herrera Mol.

#### RIBERA (CARLOS LUIS DE)

Nació en Roma, en 1815. Discípulo de su padre, Juan Antonio Ribera de Declaroche. Pintor honorario de Cámara en 1846 y Académico de número de la de San Fernando. Murió este notable pintor de la escuela romántica en Madrid el año 1891.

199. Retrato de niño; media figura casi de frente.

A su derecha aparece la cabeza de un cordero al que da de comer unas hierbas.

Dimensiones: 0,64 × 0,49.

Exp.: Marqués de Aledo.

#### SALVADOR CARMONA (MANUEL)

200. Retrato de un hijo del artista. Cabeza tocada con un gorro; de frente, mirando hacia abajo. Dibujo a lápiz rojo. Papel blanco.

Dimensiones: 0,30 × 0,25.

Exp.: D. Félix Boix.



## SEÑORES EXPOSITORES

- S. M. el Rey.  
 S. M. la Reina doña María Cristina.  
 S. A. R. la Infanta doña Isabel.  
 Alba, Duque de.  
 Alburquerque, Duque de  
 Alonso, D. Agustín.  
 Amunátegui, Sra. de.  
 Andilla, Barón de  
 Andría, Duque de.  
 Argüeso, Marquesa de.  
 Bäuer, Sra. Viuda de.  
 Bermejillo del Rey, Marquesa de.  
 Beruete, doña Teresa Moret, viuda de  
 Biblioteca Nacional.  
 Bivona, Duques de.  
 Boix, D. Félix.  
 Bondad Real, Marqués de.  
 Borondo, D. Miguel.  
 Caicedo, Marquesa de.  
 Carderera, Sra. Viuda de.  
 Calonge, Sra. D.<sup>a</sup> Elisa Page de.  
 Camarasa, Marqueses de.  
 Canthal, D. Luis  
 Carrasco, Srta. Isabel.  
 Casa-Torres, Marqués de.  
 Castromonte, Marqués de.  
 Cervera, Condesa viuda de.  
 Creus, Sres. de.  
 Descalzas, Real Patronato de las.  
 Díaz Benito, D. Santiago.  
 Díaz Uranga, D. Antonio.  
 Domingo, D. Roberto.  
 Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.  
 Fernández de Villavicencio, Sres. de.  
 Fernández de Liencres, Doña María Flores de.  
 Gausa, Conde de.  
 García Loygorri y Murrieta, D. Adriano.  
 Gayangos, viuda de Serrano, doña María de.  
 Genal, Marqués de.  
 Gómez Acebo, D. Miguel.  
 González, D. Genetoso.  
 Güell, Conde de.  
 Herrera Mol, Sra. de.  
 Infantado, Duque del.  
 Jimeno, Sra. Viuda de.  
 Lafora, D. Juan.  
 Lanuza, D. Adriano M.  
 Larios, Marqués de.  
 Linker, Sr.  
 López Tudela, D. Eugenio.  
 Medinaceli, Duques de.  
 Monfort, Sra. Viuda de.  
 Mora, D. Gonzalo de la.  
 Moreno, D. Gustavo.  
 Ortiz de Rozas, Sra. Viuda de.  
 Perinat, Marquesa de.  
 Pinohermoso, Duquesa de.  
 Plasencia, Duque de.  
 Puerto, Condesa del.  
 Rafal, Marqués de.  
 Riscal, Marqués del.  
 Rivas, D. Anselmo R. de.  
 Rivas, Duques de.  
 Roda, Vizcondesa de.  
 Romana, Marqueses de la.  
 Saboya, Príncipe Pío de.  
 San Carlos, Duquesa de.  
 Santa Coloma, Conde de.  
 Santa Cruz, Srta. de.  
 Sirabegne, D. Andrés.  
 Sirabegne, Sres.  
 Tapa, Conde de.  
 Torrehermosa, Marqués de la.  
 Torrejón, Conde de.  
 Tovar, Duque de.  
 Valencia, Duquesa viuda de.  
 Valverde de la Sierra, Marqués de.  
 Vía Manuel, Condesa de.  
 Viana, Marqués de.  
 Villafuerte, Marqués de.  
 Villagonzalo, Conde de.  
 Villahermosa, Duque de.  
 Vistahermosa, Duque de.  
 Villaurrutia, Marqués de.  
 Weissberger, Sres. de.