

Cajal

ROSTROS
Y MIRADAS DEL
ROMANTICISMO
ESPAÑOL





ROSTROS
Y MIRADAS DEL
ROMANTICISMO
ESPAÑOL

ROSTROS
Y MIRADAS DEL
ROMANTICISMO
ESPAÑOL

En la exposición que presentamos al término de este complicado año, hemos reunido un conjunto de obras singulares realizadas en España en el convulso periodo comprendido entre el segundo y tercer tercio del siglo XIX, comúnmente denominado Romanticismo. La muestra no trata de abarcar todos los géneros ni todos los estilos que tuvieron lugar en este medio siglo, sino poner en valor un periodo de nuestra creación artística tal vez injustamente relegado. En ella, se exhiben obras pertenecientes a coleccionistas particulares y a otras galerías de arte que generosamente nos han cedido para su exposición. Algunas son ya conocidas, pero no vistas desde hace mucho tiempo, y la mayoría son inéditas. Todas ellas de gran interés. Al final del catálogo, mostramos una selección de las piezas importantes de este periodo que, actualmente, se encuentran en instituciones públicas con las que la Galería Caylus ha tenido el honor de trabajar en años recientes.

Queremos agradecer especialmente la interesante introducción con que nos ha obsequiado el Dr. D. José Luis Díez de la Real Academia de la Historia, gran experto en la pintura española del siglo XIX, comisario de importantísimas exposiciones y autor de numerosas publicaciones sobre este periodo y sus protagonistas. Esperamos que esta exposición y su catálogo sea nuestro pequeño grano de arena para el conocimiento y difusión de estos excelentes artistas españoles.

Enrique Gutiérrez de Calderón y José Antonio de Urbina

ÍNDICE

Rostros y miradas del Romanticismo español	I
Catálogo	
Bartolomé Montalvo <i>Vista de Madrid con el Palacio Real desde el oeste</i>	2
Vicente López Portaña <i>José Higinio de Arche</i>	4
Vicente López Portaña <i>Nicolás Gato de Lema</i>	6
Miguel Parra Abril <i>Flores en un paisaje</i>	8
Francisco Lacoma y Fontanet <i>Niño con perro / Niño con nido</i>	10
José de Madrazo y Agudo <i>La actriz María Escribano</i>	14
Rafael Tegeo Díaz <i>Dama con chal rojo</i>	16
José Gutiérrez de La Vega y Bocanegra <i>Mariano Lidón</i>	18
José Gutiérrez de La Vega y Bocanegra <i>José Zorrilla</i>	20
José Gutiérrez de La Vega y Bocanegra <i>La Reina Gobernadora vestida a la velazqueña</i>	22
José Gutiérrez de La Vega y Bocanegra <i>El deseo / El desamor</i>	24
José Gutiérrez de La Vega y Bocanegra <i>Santa Justa o Santa Rufina</i>	28
Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina <i>El General Prim</i>	30
Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina <i>Niño con bilboquet</i>	32
Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina <i>Muchacha en la alcoba</i>	34
Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina <i>Las tres Marías y san Juan</i>	36
Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina <i>Autorretrato</i>	38
Carlos María Esquivel y Rivas <i>Autorretrato</i>	40
Luis Ferrant y Llausàs <i>Adán y Eva en el momento en que encuentran el cadáver de Abel</i>	42
Joaquín Espalter y Rull <i>Inmaculada Concepción rodeada por ángeles</i>	44
Joaquín Espalter y Rull <i>Concierto en casa de Mesonero Romanos</i>	46
Luis Rigalt y Farriols <i>Paisaje fluvial / Paisaje rocoso</i>	48
Manuel García y Martínez, <i>Hispaleta Escena de montería con el General Narváez y su esposa</i>	52
Antonio Cavanna y Pastor <i>Luis Bertrán de Lis y Rives</i>	54
Federico de Madrazo y Kuntz <i>La Reina gobernadora con el hábito del Carmen</i>	56
Federico de Madrazo y Kuntz <i>Vicenta Bertrán de Lis Espinosa de los Monteros</i>	58
Federico de Madrazo y Kuntz <i>Francisco de Paula Sáyago Méndez</i>	60
Carlos Luis de Ribera y Fievée <i>La Virgen meditando sobre la Cruz, consolada por su Hijo</i>	62
Leonardo Alenza y Nieto <i>Escena de interior con familia de campesinos</i>	64
José Felipe Parra Piquer <i>Cabras en un paisaje</i>	66
Manuel Blas Rodríguez Castellano de La Parra <i>Picador (¿Juan Álvarez, Chola?)</i>	68
Valeriano Domínguez Bastida <i>Muchachos comiendo fruta</i>	70
Antonio de Brugada Vila <i>Vista costera al amanecer / Vista costera al anochecer</i>	72

Antonio de Brugada Vila <i>Vista de Pau</i>	74
Genaro Pérez Villaamil y Duguet <i>Vista ideal de una calle en Sevilla con una torre-campanario</i>	76
Genaro Pérez Villaamil y Duguet <i>Vista de la Iglesia de San Francisco de Betanzos</i>	78
Genaro Pérez Villaamil y Duguet <i>Paisaje fantástico</i>	80
Eugenio Lucas Velázquez <i>Escena de batalla</i>	82
Eugenio Lucas Velázquez <i>Pareja de majos / Grupo de majos</i>	84
Vicente Poleró y Toledo <i>Vista del monasterio de San Lorenzo de El Escorial</i>	86
Francisco Lameyer y Berenguer <i>Cántabros y romanos</i>	88
Francisco Lameyer y Berenguer <i>Caravana en el desierto</i>	90
Francisco Sans Cabot <i>La Fortuna, la Locura y la Casualidad distribuyendo</i>	92
Ricardo Balaca y Orejas-Canseco <i>Teresa Vergara, esposa del artista</i>	94
Ricardo Balaca y Orejas-Canseco <i>La muerte del conde de Villamediana</i>	96
Ventas destacadas	98
Bibliografía	111
Agradecimientos	114

ROSTROS Y MIRADAS DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

José Luis Díez

de la Real Academia de la Historia

Siempre que se pretende trazar un panorama general sobre la pintura romántica española, parece inevitable acabar concluyendo en el pintoresquismo castizo como la característica más definitoria de este periodo de nuestra historia del arte.

El auge enorme que alcanzaron durante nuestro Romanticismo géneros como la pintura costumbrista o el paisaje —que acabaron inundando el mercado destinado a la clientela burguesa y la nueva aristocracia adinerada para el ornato de los salones, gabinetes y galerías de pintura de sus residencias, como signo externo de su reconocimiento social en la España isabelina—, provocó una abrumadora sobreabundancia de cuadros de tipos, escenas de costumbres y de pintura de “países”, que aún hoy siguen copando buena parte del mercado del arte; y, consecuentemente, de un tipo de coleccionismo que entiende tener representado con este tipo de pintura lo más genuino de un periodo artístico que acabó identificando lo genuinamente español con un pintoresquismo más o menos popular y exótico, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Afortunadamente, desde hace ya algunas décadas, la historiografía del arte del siglo XIX viene restituyendo en su justo valor y relevancia los grandes géneros que verdaderamente configuraron lo más granado y excelente de la pintura española decimonónica, de una altura, calidad e interés absolutamente destacables en el panorama europeo de su tiempo. Subsecuentemente, entre ellos se encuentran también muchos de los más ilustres nombres de nuestro Romanticismo artístico, entendido de forma amplia, no tanto como un periodo de fronteras cronológicas estrictas, sino más bien como una sensibilidad especial de interpretar los diferentes asuntos que interesaron a la sociedad del antepasado siglo. A esta nueva corriente quisieron sumarse tanto grandes maestros formados en los rigores del clasicismo académico anterior como los surgidos en los años centrales del más genuino Romanticismo, e incluso artistas de generaciones posteriores, que dejarían lo mejor de su producción ya en el último cuarto de siglo con un lenguaje de clara palpitación romántica.

Sin embargo, debido a su propia naturaleza, tanto las obras —y por tanto los autores— de estos “géneros grandes” de la pintura de argumento —fuera histórico, religioso, alegórico o mitológico— que tuvieron su mayor desarrollo en una vertiente esencialmente pública, como otros que alcanzaron su época de máximo esplendor durante el Romanticismo en el ámbito privado ...como el retrato, hasta erigirse por derecho propio en el género definitorio por excelencia de la pintura romántica en toda Europa—, no han tenido el mismo calado en el coleccionismo posterior; tanto por ser un tipo de pintura poco apreciada en España durante buena parte del siglo XX por los historiadores y los propios museos como por su propia naturaleza, considerada poco versátil en principio para encajar en el entorno del coleccionismo privado,



a no ser que se tratara de la efigie de un antepasado en el caso del retrato, de un asunto religioso para la devoción privada o bien de composiciones alegóricas o mitológicas como decoraciones murales de las residencias particulares.

Esta circunstancia tiene no obstante una consecuencia claramente positiva para el coleccionismo contemporáneo de gusto más formado, ya que permite todavía en nuestros días descubrir entre estos géneros algunas de las obras más bellas y exquisitas que diera nuestra pintura decimonónica. Sorprendentes en muchos casos por su refinamiento y calidad en artistas conocidos o de producción especialmente fecunda, entre los que es posible escudriñar aquellas pinturas en las que –generalmente en razón de la identidad de su destinatario–, se adivina claramente una ejecución más primorosa, en la que se acaba esenciando la calidad máxima y verdadera de sus autores.

Así, además de ofrecer ante nuestros ojos los rostros de los protagonistas de la sociedad en la que se fraguaron los ideales del Romanticismo, es precisamente en los retratos, –como género más elocuente de la exaltación de la individualidad que persigue el espíritu romántico–, donde muy por encima del acierto en el parecido o en su ambientación, surgen entre nuestros grandes artistas obras de un refinamiento extremo y unos niveles de calidad que los hacen extraordinariamente sugerentes y atractivos, elevándolos al máximo nivel de consideración entre la mejor pintura de su tiempo. Buen testimonio de ello son los espléndidos ejemplos presentes en la exposición salidos de los pinceles del gran maestro valenciano Vicente López (1772-1850) quien, a pesar de ser el artista de mayor edad y pertenecer todavía a la generación formada en el clasicismo académico dieciochesco, hace un enorme esfuerzo en ponerse al día del nuevo lenguaje romántico en dos lienzos de naturaleza muy diferente, pintados ya cuando el viejo pintor rondaba los 70 años.

En efecto, el probable retrato de José Higinio de Arche corresponde a una evidente voluntad del cliente en reflejar su rango social y profesional, subrayando su estatus de prestigio al ser retratado por el primer Pintor de Cámara de la reina Isabel II. En él, López insiste en los detalles de los legajos del escritorio, con su proverbial virtuosismo en la reproducción de los papeles y los tejidos, y en una voluntad de infundir un hálito expresivo al personaje en el gesto de su rostro y sus manos. Por el contrario, la efigie del pintor y restaurador Nicolás Gato de Lema es muestra de la vertiente más íntima de la retratística romántica de este maestro, al tratarse de un probable regalo de boda a quien fuera uno de sus más queridos discípulos. Por esta razón, lo plantea como un retrato de gabinete, de busto corto y plano muy inmediato, para ser contemplado en un ámbito estrictamente privado, con una sensación palpitante e intensa de presencia vital que solo consiguen los grandes retratistas.

Algo más joven que López, el barcelonés Francisco Lacoma (1784-1849), conocido fundamentalmente por su interesante labor como pintor de flores y retratista correcto en sus efigies de tamaño natural, logró encontrar un lenguaje enteramente personal y mucho más refinado en sus retratos de pequeño formato, pintados casi como efigies portátiles –en ocasiones a modo de serie para conformar o conjuntos familiares de gabinete–, absolutamente identitarios de su estilo

en el panorama español de su tiempo, siendo los más conocidos la extensa galería que pintó de numerosos miembros de la Familia Real para Fernando VII. Dentro de esta tipología, son sus retratos de carácter estrictamente privado, y particularmente los infantiles, los que destilan un delicioso aire genuinamente romántico, de clara influencia inglesa y francesa, que responden a lo mejor de su producción. Incluso en los ejecutados en fecha tan temprana como *Niño con perro* y *Niño con nido* —seguramente hermanos—, pintados en 1828 en París, donde Lacoma se estableció y desarrolló seguramente los mejores años de su carrera, el protagonismo concedido al paisaje, minuciosamente descrito, de infinitos matices en la frondosidad de la arboleda, y la atención prestada a las lejanías del lago y las arquitecturas conceden a estos retratos un encanto muy especial, resultan de enorme atractivo.

Junto con ellos, otros artistas pertenecientes a generaciones nacidas aún en el siglo XVIII, y formadas aún en los rigores del más estricto neoclasicismo francés, como José de Madrazo (1781-1859), intentaron asumir los nuevos aires que empezaban a insuflar la nueva retratística romántica en toda Europa, infundiendo mayor cercanía y palpitation vital a sus modelos. Incluso en retratos sin ningún aparato escenográfico y mayor intimidad; como puede ya intuirse en el de la actriz María Escribano, en el que, sin abandonar la contundencia de su estilo más personal, consigue —aunque tímidamente— conectar con el espectador a través del gesto sonriente y la expresividad de la mirada de su modelo. Este retrato supone además una aportación especialmente interesante a la producción de José de Madrazo ya que, aunque virtualmente inédito, nos resulta particularmente familiar, al ser reproducido por el propio artista años después en el fondo del conocido retrato de cuerpo entero del ilustrado Manuel García de la Prada pintado en 1827 y que conserva la Academia de San

Fernando, en la voluntad de su modelo de inmortalizarse junto a la efigie de su ya fallecida esposa.

Ese mismo acercamiento tímido a los nuevos postulados románticos puede hallarse en otros pintores destacados que cuajaron su estilo en el clasicismo académico de los primeros años del siglo, como Rafael Tegeo (1798-1856). En su *Dama con chal rojo*, pintado probablemente durante su estancia en Italia, rompe la frontalidad algo distante habitual en sus retratos de estos años, para acercarse a un plano inmediato a su modelo, efigiándola ligeramente desde abajo y con la cabeza ladeada ante un fondo muy oscuro, subrayando así la fuerza de su mirada intensa y fija para captar la atención del espectador.

Aunque la historiografía ha consolidado con toda justicia a Gutiérrez de la Vega y Esquivel como los dos grandes retratistas de la escuela romántica andaluza, ambos han sufrido las



José de Madrazo, *Manuel García de la Prada*, 1827. Óleo sobre lienzo, 188 × 132 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Sala de billar del Palacio de Gaviria, hacia 1910. Fotografía realizada por Francisco de Paula de Arróspide, conde de la Revilla.



consecuencias más negativas de su enorme fecundidad en este género; que les proporcionaría enorme prestigio entre la clientela de su tiempo y la seguridad de una vida acomodada, pero saturó la fatiga de sus pinceles en la mayoría de los retratos de puro encargo y, a la vez, eclipsó otras facetas de su arte enormemente interesantes, que solo empiezan a servvaloradas con justeza desde hace unos años. Del mayor de ellos, José Gutiérrez de la Vega (1791-1865), se ha ponderado tradicionalmente su vinculación con la herencia de Murillo, tanto en la composición de sus pinturas religiosas como en la morbidez de sus modelos humanos. Dependencias ampliamente superadas en sus mejores retratos, en los que se descubre a un verdadero maestro en la asimilación genuinamente romántica de la gran pintura del Siglo de Oro de su propia escuela, de la que quiso mostrarse digno heredero y que supo interpretar con un estilo absolutamente propio e inconfundible. Con los ojos puestos en la gran retratística barroca sevillana, destiló con lo mejor de sus pinceles en efigies de especial significación para él, como las del músico Mariano Lidón —de quien Gutiérrez de la Vega se declara discípulo en la dedicatoria del retrato—, o en el del escritor José Zorrilla, amigo íntimo del artista, a cuyas obras dedicaría algunas de sus composiciones literarias en las apasionantes veladas del Liceo Artístico y Literario de Madrid, brillante crisol en el que se fundieron en perfecta comunión las distintas artes creativas del romanticismo isabelino.

La pincelada vaporosa y fluida de ambos retratos construye el modelado de las figuras y las envuelve en una atmósfera tibia y sugerente de singular encanto, con la que consigue plasmar la más pura esencia del retrato romántico. Por razones evidentes —pero muy distintas—, en el fastuoso retrato de la reina María Cristina de Borbón vestida a la velazqueña, el pintor sevillano quiso demostrar su asimilación natural de la pintura de Velázquez, inspirado en este caso por el fastuoso atuendo de la soberana; lo que permitió al artista medirse con aquél en el dominio del blanco, el rojo y el negro como los colores básicos de su paleta, en una absoluta economía cromática de enorme eficacia puramente pictórica. Así, lograría en este trabajo uno de sus retratos más sobresalientes y, desde luego, una de las efigies más singulares y relevantes de la reina gobernadora, tan aficionada a inmortalizarse con indumentarias de personajes regios del pasado para remarcar su propia legitimidad como soberana durante la minoría de edad de la pequeña Isabel II, bajo cuyo mandato despuntaron buena parte de nuestros mejores artistas románticos.

Además de las facetas más conocidas de Gutiérrez de la Vega como retratista y pintor religioso, este artista cultivó un tipo de escenas de inspiración pintoresca en ocasiones, novelesca en otras, e incluso basada en libretos de ópera, pero siempre con un argumento narrativo que las hace especialmente sugerentes, protagonizadas por figuras de medio cuerpo, a gran tamaño, muy poco frecuente en la pintura romántica española, ajadas del costumbrismo más habitual. A este género tan personal pertenecen la estupenda pareja de lienzos intitolados *El deseo* y *El desamor*. Procedentes de la colección de la duquesa de Valencia y considerados a veces como meros retratos, sin embargo, se han de tratar como escenas inspiración literaria, a la que el artista era especialmente sensible por su amistad con escritores y músicos en el seno del Liceo.



Algo parecido ocurre con su paisano Antonio María Esquivel (1806-1857), a quien siempre se ha vinculado con aquel por el paralelismo de sus carreras hasta hacer fortuna en la Corte. Justamente reputado como uno de los más destacados maestros del retrato romántico español, su incasable actividad en este género desde su primera juventud hasta su muerte ha dejado una enorme galería de efigies de su mano que muestran su incontestable dominio del género pero también sus diferentes grados de interés y empeño —y, por tanto, de calidad— en función de su proximidad afectiva hacia sus modelos o de la relevancia de los destinatarios de sus encargos. Por ello, se explica que pertenezca a lo más primoroso de su ejecución el espléndido retrato del General Prim pintado en 1849, conocido desde antiguo por la bibliografía pero oculto a la exposición pública durante muchas décadas. Además de la atención detenida y virtuosa puesta por el artista en este retrato —especialmente apreciable en detalles del fastuoso uniforme como las plumas del bicornio, los bordados de la casaca o incluso el modelado de los propios guantes, en un alarde en el manejo de las gradaciones del color blanco—, su recuperación devuelve a la historiografía una de las iconografías más atractivas y sugerentes del military político, tan trascendental para nuestra historia del antepasado siglo.

Esquivel fue también uno de los mejores retratistas románticos de niños, modalidad siempre especialmente difícil aun para buenos maestros en el género por las especiales dificultades que resulta siempre la captación de la espontaneidad inquieta de los modelos infantiles; que se resistieron incluso a grandes retratistas, que acabaron representándolos como adultos prematuros. Sin embargo, las efigies infantiles de Esquivel, como la del *Niño con bilboquet*, muestran su completo dominio de esta especialidad, manejando todos los recursos más efectivos para darle el resultado encantador y sugerente pretendido por los progenitores que encargaban al sevillano las efigies de su descendencia. La gracia de las poses, el detalle en la descripción de los peinados, las indumentarias y los juguetes o mascotas con que se adornan generalmente los retratos infantiles de Esquivel —y el escenario de paisaje en que se insertan, haciendo reposar en este caso a su pequeño modelo en el lomo de la escultura yacente de un león en un jardín— otorgan al retrato los ingredientes de ingenuidad infantil, pero también de elegancia y porte distinguido, reflejo de una elevada posición social, pretendido por sus clientes.

La labor del maestro sevillano como retratista tuvo su prolongación en la obra de su hijo, Carlos María Esquivel (1830-1867) quien, sin llegar a tener la proyección de su padre, desarrolló una labor de indudable interés, pendiente aún de la puesta en valor que merece. Aunque demostró su capacidad en cuadros de composición, la mayoría de ellos concebidos para competir en concursos públicos, su faceta como



retratista es probablemente más personal, tanto por adivinarse en ella los rasgos estilísticos de su herencia paterna como por su especial gusto por analizar su propia imagen en los varios autorretratos conocidos de su mano. Es el caso del delicioso *Autorretrato* juvenil presente en la exposición, firmado a sus 18 años, con apenas una sombra de bozo sobre sus labios, pintado como pareja del *Autorretrato* de su padre, el pintor Antonio María Esquivel, perpetuando la verdadera obsesión que tuvo este maestro durante toda su vida por su propia imagen, plasmada en sus múltiples autorretrato. En este caso, su hijo le hace un homenaje íntimo, representando a ambos con el gorro de estar en casa, en una indumentaria absolutamente doméstica, estableciendo con este gesto una complicidad paterno filial de indudable encanto, reservada a la exclusiva contemplación familiar.

Aunque algo conocida, todavía no se ha concedido toda la atención que merece a la faceta de Antonio María Esquivel como destacadísimo pintor erótico del Romanticismo español. Género lógicamente reservado por lo general al mundo de la ilustración impresa, el dibujo o la acuarela, permitiendo así su contemplación íntima y reservada en la privacidad absoluta de una carpeta o un álbum celosamente guardado en los cajones secretos de los gabinetes, el maestro sevillano elevó este género a la categoría de lienzos —muchos de ellos de gran tamaño— para la decoración de las galerías de pintura de las residencias burguesas de su tiempo; aunque también destinados a ubicaciones que favorecieran la reserva de su contemplación. Ejemplo bien elocuente de ello es el interesantísimo lienzo que representa a una muchacha en la alcoba. Su figura, de tamaño natural, desinhibida y descaradamente provocadora, mostrando desafiante los pechos sobre su escote y descorriendo la cortina de su lecho mirando insinuante al espectador, constituye uno de los ejemplos más señeros de la actividad de Esquivel en este género, en el que dejó una buena cantidad de cuadros; bastantes de ellos de porte semejante, en los que no obstante, siempre acaban sobresaliendo sus mejores dotes como pintor, bien visible en este caso en el espléndido modelado de los pliegues de la falda de la muchacha, deudor del mejor academicismo en que se formó, basado en un riguroso dominio del dibujo.

La solidez de Esquivel como pintor religioso —género en el quejó una parte importante de lo mejor de su producción y de toda la pintura romántica española de argumento sacro—, constituye también una de las facetas más considerables de su arte, que afortunadamente está recuperando su bien merecida consideración desde hace ya algunas décadas. Precisamente, resulta más interesante que la de otros artistas contemporáneos —como su propio paisano Gutiérrez de la Vega— porque, lejos de aferrarse a modelos consolidados por la tradición devocional, Esquivel se esfuerza en construir iconografías más novedosas, al interpretarlas dentro del riguroso academicismo en que se formó y que confiere a sus personajes religiosos una solemnidad trascendente, de enorme atractivo. Buen ejemplo de ello es el lienzo *Las tres Marías y san Juan*, pintado en 1841, con figuras de medio cuerpo muy próximas al espectador, sin dejar espacio para escenario alguno, concentrando toda la atención en el dramatismo de sus actitudes, para despertar así una emoción intensa en quien contempla el lienzo, que Esquivel interpreta con un hondo clasicismo,

tanto en el modelado escultórico de los pliegues del manto de la Virgen como en la propia gesticulación de los personajes, casi de tragedia griega.

Con todo, la pintura religiosa romántica española todavía sigue eclipsada en buena medida por otros géneros en los que la historiografía tradicional ha identificado los elementos más genuinos que definen nuestro Romanticismo. Casi desaparecido el peso de la Iglesia como gran demandante de cuadros de asunto sacro y relegado por tanto el género a encargos públicos puntuales y a la clientela devocional, los artistas encontraron sin embargo en este género otras vías en los que explorar su proyección y desarrollo como artistas. Entre ellos, como ocurriera desde los inicios de la Edad Moderna, algunos pintores hallaron en los asuntos bíblicos la cantera idónea para explorar su destreza en el dominio del desnudo, como testimonia el interesante lienzo del barcelonés Luis Ferrant (1806-1868), *Adán y Eva en el momento de encontrar el cadáver de su hijo Abel*, pintado durante su estancia en Italia, a donde viajaría como tantos otros jóvenes europeos de su tiempo, como experiencia imprescindible para completar su formación.

En efecto, en los años centrales del siglo XIX, Roma seguía siendo el crisol de las últimas novedades en materia artística y es allí donde surgiría la búsqueda de las raíces más espirituales de la verdadera pintura religiosa, aquella plasmada en la conquista suprema de la belleza ideal lograda por los grandes maestros del Renacimiento, a través de la perfección más pura del dibujo y la armonía serena de las composiciones. Como es bien sabido, este retorno a los orígenes del género religioso vendría de la mano de jóvenes pintores, fundamentalmente alemanes, conocidos como nazarenos por su costumbre de vestir hábitos para remarcar su inspiración religiosa, que desde la Ciudad Eterna propagarían a jóvenes de toda Europa un extremo purismo académico en su lenguaje plástico a la hora de interpretar los asuntos, fundamentalmente religiosos, aunque acabaría impregnando otros géneros. A esta novedad estética fueron particularmente sensibles algunos pintores catalanes, siendo probablemente Joaquín Espalter (1809-1880) el que alcanzaría cotas más depuradas de calidad en este nuevo lenguaje; al que permanecería fiel durante buena parte de su carrera, incluso cuando ya los pasos de la pintura europea caminaban hacia un pujante y nuevo realismo. Formado directamente en la doctrina nazarena durante sus estancias en Italia y Alemania, es ejemplo bien representativo de su arte la monumental Inmaculada pintada en 1859, a quien dos ángeles mancebos —que la flanquean en perfecta simetría— le ofrecen la corona y el cetro, como atributos de Reina del Cielo. La serenidad equilibrada de la composición, la estilización extrema de las formas, de un purismo casi ascético, y la pulcritud del dibujo, limpio y depurado, sintetizan espléndidamente en este lienzo las cotas alcanzadas por Espalter como pintor religioso, en perfecta sintonía con el purismo internacional en que cuajó su estilo. Pero, junto a esta pintura de gran porte, y a su faceta como pintor decorador —de la que dejó notables ejemplos en los nuevos edificios públicos surgidos en la Corte en los años más fecundos del reinado isabelino—, Espalter desarrolló una labor nada desdeñable como retratista, en efigies de tamaño natural, de un indudable encanto romántico, gracias a su lenguaje amable, de dibujo pulcro y muy definido y un acabado brillante en los tonos de su paleta.



Su producción más destacada en este género lo constituyen particularmente sus retratos colectivos de menor tamaño, con personajes situados en deliciosos interiores, a modo de *conversation pieces*, de clara influencia inglesa. Estos retratos destilan un especial encanto por la intimidad con que el artista sitúa a las figuras en el espacio de un gabinete, con la excusa de pertenecer a una misma familia o de asistir a una velada musical; como en el caso del lienzo identificado como un *Concierto en casa de Mesonero Romanos*, atribuible a su mano y que, a pesar de su factura abocetada, dejando indefinidos los rostros de los personajes, resulta particularmente atractivo por la ambientación atmosférica con que envuelve las figuras en la penumbra de la estancia, y la interacción entre ellas a través de su gesticulación y sus posturas, infundiéndoles un dinamismo escénico de notable efecto.

Aunque de carácter distinto, pero influido igualmente por la pintura inglesa que importaron a España los industriales y comerciantes británicos que se establecieron en Andalucía, el joven sevillano Manuel García *Hispaleta* (1836-1898) se ensayaría también de forma excepcional en este tipo de “retratos escénicos” en su sorprendente lienzo *Escena de montería con el general Narváez y su esposa*, pintura de enorme interés por constituir una aportación extraordinariamente singular y novedosa en la iconografía del famoso militar y político isabelino, así como un caso prácticamente único en la producción juvenil de este artista, conocido sobre todo por sus cuadros de costumbres y sus escenas literarias, con los que alcanzaría fama. Así, respondiendo sin duda a indicaciones del propio Narváez, Hispaleta inmortalizó en esta escena lo que debió ser un episodio anecdótico concreto vivido por el I duque de Valencia y su esposa, la francesa Marie Alexandrine de Tascher, en el transcurso de una cacería, en la que un labriego cae de su montura al pie de sus caballos, encabritando a las cabalgaduras y excitando a los perros de su jauría. Resuelto con la indudable gracia del más genuino pintoresquismo romántico, resulta extraordinariamente llamativo en este cuadro el contraste entre la tensión casi dramática del episodio con los rostros absolutamente impassibles y casi sonrientes de sus protagonistas, cuyos rostros se reconocen con absoluta inmediatez, cumpliendo con la esencial función icónica de un retrato, para el que sus clientes posan con completa naturalidad, ajenos por completo a lo que sucede a su alrededor.

Todos estos artistas lograron hacerse un hueco en el panorama artístico del Madrid isabelino y, en la mayoría de los casos, la práctica del retrato les aseguró una posición cómoda y sostenida en la abundante demanda de la pujante sociedad isabelina, deseosa de contar con efigies propias para el ornato de sus residencias; lo que les otorgaba un signo de distinción social y un evidente elemento de ostentación, proporcional a la fama de su autor. Pero todos ellos quedarían eclipsados por el fulgor deslumbrante de un joven pintor, hijo de un maestro poderoso, predilecto de reyes, apadrinado por príncipes, encumbrado desde muy joven a los más altos honores académicos y, sobre todo, tocado por la gracia de unas excepcionales dotes para el ejercicio del retrato, del que se convirtió desde muy pronto en el maestro absoluto e indiscutible de los estratos más distinguidos de la sociedad española del reinado de Isabel II.



Formado en Francia, Alemania y Roma, amigo de los más celebres pintores internacionales de su tiempo, Federico de Madrazo (1815-1894) supuso en el panorama español de su tiempo la importación de las tendencias estéticas más pujantes de la retratística internacional del mejor romanticismo académico, a las que él sumó sus extraordinarias capacidades para el ejercicio de la pintura y la asimilación intensa y profunda de la tradición retratística de la escuela española. Desde efigies tan tempranas como el *La Reina Gobernadora con el hábito del Carmen*, pintado con apenas 18 años, se situó en un status de prestigio como pintor regío a una edad impensable para cualquier otro artista de su entorno, ensayándose tras sus estancias en París en formatos y lenguajes bastante novedosos para el público español, como sus deliciosos retratos de gabinete, con personajes de cuerpo entero en interiores o paisajes abiertos. En su factura primorosa, particularmente diestra en el tratamiento de los ropajes o las pieles y el suave modelado de las carnaciones, matizando con delicadas sfumaturas el torneado de los brazos o las sombras del cuello, aprendidas de su contacto en Francia con el gran maestro Ingres —amigo de su padre—, demostró una especial sensibilidad para dominar todos los resortes del género, que alcanzaría su cumbre de madurez en las décadas siguientes, tanto en el tratamiento exquisito de sus efigies femeninas como, muy especialmente, en sus retratos masculinos.

De ello es espléndido ejemplo el retrato del joven hacendado mexicano Francisco de Paula de Sayago y Méndez pintado en 1851, en la cumbre de su mejor madurez. En él, Federico demuestra su proverbial maestría en el dominio de los negros en sus múltiples matices, alarde de destreza de especial dificultad, absorbido de su asimilación de los retratos velazqueños, su especial sentido de la elegancia en la disposición de las poses, especialmente en la postura de las manos, o en puntuales detalles decorativos como el espectacular alfiler de plata que atraviesa la corbata de raso de su modelo. La supremacía de Madrazo como el gran maestro del retrato romántico en España se degusta aquí en otros muchos detalles, como los brillos sutiles del cuello de la camisa o la insinuación de las ojeras, recurso habitual en muchos de los retratos de Federico, que otorga a sus modelos un aire de melancólica ensoñación, rasgos todos ellos que, en su justa combinación, explican con elocuencia el triunfo absoluto de Federico de Madrazo por encima del resto de los retratistas españoles de su tiempo. Incluso en las efigies infantiles, más propensas en tantos pintores a insistir en los elementos puramente decorativos o anecdóticos, Federico emplea sus mejores dotes como pintor, dejando en retratos tan deliciosos como el de Vicenta Bertrán de Lis rasgos maestros de pura pintura, visibles en la soltura de ejecución con que resuelve el vestido de la pequeña modelo, arrastrando el pincel para lograr la vibración de los brillos del raso del fajín que luce en la cintura o del propio vestido, en contraste con la factura mucho más pulida de las carnaciones.

Federico de Madrazo sería también el principal embajador en España del purismo académico que había aprendido en Roma para interpretar fundamentalmente la pintura de asunto religioso, manteniendo durante toda su vida una sostenida



pugna artística con quien era su estricto contemporáneo, Carlos Luis de Ribera (1815-1891). Fraternales amigos juveniles primero y después permanentes rivales, perpetuando la confrontación que habían mantenido sus respectivos padres, igualmente grandes amigos durante sus años de juventud en París y Roma, Carlos Luis tuvo sin embargo a lo largo de su carrera una mayor proyección como pintor de composición, alcanzando en algunos de sus cuadros de asunto religioso unas cotas de calidad y refinamiento técnico superiores a las demostradas por Federico en ese género. De ello es excelente ejemplo el bellissimo lienzo de *La Virgen María meditando sobre la Cruz, consolada por su Hijo*, obra pintada en 1867, que decoró el despacho del rey consorte Francisco de Asís en el Palacio Real de Madrid y que puede considerarse sin duda como una de las obras maestras del género, ya en la madurez plena del artista. Junto a la originalidad de su formato y de su misma iconografía, mostrado a un Jesús adolescente reconfortando la tristeza de su madre ante la contemplación del símbolo premonitorio de su sacrificio, Carlos Luis demuestra en esta obra su exquisito refinamiento en el tratamiento del color, y el dominio absoluto del dibujo y la modulación de la misteriosa luz en penumbra que baña los personajes, concentrando así la íntima emoción de la escena, sumida en un sutil silencio místico, haciendo además un asombroso alarde técnico en el modelado del volumen en los pliegues de las telas y en la matización del brusco contraste lumínico de las carnaciones, casi tenebrista, que subraya el dramatismo del asunto.

Pero, si hay un género en el que ha recaído tradicionalmente la identificación más genuina del Romanticismo español, ese ha sido el costumbrismo pintoresco, con el que los pintores inundaron el mercado del arte de su tiempo, por su fácil venta tanto a los coleccionistas de gusto más general como al incipiente turismo que empezaba a visitar España, y sobre todo Andalucía, como expresión máxima del exotismo español, que llamaba particularmente la atención por el tipismo de sus gentes, sus costumbres y sus indumentarias. Esta sobreabundancia de pintura costumbrista romántica —aún presente en nuestros días en el mercado y algunos sectores del coleccionismo, con un aluvión de obras del más diverso interés y calidad—, hace necesario buscar, incluso en los artistas más reputados en este género, piezas singulares que supongan ejemplos de calidad ú originalidad especiales en la producción salida de sus pinceles.

En efecto, es en lienzos tan deliciosos como la *Escena de interior con familia de campesinos* donde puede degustarse la calidad más exquisita del arte del madrileño Leonardo Alenza (1807-1845), despachado por lo general por la historiografía como seguidor de la estela goyesca pero que, muy al contrario, se muestra en sus pinturas más cuidadas como un profundo conocedor del costumbrismo flamenco de pintores como Teniers, que podía admirar en las salas del Museo del Prado y que marcarían decisivamente sus escenas de interior, como en este caso. Así, la importancia concedida por Alenza al espacio del interior de la casucha en que se desenvuelven los personajes, con un alto techo sumido en la penumbra, y su capacidad de observación pintoresca de los tipos, que modela a través de la luz que entra por la puerta —logrando juegos de luz muy sugerentes, como la figura de la anciana sentada recortándose en

sombra ante el hueco de la puerta—, o la pincelada nerviosa y menuda con la que describe primorosamente tanto las figuras, rebosantes de jugosidad y vibración pictóricas, como los modestos objetos dispersos por la estancia, a modo de pequeños bodegones en miniatura, muestran bien a las claras la deuda del artista con el costumbrismo flamenco del siglo xvii y las cotas alcanzadas por Alenza en sus escenas de género resueltas con mayor empeño.

Por razones bien distintas resulta también extraordinariamente singular el lienzo presente en la exposición del reconocido pintor sevillano Valeriano Domínguez Bastida (1833-1870), excelente retratista e igualmente reconocido pintor de escenas de costumbres de formato académico, sobre todo de habitantes de los pueblos castellanos, en los viajes de intención antropológica por tierras de Castilla auspiciados por el gobierno de Isabel II, en los que estuvo acompañado por su hermano Gustavo Adolfo. Por ello, es casi único en su producción conocida el lienzo *Muchachos comiendo fruta* firmado en 1862, obra con figuras prácticamente de tamaño natural, lo que explica quizá un tipo de factura bien distinta a sus lienzos de menor formato, en un somero intento de engarzar con la tradición sevillana de la pintura de pilluelos y tipos infantiles de Murillo, a cuyos modelos parece querer recordar incluso alguno de los niños presentes en este lienzo.

Junto con el retrato, el género que experimentó una mayor transformación como vehículo de transmisión plástica de los ideales románticos fue indudablemente el paisaje, que copó las estancias y galerías de pintura de las residencias isabelinas. La oportunidad que ofrecía a los artistas la “pintura de países” para echar a volar su imaginación inventando parajes exóticos, efectos de luz sugerentes, rincones pintorescos y visiones sublimadas de los vestigios monumentales del pasado medieval, dio la oportunidad a los pintores para construir sus paisajes con total libertad, dando rienda suelta a su creatividad en la privacidad de su estudio, como venía aprendiéndose en las enseñanzas académicas desde el siglo anterior, y partiendo como mucho de rápidos apuntes tomados del natural, transformados luego en espectaculares escenografías de mera invención, en la que reside buena parte de su encanto.

Entre los pintores románticos de países que afianzaron su estilo en la fidelidad a los postulados académicos, el madrileño Antonio de Brugada (1804-1863) fue quizá uno de los primeros en saber conjugar un lenguaje plástico muy personal procedente de la tradición paisajística del clasicismo francés en el que se formó. Sus paisajes se definen por la pulcritud del dibujo, un colorido brillante y composiciones equilibradas y serenas, construidas a base de planos sucesivos y paralelos que recuerdan las escenografías teatrales, con las que consigue obras de indudable encanto e interés, en la más genuina esencia del pintoresquismo romántico, que ha conseguido reivindicar con toda justicia desde hace ya unas décadas la fecunda labor de este artista entre los maestros más destacados del paisaje romántico español.

Brugada mostró siempre su especial predilección por los sugerentes efectos de luz, concebidos en ocasiones en contrastes de día y noche, como la atractiva pareja de lienzos titulados *Vista costera al amanecer* y *Vista costera al anochecer*, situando en ambos una puerta de muralla morisca y edificaciones antiguas junto al

mar, lo que da perfecta excusa al artista para demostrar su desenvoltura en efectos como los reflejos sobre la superficie del agua de la luz del sol y la luna, que asoman en cielos rasgados de nubes, o de la iluminación artificial de la hoguera encendida en la escena nocturna, que proyecta sus reflejos en la embocadura de la puerta árabe o en los personajes situados en las embarcaciones cercanas, dando como resultado lienzos muy sugerentes, de indudable encanto y sabor romántico. Otra de las facetas más interesantes de Brugada es su labor como *veduttista* de atractivos paisajes panorámicos de ciudades, fundamentalmente del sur de Francia, donde desarrolló buena parte de su producción. De ello es estupendo ejemplo su *Vista de Pau*, firmada en 1844, en la que están presentes las características más definitorias de la labor de Brugada en esta especialidad. En efecto, la composición perfectamente equilibrada de la vista, dominada por la imponente silueta del castillo de la ciudad, colocando una gran masa de arboleda en un extremo, en un recurso típico del paisaje flamenco del siglo xvii, que tanto le influiría en muchas de sus obras, frente al pretil con balconada del lado contrario, que se recorta en sombra ante un celaje claro rasgado de nubes, y la exigencia de una técnica minuciosa y descriptiva para hacer claramente reconocible los edificios más característicos de la ciudad, muestran el dominio de este artista en la composición de este tipo de vistas urbanas, generalmente tomadas desde un punto de lejanía que permite enmarcar las edificaciones en un entorno natural que sitúa en el plano más próximo al espectador, transitado siempre por pequeñas figurillas que aportan el punto pintoresco y anecdótico a sus paisajes.

Una mirada completamente opuesta a la medida contenida de esta forma de entender el paisaje romántico la constituye la obra del ferrolano Genaro Pérez Villamil (1807-1854), considerado como el gran maestro del paisaje romántico español. Cuajado su estilo en la exaltación pintoresca y exótica de sus paisajes, adoptada del paisajismo romántico inglés, están protagonizados casi siempre por imponentes vestigios monumentales del pasado medieval, tanto en grandes composiciones panorámicas de minuciosa elaboración, como en sus rápidos apuntes realizados en la brevedad de una sesión, reservados para su círculo afectivo más cercano, y por ello resueltos aún con una mayor libertad interpretativa y de ejecución. A esta última faceta pertenecen los dos pequeños cuadritos presentes en esta exposición, en los que puede degustarse la esencia más genuina del arte de Villamil por distintas razones. En el caso de su deliciosa *Vista de la iglesia de San Francisco de Betanzos*, en realidad, una interpretación absolutamente libre y casi ensoñada, que Villaamil transforma fantásticamente con una visión evanescente de su arquitectura, descrita a base de levisimas veladuras de pintura y barniz que construyen sus volúmenes, que agiganta convirtiéndola en un edificio de una monumentalidad imponente y casi sobrecogedora frente a las menudas figurillas que transitan junto a sus muros.

De significación muy distinta, el *Paisaje fantástico* viene a convertirse de alguna manera en síntesis y emblema del arte de su autor. Protagonizado por la silueta imponente de un castillo en ruinas recortándose en lo alto de un cerro rodeado de montañas, en un crepúsculo de luz dorada que envuelve todo el paisaje y sume todo el primer término en una penumbra muy sugerente, responde a uno



de los asuntos preferidos por el artista y, por tanto, más identificativos de su arte, fruto de su completa imaginación creativa y resuelto en la brevedad de unas pocas sesiones. Su factura jugosa y resuelta, de una intensa sabiduría pictórica, alejada de cualquier convencionalismo técnico, se explica en este caso de manera muy especial al pintarla como obsequio “á su amigo D. Federico de Madrazo”. Ello explica que esté resuelto con la absoluta franqueza técnica que exige una obra hecha ‘de pintor a pintor’, constituyendo un significativo homenaje de respeto y reconocimiento al maestro que abanderaba en el Madrid de su tiempo postulados estéticos completamente opuestos a los suyos, a los que daría rienda suelta en las sesiones del Liceo Artístico y Literario.

Es en las veladas del Liceo donde Villaamil entablaría legendarias pugnas artísticas con su gran amigo, Eugenio Lucas Velázquez (1817-1879), en desafíos de rapidez y originalidad creativa tan caros al espíritu romántico y muy elocuentes de su afinidad plástica. De la polifacética y desigual personalidad artística de Lucas, reconocida fundamentalmente por su labor como pintor costumbrista, también presente en la exposición, quizá sea también su labor como paisajista una de las facetas más interesantes de su fecundísima producción. En efecto, es en pequeños paisajes de

ejecución muy rápida como la *Escena de batalla*, pintado en 1852, donde se acaba traduciendo lo más original de su personalidad pictórica, configurando su fisonomía a base de grandes manchas de color, casi abstractas, de materia jugosa e indiscutible enjundia pictórica, aplicadas en amplios golpes de pincel, aleatorias y caprichosas, que por sí mismas van configurando la orografía final del paisaje, al que Lucas acaba de dar sentido y argumento plagándolo de un reguero de figurillas menudas que horriguean en el fragor del combate.

En contrapunto a la imaginación extrema y la libertad fantástica que confluye en estos pintores, la generación siguiente de artistas dedicados a la pintura de países constituye sin embargo un momento particularmente interesante en la evolución del paisaje español, en su búsqueda de un realismo todavía incipiente, pero impregnado aún de una atmósfera enteramente romántica, aunque mucho más pausada, que propugna la vuelta a la Naturaleza en orden, interpretada con un cromatismo suave y delicado, de veladuras sutiles y formas que se difuminan en la lejanía, a la búsqueda ya del paisaje natural, pero sometido aún a la idealización depurada por la mente del pintor en el estudio. Buen ejemplo de ello es la *Vista de San Lorenzo de El Escorial* realizada por el gaditano Vicente Poleró (1824-1911) durante su estancia en el monasterio entre 1854 y 1857, comisionado para restaurar algunas de sus pinturas, si bien es más conocido como teórico y crítico. Aunque centrada por la imponente silueta monumental de la arquitectura herreriana, esta amplia vista panorámica se abre en una bellísima perspectiva de la sierra, marcando el punto de vista más cercano al espectador a través del campesino apostado en el primer término con su hato de leña tras unas rocas. Desde ese puesto contempla la lejanía del paraje, que se sucede en una acusada penumbra para resaltar el monasterio y la montañas de la sierra de Guadarrama bañados por la luz del sol, en un manejo muy hábil de los recursos propios del género para marcar la profundidad del paisaje, suavizado por molduras curvas pintadas en las esquinas, de genuino sabor romántico.

Como se ha dicho, el espíritu romántico impregnó la pintura española mucho más allá de unos meros estrictos límites cronológicos, por lo que resulta fascinante rastrear las huellas de una mirada claramente romántica en pintores que tuvieron mayor auge en la segunda mitad del siglo, en muchas ocasiones conocidos, pero hasta ahora injustamente mantenidos en un segundo plano de interés por la historiografía y el coleccionismo, que merecen una clara reivindicación a los puestos que realmente les corresponden en la historia del arte de su tiempo. Así, completamente alejado de la tradición española, e inmerso en el orientalismo que inundó toda Europa de la mano de Fortuny, la obra del gaditano Francisco Lameyer (1825-1877) resulta asombrosamente versátil, casi camaleónico, siendo capaz de recordar el universo fortunyesco en sus cuadros de asunto oriental —como su *Caravana en el desierto*— y a la pintura francesa o alemana de Historia de mayor complicación compositiva —como en su interesantísimo *Cántabros y romanos*—, en la que puede apreciarse bien la capacidad de este artista para las escenas espectaculares, de acusado dramatismo, con grandes masas de figuras en movimiento, en las que imprime su estilo más identificativo, siendo además capaz de asimilar el



estilo de su gran amigo Alenza en sus pintorescos cuadros y grabados de escenas costumbristas españolas.

De su misma generación, el catalán Francisco Sans Cabot (1828-1881) todavía espera su reconocimiento como uno de los más grandes pintores decoradores españoles de la segunda mitad del siglo, a cuya mano se deben las más espectaculares decoraciones murales de una buena cantidad de residencias particulares y edificios públicos de Madrid y sus alrededores, desgraciadamente desaparecidas la mayoría de ellas, en los que dejó sin embargo segura-

mente lo mejor de su notable producción. En ellas manejó con especial habilidad los repertorios alegóricos, en composiciones insufladas de movimiento y agitado dinamismo, como muestra uno de los varios bocetos conocidos de *La Fortuna, la Casualidad y la Locura distribuyendo sus dones por el mundo*, preparatorio para el lienzo de gran formato presentado por el artista a la Exposición Nacional de 1871. Junto a su técnica vigorosa y segura con la que construye los volúmenes de la figuras, a base de toques enérgicos y directos, aprendidos de su maestro Eduardo Rosales, a cuya muerte concluiría algunos de sus encargos murales inacabados, en este esbozo puede advertirse la jugosidad pictórica de su paleta, que deja insinuadas las figuras y envuelve toda la alegoría en un torbellino de color, de gran atractivo, acentuado por la imprecisión de su factura, como corresponde a su condición de obra preparatoria.

La generación más joven presente en la exposición la encarnan los hermanos Eduardo y Ricardo Balaca, hijos del también pintor José Balaca, quien desarrollaría buena parte de su discreta labor como retratista en Lisboa. Allí nacería su segundo hijo, Ricardo (1844-1880), artista que alcanzaría cierto renombre por las obras de argumento histórico que presentó a las diferentes Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, generalmente en el tamaño académico del que gustó especialmente, y que aplicó a otros géneros como el retrato, particularmente a sus efigies más íntimas y privadas, reservadas al ámbito familiar, en los que quizá dejó lo más atractivo de su labor, impregnadas de un encantador sabor romántico, a pesar de su fecha avanzada. Gustoso de reflejar en el lienzo su propia imagen, se conocen varios autorretratos del artista con formato de gabinete, así como otros del mismo carácter de quien fuera su esposa, Teresa Vergara Domínguez. Nacida en 1852, en este retrato su querida modelo tenía por tanto 21 años, y siempre gustó retratarla de cuerpo entero, con

vestidos sencillos pero pulcros y rodeada de un entorno natural, en esta ocasión a la sombra de un enramado a la puerta de una modesta casa, ante el que destaca la sencillez de su apostura, cubierta por un pequeño mantón y luciendo una sencilla falda de raso, resuelto todo ello con una factura primorosa y detenida, atenta al detalle.

Aunque sería su hermano menor quien desarrollaría una carrera más sostenida como pintor de Historia, Eduardo Balaca (1840-1914) se aventuró en este género con escenitas históricas tan deliciosas como *La muerte del conde de Villamediana*. Firmada en 1889, es curiosa muestra de la efímera transformación que experimentó el género en los últimos años del siglo, en que las grandes máquinas históricas fueron desapareciendo progresivamente de las exposiciones públicas y los muros de los museos, para buscar un lugar en el coleccionismo privado, reduciendo considerablemente sus tamaños e insistiendo en los argumentos del pasado con mayor contenido anecdótico. El hallazgo del cuerpo sin vida del gallardo conde de Villamediana en las callejuelas del Madrid de Felipe IV, víctima de un enigmático asesinato, ordenado por “mano soberana” por sospechas de sus amoríos con la reina Isabel de Borbón, dan pie a Balaca para evocar de nuevo este episodio, que había cierto desarrollo en la pintura de Historia décadas atrás.

Intrigas amorosas, muertes por celos regios, emboscadas nocturnas, callejas misteriosamente bañadas por la luz de la luna, figuras moviéndose en las sombras, cadáveres descubiertos por la titilante luz de un candil, son rasgos todos ellos que hacen evidente la pervivencia de una palpitación genuinamente romántica en la pintura española, décadas después de desaparecer el Romanticismo como movimiento, y en los albores de las profundas transformaciones artísticas políticas y sociales que aguardaban al nuevo siglo.

CATÁLOGO

Bartolomé MONTALVO

(Sangarcía, Segovia, 1768–Madrid, 1846)

Vista de Madrid con el Palacio Real desde el oeste

Hacia 1807–1814

Óleo sobre lienzo

50,5 × 75 cm

PROCEDENCIA: colección particular

Hacia 1800, Bartolomé Montalvo comenzó a mostrar en su obra una progresiva inclinación hacia el paisaje, eso sí, sin dejar de lado los asuntos de historia y los bodegones que venía presentado en las exposiciones públicas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1795 (PARDO CANALÍS: 1967). Sin embargo, a partir del año 1807 pudo dedicarse casi en exclusiva a este género, gracias a una pensión otorgada por Carlos IV que disfrutó durante ocho años. Es en este período en el que, probablemente, debamos situar la ejecución de esta inédita vista de Madrid desde el oeste, en la que se aprecia el Palacio Real. Una obra que cumple a la perfección con la temática y formato en que desarrolla sus paisajes; en general, creaciones de pequeño o mediano formato ejecutadas en el estudio, y animadas con pequeñas figuras, animales y elementos arquitectónicos de invención propia (ARIAS ANGLÉS: 1985, pp. 31 y 47).

Aunque Montalvo realizó también pinturas de animales y retratos, puede considerarse que tanto él como su colega Brambilla definieron este género en nuestro país a comienzos de siglo. Entre sus obras de este tipo encontramos veintitrés pequeños paisajes sobre cobre en el zócalo de Sala de Maderas Finas del Palacio de los Borbones de El Escorial (TORRES PERALTA: 1984, pp. 425-432); *La Pradera de San Isidro* conservada en el Palacio Real de Madrid; una *Vista de Madrid* en el Palacio Real de Aranjuez, fechada en 1816; y diversos paisajes de pequeño formato, como los conservados en el Museo Cerralbo y en algunas colecciones particulares.

Montalvo fue nombrado académico de mérito el año 1814, y ayudante en las Salas de Principios de la Academia, en octubre del mismo año. Un año después, en 1815, Fernando VII le hizo pintor honorario de cámara en pintura de paisaje y, a raíz de este nombramiento, inició en 1816 un periplo que le llevó a Valencia, Murcia y Cataluña plasmando diversas vistas por orden de Su Alteza.



Vicente LÓPEZ PORTAÑA
(Valencia, 1772–Madrid, 1850)

José Higinio de Arche

1841

Óleo sobre lienzo

114 × 87,3 cm

Firmado y fechado: «Vic^{te}. Lopez F^{te}. 1841.»

Inscrito sobre la portada:

«ORDEN[ANZA] / DE LA REAL CASA /
Y PATRIMONIO.»

PROCEDENCIA: colección particular, Barcelona



En la amplia trayectoria y producción de este pintor destacan, sus retratos. El que ahora nos ocupa está firmado y fechado en 1841, y representa a José Higinio Arche. La identificación del personaje, pese a no disponer de fechas exactas de nacimiento y defunción, se debe a los atributos presentados en la propia composición. Aparece elegantemente vestido como un alto cargo administrativo, en pie, y rodeado de los papeles y legajos empleados en el desempeño de su trabajo. De entre estos papeles, el retratado señala uno que se encuentra abierto sobre la mesa en el que se puede leer «ORDEN[ANZA] / DE LA REAL CASA / Y PATRIMONIO.». Esta referencia nos conduce a la *Ordenanza General para el Gobierno y Administración de la Real Casa*¹, redactada por la Junta de Gobierno a petición de la reina Isabel II y publicada en Madrid en 1840. Se trata de un reglamento interno para el correcto funcionamiento de los estamentos de la Administración de la Casa Real. Por tanto, nuestra principal hipótesis ha sido relacionar al retratado con la autoría o aplicación de este documento normativo, responsabilidad que correspondía al funcionario al frente de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio.

Por ello hemos recurrido a la *Guía de forasteros de Madrid*, entre otras fuentes, y así hemos podido comprobar que el cargo de Intendente General lo ostentaron en 1841 dos personas: José Higinio Arche (del 20 de octubre de 1840 al 31 de julio de 1841) y Martín de los Heros (del 31 de julio de 1841 al 4 de agosto de 1843). El segundo cumplía entonces los 58 años y, por tanto, su edad no concuerda con la del retratado. Mientras que el primero, a pesar de no conocer su edad exacta en ese instante, se deduce por la trayectoria en progresión que demostró en esa época que debía ser un hombre de mediana edad; primero como Intendente de provincia desde comienzos de la década de 1830; después Contador de la Caja Nacional de Amortización; Intendente de la Real Casa; y en 1844, Arche alcanzó el cargo de director general de la Caja Nacional de Amortización.



1. Publicada en Madrid por Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. El manuscrito original se encuentra en el Archivo General de Palacio: AGP, AG, leg. 924.

Vicente LÓPEZ PORTAÑA

(Valencia, 1772–Madrid, 1850)

Nicolás Gato de Lema

Hacia 1845–1848

Óleo sobre lienzo

56 × 42 cm

Firmado: «Vic^{te}. Lopez P^{ta}.»

Inscrito en el bastisor: «El día 21 de febrero
de 1844 se hizo, de edad de 23 años.»

PROCEDENCIA: colección particular

BIBLIOGRAFÍA: Díez 1999, vol. I, p. 367 y vol. II, cat. P-582, pp. 143 y 768 (lám. 256)

Nicolás Gato de Lema fue uno de los discípulos predilectos de Vicente López. Nacido en Madrid, en 1820, fue alumno de la Academia de San Fernando, institución de la que sería nombrado académico de mérito en 1859. Dedicado fundamentalmente al género de paisaje en óleo y acuarela, concurrió con varios de ellos a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856. Su obra, todavía muy poco conocida, figuró igualmente en la Exposición Universal de París de 1855 y en muestras regionales, pintando algunos paisajes para el rey Francisco de Asís. Fue ilustrador de publicaciones periódicas como el *Museo Español de Antigüedades*. Falleció en Madrid el 4 de febrero de 1883.

De busto, la obra que presentamos repite la efigie pintada poco tiempo antes en el retrato que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano (inv. 5.689), con el que presenta variantes. Aparte de mayor franqueza en la soltura de su técnica, el joven discípulo luce ya en su solapa la cruz de caballero de la orden de Carlos III y un respetuoso bigote en su rostro juvenil, signos ambos de madurez. Nuestro retrato es pareja del retrato de su esposa (en colección particular; DíEZ: 1999: vol. II, cat. P-583), ya que ambos presentan idénticas medidas y factura. Como sugiere José Luis Díez en su monografía del autor, es probable que estos dos lienzos fueran pintados como obsequio del anciano López a su querido discípulo con ocasión de su boda.



Miguel PARRA ABRIL

(Valencia, 1780-Madrid, 1846)

Flores en un paisaje

S. f.

Óleo sobre lienzo

68 × 46 cm

PROCEDENCIA: colección particular

Discípulo de Benito Espinós y Vicente López en Valencia, Miguel Parra medró en la corte de Fernando VII gracias a sus dotes artísticas y a su relación familiar con López, con quien estableció lazos al casarse con una hermana de su esposa. De hecho, fue éste quien recomendó a su colega ante Fernando VII para la realización de diversos bodegones de flores y paisajes urbanos destinados a la colección real, así como en la ejecución de una serie de pinturas históricas que conmemorasen la entrada triunfal de el Deseado.

Parra fue nombrado académico de mérito por la Pintura de Flores de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, de la que también fue profesor, en 1803. Y en 1811 académico de mérito por la Pintura de historia al ejecutar el cuadro que representa a *Agar e Ismael en el desierto*. Posteriormente, en 1815, fue nombrado pintor de cámara de Fernando VII (ALBA PAGÁN: 2004, pp. 1752-1903). Ya en 1818 solicitó el título de académico de mérito en la Academia de San Fernando presentando *La entrada del Rey Nuestro Señor en Zaragoza* y un *Florero* —al tiempo que regalaba cuatro dibujos de flores—, por lo que fue nombrado académico de mérito en Pintura de historia y en la clase de flores. Parra participó en la formación del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, dado que fue uno de los miembros de la comisión formada para recoger las pinturas de los conventos suprimidos a raíz de la desamortización de 1835. En 1846 se trasladó a Madrid junto a su hijo, el también pintor José Felipe Parra Piquer, ciudad en la que falleció el 13 de octubre de ese mismo año.



Francisco LACOMA y FONTANET

(Barcelona, 1784–Passy, París, 1849)

Niño con perro

Niño con nido

1828

Pareja de óleos sobre lienzo

47 × 37 cm, cada uno

El primero firmado y fechado: «Lacoma / París 1828.»

El segundo firmado y fechado: «Lacoma / París 1828»

En ambos inscrito sobre el bastidor: «Espagnole»

PROCEDENCIA: Colección particular

Francisco José Pablo Lacoma y Fontanet nació en Barcelona en 1778. Era hijo de un Francisco Lacoma que, al parecer, también era pintor. En primera instancia asistió a la Escuela de Nobles Artes de la Junta de Comercio de Barcelona, donde se cree que fue discípulo aventajado de Salvador Molet (1773-1836), por lo que se especializó tempranamente en la pintura de flores y adornos. A finales de 1804, alentado por los méritos y reconocimientos que había obtenido en la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, Lacoma solicitó la pensión para la ampliación de estudios en París que ofrecía la Junta de Comercio de la Ciudad Condal y, a comienzos de 1805 llegó a la capital francesa.

Se ha sugerido que, en París, Lacoma buscó la tutela de Jacques-Louis David (1748-1825), Antoine-Jean Gros (1771-1835) y el belga Gérard van Spaendonck (1746-1822), pero este punto de su formación no ha sido probado con suficiente claridad (AUGÉ Y ROMANENS: 1989; AUGÉ: 1991, pp. 114-131; AUGÉ: 2007, pp. 8-17). Sí sabemos con certeza que entre 1805 y 1814 firmó algunas de sus mejores pinturas de flores y que, por entonces, se introdujo en el género del retrato (BERTOMEU SÁNCHEZ y VIDAL HERNÁNDEZ: 2011, pp. 125-33).

Sin embargo, su destino cambió radicalmente al recibir el encargo, comunicado por el entonces embajador español en París, el conde de Fernán Núñez, de participar en la recuperación de los cuadros salidos de España que se hallaban entonces en el Musée Napoléon, a efectos del Real Decreto de 8 de mayo de 1814 (STAMPA PIÑEIRO: 2011, pp. 389-402; Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, legajo 5299, exp. 34). En este intervalo de tiempo que va desde la comisión comunicada por el conde de Perelada en 1814 hasta su vuelta a España en 1818, Lacoma pintó el retrato de Joana de Boixadors, esposa del embajador, junto a sus hijos que, desde hace muy poco, se encuentra en el Castillo de Peralada en Girona (FOLCH Y TORRES: 1953, pp. 21-22).

Lacoma acudió por primera vez a la Corte española a finales de 1818, acompañando la última remesa de cuadros procedentes de París. A resultas de su participación en esta empresa fue nombrado pintor de cámara honorario por Fernando VII a comienzos de 1819 y recibió una gratificación extraordinaria de 20.000 reales de vellón que se mantuvo a perpetuidad. También fue distinguido como académico de mérito en la Academia de San Fernando dentro de la categoría de pintura de flores y frutas ese mismo año. Y en 1820, fue nombrado caballero de la Orden de la Espuela Dorada. Poco después recibió el único encargo del monarca relativo a su cargo como pintor de cámara: una galería de retratos de la familia de Fernando VII y su tercera esposa,



María Josefa Amalia de Sajonia, que pintó entre 1820-1823, y se conserva en la Casita del Príncipe en el Escorial, junto a los retratos de a rama italiana de los Borbones –Borbón-Dos Sicilias– pintados por Giuseppe Martorelli en 1823.

Lacoma permaneció en la Corte al menos hasta 1823, ya que aparece en el *Diario de Madrid* del 28 de febrero como alcalde del barrio de San Pascual, con domicilio en la casa de la Relojería en la calle Barquillo. Tenemos noticia de varios retratos y obras aparecidas en ventas públicas de difícil datación, porque, en realidad, poco o nada sabemos de lo que aconteció entre 1823 y 1826, cuando reaparece en París informando sobre la venta pública de obras de Velázquez y Murillo a petición de la embajada (MADRAZO: 1884, pp. 265-302; BEROQUI: 1932, pp. 7-21). Sin embargo, gracias a la inscripción que figura en el recientemente localizado retrato de la condesa de Trastámara, ahora sabemos que en abril de 1825 el artista ya se encontraba en París.

Allí realizó poco después la pareja de retratos que nos ocupa y que, por el momento, permanecen anónimos. En ambas pinturas el bastidor lleva estampillada la marca de fabricante de la familia Saint-Martin, cuyo establecimiento –À la Palette de Rubens– se encontraba entonces en la Rue de Seine 6, en París (LABREUCHE: 2011). Se trata con toda probabilidad de los hijos de alguna de las familias aristocráticas españolas presentes en la capital francesa en aquellos años, puesto que conocemos retratos del artista del XIV duque de Villahermosa y su hermano, el IX conde del Real y el de Luis Joaquín de Carvajal conde de la Unión, realizados en fechas inmediatamente posteriores, y que figuraron en la *Exposición de retratos de niño en España* (cat. 126 y 127, pp. 86-87. lám. XXXVI el primero).



José de MADRAZO y AGUDO

(Santander, 1781-Madrid, 1859)

La actriz María Escribano

Hacia 1817-1818

Óleo sobre lienzo

67 × 51,5 cm

PROCEDENCIA: colección particular

FUENTES: Archivo Histórico Nacional, Diversos, Colecciones-Bellas Artes, leg. 365

Nacido en una familia hidalga sin recursos, José de Madrazo llegó a Madrid como criado del conde de Villafuertes. En 1797, con apenas dieciséis años se matriculó en las clases nocturnas de la Academia de San Fernando y, a partir de 1799, prosiguió sus estudios gracias a una dotación del Real Consulado del Mar. En 1801, por disposición de Godoy, partió a París gracias a una pensión anual de seis mil reales concedida por Carlos IV. En la capital francesa se incorporó al taller de Jacques-Louis David, por un periodo aproximado de dos años, ya que a finales de 1803 se trasladó a Roma (AUGÉ: 1998, pp. 15-34). En la Ciudad Eterna, Madrazo ejecutó lienzos plenamente neoclásicos como *La muerte de Viriato*, fechado en 1807. Un año después, fue encerrado junto a otros jóvenes pensionados en el Castel Sant'Angelo por negarse a prestar juramento a José Bonaparte.

En Roma, Madrazo se casó con Isabel Kuntz, lo que le granjeó la protección de la numerosa colonia alemana. En 1813 retrató a los reyes exiliados Carlos IV y María Luisa, y en 1816, Fernando VII le nombró su pintor de cámara. A su regreso a España fue nombrado académico de mérito de la Real de San Fernando, donde ocuparía los cargos de teniente director y director de pintura en 1823 y 1838 respectivamente (DÍEZ: 1998, pp. 69-118).

Pese a sus inicios como pintor de historia, Madrazo destacó como retratista. En nuestra tela inédita retrata a la actriz María Escribano, segunda esposa de su amigo Manuel García de la Prada (1767-1839), asimismo amigo de Goya y del escritor Leandro Fernández de Moratín. De la Prada fue nombrado corregidor de la Villa de Madrid por José Bonaparte, y recibió más tarde la condecoración como caballero de la Legión de Honor francesa. Con ella le representó Madrazo en el retrato hoy conservado en el Museo de la Academia, realizado en 1827 (inv. 0699), en el que aparece en segundo plano el retrato de María Escribano, por entonces ya fallecida. Esto nos permite identificar sin duda alguna a la retratada. Además, según el inventario de las pinturas de Madrazo conservado en el Archivo Histórico Nacional (AHN, Diversos, colecciones Bellas Artes, leg. 365) —publicado originalmente por Jordán de Urries (JORDÁN DE URRÍES: 1992, pp. 351-370); DÍEZ 1998: pp. 199-207, núm. 78)—, sabemos que a su paso por Barcelona a finales de 1817 y comienzos de 1818, José de Madrazo retrató a la pareja en sendos bustos, por lo que probablemente nos encontremos ante esa pintura, que debió servir también para el retrato posterior del viudo.



Rafael TEGEO DÍAZ

(Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798–Madrid, 1856)

Dama con chal rojo

Hacia 1824–1827

Óleo sobre lienzo

62,5 × 50 cm

Firmado: «Tegeo»

PROCEDENCIA: mercado anticuario, Roma, 2004

BIBLIOGRAFÍA: Páez Burruezo 2014, p. 64; Navarro y Cardona (eds.) 2019, pp. 244-246, cat. 3

Rafael Tejeo estudió en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia junto a José Aparicio y, posteriormente, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid gracias al mecenazgo del marqués de San Mamés. En 1824 fue pensionado a Roma, donde estudió con Pietro Benvenuti y Vincenzo Camuzini (CAPITELLI: 2019, pp. 49-69). En 1828 se le nombró académico de la Real Academia de San Fernando por el cuadro *Hércules y Anteo*.

Fue un gran especialista en temas mitológicos y trabajó como decorador en el Palacio Real, en el Casino de la Reina y en el Palacio de Vista Alegre (NAVARRO: 2019, pp. 163-233). Cultivó la pintura de historia, destacando el cuadro *Atentado contra los Reyes Católicos en la tienda de la marquesa de Moya o Episodio de la conquista de Málaga*, en el Palacio Real, pero, ante todo, fue un afamado retratista admirador de la escultura de la Antigüedad griega y la pintura de Rafael, como atestigua el retrato que hora tratamos, realizado durante su estancia de aprendizaje en Roma entre 1824 y 1827. Además de algunos retratos reales —como el del rey consorte *Francisco de Asís* y la reina *Isabel II*, por los que fue nombrado pintor de cámara—, retrató a miembros de su familia, a artistas y a miembros de la alta aristocracia cortesana —como *Los duques de San Fernando* y *Don Pedro Benítez y su hija María de la Cruz*— y de la burguesía acomodada de su tiempo.



José GUTIÉRREZ DE LA VEGA y BOCANEGRA

(Sevilla, 1791–Madrid, 1865)

Mariano Lidón

Hacia 1847

Óleo sobre lienzo

116 × 90 cm

Firmado y dedicado: «A Don Mariano Lidón /
su discípulo / J. Gutierrez de la Vega»

PROCEDENCIA: José Lázaro Galdiano, hasta 1936

(según etiqueta al dorso); colección particular

EXPOSICIONES: Múnich, Altspanisch Ausstellung, Heinemann, 1911

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES: *El Español*, Madrid, 31 de octubre de 1847,
p. 3; Arias de Cossío 1978, pp. 72 y 120, cat. 66 (fig. 64)



José Gutiérrez de la Vega fue alumno precoz de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, puesto que ya en 1802 figura matriculado. Sus estudios allí fueron alternándose con el trabajo en el taller paterno —grabador y tallista—, además de realizar copias de los grandes maestros y, en especial, de Murillo, hasta que el protector de esta institución —Francisco de Bruna— le aconsejó que dejara el trabajo junto a su padre para dedicarse por entero a la pintura (ARIAS DE COSSÍO: 1978, p. 9 y ss.). Gutiérrez de la Vega pintó sus primeros retratos hacia 1813, poco después de contraer matrimonio con Josefa López en Sevilla. A lo largo de dos décadas, realizó un buen número de ellos para clientes en Sevilla, hasta que en 1828 se trasladó a Cádiz, donde retrató al cónsul inglés, Mr. W. Brackenbury, junto a su mujer y sus hijas en 1830. En 1832 se trasladó a Madrid para participar en el concurso convocado por el diario *La Gaceta*. Obtuvo el primer premio y, gracias a esta ayuda se instaló en la capital junto a Antonio María Esquivel.

Su amigo y protector Juan Grijalva le introdujo en Palacio, donde hizo el primer retrato de la Reina Gobernadora en 1832. A este siguieron otros retratos y, además, la Reina le encargó el retrato de la futura Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda en 1833. A partir de entonces, Gutiérrez realizó diversos retratos de Isabel II, así como de un buen número de miembros de la corte, como el pianista de cámara Mariano Lidón Martínez (Córdoba, 1797–Madrid, 1875). Lidón era hijo de Andrés Lidón Pérez, organista de la catedral de Córdoba. Como pianista de cámara, estuvo muy vinculado a la Familia Real (LÓPEZ RUIZ: 2017, p. 204 y ss.). Ya en septiembre de 1831 acompañó a la cantante Vicenta Michans de Dot en presencia de los Reyes y fue nombrado «adicto facultativo» del Real Conservatorio de Música de María Cristina. Lidón fue maestro de música de Carlos Luis María de Borbón, relación que provocó que fuese separado sin sueldo en 1834 por desafecto a la persona de la Reina durante la depuración de carlistas realizada por María Cristina ese mismo año. En 1846 recuperó su condición de pianista de cámara de la Casa Real, convirtiéndose en maestro de piano de las infantas Luisa Teresa y Josefa Fernanda, hijas del infante Francisco de Paula de Borbón. Y en enero de 1847, la reina Isabel II le concedió la Cruz de la Orden de Carlos III.

Lidón fue asimismo maestro de música de Gutiérrez de la Vega, según reza la dedicatoria del artista en nuestro cuadro. Pese a no estar fechado, sabemos que fue realizado en fecha cercana a 1847, probablemente antes de la concesión de la Cruz de la Orden de Carlos III. Esto se debe a que en el periódico *El Español*, en su rotativa del 31 de octubre de 1847, se hacen mención a nuestra obra.



José GUTIÉRREZ DE LA VEGA y BOCANEGRA

(Sevilla, 1791–Madrid, 1865)

José Zorrilla

Hacia 1840–1845

Óleo sobre lienzo

94 × 70,5 cm

Firmado: «J Gutiérrez de la Vega»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid



Gutiérrez de la Vega participó asiduamente en los certámenes y exposiciones de la Academia de San Fernando en la década de 1830, así como en las convocadas por el Liceo madrileño (1837), entre otras. A partir de entonces consagró su producción a la realización de retratos para la aristocracia, las clases política e intelectual y la realeza, obteniendo diversos reconocimientos como el de pintor honorario de cámara, profesor y teniente director de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y miembro de la Junta Directiva del Liceo Artístico y Literario de Madrid.

El retrato del poeta y dramaturgo Zorrilla es una obra característica de su retratística, en la que se combina el estilo murillesco de pincelada jugosa y técnica algodonosa con corrección académica en el dibujo. Esta obra se puede fechar hacia 1840-1845 por la edad del retratado —a la sazón tenía entre 23 y 28 años—, y es muy comparable con la litografía realizada por Federico de Madrazo en 1845. Zorrilla tuvo una vida azarosa dado su carácter aventurero y discolo a pesar de los esfuerzos de su padre para que terminara sus estudios de derecho. Entre 1840 y 1845 estuvo contratado por Lombía en el Teatro de la Cruz y escribió sus obras más famosas como sus *Cantos del trovador* (1840) y el *Don Juan Tenorio* (1844). En este retrato aparece elegantemente ataviado con levita negra de doble botonadura, camisa blanca y corbata negra de seda, completando el atuendo capa de paño con vueltas de terciopelo rojo. Así lleva peinado de raya, bigote y perilla. Como complemento lleva en el ojal una miniatura que parece de la orden de Malta.

Gutiérrez de la Vega utiliza el recurso del óvalo fingido de piedra para dar carácter de importancia cultural al retratado al tratarse de un poeta y postura afectada en las manos apoyando una sobre el borde para delimitar el espacio y sujetando un papel en la otra como si hubiera sido sorprendido en la lectura. Este recurso de el marco pétreo ovalado lo ha tomado del famosísimo autorretrato de Murillo hoy en la National Gallery de Londres demostrando su deuda estética con el insigne pintor sevillano.



José GUTIÉRREZ DE LA VEGA y BOCANEGRA

(Sevilla, 1791–Madrid, 1865)

La Reina Gobernadora vestida a la velazqueña

1838

Óleo sobre lienzo

142 × 112 cm

Firmado y fechado: «José / Gutierrez / en 1838»

PROCEDENCIA: Manuel Gaviria Alcoba (1794-1855), II marqués de Casa

Gaviria; José María de Arróspide y Marimon, X conde de Plasencia, hasta 1893;

Francisco de Paula Arróspide y Álvarez, XIII conde de La Revilla por descendencia hasta su actual propietario

EXPOSICIONES: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1838;

Barcelona, *El Arte en España*, Palacio Nacional. Exposición Internacional de Barcelona, 1929, núm. 1346

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 188318-84, p. 322; Gómez Moreno, 1929, cat. de exp., núm 1346, p. 554; Arias de Cossío, 1978, num. 61, p. 71 (fig. 118, p. 144)



En este retrato, pintado con técnica absolutamente murillesca, la reina está ataviada con un traje, probablemente de máscara, de estilo velazqueño; recuerda en su colorido y detalles con la salvedad de la moda de la época, al de la Infanta Margarita de Austria de rosa y plata, obra famosísima que actualmente está adscrita a Juan Bautista Martínez del Mazo.

La reina posa majestuosa con la mano derecha sujetando un abanico, apoyada en un bufete de terciopelo con guarnición dorada; la mano izquierda lleva un pañuelo de gasa; el suntuoso vestido de seda blanca y rayas rosas enseña una enagua y mangas blancas a través de los acuchillados; el escote es recto con gran cuello de encaje centrado por un gran lazo rojo con broche de pedrería a juego con los puños y el tocado de cintas. La reina va muy enojada como corresponde al atuendo, lleva diadema, cadena en la frente cerrada por broche muy en boga en esos años, pendientes largos, broche y cinturón largo del que pende un gran rubí. Lleva como condecoraciones la banda de María Luisa y la Cruz Estrellada austriaca, las dos órdenes femeninas más importantes. María Cristina de Borbón Dos Sicilias fue hija del rey de Nápoles Francisco I y de su segunda esposa, María Isabel de Borbón. Se casó en 1829 con su tío el rey Fernando VII de España en Aranjuez. A la muerte del monarca en 1833 fue nombrada regente dada la temprana edad de su hija Isabel II. Realizado a dos años de finalizar su regencia, esta imagen nos la muestra con aspecto matronil ya que había tenido seis hijos; aparte de las dos mayores, Isabel y Luisa Fernanda, de su matrimonio con Fernando VII, María Cristina se casó morganáticamente con el guardia de corps Agustín Muñoz y Sánchez en 1833, y para estas fechas ya tenía otros cuatro hijos.



José GUTIÉRREZ DE LA VEGA y BOCANEGRA

(Sevilla, 1791–Madrid, 1865)

El deseo

S. f.

Óleo sobre lienzo

114 × 87 cm

Firmado: «Gutierrez»

PROCEDENCIA: María Josefa de Barvárez y Macías, VI duquesa

de Valencia; por descendencia, hasta sus actuales propietarios

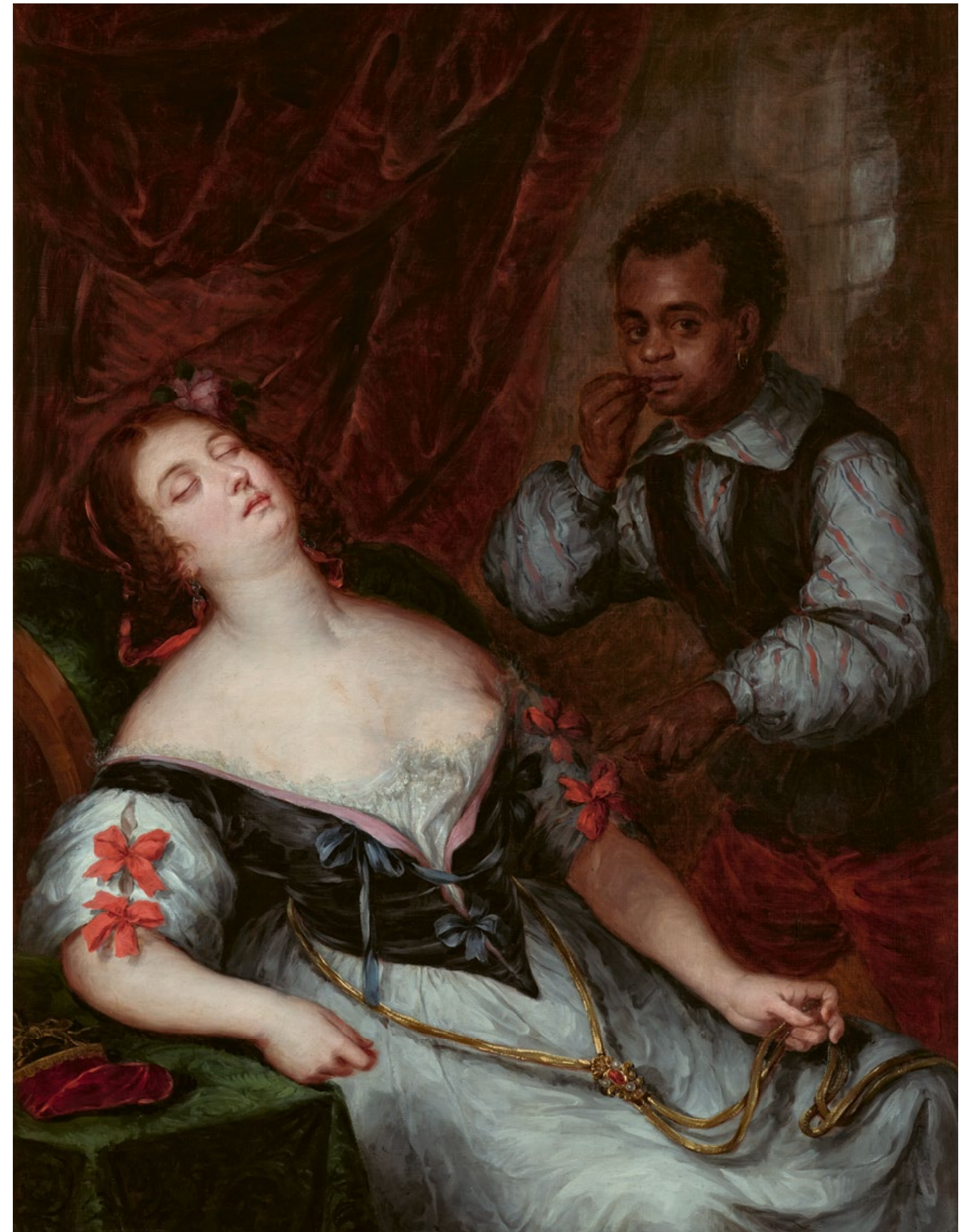
EXPOSICIONES: Madrid, Museo Romántico, depósito entre junio de 1952 a 1973 (según Arias de Cossío)

BIBLIOGRAFÍA: Arias de Cossío, 1978, núms. 113 y 114, pp. 86-87 y 122, figs. 72-73



Depositados a lo largo de dos décadas por la familia de María Josefa de Barvárez y Macías, VI duquesa de Valencia, en el entonces Museo Romántico de Madrid —según Arias de Cossío—, esta pareja de lienzos representa una vertiente menos conocida en la producción de Gutiérrez de la Vega. Se trata de dos piezas de carácter alegórico y temática amorosa, que hacen referencia al deseo y al desamor. En el primero, una joven muchacha adormecida sostiene un lujoso cíngulo mientras sueña, a pecho descubierto, con un amor aún por descubrir. El capullo de rosa apenas abierto con el que se engalana el pelo hace asimismo referencia a su estado casto, mientras que el joven negro con el zarcillo que la señala a su lado parece hacer referencia a la lujuria y al arrebatamiento de los sentidos. En el segundo de los lienzos, firmado por Gutiérrez en el margen izquierdo, encontramos a la misma joven en su tocador, con un pañuelo en la mano contemplando apesadumbrada una rosa marchita sobre la mesa, en alusión a la pérdida de la virginidad y al desamor.

Sin duda, se trata de obras destinadas a una clientela burguesa que experimenta entonces un peculiar gusto por el erotismo y la sensualidad; como se verá en las obras de Esquivel, en las que a diferencia de su colega, éste expresa el erotismo no tanto a través de la alegoría y la exaltación de los sentidos, como a través del desnudo parcial.



José GUTIÉRREZ DE LA VEGA y BOCANEGRA

(Sevilla, 1791–Madrid, 1865)

El desamor

S. f.

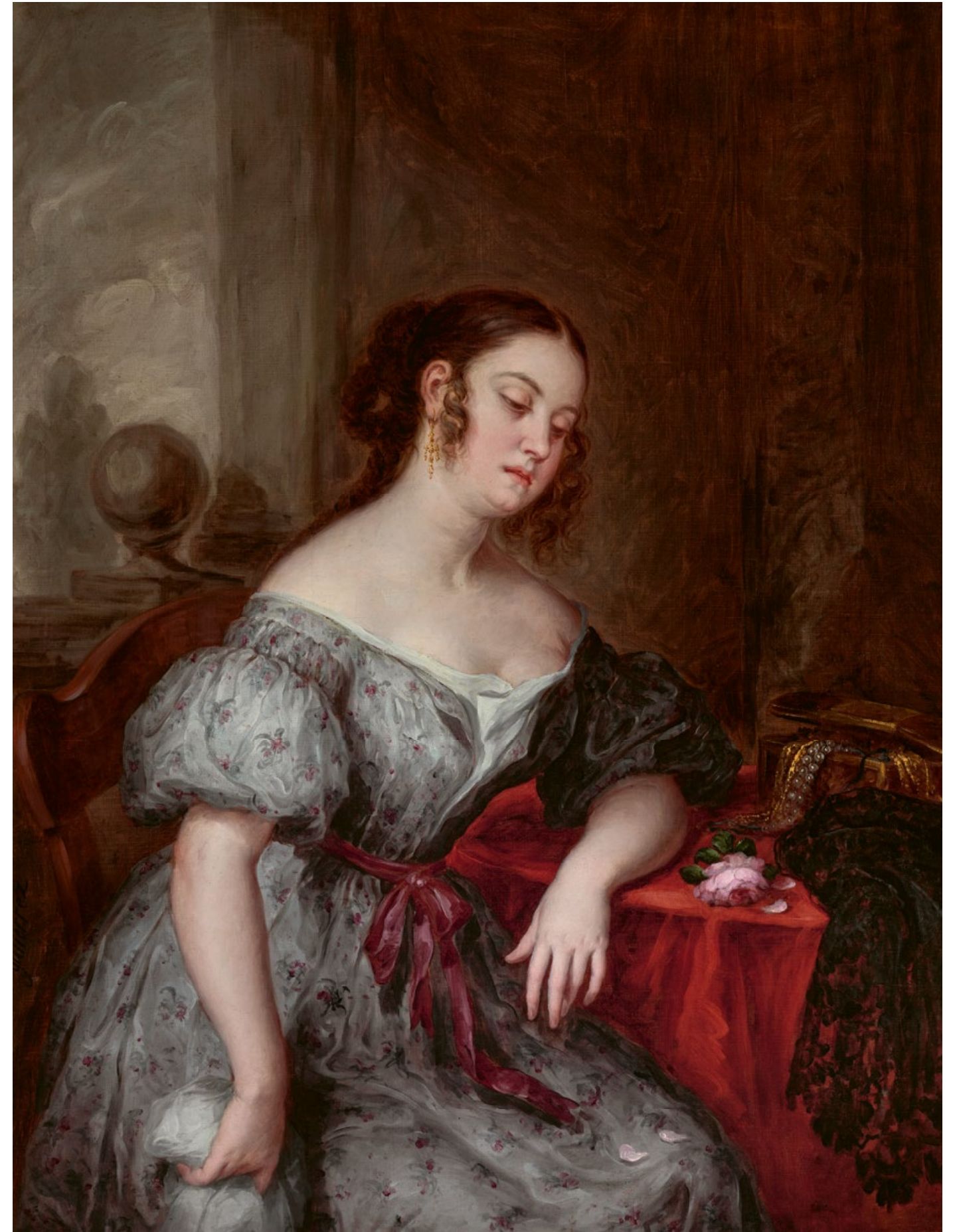
Óleo sobre lienzo

114 × 87 cm

PROCEDENCIA: María Josefa de Barvárez y Macías, VI duquesa de Valencia; por descendencia, hasta sus actuales propietarios

EXPOSICIONES: Madrid, Museo Romántico, depósito entre junio de 1952 a 1973 (según Arias de Cossío)

BIBLIOGRAFÍA: Arias de Cossío, 1978, núms. 113 y 114, pp. 86-87 y 122, figs. 72-73



José GUTIÉRREZ DE LA VEGA y BOCANEGRA

(Sevilla, 1791–Madrid, 1865)

Santa Justa o Santa Rufina

1838

Óleo sobre lienzo

46,5 × 37,5 cm

Firmado: «J. Gutierrez / de la Vega»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

Este pequeño lienzo de Gutiérrez de la Vega representa a una de las hermanas sevillanas, santas y mártires, Justa y Rufina. Probablemente, se trate de un boceto —como puede apreciarse en la técnica empleada— relacionado con el cuadro conservado en el Palacio Real de Madrid que representa a ambas, y que fue adquirido por la Reina Gobernadora en febrero de 1847 por 10.000 reales (Archivo General de Palacio, Sección Bellas Artes, leg. 39; ARIAS DE COSSÍO: 1978, cat. 86, pp. 78-79).

Como ya se ha señalado, Gutiérrez de la Vega convirtió a Murillo en uno de sus máximos referentes desde su juventud. En los años de estudio en la Academia sevillana realizó diversas copias de este. A partir de entonces, revisitó al maestro en un buen número de lienzos que jalonan su trayectoria, convirtiéndolo incluso en protagonista: *Murillo mostrando el cuadro de la Inmaculada* (col. particular). En la mayoría de los casos, estas obras interpretan —de un modo más a menos literal— los temas e iconografías más remarcables del maestro sevillano (LLEÓ CANAL: 2017, pp. 91-100): como en la *Virgen del Rosario* (1830), el *Niño Jesús* (1832), o las diferentes versiones que realizó de la *Virgen con el Niño* (1852, 1855, 1857). Pero en otros ofrece contextos originales para esas iconografías. El lienzo que ahora tratamos sugiere que, partiendo de los modelos de Murillo, Gutiérrez elaboró bocetos para preparar el lienzo adquirido por la Reina.



Antonio María ESQUIVEL y SUÁREZ DE URBINA

(Sevilla, 1806–Madrid, 1857)

El General Prim

1849

Óleo sobre lienzo

145 × 112 cm

Firmado y fechado: «A. Esquivel ft / 1849.»

PROCEDENCIA: Juan Prim y Prats, Madrid, 1849; por descendencia a sus herederos, en Madrid hasta mediados del siglo XX; colección particular
BIBLIOGRAFÍA: conocido por fotografía del Archivo Moreno, fototeca del IPCE (01214_B)



Juan Prim y Prats (Reus, 1814–Madrid, 1870) puede considerarse el prototipo de héroe militar. Aclamado por sus soldados, su valentía y arrojo despertó una enorme admiración entre sus contemporáneos, tanto civiles como militares. Obtuvo un buen número de victorias ya durante la I Guerra Carlista y, en 1843, participó en la sublevación contra Espartero. Por sus loables acciones en este episodio fue condecorado con la la Gran Cruz Laureada de San Fernando y la faja de Mariscal. Asimismo, se le otorgaron los títulos de conde de Reus y vizconde de Bruch. También obtuvo numerosos reconocimientos en la Guerra de África y estuvo a la cabeza de la revolución de 1868, siendo el encargado de buscar una alternativa a los Borbones, que se materializó en la persona de Amadeo de Saboya. Sin embargo, un atentado acabó con su vida el mismo día del desembarco del futuro rey, por lo que sus planes haría fracasar finalmente (ORELLANA: 1884; ANGUERA: 2003).

No menos popular en su profesión era Esquivel, quien en 1843 había sido nombrado pintor de cámara de la reina Isabel II y contaba entre sus clientes con los personajes más ilustres de la vida pública, aristócratas, políticos, militares, actores y un largo etcétera (PANTORBA: 1959, pp. 155-179). Por ello, Prim eligió a Esquivel para su famoso retrato ecuestre fechado en 1844, que se conserva en el Museo Nacional del Romanticismo (inv. CE0128). Esquivel le retrató por primera vez entonces, en su momento de mayor gloria, como un joven mariscal de campo, luciendo la faja de Mariscal y Banda de la Gran Cruz Laureada de la Real y Militar Orden de San Fernando. El talento mostrado por Esquivel no se manifiesta únicamente por sus dotes artísticas, sino también porque conocía de primera mano la vida militar y sabía cómo plasmar el ideario castrense. Su padre, Francisco Esquivel, había muerto en la batalla de Bailén cuando el pintor contaba solo con dos años. Y el propio artista —alistado en el ejército hacia 1821— había tomado parte en la lucha contra los franceses en Cádiz en 1823 (VILLANUEVA: 1844, p. 91).

En nuestro retrato, encargado igualmente por Prim cuatro años después, éste luce sota-barba y va ataviado con casaca de color azul, charreteras doradas, faja de mariscal, banda de la Gran Cruz de Laureada de la Real y Militar Orden de San Fernando, con pantalón rojo. Aparece representado sobre fondo de paisaje, con las manos enguataadas, portando en la izquierda la fusta, mientras que con la derecha se apoya en la espada. Esquivel supo plasmar en estos dos retratos dos actitudes bien diferenciadas dentro de la imagen castrense. Al héroe, primero, y al militar como parte de la sociedad, después.



Antonio María ESQUIVEL y SUÁREZ DE URBINA

(Sevilla, 1806–Madrid, 1857)

Niño con bilboquet

1843

Óleo sobre lienzo

125,7 × 94,2 cm

Firmado y fechado: «A. Esquivel ft / 1843.»

PROCEDENCIA: Clemente Verdaguer, Barcelona, comienzos del siglo XX;
familia Viladomiu-Puig, Barcelona



La historiografía ha señalado a Esquivel como un gran retratista, y más concretamente, como un gran retratista de niños. En la exposición de retratos de niño en España, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1925, se presentaban cuatro retratos del artista y se reconocía su trayectoria en este género (VV. AA.: 1925, p. 36 y ss., núms. 106-109). Por ello nos complace presentar este inédito *Retrato de niño* aunque, por el momento, debe permanecer anónimo. Como es habitual en el artista, el retratado aparece dignificado por su indumentaria y presenta como atributo propio de su edad y género un juguete: en esta ocasión un boliche o *bilboquet* de madera (GONZÁLEZ VIDALES: 2012, recurso digital). Las dimensiones de la obra son también habituales en sus retratos —por ejemplo, *Niña con aro de cascabeles* (1846, Museo Nacional del Romanticismo) o el *Retrato de Carlos Pomar Margrand* (1851, Museo de Bellas Artes de Sevilla)—, y hay que reseñar que la datación coincide con obras tan representativas como *Niños jugando con un carnero* (Museo Nacional del Romanticismo).

Sin embargo, por el momento la identificación del personaje no ha sido posible. El marco de la pieza se corresponde con el original que presenta el *Retrato Filomena Sánchez Salvador* conservado en el Museo del Romanticismo, cuadro que data también de 1843 y tiene prácticamente las mismas dimensiones; Filomena Sánchez Salvador de la Mancha-Real fue dama de la reina Isabel II y falleció sin haber contraído matrimonio. Su retrato por Esquivel coincide con su nombramiento como camarista supernumeraria de S. M. en abril de 1943, como se anuncia en *El Heraldo*: era «hija del mariscal de campo D. Ramon, que tan señalados servicios prestó á la causa de la libertad e independencia nacional defendiendo la plaza de Pamplona en 1823», según reza el periódico (*El Heraldo*, núm. 235, jueves 20 de abril de 1843, p. 3). La presencia de la escultura del león sobre el que se apoya el niño hace pensar también en su pertenencia al círculo de la corte de Isabel II, pero su edad no corresponde con la de ningún miembro de la familia Borbón que viviera en palacio por esas fechas. De hecho, la escultura podría tenerse por indicio no solo del origen familiar del retratado, sino de su proximidad física al palacio, ya que una imagen muy similar fue empleada por Esquivel en otro retrato de niño —el de Mariano Arrazola, hijo del político Lorenzo Arrazola, fechado en 1849— que sitúa a este en la Plaza de Oriente de la capital, aunque hoy no se conserva allí esa escultura dadas las múltiples transformaciones que ha sufrido en los últimos 150 años.



Antonio María ESQUIVEL y SUÁREZ DE URBINA

(Sevilla, 1806–Madrid, 1857)

Muchacha en la alcoba

Hacia 1845

Óleo sobre lienzo

168,5 × 125 cm

Firmado y fechado: «A. Esquivel ft / 1843.»

PROCEDENCIA: venta anónima, Bruselas, Pierre Bergé & Associés, lote 292,

21 mayo de 2008; colección particular

Durante su segunda etapa madrileña, Esquivel estuvo presente en todas las exposiciones organizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Liceo Artístico y Literario, y a esta época pertenecen también la mayor parte de sus trabajos escritos. Por lo que respecta a su producción pictórica, que incluye tanto el retrato, como la pintura de historia y las escenas religiosas, surge entonces un corpus de obra que desarrolla a partir del año 1842, muy poco antes de ser nombrado pintor de cámara por la reina Isabel II, en el que la anatomía —especialmente femenina— se convierte en asunto principal de sus lienzos. El desnudo está presente en al menos tres obras ejecutadas ese mismo año: *Adán y Eva expulsados del Paraíso* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), *Muchacha quitándose las medias* (Meadows Museum) y *Nacimiento de Venus* (Museo Nacional del Prado). En este sentido, hay que reseñar también que su preocupación por la anatomía aplicada a las Bellas artes le llevó a ejercer como catedrático de Anatomía Artística en la Academia de San Fernando y dio lugar a la publicación, en 1848, de su *Tratado de anatomía pictórica* (ESQUIVEL: 1848).

El desnudo está presente tanto en obras de temática religiosa —la citada *Adán y Eva expulsados del Paraíso* (1842), *La casta Susana* (1843) o *José y la mujer de Putifar* (1854), todas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla— como en otras de género ya con acento plenamente erótico: la mencionada *Muchacha quitándose las medias* y el *Nacimiento de Venus* (1842), *Maja desnuda* (s. f., colección particular), *Una dama desnuda* (s. f., IPCE, inv. 26278.B) o *El fraile lascivo* (hacia 1850, colección particular). Un tipo de pinturas con especial predicamento entre su clientela particular, en el que se enmarca también la obra inédita que ahora presentamos: *Muchacha en la alcoba*.

En esta, el erotismo y la sensualidad de la muchacha son protagonistas absolutos. La joven se muestra en el borde de la cama abriendo la cortina que da paso a ese espacio, en lo que parece una invitación a formar parte de esa intimidad. Es probable que nuestra obra formase pareja con la *Bailarina en el tocador* subastada en Sotheby's Londres el 29 de julio de 2020 (lote 176), puesto que comparten temática y medidas. Además, conocemos gracias a una imagen de la fototeca de la Fundación Universitaria Española, de la existencia de otra versión de nuestro cuadro de inferior calidad, aunque no se señalan las medidas.



Antonio María ESQUIVEL y SUÁREZ DE URBINA

(Sevilla, 1806–Madrid, 1857)

Las tres Marías y san Juan

1841

Óleo sobre lienzo

91 × 72 cm

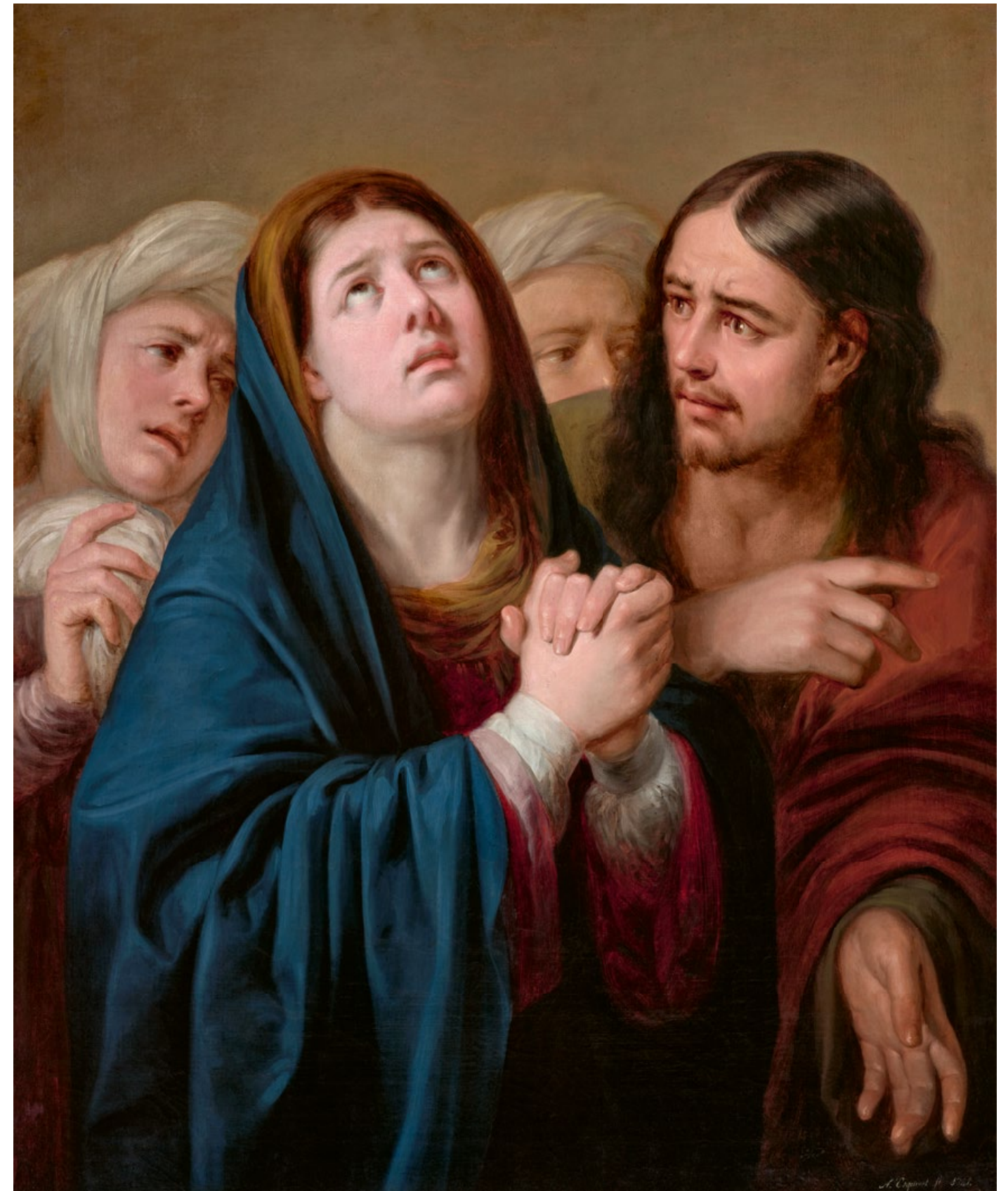
Firmado y fechado: «A. Esquivel ft 1841.»

PROCEDENCIA: colección particular, Barcelona



El interés de Esquivel por la anatomía aplicada a las Bellas artes dio lugar a la publicación, en 1848, de un tomo titulado *Tratado de anatomía pictórica a inspeccionado por la Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando y aprobado por el Gobierno de S.M. para el estudio de los pintores y escultores* (Madrid, Imprenta de Don Francisco Andrés y Compañía), en el que compiló su saber y experiencia como profesor de Anatomía Artística que fue en la Academia de San Fernando. Los apartados fundamentales de este tratado son aquellos dedicados a la osteología y la miología, así como a las medidas y proporciones del cuerpo humano. Sin embargo, el artista debía dotar de pasiones a sus cuerpos y, por ello —tal y como mandaba la tradición académica—, debían estudiarse los caracteres y las pasiones propios del ser humano. Así, Esquivel incluye en su obra un apéndice que versa sobre los «Caracteres peculiares de las diversas razas de la especie humana», otro dedicado a las diversas edades y sus caracteres y, por último, uno fundamental dedicado a las pasiones: admiración, desprecio, amor, odio, alegría, tristeza, cólera, temor, celos, etcétera.

Con toda probabilidad, la obra que ahora tratamos es la expresión pictórica de ello. En *Las tres Marías* encontramos un catálogo de emociones relacionadas con la pasión y el dolor del alma cristiana por la muerte de Cristo, que permite a Esquivel dar cuenta de su pericia. Para ello, además de la iconografía, elige un formato de medias figuras que concede todo el protagonismo a la expresión facial y de las manos en el dolor.



Antonio María ESQUIVEL y SUÁREZ DE URBINA

(Sevilla, 1806–Madrid, 1857)

Autorretrato

Hacia 1848

Óleo sobre lienzo

48 × 39 cm

PROCEDENCIA: Carlos María Esquivel y Rivas (1830-1867); por descendencia, hasta 2018;
colección particular

Esta notable pareja de autorretratos, recientemente aparecidos, han permanecido durante décadas en posesión de los descendientes de los artistas. Se desconoce la circunstancia exacta de su ejecución, pero es probable que se trate de un ejercicio íntimo entre padre e hijo –maestro y alumno– cuando el talentoso joven contaba dieciocho años. Cinco años antes, Esquivel padre ya se había retratado orgulloso dibujando y flanqueado por Carlos María y su hermano menor Vicente –que luego se convertiría en escultor– en un lienzo que hoy se conserva en el Museo Nacional del Romanticismo (inv. CE7167; PANTORBA: 1959, p. 170, fig. 1).

En las presentes obras, ambos se representan con sombreros de fumar (o de turco), prendas que estaban de moda en la época en el ámbito doméstico. Antonio María pintó autorretratos a lo largo de su carrera. El que nos ocupa se puede comparar con el conservado en el Museo Lázaro Galdiano, fechado en 1847, que muestra al artista con el uniforme de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Un año antes, se había retratado ante un caballete rodeado de todos los intelectuales madrileños más destacados de la época en *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, el gran lienzo conservado en el Museo Nacional del Prado (inv. P004299; GUERRERO LOVILLO: 1957, núms. 18 y 48.)

Aunque menos conocido en la actualidad que su padre, Carlos María Esquivel disfrutó de un éxito considerable en vida, habiendo sido elegido por Federico de Madrazo –tras completar su aprendizaje en París con Léon Cogniet– para realizar varios retratos para la serie cronológica de los reyes de España del Prado. Conocemos al menos otro autorretrato, posterior, datada en 1856, en el que se representa en trampantojo dentro de un marco, acompañado por diversos útiles de su profesión (Museo Nacional del Prado, inv. P004306).



Carlos María ESQUIVEL y RIVAS

(Sevilla, 1830–Madrid, 1867)

Autorretrato

1848

Óleo sobre lienzo

48 × 39 cm

Firmado y fechado: «Carlos M. Esquivel ft. / 1848.»

PROCEDENCIA: Carlos María Esquivel y Rivas (1830-1867); por descendencia, hasta 2018;
colección particular



Luis FERRANT y LLAUSÁS

(Barcelona, 1806–Madrid, 1868)

Adán y Eva en el momento en que encuentran el cadáver de Abel

1834

Óleo sobre lienzo

125 × 152 cm

Firmado y fechado: «Luis Ferrant lo pintó. / en Roma, 1834»

PROCEDENCIA: infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875); Durán Subastas, 22 de mayo de 1979, lote12; Durán Subastas, 22 de octubre de 1991, lote 291; colección particular, Madrid
FUENTES: Archivo General de Protocolos de Madrid, por José García Lastra, *Testimonio de particulares de la testamentaria de S.A.R. don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza*, 12 de noviembre de 1887, entrada 1103; Archivo General de Palacio, Inventario del archivo del infante don Gabriel de Borbón, leg. 201, núms. 1156 (1887), 510 (1876) y 1103 (1887)

Nacido en el seno de una de las más importantes dinastías de artistas españoles del siglo XIX, Luis Ferrant era el primogénito de cuatro hermanos —Fernando, Alejandro y Cayetano, todos artistas— y, a su vez, tío del también pintor Alejandro Ferrant Fischermans, al que convirtió en su discípulo. Tras pasar varios años en Palma de Mallorca y Barcelona, la familia Ferrant-Llausás se estableció en Madrid hacia 1821, por lo que los primeros estudios oficiales del joven Luis los realizó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo el magisterio de Juan Antonio Ribera. Gracias a una pensión otorgada en 1831 por el infante Sebastián Gabriel de Borbón, Ferrant pasó a Roma, donde completó su formación y entró en contacto con los pintores del movimiento nazareno, permaneciendo allí por un plazo de diez años.

Al servicio de su protector, el infante Sebastián Gabriel, realizó un buen número de obras, entre las que se encuentran nuestra obra, *Adán y Eva en el momento en que encuentran el cadáver de Abel*, *Cervantes prisionero conducido a Argel* (1837), *Miguel Ángel encontrando al Papa Urbano a las puertas de Roma*, *Las Marías al pie de la Cruz*, *Tobías y el ángel*, *Gaiteros napolitanos*, *Italianos en oración* y *Felipe IV y su familia visitando el estudio de Velázquez, que le presenta el retrato del príncipe Baltasar Carlos en traje de caza*, todos ellos realizados durante su estancia en la Ciudad Eterna. A su regreso a España, en 1848, Ferrant fue nombrado pintor de cámara de Isabel II y obtuvo diversos reconocimientos como profesor ayudante en la Academia de San Fernando hasta que en marzo de 1857 fue ascendido a profesor numerario de la Escuela Superior de Pintura. En 1861, por oposición, accedió a la cátedra de profesor supernumerario. Como profesor, Ferrant formó a un buen número de alumnos, entre los que destacan como discípulo reconocido Eduardo Rosales.



Joaquín ESPALTER y RULL

(Sitges, 1809–Madrid, 1880)

Inmaculada Concepción rodeada por ángeles

1859

Óleo sobre lienzo

200 × 150 cm

Firmado y fechado: «Jⁱⁿ. Espalter. 1859»

PROCEDENCIA: Manuel Gaviria Alcoba (1794-1855), II marqués de Casa Gaviria; José María de Arróspide y Marimon, X conde de Plasencia, hasta 1893; Francisco de Paula Arróspide y Álvarez, XIII conde de La Revilla por descendencia hasta su actual propietario



Joaquín Espalter inició su formación en la barcelonesa Escuela de la Lonja y, siendo aún muy joven, marchó a París para incorporarse al estudio de Antoine-Jean Gros. En 1833 se encontraba en Italia dónde, al igual que Ferrant, entró en contacto con los artistas del movimiento nazareno; y, más concretamente, con Johann Friedrich Overbeck. En su obra temprana la herencia del clasicismo italiano es innegable, pero podría decirse que Espalter se ‘salvó’ de la rigidez lineal de los nazarenos gracias al magisterio de Gros.

Espalter participó en un buen número de exposiciones públicas tanto en Italia (Florencia), como en Francia —la Exposición Universal de París en 1855, donde presentó el lienzo *Santa Ana dando lecciones a la Virgen*— o España; en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 con *La Era cristiana*, *Santa Cristina*, *Sansón*, *El niño Jesús dormido en brazos de la Virgen* y varios retratos, y en Exposición de 1876 con *La niña dibujando*, *El Redentor* y de nuevo retratos. De estas muestras públicas, se deduce que cultivó extensamente la pintura religiosa y el retrato. Pero además, Espalter es recordado por sus decoraciones murales al fresco y al temple en casas particulares —como Buschental y Bárcenas, en 1848— y, especialmente, por participar en la decoración del palacio del Congreso de los Diputados y en el techo del Paraninfo de la Universidad Central, en lo que fue antiguo templo del Noviciado, en la calle de San Bernardo, realizado en 1858.

Esta magnífica Inmaculada fue encargada por don Manuel Gaviria Alcoba, II marqués de Casa Gaviria, para la capilla del palacio que este levantó en la calle Arenal de Madrid a partir de 1846, obra del arquitecto Aníbal Álvarez Bouquel.



Joaquín ESPALTER y RULL

(Sitges, 1809–Madrid, 1880)

Concierto en casa de Mesonero Romanos

Hacia 1842–1845

Óleo sobre lienzo

20,5 × 27 cm (original)

20,5 × 30,4 cm (con añadidos)

Inscrito al dorso sobre el lienzo:

«Lacadia / peña Alber / Concierto en casa de / Mesonero Romanos / – »



PROCEDENCIA: doña María de las Mercedes Moret y Beruete (¿?-1935),

I marquesa de Moret; doña María del Pilar de la Bastida y Moret (¿?-1962),

II marquesa de Moret; doña Mercedes Cavestany Bastida (1933-2020);

por descendencia, a los actuales propietarios

A su regreso a España, en 1842, Espalter se estableció en Madrid. A partir de este momento participó muy activamente en la vida artística de la capital, bien como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –y profesor de Dibujo de Antiguo y Ropajes en la Escuela de Pintura–, o como miembro del Liceo artístico y literario. Espalter retrató a entonces a la reina Isabel II (en 1844) a instancias de la Diputación de Barcelona, y a *Laureano Figuerola* y *José Amador de los Ríos* para la galería de retratos del Ateneo científico y literario. El retrato de su esposa, probablemente su obra cumbre en este género, fue expuesto en la Exposición Universal de París de 1855 (hoy en el MNAC, inv. 040239-000) y, esto, le granjeó la posibilidad de retratar a un buen número de ilustres.

En el boceto que ahora tratamos, según la inscripción que figura al dorso, Espalter representó a la familia del periodista y cronista de Madrid –y artífice, junto a Larra, del costumbrismo español– Ramón de Mesonero Romanos. La moda y peinados de los personajes que en él figuran, indican que estamos ante una obra realizada en la década de 1840, es decir, recién vuelto de Italia, y nos llevan a relacionar esta obra con otro retrato familiar en un interior, pintado hacia 1842-1845: *La familia del banquero don Jorge Flaquer Pedrines*. Asimismo, en el lienzo figura otra inscripción de difícil lectura, que parece hacer referencia a Leocadia Peñalver. De ser así, señalaría la presencia de Leocadia Zamora Quesada (Puerto Príncipe, 1819–Oviedo, 1891) en la escena. Una dama que alcanzó gran relieve social en la corte de Isabel II, tanto por su belleza como por sus dotes musicales, con las que amenizaba las veladas en salones madrileños como el de la condesa del Montijo y, quizá, de Mesonero Romanos.



Luis RIGALT Y FARRIOLS

(Barcelona, 1814-1894)

Paisaje fluvial

1858

Óleo sobre lienzo

63,5 × 63,5 cm

Firmado y fechado: «L. Rigalt / 1858»

PROCEDENCIA: colección particular, Barcelona



Nacido en el seno de una familia de artista, Luis Rigalt se formó en la Escuela de Nobles Artes que la Real Junta de Comercio de Barcelona tenía establecida en la Lonja, al igual que hiciera padre Pau Rigalt y Fargas (1778-1845). Como él, llegó a ser profesor y director de la clase de perspectiva y paisaje de dicha escuela desde 1841 hasta el final de su vida, y ejerció, además de pintor paisajista, como escenógrafo. Rigalt participó plenamente del sentimiento romántico en su obra (FONTBONA y DURÁ: 1994, pp. 31-105). En sus lienzos, la tierra —su cultura e historia— es la protagonista. Están poblados de tipos populares y ruinas, pero el motivo principal es la propia naturaleza. Entre sus influencias se encuentran el suizo Alexandre Calame, Alphonse Robert —con quien mantuvo una gran amistad— y Carlos de Haes.

Su papel como docente supuso la influencia inmediata en varias generaciones de artistas catalanes entre 1877 y 1886. Entre estos, pueden mencionarse su hijo, Agustín Rigalt, Francisco Sans Cabot, Josep Tapiró, Antoni Caba, Francesc Torrescasana, Modest Teixidor, Eliseu Meifrén o Dionís Baixeras, entre otros. Esta labor le condujo a publicar diversos opúsculos teóricos en el terreno de las artes aplicadas: el *Álbum enciclopédico pintoresco de los industriales* (1857), los *Cartapacios de dibujo para uso de las escuelas de instrucción primaria* (1863) y el *Álbum gráfico de artes y oficios* (1884). Fue asimismo académico de número en la Academia de Bellas Artes de Barcelona desde su creación en 1850, y académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid a partir de 1840.

Rigalt pintó repetidamente Barcelona. En sus telas es posible reconocer las localidades de Torelló, Manresa, Montserrat, Esparraguera, Tarragona, Arenys de Mar, Molins de Rei, Gelida, Olot, Camprodon, Arbúcies, Hostalric o Martorell, sin embargo, y a pesar del gran número de dibujos conservados (DURÁ: 2002, vol. III), nos ha sido imposible identificar los parajes representado en esta inédita pareja de lienzos.



Luis RIGALTY FARRIOLS

(Barcelona, 1814-1894)

Paisaje rocoso

1858

Óleo sobre lienzo

63,5 × 63,5 cm

PROCEDENCIA: colección particular, Barcelona



Manuel GARCÍA Y MARTÍNEZ, *HISPALETO*

(Sevilla, 1836–Madrid, 1898)

Escena de montería con el General Narváez y su esposa

1853

Óleo sobre lienzo

105 × 82 cm

Firmado y fechado: «Hispaleta. 1853.»

PROCEDENCIA: Ramón María Narváez y Campos (1799-1868), I duque de Valencia;
por descendencia hasta sus actuales propietarios

Manuel García inició su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla junto a su hermano Rafael, apodado también *Hispaleta*. Posteriormente, marchó a Madrid y, en 1863, fue pensionado para estudiar en Roma. De vuelta a España se estableció en Madrid, donde ejerció como catedrático de la Escuela de Artes y Oficios y restaurador en el Museo del Prado. Su presencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fue habitual a lo largo de dos décadas —entre 1860 y 1881—, obteniendo diversos galardones: en la de 1860 una mención de segunda clase; en 1862 una tercera medalla por *El entierro del pastor Crisóstomo*; idéntico galardón en los años 1864 y 1867 por *Un ciccarello* y *Aparición de santa Inés a sus padres*, respectivamente; y en 1871 se le concedió la Cruz sencilla de María Victoria (EZQUERRA ABADÍA: 1977, pp. 12-19; PANTORBA: 1980).

En su producción pictórica encontramos fundamentalmente asuntos de género y retratos. Cabe destacar también su faceta de acuarelista, puesto que él fue uno de los fundadores de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid el año 1871. La obra que nos ocupa fue un encargo directo de Ramón María Narváez y Campos, militar y político, jefe del Partido Moderado en el reinado de Isabel II. La escena recoge una anécdota muy del gusto de la pintura de género en la que un arriero —probablemente ebrio— cae de su mula a los pies del general y su esposa, que se encuentran en plena montería. El general aparece así retratado en un escenario singular y ajeno a todo rigor académico, en el que se combinan a la perfección las dos características fundamentales de la pintura de Hispaleta: el costumbrismo y su habilidad para el retrato.



Antonio CAVANNA y PASTOR

(Valencia, 1815–1840)

Luis Bertrán de Lis y Rives

1839

Óleo sobre lienzo

115 × 87 cm

Firmado y fechado: «Cavanna f 1839»

PROCEDENCIA: Luisa García Bertrán de Lis, baronesa de Sonseca, marquesa de Corbelles y de Colomina. Valencia, hasta 1955; Rufina García Janini, Valencia, hasta 1966; Carlos Angulo García, Valencia; por descendencia a los actuales propietarios



A pesar de ser uno de los discípulos más aventajados de Vicente López, Antonio Cavanna es hoy un artista prácticamente desconocido. Hijo de Mateo Cavanna, administrador del Casco de Valencia, comenzó su formación en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, para pasar después a Madrid como alumno de la Academia de San Fernando, y a integrarse en el taller de López el año 1831. Su carrera fue muy breve, puesto que una repentina parálisis le obligó a cesar su actividad y volver a su ciudad natal, donde murió repentinamente en 1840 (OSSORIO Y BERNARD: 1883-1884, p 113).

Cavanna participó en al menos dos exposiciones públicas celebradas en la Academia de San Fernando antes de su vuelta a Valencia, en ambos casos con retratos: *Retrato de un joven de cuerpo entero y tamaño del natural* (1834) y *Retrato de una joven bien conocida tomando una taza de café* (1837). Está asimismo documentada su presencia en el Liceo de Valencia, en cuya sede, solía realizar apuntes durante las funciones teatrales, y concurrió a la exposición celebrada en 1839 con varios retratos, un bodegón, una pintura religiosa –*San Mateo*– y dos copias de cuadros de Vicente López (ALBA PAGÁN: 2003, pp. 89-96). Entre sus retratos encontramos los de Basilio Sebastián Castellanos y su mujer, el ministro José Canga Argüelles, Antonio Redondo –dentista de cámara–, el torero Francisco Montes o el actor Carlos Latorre.

Luis Bertrán de Lis y Rives perteneció a una extensa familia de hacendados y políticos con raíces cordobesas y valencianas, a partes iguales. Fue diputado a Cortes en 1843 –en sustitución de Pedro Alcalá Zamora–, alcalde corregidor de Córdoba y presidente del Ayuntamiento Constitucional en enero de 1849; cargo que había ostentado con anterioridad su hermano José desde 1846. Tras ello, volvió a ocupar su acta de diputado en las Cortes después de las Elecciones Generales 1850 y 1851.



Federico de MADRAZO y KUNTZ

(Roma, 1815–Madrid, 1894)

La Reina gobernadora con el hábito del Carmen

1833

Óleo sobre lienzo

210 × 130 cm

Firmado y fechado: «Fº. Madrazo / 1833.»

PROCEDENCIA: colección Miralles, Madrid, comienzos del siglo XXI;

por descendencia, hasta sus actuales propietarios

BIBLIOGRAFÍA: conocido por fotografía en blanco y negro del Archivo de The Hispanic Society of America; reproducido en Díez, 1994, cat. 3, p. 134



Pintado con apenas 18 años, este retrato de la Reina gobernadora con el hábito del Carmen es el claro testimonio de cómo Federico de Madrazo se situó en un status de prestigio como pintor regio a una edad impensable para cualquier otro artista del momento. Madrazo, que había recibido su primera formación en el taller paterno, fue nombrado académico de mérito de la de San Fernando con tan sólo dieciséis años por su obra *La continencia de Escipión* (1831) y, en 1833, inició su primer viaje formativo a París. Ese mismo año recibió el nombramiento de pintor supernumerario de cámara y la Cruz de caballero de la Real Orden Americana de Isabel la Católica. Es en este contexto en el que cabe situar la obra que ahora nos ocupa. La Reina vistió el hábito del Carmen durante los meses que duró la enfermedad –gota visceral– de su esposo Fernando VII para procurar su sanación, por lo que la obra debe datarse con anterioridad al 29 de septiembre de 1833, día en el que falleció el monarca. Así aparece representada en el lienzo de Madrazo titulado *La enfermedad de Fernando VII* que se conserva en el Palacio Real de Madrid (DÍEZ: 1994, cat. 3, pp. 132-135) y en el retrato de medio cuerpo realizado por Vicente López que se conserva en el Museo Nacional del Prado (inv. P007115; véase DÍEZ: 2015, pp. 337).

Nuestro cuadro no había sido expuesto con anterioridad y únicamente es conocido a través de una fotografía conservada en el archivo de The Hispanic Society of America reproducido por José Luis Díez en el catálogo de la exposición consagrada a Madrazo en el Museo Nacional del Prado.



Federico de MADRAZO y KUNTZ

(Roma, 1815–Madrid, 1894)

Vicenta Bertrán de Lis Espinosa de los Monteros

1845

Óleo sobre lienzo

115 × 87 cm

PROCEDENCIA: Luisa García Beltrán de Lis, baronesa de Sonseca, marquesa de Corbelles y de Colomina. Valencia, hasta 1955; Rufina García Janini, Valencia, hasta 1966; Carlos Angulo García, Valencia; por descendencia a las actuales propietarias

BIBLIOGRAFÍA: *Retratos que he pintado después de mi vuelta a España (1842)*

y *que me han sido pagados*, entrada núm. 25; documento hológrafo de Madrazo redactado en 1873 y reproducido íntegramente por primera vez en Díez, 2015, pp. 434-471



Gracias al inventario hológrafo redactado por el propio Federico de Madrazo sabemos que el año 1845 pintó un «Retr. de *cuerpo entero* de una nieta de Bertran de Lis (Vicentita)» por el que cobró tres mil reales. La falta de firma en nuestra obra y la errónea identificación de Vicenta Bertrán de Lis Espinosa de los Monteros con el retrato de su primo, Vicente Bertrán de Lis, ha sido subsanada gracias a este dato y al estudio de la procedencia del cuadro, situando permanentemente nuestro cuadro en Valencia, propiedad de los señores de Sonseca.

Vicenta tuvo un hermano llamado Luis. Los únicos datos que hemos logrado recabar sobre ella se deben a publicaciones periódicas, y hacen referencia a tres episodios de su vida: el primero, la noticia del enlace en Valencia de «la señorita doña Vicenta Bertran de Lis con el joven capitalista d. Santiago García y Clavero», publicada el jueves 1 de octubre de 1863 por el diario *La Época*; después, las actas de un pleito interpuesto ante la sociedad Crédito Valenciano —presentando en la Audiencia de Valencia en abril de 1877 (Jurisprudencia civil: 1878: pp. 191 y ss.)— por parte de ambos hermanos; y, por último, el anuncio de una misa en su memoria celebrada en el undécimo mes de su fallecimiento, publicada en el diario *La Correspondencia* el jueves 28 de febrero de 1807.



Federico de MADRAZO y KUNTZ
(Roma, 1815–Madrid, 1894)
Francisco de Paula Sáyago Méndez
1851
Óleo sobre lienzo
97 × 80 cm
Firmado y fechado: «Fº Mº / Madrid, 1851.»

PROCEDENCIA: colección particular, Nueva York; subastado en Fernando Durán, 24 noviembre de 1998, lote 56; colección particular, Madrid
EXPOSICIONES: México, 1855, *Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos* (según González López en 1981)
BIBLIOGRAFÍA: González López, 1981, cat. 266, pp. 167-168; Fernando Durán, 1998, cat. de venta, lote 56, p. 43

La obra retrata a Francisco de Paula Sáyago, hombre de negocios natural de Ciudad de México —primogénito de un total de 16 hermanos—, casado el 27 de junio de 1849 con María Dolores Noriega Sotomayor; matrimonio de cual nacieron Alberto, Amalia y María de la Paz Sáyago Noriega. Madrazo cobró 6.000 reales por este retrato y, probablemente, hizo mención expresa en la firma al lugar de la ejecución por petición expresa del retratado, que dejaría así testimonio de su visita a nuestro país. Poco después, el lienzo fue expuesto en la Academia Nacional de San Carlos en 1855, lo que demuestra el interés y la fama que despertaba Madrazo —que se encontraba entonces en la cumbre de su carrera— allende nuestras fronteras.



Carlos Luis de RIBERA y FIEVÉE

(Roma, 1815–Madrid, 1891)

La Virgen meditando sobre la Cruz, consolada por su Hijo

1867

Óleo sobre lienzo

90 × 90 cm

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

BIBLIOGRAFÍA: Luna Fernández, 1974, pp. 322-405; Díez, 2012, pp. 275-303



Hijo del pintor Juan Antonio de Ribera, Carlos Luis nació en Roma durante el exilio de Carlos IV y María Luisa de Parma en esta ciudad, siendo los propios monarcas sus padrinos. Como cabe esperar, fue su padre quien le encaminó hacia la carrera artística, primero en su propio estudio y, después, a su regreso a Madrid en 1819, matriculándola en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El joven Carlos Luis mostró públicamente su talento con tan sólo quince años, al concurrir a los premios generales de esta institución en 1831, y al año siguiente, ganó la oposición a las pensiones de Roma. A pesar de este reconocimiento a su talento precoz, parece que el joven Ribera no viajó de vuelta a Italia y, sin embargo, hoy sabemos que imitó los pasos de su padre y marchó a París para perfeccionarse por un periodo de nueve años, integrándose en el estudio de Paul Delaroche (MIGUEL EGEA: 1983; REYERO: 1993; DURÁ OJEA: 1993, pp. 105-153; MIGUEL EGEA 2007, pp. 677-685).

A su vuelta a España en 1845, Ribera se estableció en Madrid, e inmediatamente fue nombrado profesor agregado de la asignatura de Paisaje en la Escuela Especial de Bellas Artes. Al año siguiente, fue nombrado académico de Número de la de San Fernando y recibió el nombramiento honorífico de Pintor de Cámara con motivo de la celebración de las bodas de Isabel II con Francisco de Asís. En 1849 recibió el encargo de participar en la decoración del Congreso de los Diputados (NAVARRO: 2003, pp. 60-87) y, al finalizar este importante conjunto de lienzos para diversas estancias del Congreso —como el Salón de Sesiones y el Gabinete de los Ministros—, la reina le comisionó para que realizara el enorme lienzo que representa el *2 de enero de 1492 en Granada al enarbolarse la Cruz y el Pendón de Castilla en la Alhambra* que hoy se conserva en la Catedral de Burgos.

La Virgen meditando sobre la Cruz, consolada por su Hijo fue pintada en 1867 y, gracias al «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870» publicado por Luna en 1974, sabemos que decoró el despacho del rey consorte Francisco de Asís en el Palacio Real de Madrid (LUNA FERNÁNDEZ: 1974, pp. 322-405; citado asimismo en DÍEZ 2012: pp. 275-303).

Leonardo ALENZA y NIETO
(Madrid, 1807-1845)
Escena de interior con familia de campesinos
Hacia 1835-1845
Óleo sobre lienzo
40 × 32 cm
Firmado: «L. Aza.»

PROCEDENCIA: Gonzalo María Ulloa y Calderón, X conde de Adanero, hasta 1896
(etiqueta al dorso con el núm. 280)

Como ya señaló Ossorio y Bernard, Alenza comenzó su formación junto a Juan Antonio de Ribera, de quien recibió clases particulares de dibujo. En 1819 ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, dentro de su programa de estudios de noche. Entre esta fecha y el año 1833, permaneció en ella como alumno, lo que demuestra falta de constancia o de tiempo en sus estudios (OSSORIO Y BERNARD: 1884, pp. 19-22). Sin duda, la faceta más conocida de su obra son las escenas populares y temas costumbristas —tanto pinturas como dibujos—, siguiendo siempre muy de cerca los modelos de Goya y su espíritu crítico. Alenza colaboró a partir de 1838 con el *Semanario Pintoresco Español* —dirigido por Mesonero Romanos— aportando un buen número de dibujos. Es precisamente un elogio publicado en esta revista tres años después de su fallecimiento, el que refiere que Alenza «recorría como Goya los barrios bajos de la Corte, las tabernas, los ventorrillos de las afueras, las casillas del río, observando las fisonomías, trajes, maneras y usos populares para trasladarlos a sus cuadros» (30 de julio de 1847, pp. 241-243).

Es en este contexto en el que cabe situar nuestro lienzo, al igual que algunas de sus obras conservadas en el Museo Nacional del Prado; en concreto, *El sacamuelas* (inv. P007945) y *El Triunfo de Baco* (inv. P007946). La composición y la descripción del interior recuerdan no sólo a Goya, sino a los modelos ofrecidos por artistas flamencos como David Teniers o Adriaen Brouwer, a los que probablemente Alenza conoció a través de estampas. Al igual que sugiere Javier Barón respecto a las dos obras mencionadas del Museo del Prado, es posible que nuestro cuadro formase parte del envío de doce cuadros de costumbres por Alenza a la exposición de la Academia de San Fernando en de 1844 (BARÓN: 2007, pp. 137-138), puesto que en él se reconocen todas las cualidades de un artista en plena madurez.



José Felipe PARRA PIQUER

(Valencia 1824–post. 1868)

Cabras en un paisaje

Hacia 1850–1868

Óleo sobre lienzo

139,5 × 109 cm

Firmado: «J. Parra»

PROCEDENCIA: Ramón María Narváez y Campos (1799-1868),

I duque de Valencia; por descendencia hasta sus actuales propietarios



Formado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, hijo y discípulo de Miguel Parra, José ingresó en esta institución con tan sólo trece años, obteniendo ya entonces un primer reconocimiento a su talento como pintor de flores con un tercer premio en los concursos de 1837. En el Concurso General de 1841 ganó el primer premio de Pintura. Y, en 1842, participó en la exposición de pintura organizada por el Liceo valenciano. En 1843, a instancia de su padre, fue nombrado académico de mérito de San Carlos.

José Felipe se desplazó a la Corte acompañando a su progenitor el año 1846 para asistirle en la presentación ante la reina Gobernadora en la presentación del lienzo conmemorativo titulado *Llegada de doña Cristina de Borbón al Grao de Valencia en 1844*. Durante este viaje sobrevino la muerte de su padre, y el joven José Felipe volvió a Valencia, donde permaneció hasta el año 1858 en que se trasladó a París para ampliar sus estudios. A su vuelta, en 1860, Parra ocupó el cargo de pintor-decorador en las obras de remodelación del palacio de los marqueses de Dos Aguas.

El lienzo que presentamos muestra su talento para la pintura de flores y, con toda probabilidad, debió ser realizado a partir de 1850. Parra presentó lienzos de este tipo a diversas Exposiciones Nacionales los años 1860, 1862 y 1864, pero también compuso estas obras para un buen número de particulares, como el general Narváez, primero propietario de la obra.



Manuel Blas RODRÍGUEZ CASTELLANO DE LA PARRA

(Madrid, 1826-1880)

Picador (¿Juan Álvarez, Chola?)

1851

Óleo sobre lienzo

89 × 73 cm

Firmado: «M. CASTELLANO. / 1851»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, Galería Guillermo de Osma, *La España Romántica* (1830-1860), 1997, cat. 23; Pamplona, Fundación Caja Navarra, *Arte o nada. Toreo*, 2004; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *De Goya a Picasso*, 2005, cat. 12

BIBLIOGRAFÍA: Osma, 1997, cat. 23, p. 36; VV. AA., 2004, p. 25;

Osma, 2005, cat. 12, p. 17



Pintor y coleccionista, fecundo dibujante, amante del teatro y de los toros, Manuel Castellano trascendió su faceta artística para convertirse en una personalidad pública en el Madrid de su tiempo. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Fernando de Madrid y trabajó a las órdenes de Carlos Luis de Ribera en la decoración del techo del salón de sesiones del Congreso de los Diputados. Participó habitualmente en las Exposiciones Nacionales de y consiguió mención honorífica en 1856, con la obra *Patio de la cuadra de caballos de plaza de toros, antes de una corrida* (Museo Nacional del Prado, inv. P004272), pintada tres años antes. Obtuvo asimismo una tercera medalla en 1862 con la *Muerte de Daoiz y Velarde*; otra en 1866 con *Prisión de don Fernando Valenzuela*; y, por último, en 1868 con *Muerte del conde de Villamediana*.

Como se ha sugerido en la bibliografía relativa a nuestro cuadro, probablemente el representado sea el picador Juan Álvarez, Chola (1819-1856), que aparece asimismo retratado en el lienzo conservado en el Museo Nacional del Prado; en el aparecen retratados los más célebres toreros y picadores del momento dentro de la antigua plaza de toros de Madrid, destruida en 1874.

Valeriano DOMÍNGUEZ BASTIDA, llamado Valeriano BÉCQUER

(Sevilla, 1833–Madrid, 1870)

Muchachos comiendo fruta

1862

Óleo sobre lienzo

168 × 126 cm

Firmado: «Valeriano D. Becquer 1862»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

Hijo de José, pintor costumbrista, Valeriano y su hermano Gustavo Adolfo quedaron huérfanos muy tempranamente, criándose al amparo de sus tíos maternos. Su tío Joaquín, también pintor, fue su primer maestro, ya que ostentaba el cargo de profesor en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla; en su taller permaneció hasta el año 1853. En 1861 se casó con la hija de un marino irlandés establecido en El Puerto de Santa María –Winnfred Cohan–, pero el matrimonio terminó de modo repentino y Valeriano tuvo que hacerse cargo de sus dos hijos.

Entonces se mudó a Madrid en 1862, estableciéndose en la residencia de su hermano, que desde hacía años vivía en la capital. Pensionado en 1865 por el Ministerio de Fomento recorrió Soria, Aragón, Navarra y el País Vasco, con el propósito de reconocer los tipos, trajes y costumbres de estas tierras y así realizar escenas en este género. Al advenimiento de la nueva situación política, en 1868, perdió parte de su pensión, por lo que a partir de entonces –y hasta el final de su vida– tuvo que dedicarse a colaborar con diversas publicaciones como dibujante y como escritor: en *El Museo Universal*, *El Arte en España* y *La Ilustración Española y Americana*, y, desde 1870, en *La Ilustración de Madrid* junto a su hermano Gustavo Adolfo.

Domínguez Bécquer cultivó asimismo la pintura de retrato, sobresaliendo como ejemplo emblemático del género romántico el que pintó de su hermano Gustavo Adolfo (Museo de Bellas Artes de Sevilla). Sin embargo, son las escenas de género y el costumbrismo sus principales señas de identidad. Se conservan obras con escenas tomadas en el abulense el valle de Amblés, en El Burgo de Osma y en los alrededores del Moncayo en Aragón. La escena que ahora presentamos responde a este tipo de pinturas en el que Domínguez Bécquer combina su conocimiento de la indumentaria popular con un paisaje rural casi arcádico. Sus jóvenes desprenden ese aire murillesco tan propio de la pintura sevillana decimonónica y, además, se muestra en esta composición como un buen bodegonista.



Antonio de BRUGADAVILA

(Madrid, 1804–San Sebastián, 1863)

Vista costera al amanecer

Vista costera al anochecer

S. f.

Pareja de óleos sobre lienzo

66,5 × 91 cm, cada uno

Ambos firmados: «A. Brugada»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid



Pintor dedicado fundamentalmente a la representación de marinas, Antonio de Brugada recibió su primera formación en la Academia de San Fernando de Madrid, de la que fue discípulo entre 1818 y 1821. Establecido en Burdeos desde 1823, completó su formación bajo el amparo de Francisco de Goya –al cual le unió una profunda amistad en los últimos años del maestro en esa ciudad– y la influencia de Jean Antoine Théodore Gudin. A este es a quien debemos considerar su verdadero maestro y responsable de la elección por parte de Brugada de consagrarse al género de marinas en su doble vertiente: como pintura de historia marítima o paisajes en sí (ARIAS ANGLÉS: 1979, pp. 40-52; 1989).

En lienzos como los que ahora nos ocupan, Brugada desarrolló grandes panorámicas desde la costa en la que predominan los colores cálidos y la gradación de tonos hacia un horizonte que llega a esfumarse con gran efectismo. El tipo de obras que expuso en el Liceo Artístico y Literario Español en 1838 o, diez años después en la Academia de San Fernando (presentó entonces otra pareja de marinas titulada *La pesca milagrosa* y *La tempestad apaciguada*).

También participó en las exposiciones nacionales de 1854 y 1858 con *Episodio del combate naval de Lepanto* –cuadro adquirido por el Gobierno en 1.000 reales para el entonces Museo Nacional de Pintura, que recibió una mención honorífica–, y los lienzos *Efecto del sol poniente en las costas catalanas* –medalla honorífica de segunda clase–, *Efecto de mar borrascoso* y *Vista del torreón y salida del puerto de Pasajes*, cuatro años después.

Las obras de Brugada se encuentran repartidas en un buen número de colecciones privadas y gabinetes. La Fundación Santamarca constituye el principal foco de conservación y estudio de su trabajo (ARIAS ANGLÉS: 1980, pp. 14-18 y 78-83) y, entre las instituciones públicas que atesoran su obra, cabe mencionar Patrimonio Nacional, el Museo Naval de Madrid, el Museo Nacional del Prado, el Museo Provincial de Valencia, la Real Academia de San Fernando, el Ayuntamiento de San Sebastián o el Museo de Pontevedra.



Antonio de BRUGADAVILA

(Madrid, 1804–San Sebastián, 1863)

Vista de Pau

1844

Óleo sobre lienzo

88 × 125 cm

Firmado: «A. de Brugada 1844»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid



Como es sabido, el compromiso político que Antonio Brugada mantuvo a lo largo de su vida condicionó su obra. Miembro de la Milicia Nacional de Madrid durante el Trienio Liberal (1820-1823) —con el cargo de teniente—, partidario del Gobierno constitucional, fue aprisionado y sufrió la persecución de los absolutistas, por lo que huyó en 1823 a Francia, donde permaneció exiliado por un período de once años. Fue entonces, en Burdeos, cuando conoció a Goya y entabló amistad con él hasta su fallecimiento en 1828. Brugada mantenía informado al maestro de las novedades acontecidas en España, puesto que pese al exilio autoimpuesto viajaba continuamente a Madrid. Allí se casó en enero de 1829 con Rafaela Costa y Bonells —nieta de Jaime Bonells, médico de la duquesa de Alba— y, mientras ella permanecía en la capital, él volvía a Burdeos donde hacía vida marital con otra mujer, Marguerite Fany Brosse (ARIAS ANGLÉS: 1989, pp. 29-56).

En Francia, Brugada pintó Burdeos y sus alrededores. También Pau, como atestigua nuestro lienzo, —pintado en 1844—, y diversas localizaciones costeras del sudoeste francés que debió frecuentar en sus habituales idas y venidas entre Madrid y Burdeos. Su habilidad para el paisaje había merecido el reconocimiento de sus colegas de la Academia de San Fernando en 1841, cuando obtuvo el nombramiento de académico de mérito por este género. Mientras que el año en que pintó esta vista de Pau, recibió el reconocimiento honorífico de pintor de cámara de Isabel II, además del de caballero de la Orden de Isabel la Católica y de la Real Orden de Carlos III (PANTORBA: 1980, pp. 67-74).

Genaro PÉREZ VILLAAMIL y DUGUET

(El Ferrol, A Coruña, 1807-Madrid, 1854)

Vista ideal de una calle en Sevilla con una torre-campanario

Hacia 1833

Óleo sobre lienzo adherido a cartón

30,9 × 22,5 cm

Firmado: «G. P. de V.»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

Hijo de Manuel Pérez Villaamil y de María Dughet, Genaro ingresó a los cinco años en el Colegio Militar de Santiago, donde su padre ejercía de profesor. Entre 1819 y 1821 se trasladó a Madrid y estudió en el Colegio Universitario de San Isidro el Real. En 1823, se incorporó al ejército del gobierno liberal y, ante la invasión pro absolutista de los Cien Mil Hijos de San Luis, entró en combate contra las tropas del general Lauriston en Sanlúcar la Mayor. Villaamil cayó herido y fue hecho prisionero en batalla. Este incidente cambió por completo su destino, pero no por las graves heridas recibidas, sino porque durante su convalecencia comenzó a asistir a las clases del pintor José García.

Ya liberado, y tras abandonar la carrera militar, Villaamil permaneció en Cádiz hasta 1830, fecha en la que encontramos sus primeras pinturas. Tras un breve paso por Puerto Rico para realizar las decoraciones del Teatro Tapia de San Juan, se estableció en Madrid, donde frecuentó la tertulia del Parnasillo —en el Café del Príncipe— y se relacionó con escritores (Mesonero Romanos), poetas (Zorrilla) y pintores como Antonio María Esquivel o José Gutiérrez de la Vega. En 1833 emprendió un viaje por Andalucía en el que conoció al artista escocés David Roberts, encuentro que sin duda marcó su trayectoria y estilo, determinante para la evolución del género del paisaje en nuestro país (ARIAS ANGLÉS: 1986, pp. 18-30; HOPKINS: 2021).

Esta vista de una calle con una torre-campanario al fondo responde a un esquema compositivo utilizado con frecuencia por Villaamil a partir de este momento, y se relaciona directamente con la *Vista de la Giralda de Sevilla desde la calle de la Borceguinería* (Madrid, col. particular) firmada y fechada en Sevilla en 1833, por lo que quizá se trate de un estudio previo o recuerdo de aquella —algo mayor, 82 × 61 cm— en clave ideal. Más adelante, en 1835, realizó otras dos composiciones similares para representar la calle de San Pedro y la calle del Estudio en Madrid, dos lienzos con escala algo inferior (20 × 16 y 20 × 15 cm, respectivamente) cuya técnica se asemeja al que tratamos.



Genaro PÉREZ VILLAAMIL y DUGUET

(El Ferrol, A Coruña, 1807–Madrid, 1854)

Vista de la Iglesia de San Francisco de Betanzos

Hacia 1849

Óleo sobre hojalata

44 × 32 cm

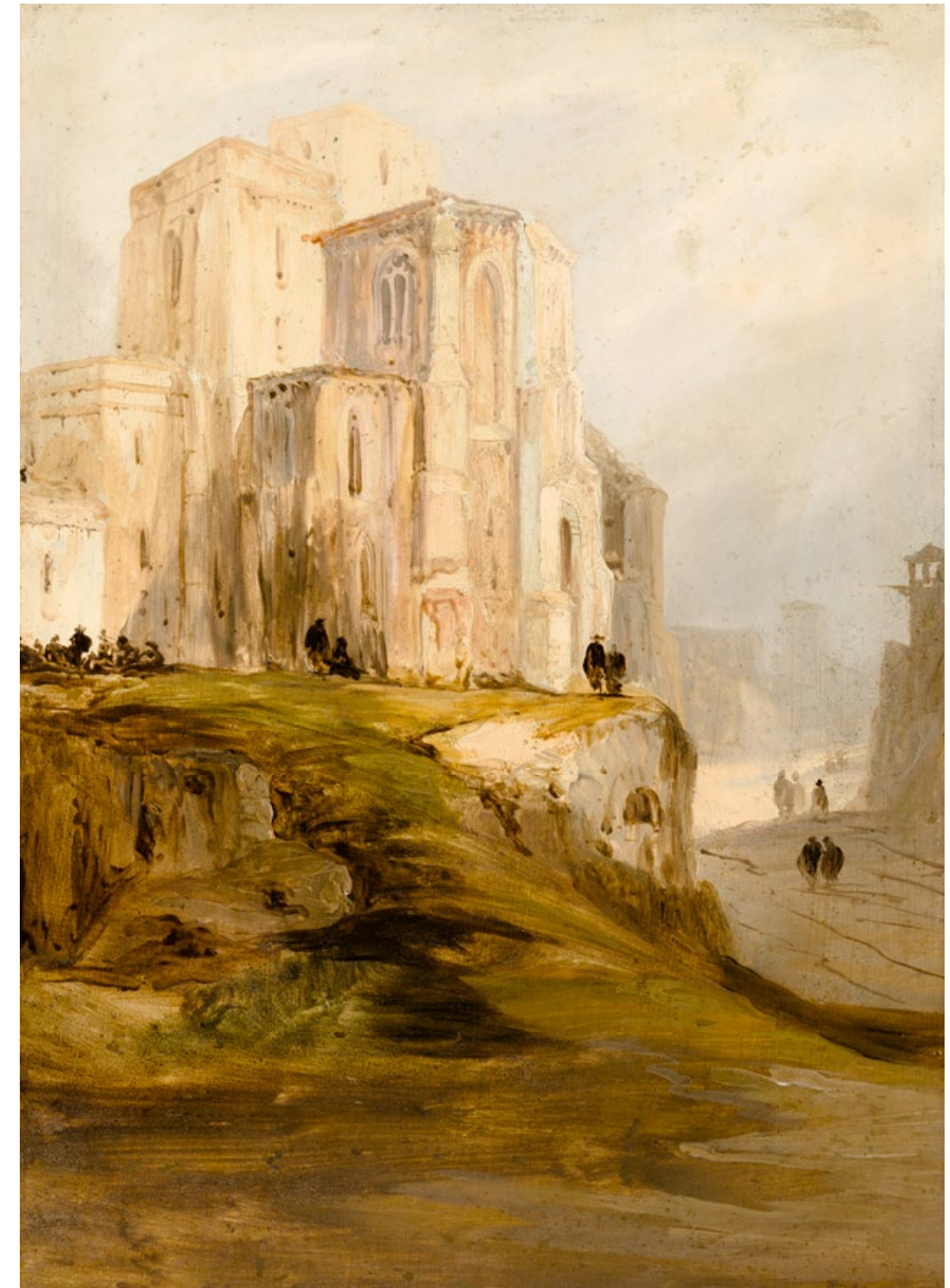
PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: Madrid, 2019, *Después de Goya. Maestro del Romanticismo español*, Galería Jorge Juan, cat. 9

BIBLIOGRAFÍA: *Después de Goya. Maestro del Romanticismo español*, 2019, p. 15

Villaamil pergeñó su proyecto de publicación titulado la *España Artística y Monumental* (París: 1842-1850, 3 vols.), una de las mayores empresas de divulgación del patrimonio arquitectónico español a finales de la década de 1830, con el apoyo de Patricio de la Escosura en la elaboración de los textos. A partir de entonces, comenzó a viajar por la Península gracias al respaldo económico que proporcionó el marqués de Remisa a esta empresa, realizando un gran número de dibujos destinados a preparar las ilustraciones de la obra (ARIAS ANGLÉS: 1986; SÁNCHEZ DÍAZ: 2006, pp. 103-112).

Estos dibujos se pueden encontrar sueltos o en cuadernos, y constituyen un corpus singular y testimonial que nos permiten conocer las transformaciones acaecidas en estos monumentos con el paso del tiempo. Es el caso de la iglesia de San Francisco en la localidad coruñesa de Betanzos, de la que conservamos un dibujo a lápiz que representa el interior, fechado en 1849, conservado en el Museo Nacional del Prado (D005360). Gracias a él, podemos situar a Villaamil en este lugar y momento determinados, por lo que resulta razonable fechar nuestra hojalata en idéntica fecha. Asimismo, el Museo Lázaro Galdiano conserva otro dibujo situado en Betanzos realizado en la misma fecha, que representa la iglesia de Santiago (inv. 10042).



Genaro PÉREZ VILLAAMIL y DUGUET
(El Ferrol, A Coruña, 1807–Madrid, 1854)

Paisaje fantástico

1851

Óleo sobre lienzo

49,5 × 38 cm

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

Gran parte de la trascendencia de Pérez Villaamil en el panorama artístico de su tiempo radica en el papel que desempeñó en la evolución del género del paisaje. Desde su posición en la Academia de Bellas Artes de San Fernando llevó a cabo una reivindicación constante del paisaje a través de sus juntas y, al mismo tiempo, como docente, predicaba con el ejemplo a sus jóvenes discípulos transmitiendo una visión de la naturaleza transformada por su visión monumental y literaria de arquitecturas o paisajes. Lo mismo puede decirse de sus alumnos en la Sección de Pintura del Liceo Artístico y Literario, en cuya cátedra de Arquitectura Antigua predicó con el ejemplo.

Villaamil mantenía el empleo de repertorios grabados como fuente principal para sus composiciones, relativizando la toma de contacto directo con el natural y potenciando la imaginación individual en sus pinturas; sin embargo, muchos de sus dibujos, finos y precisos, retratan con sinceridad la realidad monumental o natural de vistas y paisajes por los que se interesaba. Esta tela inédita participa plenamente de esa visión romántica y monumental que mantuvo. Protagonizada por la silueta imponente de un castillo en ruinas rodeado por la luz dorada de un crepúsculo, puede decirse que es fruto exclusivo de su imaginación lírica, máxime cuando está concebida como obsequio para otro pintor cuyos presupuestos estéticos eran completamente opuestos –Federico de Madrazo– y debía presentarse como muestra de su pensamiento artístico y condensar su sabiduría pictórica.



Eugenio LUCAS VELÁZQUEZ

(Madrid, 1817-1870)

Escena de batalla

1852

Óleo sobre lienzo

56 × 41 cm

Firmado y fechado: «E. Lucas 1852»

PROCEDENCIA: colección particular, París



Lucas Velázquez es, sin duda, el artista romántico español que mejor supo entender el arte de Goya, erigiéndose en el más importante y apasionado seguidor del universo goyesco tras la muerte del genial aragonés, cuya esencia logró asimilar hasta el extremo de dificultar en ciertas ocasiones la correcta atribución de algunas obras poco estudiadas. Mencionado desde el siglo XIX como Eugenio Lucas Padilla o Eugenio Lucas el Viejo y como oriundo de Alcalá de Henares, en realidad nació en Madrid el 9 de febrero de 1817. Inició su formación en la Academia de San Fernando, aunque, disconforme con el rigor de las enseñanzas académicas, prefirió estudiar directamente a los grandes maestros de la pintura ejecutando un buen número de copias de Velázquez y Goya en el Museo del Prado (GAYA NUÑO: 1948; PARDO CANALÍS: 1976; ARNÁIZ: 1981 y 1984).

Lucas se entregó entonces al universo goyesco, con creaciones imaginativas en las que recrea visiones fantásticas, escenas de Inquisición, aquelarres, brujerías, romerías, manolas y toros, temas todos ellos derivados del genio aragonés. Pintor fecundísimo, supo expresar estas fórmulas al mismo tiempo que experimentaba sobre la abstracción y el paisaje a través del dibujo –sus conocidas ‘manchas’– y pinturas de pequeño y medio formato pobladas de pequeñas figuras. Esta *Escena de batalla* es buen ejemplo de ello, y de las capacidades expresivas del color en su pintura.

Eugenio LUCAS VELÁZQUEZ

(Madrid, 1817-1870)

Pareja de majos

Grupo de majos

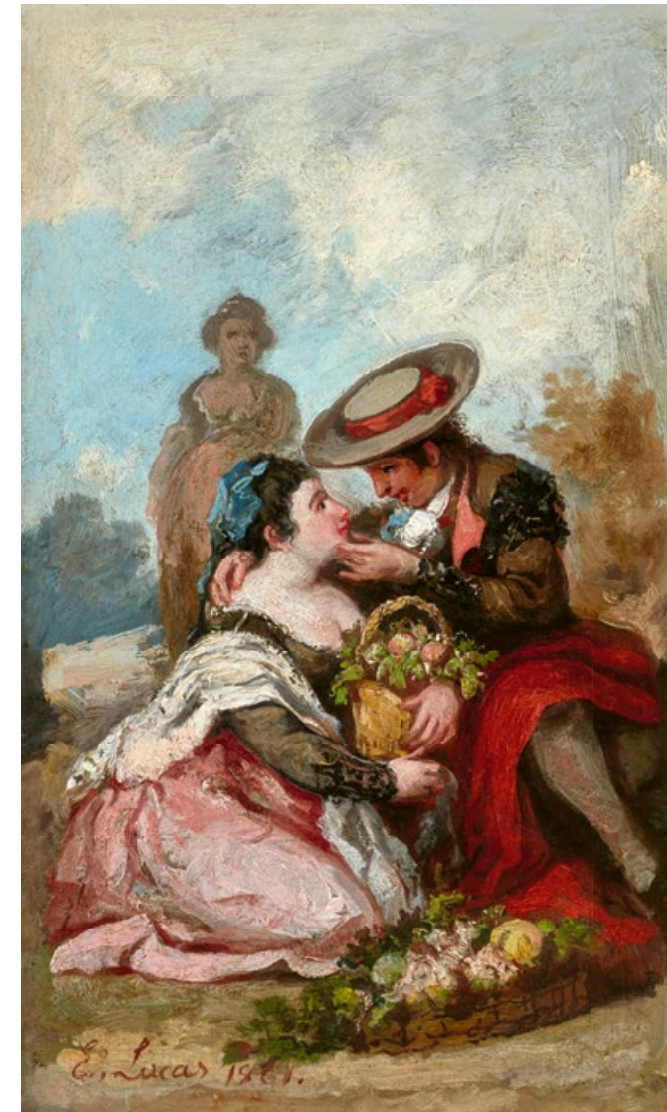
1861

Pareja de óleos sobre hojalata

32 × 19 cm, cada uno

Ambos firmados: «E. Lucas 1861»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid



El tipismo de majos que se nutren directamente del imaginario goyesco constituye un apartado propio en la producción de Eugenio Lucas. De ellos se destaca siempre el aspecto más pintoresco y anecdótico, a través del tema del galanteo como expresión de los usos amorosos dieciochescos. Habitualmente, representa parejas de majos jóvenes cuya actitud y gestualidad es reforzada por el colorido, para expresar su carácter sensual. Por otra parte, cabe señalar que en la producción de Lucas son numerosas las obras pintadas al óleo sobre lámina de hojalata, a imitación de aquellas realizadas por Goya. De hecho, este soporte se convirtió en una de los más habituales de este fecundo pintor, de manera que cuando su hijo Eugenio Lucas Villaamil –nacido en 1858, fruto de su relación con Francisca Villaamil– dio continuidad al legado paterno imitando su estilo y oficio, empleó este medio como una herramienta más de su imitación.

Vicente POLERÓ y TOLEDO

(Cádiz, 1824–Madrid, 1911)

Vista del monasterio de San Lorenzo de El Escorial

1855

46 × 76 cm

Firmado y fechado: «V. Poleró / 1855»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid



Vicente Poleró y Toledo nació en Cádiz el 5 de abril de 1824. Estuvo casado con Camila García (Alcoy, c. 1835–Madrid, 1902), dato que conocemos gracias a la inscripción de su retrato –conservado en el Museo del Prado– por Luis de Madrazo (inv. P004481), y juntos tuvieron al menos dos hijas. Se ha mencionado que recibió su primera formación en Artes de Cádiz, pero lo cierto, es que la única documentación relativa a este periodo es la que corresponde a su paso por la Academia de San Fernando de Madrid (MORALEDA GAMERO: 2019, pp. 317-340). Como pintor ocupa un discreto lugar en la historiografía del arte del periodo; obtuvo algunas menciones honoríficas en los certámenes nacionales de Bellas Artes en los años 1860 y 1866. Sin embargo, es reconocido por esta por su labor como restaurador, teórico e historiador.

Poleró publicó en 1853 el *Arte de la restauración*¹, el primer tratado de restauración pictórica publicado en España, entendido como disciplina autónoma (DÍAZ MARTOS: 1972, pp. 85-89; PERUSINI: 2018, pp. 15-40). La ausencia de manuales y tratados anteriores sobre restauración –exceptuando algunas referencias aisladas en tratados generales de pintura– situó a nuestro artista en la vanguardia de la conservación, por lo que rápidamente, fue contratado por el Real Museo de Pintura y Escultura –siendo director José de Madrazo–, como restaurador auxiliar de la Sala de Restauración; aunque unos años más tarde alcanzaría un puesto de mayor responsabilidad. Desde 1854 hasta 1857, Poleró fue destinado al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial para la restauración de las pinturas allí conservadas. Durante este periodo, intervino muchas de las pinturas de El Escorial, y se encargó de localizar obras ignoradas, darlas a conocer –realizó estudios históricos y críticos de la colección de pintura escurialense– y colocarlas en un lugar conveniente para su conservación. Además, tuvo tiempo para ejercer la pintura, tal y como demuestra la vista que ahora presentemos, y que probablemente fue tomada desde el alto en el que se encuentra la Silla de Felipe II o en sus alrededores.

1. Vicente Poleró y Toledo, *Arte de la Restauración. Observaciones relativas á la restauración de cuadros*. Madrid: Imprenta M. A. Gil, 1853.

Francisco LAMEYER y BERENGUER
(Puerto de Santa María, Cádiz, 1825-Madrid, 1877)
Cántabros y romanos
Hacia 1850-1860
Óleo sobre lienzo
70 × 106 cm
Firmado: «F. Lameyer»
Inscrito sobre el bastidor: «Cantabros y Romanos»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid
EXPOSICIONES: Madrid, 2019, *Después de Goya. Maestro del Romanticismo español*, Galería Jorge Juan, cat. 23
BIBLIOGRAFÍA: *Después de Goya. Maestro del Romanticismo español*, 2019, p. 29

Ilustrador, grabador, pintor y marino, Francisco Lameyer ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando hacia 1840, asistiendo con regularidad a las Salas de Natural, Yeso y Colorido. Durante los primeros años de su carrera realizó un buen número de ilustraciones, especialmente entre los años 1841 y 1848, tanto para novelas, como para publicaciones periódicas. En este mismo periodo, Lameyer ingresó en la Armada, con la que estuvo vinculado desde 1843 a 1861 como oficial del cuerpo administrativo. En 1849 se embarcó en el vapor *Lepanto* junto a su amigo Serafín Estébanez Calderón por espacio de un año y medio, y formó parte de la expedición llevada a cabo por el general Fernández de Córdoba, en ayuda al Sumo Pontífice Pío IX. Tras su renuncia, Lameyer continuó viajando por diferentes países del Mediterráneo, por lo que en su obra, encontramos un buen número de lienzos de carácter orientalista.

La obra que ahora presentamos se relaciona temáticamente con aquellas «pinturas inspiradas en escenas históricas referentes a Sagunto, Numancia, y luchas de cántabros y romanos, episodios de la Reconquista» a las que se refiere Félix Boix en su pionero estudio sobre Lameyer (BOIX: 1919, pp. 12-13; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ: 2007, p. 242). Sobre este tema conservamos varios dibujos relacionados con batallas y episodios célebres de la Historia de España: *Toma de una ciudad*, *Numancia*, *Invasión de los bárbaros*, *Las Navas de Tolosa*, *Batalla de las cruzadas de Egipto*, así como un dibujo preparatorio para el lienzo *La batalla de Uclés* —hoy en paradero desconocido— que se conserva en el Museo Nacional del Romanticismo (inv. CE0519). Sorprendentemente, tan sólo dos lienzos *La defensa de Zaragoza* (Museo do Chiado, Lisboa, inv. 0097) y *La Batalla de Uclés*, por lo que nuestra obra resulta de especial relevancia para comprender este conjunto temático.



Francisco LAMEYER y BERENGUER

(Puerto de Santa María, Cádiz, 1825-Madrid, 1877)

Caravana en el desierto

Hacia 1865-1870

Óleo sobre lienzo

41 × 60 cm

PROCEDENCIA: Félix Boix (1858-1932); colección particular

EXPOSICIONES: Madrid, 2019, *Después de Goya. Maestro del Romanticismo español*, 2019, p. 15



En la producción pictórica de Lameyer destacan significativamente las escenas orientalistas y las de temática histórica, aunque también realizó un buen número de escenas costumbristas, algunos retratos y piezas religiosas. En sus telas orientalistas es reconocible tanto la impronta de Eugène Delacroix como la influencia directa de su amigo Mariano Fortuny, con quien coincidió en Marruecos, recorriendo juntos las ciudades de Tánger y Tetuán. Martínez Rodríguez recoge en su tesis doctoral casi una veintena de obras de este género, entre las que destacan *Interior con moros* y un *Asalto a un barrio judío* (ambos en el Museo Nacional del Prado, inv. P004394 y P004395), la *Caravana en el desierto* conservada en el Museo Nacional del Romanticismo (inv. CE0517), *Moros corriendo la pólvora* (Museo Lázaro Galdiano (inv. 11544), y *Napoleón en Egipto* (col. particular; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ: 2007, p. 208 y ss).

En esta *Caravana en el desierto*, Lameyer recurre a una sencilla composición piramidal en la que circunscribe a un grupo de nómadas viajeros, formado por mujeres, hombres, niños y camellos, que acarrearán todos sus enseres. Al igual que en el lienzo conservado en el Museo del Romanticismo, predominan los tonos cálidos, sobresaliendo la gama de los amarillentos y terrosos, junto con los anaranjados, para describir la atmósfera de un desierto árido y pedregoso.

Francisco SANS CABOT

(Gerona, 1828-Madrid, 1881)

La Fortuna, la Locura y la Casualidad distribuyendo sus dones por el mundo (boceto)

1871

Óleo sobre lienzo

40 × 33 cm

Firmado con monograma: «FSC»

PROCEDENCIA: colección particular, París

EXPOSICIONES: inédito



Formado inicialmente en la Escuela de Bellas Artes barcelonesa como aprendiz de platería, Sans Cabot cambió de rumbo y decidió dedicarse a la pintura, desplazándose a París en 1856 para seguir las enseñanzas de Thomas Couture (REYERO: 1994, pp. 1207-1215). En 1858 viajó a Roma, y desde esta ciudad envió tres cuadros a la Exposición Nacional de Bellas Artes; entre ellos un *Lutero* adquirido por el Estado para el Museo Nacional de la Trinidad (hoy en el Museo Nacional del Prado, inv. P005634). Tras esta breve estancia en la Ciudad Eterna se instaló en Madrid (CARRERAS Y CANDI: 1922).

A partir de este instante, consagró su trabajo al retrato y a las decoraciones de un buen número de palacios, aunque sin dejar de concurrir a las Exposiciones Nacionales. En 1873, Sans asumió la dirección del Museo del Prado tras la renuncia de Antonio Gisbert; cargo que ocupó hasta su fallecimiento en 1881. Y en 1875 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1875. En su obra se aprecia la pérdida gradual de la grandiosidad del lenguaje histórico de sus primeras composiciones en pos de un carácter mucho más expresivo, o decorativo. Es el caso del lienzo *La Fortuna, la Casualidad y la Locura distribuyendo sus beneficios por el mundo* (Museu d'Art, Gerona, inv. 250.234) con el que concurrió a la Exposición Nacional de 1871, para el que realizó al menos dos bocetos, siendo el que ahora presentamos uno de ellos, inédito hasta la fecha.

Ricardo BALACA y OREJAS-CANSECO

(Lisboa, 1844–Aravaca, 1880)

Teresa Vergara, esposa del artista

1873

Óleo sobre lienzo

49,5 × 32,5 cm

Firmado y fechado: «R. Balaca / 1873»

PROCEDENCIA: Pedro del Castillo-Olivares y Matos, comienzos del s. XX

EXPOSICIONES: inédito



Hijo y hermano de pintor, Ricardo Balaca nació en Lisboa en 1844 durante el tiempo en que su padre, José Balaca, estuvo exiliado. Junto a ellos se formó hasta que, una vez restituida su familia a la Corte, asistió a la Escuela Especial de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (OSSORIO Y BERNARD: 1975, pp. 63-66). Entre 1858 y 1866 participó en las Exposiciones Nacionales con cuadros de batallas por los que obtuvo diversas menciones honoríficas; y, en 1862, presentó la *Batalla de Almansa*, que fue entonces adquirido por el Estado (Museo Nacional del Prado, inv. P004189). Entre 1872 y 1876, durante la Tercera Guerra Carlista, acudió al frente para realizar un buen número de dibujos por encargo del Ministerio de la Guerra, que fueron empleados para ilustrar las crónicas diarias de medios como la *Ilustración Española y Americana*, *Crónica de la Guerra* o *Academia*.

A pesar de estar especializado en la pintura de historia militar, esto no le impidió retratar al rey *Amadeo I* en 1871 y, en colaboración con su hermano Eduardo, participar en la decoración de la desaparecida iglesia del Buen Suceso de Madrid. Balaca retrató a su esposa Teresa Vergara al menos en dos ocasiones, empleando un formato reducido e íntimo. Uno es el que ahora presentamos, y otro se conserva en el Museo Lázaro Galdiano (inv. 07537). Nacido en Alora (Málaga), el 7 de septiembre de 1852, Teresa Vergara Domínguez quedó huérfana a los dos años, se crió con sus tíos, el embajador Teófilo Buligni y Timoni y su esposa Ángela. Se casó con Balaca a los 18 años, naciendo del matrimonio dos hijos, Eduardo y Cristina. Viuda desde los 27 años, murió en Madrid a los 84 años (PARDO CANALÍS: 1961, pp. 55-56).



Ricardo BALACA y OREJAS-CANSECO

(Madrid, 1840–1914)

La muerte del conde de Villamediana

1889

Óleo sobre lienzo

32,5 × 24 cm

Firmado y fechado: «E. Balaca /1889»

PROCEDENCIA: colección particular, Madrid

EXPOSICIONES: inédito

Al igual que su hermano menor Ricardo, y a instancias de su padre, Eduardo Balaca participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes recurrentemente; en su caso desde 1858 y hasta 1895 (PANTORBA: 1980: p. 372). Sin embargo, a diferencia de su hermano, se especializó en el retrato y, en 1867 fue elegido para pintar a la infanta María de las Mercedes en Sevilla, obra que mereció el reconocimiento inmediato en la Corte y le reportó el cargo de retratista oficial con la subida al trono de la infanta como esposa de Alfonso XII (lienzo conservado en el Museo de Historia de Madrid, inv. 00012.516) Al margen del rey y su esposa, Balaca retrató a distintos miembros de la Corte, así como a un buen número de funcionarios, políticos y colegas de profesión; por mencionar sólo algunos, los de *José Avrial y Flores* (1888), *Álvaro Gómez Becerra*, *Laureano Figuerola*, *Joaquín de Ezpeleta*, *Miguel Marqués* o *El conde de Mirasol*. Asimismo, participó en la decoración del Ateneo de Madrid, y en la cúpula de la iglesia del Buen Suceso junto a Ricardo. También ejecutó copias de cuadros que retrataban a personajes importantes de la historia española para que figurasen en el malogrado Museo Iconográfico; como *Santa Teresa de Jesús*, *Miguel de Cervantes Saavedra* o el *Conde de Campomanes* (Museo Nacional del Prado, inv. P003437, P003440 y P003441; OSSORIO Y BERNARD: 1975, p. 63).

La muerte del conde de Villamediana es uno de los episodios más legendarios de la corte de los Austrias. Responde a un suceso protagonizado por Juan de Tassis (1582-1622), II conde de Villamediana, caballero de vida disoluta y conducta temeraria que rivalizó en amoríos con el propio Felipe IV; se le atribuye un romance con la reina Isabel de Borbón y la disputa entre el monarca y él por la dama de Corte Francisca de Tavora. Existen múltiples versiones sobre la provocación que desencadenó los celos del rey, pero lo cierto es que el conde de Villamediana murió el 21 de agosto de 1622 a resultas del ataque de un embozado que le atravesó con la cuchilla de una ballesta valenciana. Balaca, al igual que su contemporáneo Manuel Castellano —quien representó este mismo episodio en 1868, y presentó la obra a la Exposición Nacional de 1871 (Museo Nacional del Prado, inv. P003925; DÍEZ: 1988, pp. 96-109)— representa en su lienzo el momento en que es hallado el cadáver del conde junto a la iglesia de San Ginés, pero a diferencia de aquel, ambienta la escena en plena noche.



VENTAS DESTACADAS



Rafael TEGEO DÍAZ

(Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798–Madrid, 1856)

Virgen del jilguero

Hacia 1825–1828

Óleo sobre lienzo

89 × 77,5 cm

Adquirido por el Estado con destino al Museo Nacional del Romanticismo en 2017



Vicente LÓPEZ PORTAÑA

(Valencia, 1772–Madrid, 1850)

María Isabel de Borbón, reina de las Dos Sicilias

Hacia 1831

Óleo sobre lienzo

110 × 78 cm

Adquirido por The Fitzwilliam Museum, Cambridge (MA) en 2015



Federico de MADRAZO y KUNTZ
 (Roma, 1815–Madrid, 1894)
George William Frederick Villiers, luego IV conde de Clarendon
 Hacia 1835–1837
 Óleo sobre lienzo
 105 × 78 cm

Adquirido por la Fundación María Cristina Masaveu Peterson en 2016



Federico de MADRAZO y KUNTZ
 (Roma, 1815–Madrid, 1894)
Sabina Seupham Spalding
 1846
 Óleo sobre lienzo
 203 × 133 cm

Adquirido por el Estado con destino al Museo Nacional del Prado en 2014



I



II

Genaro PÉREZ VILLAAMIL y DUGUET

(El Ferrol, A Coruña, 1807-Madrid, 1854)

Quince vistas de Madrid:

I La Puerta del Sol con la Casa de Correos y la Fuente de la Mariblanca

II El Palacio Real visto desde el Paseo de la Virgen del Puerto

III La Plaza de la Paja con la capilla del Obispo, el Palacio de los Vargas y la iglesia de San Andrés al fondo

IV La iglesia de San Francisco y el Palacio de Osuna desde la Calle Segovia

V El río Manzanares con el Puente de madera de San Isidro y, al fondo, San Francisco el Grande y el Palacio Real

VI La Puerta de Segovia

VII El Paseo del Prado con la Fuente de Apolo

VIII El Hospital General y el curso del Manzanares desde el Observatorio

IX La entrada del Botánico y dos de las Cuatro Fuentes del Paseo del Prado

X Interior de la colegiata de San Isidro el Real

XI El Paseo de la Virgen del Puerto y la entrada a la Casa de Campo

XII La parroquia de Santa Cruz

XIII Paseo (¿Paseo de la Florida? ¿Paseo de la Virgen del Puerto?)

XIV Ribera del Manzanares, aparentemente desde la montaña de Príncipe Pío»

XV Camino real (¿El Escorial? ¿La Granja?)

Óleos sobre hojalata

13 × 18 cm, cada una

Adquiridas por el Museo de Historia de Madrid en 2016

III



IV



V



VI



VII



VIII



IX



X



XI



XII



XIII



XIV



XV





Federico de MADRAZO y KUNTZ

(Roma, 1815–Madrid, 1894)

Josefa del Águila Ceballos, luego marquesa de Espeja

Hacia 1852–1854

Óleo sobre lienzo

210,5 × 126,5 cm

Adquirido por doña Alicia Koplowitz y Romero de Juseu en 2018, para su posterior donación al Museo Nacional del Prado



Antonio María ESQUIVEL y SUÁREZ DE URBINA

(Sevilla, 1806–Madrid, 1857)

*Raimundo Roberto y Fernando José, hijos
de S.A.R. la infanta Josefa Fernanda de Borbón*

1855

Óleo sobre lienzo

146 × 104 cm

Adquirido por el Estado con destino al Museo Nacional del Prado en 2016



Eugenio LUCAS VELÁZQUEZ

(Madrid, 1817-1879)

Naufragio

1855

Óleo sobre lienzo

109 × 139,5 cm

Adquirido por el Estado con destino al Museo Nacional del Romanticismo en 2017

BIBLIOGRAFÍA

ALBA PAGÁN 2002

Ester Alba Pagán, «El gusto decorativo en la Corte de Carlos IV y Fernando VII: la pintura y los pintores valencianos en las Casitas del Real Sitio de San Lorenzo y de El Escorial», *Archivo de Arte Valenciano*, 83, 2002, pp. 65-79.

ALBA PAGÁN 2003

Ester Alba Pagán, «Antonio Cavanna y Pastor (Valencia, 1815-1840), una promesa frustrada», *Archivo de Arte Valenciano*, 84, 2003, pp. 89-96.

ALBA PAGÁN 2004

Ester Alba Pagán, *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, tesis doctoral, Universitat de València, 2004.

ANGUERA 2003

Pere Anguera, *El general Prim, biografía de un conspirador*, Barcelona, Edhasa, 2003.

ARIAS ANGLÉS 1979

Enrique Arias Anglés, «Antonio Brugada pintor de la mar», *Reales Sitios*, 61, 1979, pp. 40-52.

ARIAS ANGLÉS 1980

Enrique Arias Anglés, «Aportación al catálogo de la obra de Antonio Brugada: sus 23 cuadros de la Fundación Santamarca», *Villa de Madrid*, 69, 1980, pp. 14-18 y 78-83;

ARIAS ANGLÉS 1985

Enrique Arias Anglés (comis.), *Pinturas de paisaje del Romanticismo Español*, catálogo de exposición, Madrid, Banco Exterior de España, 1985.

ARIAS ANGLÉS 1986

Enrique Arias Anglés, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1986.

ARIAS ANGLÉS 1989

Enrique Arias Anglés, *Antonio de Brugada pintor romántico y liberal*, Madrid, El Avapiés, 1989.

ARIAS DE COSSÍO 1978

Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán, 1978

ARNÁIZ 1981

José Manuel Arnáiz, *Eugenio Lucas, su vida y su obra*, Madrid, Editorial Montal, 1981.

ARNÁIZ 1984

José Manuel Arnáiz, *Eugenio Lucas (1817-1870)*, catálogo de exposición, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1984.

AUGÉ 1991

Jean-Louis Augé, «Quelques précisions d'archives sur Aparicio, Álvarez y Cubero, Lacoma et Madrazo», en *Le Néoclasicisme en Espagne: Journées d'étude*, Castres, Musée Goya, 1991, pp. 114-131.

AUGÉ 2007

Jean-Louis Augé, «Les élèves espagnols de David. Mythe ou réalité et état présent des œuvres dans les collections françaises», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXV, 43, 2007, pp. 8-17.

AUGÉ Y ROMANENS 1989

Jean-Louis Augé y Marie-Paule Romanens (comis.), *Les élèves espagnols de David*, catálogo de exposición, Castres, Musée Goya y Éditions ACL-CROCUS, 1989.

BARÓN 2007

Javier Barón Thaidigsmann, «Pintura y escultura españolas del siglo XIX en las colecciones del Prado», en *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

BEROQUI 1932

Pedro Beroqui, «Apuntes para la historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad*

Española de Excursiones, tomo XL, 1932, pp. 7-21.

BERTOMEU SÁNCHEZ y VIDAL HERNÁNDEZ 2011
 José Ramón Bertomeu Sánchez y Josep Miquel Vidal Hernández (eds.), *Mateu Orfila. Autobiografía. Correspondència* (1808-1815), Menorca, Institut Menorquí d'Estudis, 2011.

BOIX 1919
 Félix Boix, «Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador (1825-1877). Apuntes biográficos y notas acerca de su obra», Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1919 (separata de *Raza Española*)

CAPITELLI 2019
 Giovanna Capitelli, «La estancia de Rafael Tegeo en la Roma cosmopolita de las artes (1822-1827)», en *Rafael Tegeo* (1798-1856), catálogo de exposición, Madrid, Museo del Romanticismo y Asociación de Amigos del Museo del Romanticismo, 2019, pp. 49-69.

CARRERAS Y CANDI 1922
 Francesca Carreras y Candi, *El pintor Francisco Sans y Cabot* (1828-1881), Barcelona, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1922.

De Goya a Picasso 2005
De Goya a Picasso, catálogo de exposición, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2005.

Después de Goya. Maestros del Romanticismo español 2019
Después de Goya. Maestros del Romanticismo español, catálogo de exposición, Madrid, Galería Jorge Juan, 2019.

DÍAZ-EREÑO Y BALDA 2004
 Gregorio Díaz-Ereño y Javier Balda (comis.), *Arte o nada. Toreo*, catálogo de exposición, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2004.

DÍAZ MARTOS 1972
 Arturo Díaz Martos, «Aportaciones a la historia de la restauración en España. Reimpresión de los tratados de Poleró y De la Roca con los informes del restaurador Gato de Lema», *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, 12, 1972, pp. 85-89.

DÍEZ 1988
 José Luis Díez, «'La muerte del Conde de Villamediana', de Manuel Castellano (1826-1880) y sus dibujos preparatorios», *Boletín del Museo del Prado*, IX, 1988, pp. 96-109.

DÍEZ 1994
 J. L. Díez (dir. cient.), *Federico de Madrazo y Kuntz* (1815-1894), catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994.

DÍEZ 1998
 José Luis Díez (dir. cient.), *José de Madrazo* (1781-1859), catálogo de exposición, Santander y Madrid, Fundación Marcelino Botín y Ayuntamiento de Madrid, 1998.

DÍEZ 1999
 José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850). Vida y obra. Catálogo razonado*, 2 vols. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

DÍEZ 2012
 José Luis Díez, «El romanticismo académico en la pintura religiosa isabelina (1830-1868)», en *El Arte en la era romántica*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo Nacional del Prado y Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012, pp. 275-303.

DÍEZ 2015
 José Luis Díez, (dir.), *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

DURÁ OJEA 1993
 Victoria Durá Ojea, «Los premios de Pintura del concurso general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1831», *Butlletí Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, VII-VIII, 1993-1994, pp. 105-153.

DURÁ OJEA 2002
 Victoria Durá Ojea, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. III. Dibuixos de Lluís Rigalt*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 2002.

ESQUIVEL 1848
 Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina, *Tratado de Anatomía Pictórica*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1848.

Exposición de retratos de niño en España 1925 *Exposición de retratos de niño en*

España: catálogo general ilustrado, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Imprenta del Ministerio de Marina, 1925.

EZQUERRA ABADÍA 1977
 Ramón Ezquerro Abadía, «El pintor Manuel García Hispaleta», *Goya*, 139, 1977, pp. 12-19.

FOLCH Y TORRES 1953
 Joaquín Folch y Torres, «Alrededor de un retrato de la condesa de Peralada, pintado por Lacoma (1817)», *Destino. Política de unidad de Barcelona*, 384, 1 agosto de 1953, pp. 21-22.

FONTBONA Y DURÁ OJEA 1994
 Francesc Fontbona y Victoria Durá Ojea, «Lluís Rigalt. El silencio del paisaje», en *Cien Años de Paisajismo Catalán*, Sabadell y Barcelona, AUSA, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994, pp. 31-105.

GAYA NUÑO 1948
 Juan Antonio Gaya Nuño, *Eugenio Lucas*, Barcelona, Editorial Cobalto, 1948.

GÓMEZ-MORENO 1929
 Manuel Gómez-Moreno, *El Arte en España*, catálogo-guía de la Exposición Internacional de Barcelona, Barcelona, Editorial Eugenio Subirana 1929.

GONZÁLEZ LÓPEZ 1981
 Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, Ediciones Subirana, 1981.

GONZÁLEZ VIDALES 2012
 Laura González Vidales, «Alfredito Romea y Díez, Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina, 1845, Sala Juego de Niños (Sala XIV)», Pieza del mes, Museo Nacional del Romanticismo, recurso digital: www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:10548e1d-c9c8-40e1-9322-6a6d328842c7/piezames-noviembre-2012.pdf

MIGUEL ARROYO 2012
 Carolina Miguel Arroyo, «Antonio M^a Esquivel, El general Prim a caballo, 1844, Sala V: antesalón», Pieza del mes, Museo Nacional del Romanticismo, recurso digital: www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f3f2ee07-daeb-4d74-a801-4f6dff25e293/piezacuartotrimestre-2014.pdf

GUERRERO LOVILLO 1957

José Guerrero Lovillo, *Antonio María Esquivel*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

HOPKINS 2021
 Claudia Hopkins (dir.), *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*, catálogo de exposición, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro de Estudios Europa Hispánica e Instituto Ceán Bermúdez, 2021.

JORDÁN DE URRÍES 1992
 Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «José de Madrazo en Italia (1803-1819)», *Archivo Español de Arte*, tomo LXV, 259-260, 1992, pp. 351-370, y tomo LXVII, 266, 1994, pp. 129-148.

La España Romántica (1830-1860) 1997
La España Romántica (1830-1860) 1997, catálogo de exposición, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1997.

LABREUCHE 2011
 Pascal Labreuche, *Paris, capitale de la toile à peindre. XVIIIe-XIXe siècle*, París, CTHS/INHA, 2011.

LÓPEZ RUIZ 2017
 Luis López Ruiz, *El compositor José Lidón (1748-1827): obra técnica y análisis de su música litúrgica*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

LLEÓ CANAL 2017
 Vicente Lleó Cañal, «Murillo en la Sevilla del siglo XIX», en *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2017, pp. 91-99.

LUNA FERNÁNDEZ 1974
 Juan José Luna Fernández, «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y las actas de corrección del mismo inventario en 1873», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXI, 1974, pp. 322-405.

MADRAZO 1884
 Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, Biblioteca 'Arte y Letras', 1884.

MARTÍNEZ PÉREZ 2015
 Alejandro Martínez Pérez, «La 'historia menuda' de Francisco Lacoma Fontanet (1778-1849)»,

en *Patrimonio en conflicto. Memoria del Botín napoleónico recuperado* (1815-1819), Madrid-Vitoria, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Foral de Álava, 2015, pp. 99-125.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ 2007
Fernando José Martínez Rodríguez, *Francisco Lameyer Berenguer, pintor, militar y viajero* (1825-1877), tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

MAYER 1911
August L. Mayer, *Altspanisch Ausstellung*, catálogo de exposición, Múnich, Galería Heinemann, 1911.

MIGUEL EGEA 1983
María del Pilar Miguel Egea, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán y Patronato Nacional de Museos, 1983.

MIGUEL EGEA 2007
María del Pilar Miguel Egea, «Dos colecciones inéditas de dibujos de Carlos Luis de Ribera», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, Museo Nacional del Prado-Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 677-685.

MORALEDA GAMERO 2019
María Moraleda Gamero, «Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico», *Anales de historia del Arte*, 29, 2019, pp. 317-340.

NAVARRO 2003
Carlos G. Navarro, «Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 21, 39, 2003, pp. 60-87.

NAVARRO 2019
Carlos G. Navarro, «Tegeo, el artista», en *Rafael Tegeo* (1798-1856), catálogo de exposición, Madrid, Museo del Romanticismo y Asociación de Amigos del Museo del Romanticismo, 2019, pp. 163-233.

NAVARRO y CARDONA 2019
Carlos G. Navarro y Asunción Cardona (eds.), *Rafael Tegeo* (1798-1856), catálogo de exposición, Madrid, Museo del Romanticismo y Asociación de Amigos del Museo del Romanticismo, 2019.

OSSORIO Y BERNARD 1883-1884
Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles de siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884; reeditado en Madrid, Giner, 1975.

PÁEZ BURRUEZO 2014
Martín Páez Burruezo, *Rafael Tegeo (1798-1856). Del tema clásico al retrato romántico.*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa Maria de la Arrixaca, 2014.

PANTORBA 1959
Bernardino de Pantorba, «Antonio María Esquivel», *Arte Español*, vol. IV, 1959, pp. 155-179.

PANTORBA 1980
Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Imprenta de Jesús Ramón García-Rama, 1980.

PARDO CANALÍS 1967
Enrique Pardo Canalís, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967.

PARDO CANALÍS 1969
Enrique Pardo Canalís, «Ricardo Balaca en el Museo Lázaro», *Goya*, 91, 1969, pp. 55-56.

PARDO CANALÍS 1976
Enrique Pardo Canalís, *Eugenio Lucas y su mundo*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976.

PERUSINI 2018
Giuseppina Perusini, «El Arte de la restauración de Vicente Poleró y Toledo (1853) y otros tratados de restauración europeos del siglo XIX», en *Arte de la Restauración y otros textos sobre conservación de cuadros* Sevilla, Athenaica, 2018, pp.15-40.

REYERO 1993
Carlos Reyero Hermosilla, *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del Museo de Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

REYERO 1994
Carlos Reyero Hermosilla, «Los seguidores de

Thomas Couture en España: Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia», en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 1207-1215.

SÁNCHEZ DÍAZ 2006
Carlos Sánchez Díaz, «Nuevas obras de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 311, 2006, pp. 103-112.

STAMPA PIÑEIRO 2011
Leopoldo Stampa Piñeiro, *Pólvora, plata y boleros. Memorias de embajadas, saqueos y pasatiempos...* Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2011.

TORRES-PERALTA 1985
María Jesús de Torres-Peralta, «Bartolomé Montalbo en las piezas de maderas finas del Palacio de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, tomo 58, 232, 1985, pp. 425-432.

VALDIVIESO 1981
Enrique Valdivieso González, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, El autor, 1981.

VILLANUEVA 1844
Luis Villanueva, «Don Antonio María Esquivel», *Museo de las Familias*, 25 de abril de 1844, pp. 90-93.

Agradecimientos:

Claudio Aguirre, Carmen de Arróspide, Beatriz Barandica, Javier Barón, Condes de Bernar, Asunción Cardona, Luis Marino Cigüenza, Joaquín Cortés, José Luis Díez, Víctor Garrido, Jorge Gómez-Acebo, Silja Götz, Lotta Hanson, Gonzalo Hernández, Adelina Illán, Fundación Cristina Masaveu, Carolina Miguel, Jaime Narváez, Mauricio Narváez, Carlos G. Navarro, Fernando Ramajo, Rafael Romero, Eufemio Simón, Alfonso de Urbina y Marcos Villanueva XXIII.

©Caylus Anticuario, S.A.
Conde de Aranda 24, principal. 28001, Madrid

Coordinación editorial: Alejandro Martínez
Diseño: Jaime Narváez
Fotografías: Joaquín Cortés
Fotomecánica: La Troupe
Ilustración colofón: Silja Götz
Impresión: Estudios Durero, S.L.
ISBN-13: 978-84-09-36672-9



Este libro se terminó de imprimir
el 31 de diciembre de 2021 en Zamudio





