

IDENTIDADES FEMENINAS EN LA COLECCIÓN LUIS TRIGO

# CATÁLOGO DE OBRAS



El Secreto  
de la Filantropía  
FUNDACIÓN

**UN PROYECTO DE FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPÍA**  
Comisariado por Ana Arribas y Luis Trigo

JUNIO – OCTUBRE 2022



**CASINO DE AGRICULTURA  
DE VALENCIA**  
1859

**SALA DE EXPOSICIONES**  
C/ Comedias 12 – 4ª planta | Valencia

# CATÁLOGO DE OBRAS

Ana Arribas

## ÍNDICE

<i>La reina María Luisa a caballo</i>	Anónimo	5
<i>Isabel II niña mostrando La Constitución</i>	Vicente López Portaña (y taller)	7
<i>Don Juan Barrio</i>	Rafael Tegeo Díaz	10
<i>Doña Patrocino Jiménez</i>	Rafael Tegeo Díaz	11
<i>Santa Isabel de Hungría</i>	Antonio M <sup>a</sup> Esquivel y Suárez de Urbina	13
<i>Flamenca</i>	Luis Álvarez Catalá	16
<i>Joven con mantilla</i>	José Villegas Cordero	18
<i>La archiduquesa Isabel Francisca de Austria</i>	Heinrich von Angeli	20
<i>Mrs. James Leigh Coleman</i>	Raimundo de Madrazo y Garreta	22
<i>Salida de un teatro</i>	Román Ribera Cirera	25
<i>Una niña</i>	Joan Cardona i Lladós	28
<i>Figura femenina assegurada</i>	Isidre Nonell i Monturiol	30
<i>Retrato de dama</i>	José Villegas Cordero	32
<i>Mujer vestida de rojo sentada en una silla verde</i>	Ramón Casas Carbó	34
<i>Retrato ecuestre de la infanta Isabel de Borbón, “La Chata”</i>	José Albiol López	36
<i>Doña Carmen Avial y Llorens, condesa de Albox</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	38
<i>Muchacha con flor</i>	Daniel Vázquez Díaz	41
<i>Mujer tumbada</i>	Hermenegildo Anglada Camarasa	44
<i>Dama con collar de perlas y abanico</i>	Manuel Benedito Vives	47
<i>D<sup>a</sup> Pilar Landecho y Allendesalazar, marquesa de Urquijo</i>	Manuel Benedito Vives	49
<i>Mujer con uvas</i>	Emilio Ferrer Cabrera	51
<i>La marquesita de Montemorana</i>	Julio Romero de Torres	53
<i>Joven</i>	Maroussia Valero Kotovich	56
<i>Después del baile</i>	Anselmo Miguel Nieto	58
<i>La niña de la mantilla</i>	Joan Cardona i Lladós	60
<i>María Guerrero</i>	Daniel Vázquez Díaz	62
<i>Doña Carmen Quereda Aparisi</i>	Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza	66
<i>Dama con rosas en la playa de Zarautz</i>	Ignacio Zuloaga y Zabaleta	69
<i>La Señora de Casanova</i>	Gabriel Morcillo Raya	72
<i>Maternidad</i>	Joaquim Sunyer i de Miró	75
<i>Mujer sentada</i>	Josep Maria Mallol i Suazo	77
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		79

**Anónimo. Escuela española del siglo XIX**  
***La reina María Luisa a caballo***  
**1800 Ca.**

Óleo sobre lienzo  
46,5 x 34 cm.



Se trata de una copia de reducidas dimensiones del fantástico retrato que hizo Goya en 1799 a la reina María Luisa de Parma (Inv. P000720)<sup>1</sup>, que forma pareja con el de su marido, el rey Carlos IV (Inv. P000719)<sup>2</sup>, ambos en el Museo Nacional del Prado.

La austeridad del universo de los Austrias se hizo extensiva a su retratística —a excepción de Velázquez— pero la llegada de los Borbones supuso una oleada decorativa que afectó a todas las artes y se hizo muy perceptible en la imagen regia que los soberanos querían proyectar. Al fin y al cabo, el arte servía como instrumento de propaganda y Goya supo recoger el testigo cuando le nombran pintor de cámara. La personalidad del genio aragonés y su maestría para determinar ciertos aspectos psicológicos a través de sus pinceles supondrán un antes y un después en la concepción del retrato.

En esta obra se exalta la figura de la reina, presentándola desde un punto de vista bajo, con una clara intencionalidad de distanciamiento que permite al espectador admirar la magnificencia de la figura real, montada a lomos de un caballo —regalo de Godoy<sup>3</sup>—, cuyo nombre, *Marcial*, parece redundar en el carácter regio del retrato. La pose altiva se refuerza con los atributos que luce, contribuyendo a consolidar la iconografía: el uniforme de coronel de la Guardia de Corps, la banda de Damas Nobles y la placa de la orden de las Damas de la Cruz Estrellada<sup>4</sup>. Pero Goya, quien probablemente mostrase cierta animadversión por la reina, no precisará de elementos idealizantes que asistan a dulcificar el rostro de María Luisa. Muy al contrario, y sin restar un ápice de dignidad a su modelo, advertimos la ausencia de dientes que sufría la monarca por el ligero prognatismo y el surco nasolabial sutilmente hundido.

---

<sup>1</sup> Goya y Lucientes, Francisco de (1799). *La Reina María Luisa a caballo* [imagen]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 2 de abril de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-maria-luisa-a-caballo/gbd956eo-d660-4a70-bf36-bf5ad69df7cf>

<sup>2</sup> Goya y Lucientes, Francisco (1800). *Carlos IV a caballo* [imagen]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 2 de abril de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-iv-a-caballo/dobdce6c-aa49-4c54-8c55-82071fb9a3fe>

<sup>3</sup> Museo Nacional del Prado. *La reina María Luisa a caballo* (10 de abril de 2022). Recuperado el 2 de Abril de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-maria-luisa-a-caballo/gbd956eo-d660-4a70-bf36-bf5ad69df7cf>

<sup>4</sup> *Ibidem*.

**Vicente López Portaña (y taller)**  
**(Valencia, 1772 – Madrid, 1850)**  
***Isabel II niña mostrando la Constitución***  
**1842 - 1843**

Óleo sobre lienzo  
113 x 90 cm.



DÍEZ, José Luis (1994). *Vicente López Portaña (1772 – 1850). Catálogo razonado, Tomo II*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, p. 404, lámina 254.

Vicente López, el retratista real que sucede a Goya, compone esta efigie de la reina niña en una época de madurez profesional, en la que engloba todas las características del retrato regio heredado del neoclasicismo. Se trata de una composición de tres cuartos donde sitúa al espectador desde un punto de vista bajo —algo que ya vimos en el retrato de la reina María Luisa— y rodeado de una serie de atributos que aluden a la condición de la modelo: la Constitución que sostiene en sus manos y la corona y el cetro reales sobre la mesa del fondo.

A pesar de ser un retrato infantil, podemos apreciar la contención y el distanciamiento necesario dada la dignidad de la retratada, sin menoscabo del candor y ternura que emana el rostro dulce y agradable que nos mira fijamente. Quizás con esta actitud segura, pero afable, que López ha sabido fusionar magistralmente, se pretenda transmitir la idea de que alguien como ella manejará bien las riendas de un país que cuestiona su nombramiento.

La riqueza de los detalles en los encajes del vestido o las joyas que luce apuntan ya hacia un incipiente estilo romántico y completan el carácter regio del retrato junto con las alusiones al poder de las columnas clásicas que revelan un entorno palaciego, el cortinaje que resuelve el fondo o la silla fernandina de esfinges talladas donde se sienta.

Esta pieza está directamente relacionada con otras tres obras similares donde Vicente López retrata a Isabel II de niña. La primera pertenece a la colección de Patrimonio Nacional (Inv. 10021149) y se custodia en los Reales Alcázares de Sevilla<sup>5</sup>. La segunda se conserva en el Museo del Romanticismo de Madrid (Inv. 1915)<sup>6</sup> y la tercera es propiedad del Ministerio de Economía y Hacienda<sup>7</sup>.

Las dos primeras son las más similares a la que aquí presentamos, aunque en ellas se ha prescindido del cortinón y de los atributos regios, que han sido sustituidos por una esfera terrestre, en clara alusión al título: *Isabel II niña estudiando geografía*. Redundando en esa idea, lo que sostiene con su mano derecha no es un ejemplar de la Constitución, sino un mapa. Se trata de piezas de carácter más íntimo, alusivas a la educación de la futura reina.

<sup>5</sup> López Portaña, Vicente (1842). *Isabel II niña, estudiando geografía* [imagen]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 27 de marzo de 2022.

[https://www.cervantesvirtual.com/images/portales/reyes\\_y\\_reinas\\_espana\\_contemporanea/graf/isabel\\_ii/21b-isabel\\_segunda\\_estudiando\\_geografia\\_retrato\\_de\\_vicente\\_lopez\\_portanya\\_de\\_1842\\_s.jpg](https://www.cervantesvirtual.com/images/portales/reyes_y_reinas_espana_contemporanea/graf/isabel_ii/21b-isabel_segunda_estudiando_geografia_retrato_de_vicente_lopez_portanya_de_1842_s.jpg)

<sup>6</sup> López Portaña, Vicente (1843 Ca.). *Isabel II niña, estudiando geografía* [imagen]. Museo Nacional del Romanticismo. Madrid, España. CERES, Colecciones en red. Recuperado el 27 de marzo de 2022.

URL: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNR&Ninv=CE1915>

<sup>7</sup> López Portaña, Vicente (1843). *Retrato de Isabel II* [imagen]. J. Díez Arnal. Recuperado el 27 de marzo de 2022. URL: <http://www.jdiezarnal.com/pintura/vicentelopezisabelIIo2.jpg>



Por el contrario, los atributos que acompañan en el retrato del Ministerio están más cercanos a la esfera oficial. Efectivamente, la reina luce un vestido de corte similar, pero más suntuoso, confeccionado en seda blanca, con encajes más elaborados y velo, al que añade un regio manto de terciopelo forrado de armiño.

En cuanto a las joyas, el broche del pecho y el guardapelo del antebrazo son iguales en las cuatro obras; la única diferencia es que en el del Ministerio, además, porta un retrato de su hermana, la infanta Luisa Fernanda de Borbón. Asimismo, en este último, para reforzar el contexto retórico que lo caracteriza, añade un anillo, una guirnalda *bandó*<sup>8</sup> de brillantes ciñendo la cabeza y un enorme broche para sujetar las bandas de Isabel la Católica y Carlos III que le cruzan el pecho y de las que penden sus placas.

El rostro, los pendientes tallados y el peinado en *bandós* de raya al medio<sup>9</sup> adornado con una flor son iguales en el ejemplar de la Colección Luis Trigo y en el de Patrimonio Nacional, mientras que en los retratos del Museo del Romanticismo y del Ministerio luce unos *girándole*<sup>10</sup> que apenas se ven por las roscas de cabello trenzado y en su rostro se adivina ya el paso de la infancia a la juventud.

En este último retrato perteneciente al Ministerio de Economía y Hacienda, la figura de la reina se sienta ya sobre un trono, con elaboradas tallas alusivas a su condición: la alegoría de la monarquía y el haz de lictores. Iconografía refrendada por el motivo del león, que representa a la realeza española y, nuevamente el asunto de la columna que vemos en el ejemplar de la Colección Luis Trigo y que simboliza el poder en este tipo de retratos. Otras referencias ya explícitas son el cetro que sostiene con su mano derecha y la corona que señala con la izquierda. En este sentido, esta obra tiene mayor relación con el retrato realizado por Vicente López por encargo del Ayuntamiento de Sevilla (hoy perdido) del que existen varias versiones, entre ellas la copia de Bernardo López Piquer que se encuentra en la Colección Banco de España<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> LÁZARO MILLA, Nuria (2011). *Las joyas de la reina Isabel II a través de los retratos del Museo del Romanticismo*, en *La pieza del mes*, Museo del Romanticismo. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Edu, p. 22. URL: [https://www.academia.edu/34473733/Las\\_joyas\\_de\\_la\\_reina\\_Isabel\\_II\\_a\\_trav%C3%A9s\\_de\\_los\\_retratos\\_del\\_Museo\\_del\\_Romanticismo](https://www.academia.edu/34473733/Las_joyas_de_la_reina_Isabel_II_a_trav%C3%A9s_de_los_retratos_del_Museo_del_Romanticismo)

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> LÁZARO MILLA, Nuria (2011). *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>11</sup> LÓPEZ PIQUER, Bernardo (1843 Ca.). *Isabel II* [imagen]. Colección Banco de España, Madrid, España. Recuperado el 27 de marzo de 2022. URL: [https://coleccion.bde.es/f/webca/OAR/Obras/ficheros-estaticos/P\\_369\\_M\\_3.JPG](https://coleccion.bde.es/f/webca/OAR/Obras/ficheros-estaticos/P_369_M_3.JPG)

**Rafael Tegeo Díaz**  
**(Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798 – Madrid, 1856)**  
***Don Juan Barrio***  
**1845**

Óleo sobre lienzo

107 x 79 cm.

Firmado y fechado: “Tegeo, 1845”



**Rafael Tegeo Díaz**  
(Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798 – Madrid, 1856)  
*Doña Patrocinio Jiménez*  
1845

Óleo sobre lienzo

107 x 79 cm.

Firmado y fechado: “Tegeo, 1845”



Esta pareja de retratos pertenecientes a un matrimonio supone la incursión del único retrato masculino de la muestra. Encargados y ejecutados a la vez, fueron dispuestos en dos cuadros con idéntico marco y formato, como era costumbre en el periodo romántico para lucir en *pendant*. Por eso funcionan como una única obra y nos sirven de excusa para la inevitable comparación.

El caballero, identificado como Juan Barrio, posa en pie, con una presencia enérgica y digna de su clase. Su ropa y las mejillas sonrosadas evidencian que probablemente regrese del exterior, dentro de su actividad como terrateniente de la hacienda que sirve de fondo al retrato.

Doña Patrocinio, en cambio, está retratada dentro del hogar, su esfera natural en este momento, donde la esposa burguesa cumple su función como salvaguarda de este. El arquetipo de domesticidad y sumisión al que se constreñía a la mujer se refuerza gracias a esa actitud de recogimiento con las manos sobre el regazo sosteniendo un delicado pañuelo de encaje. Aunque luce el famoso *bandós*, peinado a la moda con la raya al medio cubriéndole las orejas —el mismo que lleva Isabel II en el retrato de Vicente López Portaña—, su aspecto general es austero. Lleva pocas joyas, a pesar de su clase, y viste de oscuro, contrastando con la colorida tapicería del asiento, referente también del estatus económico de sus habitantes.

Rafael Tegeo despliega una verdadera maestría técnica en la calidad de los detalles, pero la individualidad de los rostros y su capacidad transmisora del carácter de sus modelos trasciende estos límites.

**Antonio M<sup>a</sup> Esquivel y Suárez de Urbina**  
(Sevilla, 1806 – Madrid, 1857)  
*Santa Isabel de Hungría*  
1848

Óleo sobre lienzo

115,5 x 92,5 cm.

Firmado: "A. Esquivel"



PANTORBA, Bernardino de (1959). *Antonio María Esquivel*, *Arte Español*, *Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, Tomo XXII, año XLII, lám. XIII, p. 168.

PÉREZ CALERO, Gerardo (2012). *Consideraciones estéticas en torno a la obra del pintor Antonio María Esquivel*. *Laboratorio de Arte*, revista del Departamento de Historia del Arte, núm. 24, Tomo 2, Universidad de Sevilla, p. 535, fig. 3.

*Santa Isabel de Hungría* es la única obra de temática religiosa que presentamos en esta selección. A pesar de que Esquivel cultivó este y otros géneros —mitología, cuadros de historia y costumbrismo andaluz—, su producción más copiosa y donde despliega su mejor lenguaje son los retratos. Por eso incluimos esta pieza, a pesar de no tratarse de un retrato propiamente dicho.

La formación de Esquivel en su ciudad natal pasa por la inevitable estela que deja Murillo, que se siente en su pintura, sobre todo la religiosa. A pesar de ser un pintor romántico, vuelve su cabeza al maestro del barroco sevillano en busca del ideal de belleza. El rostro infantil de Santa Isabel, de candorosas mejillas y expresión arrebolada con la mirada en alto, así como la postura de la mano sobre el pecho, nos acerca a las vírgenes niñas de Murillo como *La Inmaculada Concepción* (Inv. P000973)<sup>12</sup> o *La Inmaculada Concepción de los Venerables* (Inv. P002809)<sup>13</sup>, ambas en el Museo Nacional del Prado.

Este cuadro es de su etapa de madurez, establecido en Madrid y superada una ceguera —que lo llevó a dos intentos de suicidio—. En este momento Esquivel ya ha sido nombrado pintor de cámara de Isabel II (1843) y académico de la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1847). A pesar de todo, su pintura no alcanza la relevancia de los Madrazo en este género. Bernardino de Pantorba habla de ello en estos términos: “*Cierto que ni la excelencia de su arte, ni la limpieza de su conducta, ni la simpatía que despertaba su carácter, le libraron, en el campo de la crítica, de censuras inmerecidas. No pocas veces su pintura fué juzgada con evidente mala intención. Conviene, a este respecto, recordar que el sevillano no sostenía relaciones muy amistosas con Federico de Madrazo, el retratista español más celebrado de su época, y sabido es que la familia Madrazo—el "clan Madrazo", como se le ha denominado muy bien—ejercía en Madrid una verdadera dictadura artística, con todos los resortes de mala o peor ley de que las dictaduras se valen para perjudicar a sus adversarios*”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Murillo, Bartolomé Esteban (1665 Ca.). *La Inmaculada Concepción* [imagen] Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 28 de marzo de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/41e27983-67d1-4243-87c9-134c7b140586>

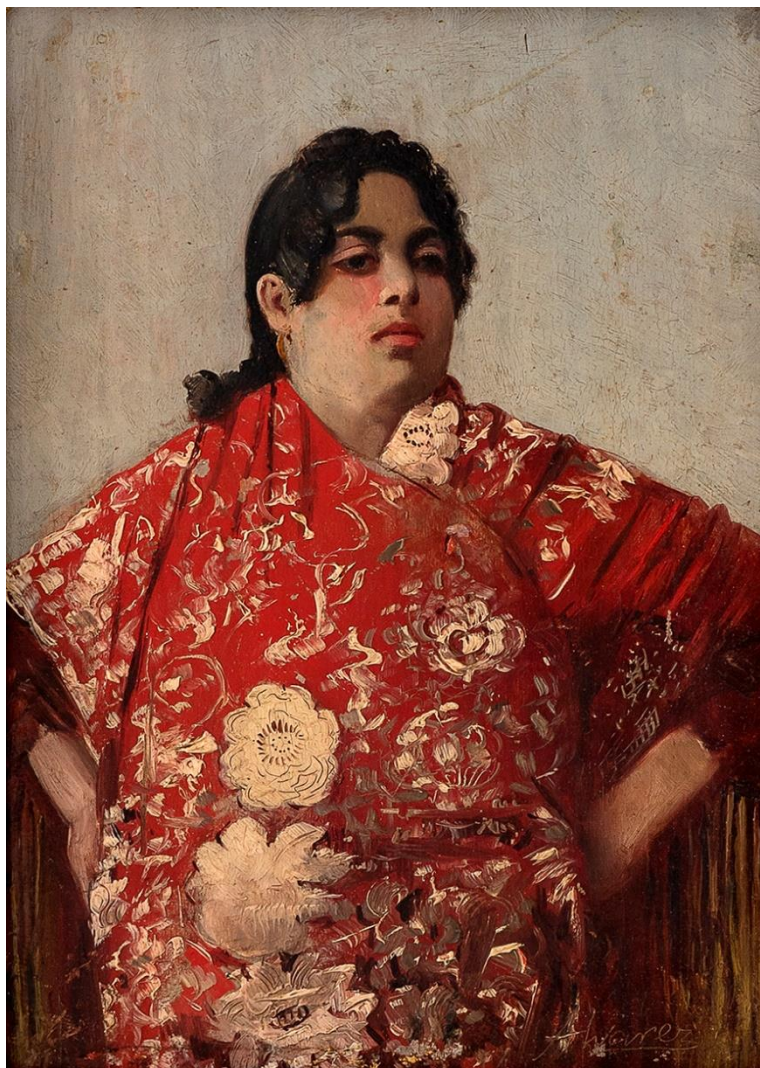
<sup>13</sup> Murillo, Bartolomé Esteban (1660-1665). *La Inmaculada Concepción de los Venerables* [imagen]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 28 de marzo de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables/76179d81-beaf-4f9e-9a05-ef92340a00d1>

<sup>14</sup> PANTORBA, Bernardino de (1959). *Antonio María Esquivel*. *Arte Español*, revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Tomo XXII, Año XLII, Madrid, 1959, p. 16.

En cualquier caso, la madurez y calidad de esta obra, caracterizada por la elegancia y plasticidad de su mano, se aprecia en su particular pincelada fundida del algodonoso armiño o el brillante colorido de la indumentaria regia, iconografía habitual de Santa Isabel de Hungría. La deslumbrante paleta contrasta con el fondo neutro, asignando cierta teatralización a la figura, enfatizada por el área más clara que rodea la cabeza. Ésta parece emerger provista de un aura, lo que le dota de un aire místico que viene a subrayar el carácter religioso del retrato.

**Luis Álvarez Catalá**  
(Madrid, 1836 - 1901)  
*Flamenca*  
1860 Ca.

Óleo sobre lienzo  
19,5 x 13,5 cm.  
Firmado: "L. Álvarez"





Esta obra es singular en la producción de Luis Álvarez Catalá que, aunque cultivó el retrato, fue un pintor especializado en cuadros preciosistas *de casacón* y que se dio a conocer con la pintura de historia, donde obtuvo varias medallas.

El fondo neutro en tonos grises cede todo el protagonismo a la oronda figura que traspassa los límites del propio marco con sus brazos en jarras. Esta actitud tan inusual y alejada de los convencionalismos posturales del retrato finisecular, afectados por el recato y la sumisión, ya nos indican que nuestra protagonista es especial. Las mujeres gitanas, imbuidas de un exotismo misterioso o decadente, fueron sensuales arquetipos construidos por los artistas nacidos en los setenta del siglo XIX. La nómina es infinita: Romero de Torres, Zuloaga, Nonell, Casas, Anglada Camarasa, etc.<sup>15</sup>. Pero esta flamenca que nos presenta Luis Álvarez Catalá llega mucho antes y, aunque parte de las mismas premisas, está despojada de todo erotismo y languidez: el mantón cubre por completo una corpulenta figura y el rostro, enmarcado por la negrura de los bucles y las gruesas cejas, se muestra absorto y concentrado, ignorándonos. Esta mujer no interactúa, ni se exhibe y parece que tampoco posa, aunque lo hiciera.

A pesar del anonimato, la rotundidad del retrato y su actitud redundan en el logro de plasmar una personalidad concreta, como lo hiciera ya Velázquez dignificando a sus modelos, al margen de su posición o atractivo con *“esa radical e insobornable intimidad que constituye el fondo de la personalidad individual en cualquier ser humano”*<sup>16</sup>.

La técnica desecha de factura inacabada, la paleta reducida y el fondo sin referencias espaciales no son habituales en la producción de Álvarez Catalá. Podrían ponerse en relación con la obra *Una gitana* (Inv. Poo2620, Museo Nacional del Prado)<sup>17</sup> de Raimundo de Madrazo, coetáneo suyo e hijo, a su vez, de Federico de Madrazo, del que Catalá fue discípulo.

---

<sup>15</sup> María López Fernández afirma: *“La atracción por la mujer gitana mostraba, sin duda, la atracción por la otra, por esa mujer que, al ser de otra etnia, podía transgredir la norma y, al contrario que la mujer burguesa esclavizada por las reglas sociales, podía vestirse de atrevidos colores, soltarse el pelo, sonreír, mirar directamente a un hombre y embrujarlo con su baile. La mujer seductora y perversa de fin de siglo se transformó en gitana y fue representada por los artistas con poses muy parecidas a las de las prostitutas. Al ser de otra raza, no había peligro de contaminar las recatadas maneras de la mujer decente”* en LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2006). *La imagen de la mujer en la pintura española 1890 – 1914*, La balsa de la medusa, p. 265.

<sup>16</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique (1951). *El retrato como género pictórico. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones y de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional, Tomo LV, I Trimestre 1951*, Madrid, p. 28.

<sup>17</sup> Madrazo y Garreta, Raimundo de (1872). *Una gitana* [imagen]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 25 de marzo de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-gitana/e86f7625-e8e4-4572-b6a0-4d3e75dcd7c7>

**José Villegas Cordero**  
(Sevilla, 1844 – Madrid, 1921)  
*Joven con mantilla*  
1865 Ca.

Óleo sobre lienzo  
60,5 x 48 cm.  
Firmado: "Villegas"



Los temas de inspiración española se pusieron de moda en la Europa del último tercio del siglo XIX. Ese costumbrismo hispano de mantillas y manolas se relaciona, en parte, con la pérdida de identidad nacional asociada a las transformaciones que trajo la revolución industrial.

José Villegas, sevillano de nacimiento y formado en el taller de José María Romero, pintor de la burguesía y aristocracia de la ciudad, dominaba perfectamente esta temática de raigambre folclórica que poblaba la producción retratística femenina. En un intento por mostrar la españolidad, se viste a la mujer con un ajuar netamente español que afianza un tipo de retrato arquetípico, tomando un falso aspecto popular.

En este retrato apreciamos la técnica preciosista que caracteriza a Villegas, patente en la ejecución del entramado de encaje de la mantilla. Esta se revela como la verdadera protagonista del cuadro y le sirve de frontera visual entre el cabello y el fondo, cuya negrura desprovista de concesiones le permite encajar la figura sin preocupaciones espaciales que distraigan. Tan sólo un fragmento del respaldo de la silla, cuya talla en balaústre nos remite, de nuevo, al tradicionalismo andaluz que refuerza la naturaleza de este retrato.

Pero esta atención al detalle, donde no se deja nada al azar, aparece también en la intencionalidad con que aparta la mantilla del lado derecho del rostro. Este gesto deja libre la oreja para mostrarnos el brillo de la criolla de oro; brillo que se repite en las pulseras de semanario sobre la mano enguantada. Con respecto al rostro, se insiste en el esmero y cuidado que caracteriza toda la composición, adivinando la humedad de los lagrimales y la tez sonrosada, en clara sintonía cromática con los labios y el ramillete floral.

**Heinrich von Angeli**  
(Sopron, Hungría, 1840 – Viena, 1925)  
*La archiduquesa Isabel Francisca de Austria*  
1880

Óleo sobre lienzo

70 x 58 cm.

Firmado y fechado: “H V Angeli / 1880”



Heinrich von Angeli, pintor conocido por sus retratos de la realeza y alta sociedad, comparte origen de nacimiento con su modelo, retratada a la edad de cincuenta y nueve años, después de su doble viudedad y de dar a luz dos reinas, una de cada matrimonio.

A pesar del linaje de la archiduquesa, estamos ante el retrato de una mujer madura, despojada de todo símbolo que aluda a su alcurnia, salvo la distinción natural que posee y que el artista ha logrado transmitirnos. Minucioso en los detalles, se recrea en los delicados bordados de tul del escote y en el brillo de las piedras y perlas que componen el *chocker* que ciñe su cuello. Pero este esmero no impide que se concentre toda la atención en el rostro. Para ello, el artista corta la efigie a la altura del busto, utiliza un fondo neutro y reduce la paleta al binomio blanco-negro para el atuendo y las joyas, reservando los sutiles toques de color en las carnaciones, que se resuelven con maestría.

La sensación de inmediatez franquea la barrera con el espectador a través de una mirada sincera y serena y un gesto amable, concentrado en la sonrisa contenida. Esta interacción evita retóricas innecesarias y acude a la anécdota, mostrándonos cómo uno de los bucles del cabello ha doblado el encaje del vestido de forma casual, a la altura del hombro. Este proceder intencionado, pero que parece azaroso, resulta insólito y novedoso para un retrato de este tipo.

**Raimundo de Madrazo y Garreta**  
(Roma, 1841 – París, 1920)  
*Mrs. James Leigh Coleman*  
1886 Ca.

Óleo sobre lienzo  
65 x 50 cm.- 61 x 48 cm. (óvalo)  
Firmado y fechado: “Madrazo / 1886”



Raimundo de Madrazo fue nieto del pintor de cámara José de Madrazo. Vino al mundo en Roma, donde estaba pensionado su padre Federico como pintor. Comenzó a formarse con sus tíos artistas Luis y Pedro. Su hermano Ricardo, once años menor, se dedicó igualmente a la pintura y su hermana Cecilia se casó con el pintor Mariano Fortuny Marsal con quien tuvo a su sobrino Mariano Fortuny y Madrazo, también artista. En 1875 nace su único hijo, que se dedicó a la pintura y a la música, Federico Carlos, alias Cocó que, con su trágico suicidio en 1935, puso fin a la saga protagonista de la vida artística española durante más de siglo y medio.

En este entorno nada podía salir mal. Raimundo tuvo éxito y reconocimiento internacional fundamentalmente por su extraordinaria capacidad para el retrato de la alta sociedad, al que se dedica casi exclusivamente en su madurez; no en vano su familia siempre había destacado en este género. Mientras vivió en París, retrató a la nobleza europea e hispanoamericana afincada allí y, durante sus múltiples estancias estadounidenses, inmortalizó a los miembros de la alta sociedad americana<sup>18</sup>. Uno de estos retratos es el que nos ocupa.

El uso del formato oval ya había sido utilizado en otras ocasiones por Raimundo de Madrazo; lo mismo ocurre con ese fondo grana intenso que repite nuevamente un año más tarde en el retrato de la *Reina María Cristina de Habsburgo* (Museo Nacional del Prado, Inv. P002619)<sup>19</sup> o en la *Señora vestida de negro* (Museo de Bellas Artes de Valencia, Inv. 189/2004)<sup>20</sup>. El gusto por este fondo que sublima el rostro volveremos a verlo más adelante en el retrato de *María del Carmen Terry, Marquesa de Perinat* realizado en 1891 (Museo Nacional del Prado, Inv. P007732)<sup>21</sup> o en el de *María Hahn* de 1905 (Museo de Historia de Madrid, Inv. 00025.866)<sup>22</sup>.

Aunque Mrs. James Leigh Coleman mira frontalmente al espectador, su cabeza se inclina con sutil ligereza a nuestra derecha, en la misma dirección en que ladea el cuerpo,

<sup>18</sup> GARCÍA NAVARRO, Carlos (s.f.). *Raimundo de Madrazo y Garreta*. Diccionario biográfico Español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 31 de marzo de 2021. URL: <http://dbe.rah.es/biografias/12567/raimundo-de-madrazo-y-garreta>

<sup>19</sup> Madrazo y Garreta, Raimundo de (1887). *María Cristina de Habsburgo Lorena* [imagen]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 25 de marzo de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-cristina-de-habsburgo-lorena/d24681fc-80a2-4812-92da-a92dd038b40c>

<sup>20</sup> Madrazo y Garreta, Raimundo de (1887). *Retrato de señora vestida de negro* [imagen]. Museu Belles Arts, Valencia, España. Recuperado el 25 de marzo de 2022. URL: <https://museobellasartesvalencia.gva.es/documents/169021322/169379957/189-2004.jpg/e6530843-abd1-4bof-bef6-797b6017f550?t=1622543345643>

<sup>21</sup> Madrazo y Garreta, Raimundo de (1891). *María del Carmen Terry, luego I Marquesa de Perinat* [imagen]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 25 de marzo de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-del-carmen-terry-luego-i-marquesa-de-perinat/2e5c65ef-c737-47de-925f-4dd84922bb28>

<sup>22</sup> Madrazo y Garreta, Raimundo de (1905). *María Hahn* [imagen]. Museo de Historia de Madrid, España. Recuperado el 25 de marzo de 2022. URL: [https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoDeHistoriaDeMadrid/COLECCIONES/LaPiezaDelMes/Mar%C3%ADa%20Hahn/ficheros/Maria%20Hahn\\_WEB.pdf](https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoDeHistoriaDeMadrid/COLECCIONES/LaPiezaDelMes/Mar%C3%ADa%20Hahn/ficheros/Maria%20Hahn_WEB.pdf)

esta vez más evidente, para alcanzar la postura habitual de este tipo de poses. Conforma así un retrato tradicional del gusto de la época en la estética realista que envuelve la pintura de Raimundo de Madrazo.

Volvemos aquí al peinado despejado de la cara y recogido atrás, con la única concesión estilística de la rosca trenzada. De hecho, el cabello suelto o desordenado era impropio de estas damas y se reservaba a los modelos femeninos que orbitaban fuera de este círculo elitista —gitanas, prostitutas, mendigas— con connotaciones muy negativas.

El rostro, de pincelada más plana y dibujística, contrasta con el abocetamiento de las bolas de azabache del escote, los discretos pendientes o la cadena del cuello. Estas licencias plásticas se observan mucho mejor en el broche del pecho o en el encaje del vestido, resueltos mediante manchas que nos revelan la mejor versión del maestro.



**Román Ribera Cirera**  
(Barcelona, 1848 - 1935)  
*Salida de un teatro*  
1887 Ca.

Óleo sobre lienzo

150 x 100 cm.

Firmado: "Roman Ribera"



Esta obra de Román Ribera, asiduo a los grandes formatos, no es un retrato propiamente dicho. Se trata más bien de una escena urbana donde la protagonista es, de nuevo, una mujer. Este tipo de asuntos de corte burgués y aristocrático tenían un enorme éxito de ventas y, aunque al artista catalán a menudo le interesaban las temáticas protagonizadas por seres marginales y menos glamurosos, la realidad era que se sucedían los encargos de este tipo y se vendían incluso por adelantado<sup>23</sup>.

El hecho de incluir esta obra dentro del discurso obedecía a reforzar la idea arquetípica del modelo de joven bella, elegante y distinguida como mero reclamo para la pintura de la época. Estos bailes de sociedad eran la excusa para inmortalizar a hermosas damas ricamente ataviadas en el momento preciso de abandonarlos. Estas instantáneas que aparentan cierto carácter anecdótico y parecen alejar a Román Ribera del academicismo de la llamada Escuela Española de Roma a la que pertenece, no son sino meras excusas disfrazadas de cotidianidad. Todo en esta composición está medido para reforzar la figura principal, ubicada en el centro, iluminada únicamente a través del color con una estudiada paleta cálida y focalizando la atención gracias a la diagonal que traza la alfombra carmesí.

Con este mismo fin los elementos del fondo se desdibujan: el contorno de la escultura de la izquierda no aparece definido, como tampoco el del macetero de la derecha, donde adivinamos la silueta de una esfinge —las dos únicas referencias clásicas que aluden a la formación académica del pintor catalán—. En ese segundo plano, que funciona sólo como telón de fondo para resaltar la figura de la joven, no apreciamos detalle alguno del rostro de la criada, frente a la minuciosidad con la que perfila las facciones de la protagonista donde se adivinan los ojos claros, la nariz pequeña, el carmín de labios bajo el mentón oval, la frente despejada y el estilizado cuello. Todo un catálogo de rasgos prototípicos del ideal de belleza femenino que se debe a un público entregado y dispuesto a pagar por el mero hecho de contemplarlo. Si no logramos adivinar la apariencia de la criada, menos aún la del cochero, que nos da la espalda. Ambas siluetas, a las que se suma la del carruaje, funcionan como una masa oscura informe, interrumpida únicamente por el cromatismo del ramo de flores y la luz del farol, facilitando así la legibilidad de ese segundo plano tan intencionadamente secundario.

Y por último de nuevo ella, la protagonista, potentemente iluminada sin foco de luz aparente, dado que la escena transcurre al alba, pero enaltecida por el color. Portadora de todos los atributos posibles que ayuden a ensalzar su artificiosa imagen. El tocado, el abanico que pende de su cintura, los guantes largos de raso característicos del atuendo nocturno y la capa de seda con cuello de piel, repetida en muchos otros cuadros de Román Ribera de similar temática.

Su pose, afectada también, incide en esta aparatosa composición donde el espectáculo, en realidad, parece estar más bien fuera que dentro del teatro. La joven

---

<sup>23</sup> ALCOLEA, Fernando (2014). *Biografías de pintores (A), Román Ribera Cirera*. Fernando Alcolea. Recuperado el 5 de abril de 2022. URL: <http://fernandoalcolea.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Roman-Ribera-Cirera/index.php/>

avanza sujetando con la mano derecha un enorme arreglo floral mientras que, con la izquierda, levanta ligeramente la ampulosa falda. Es aquí donde el pintor *recompensa* al espectador dejando ver un centímetro de la enagua y un fragmento de su delicado pie, enfundado en un brillante zapato.

**Joan Cardona i Lladós**  
**(Barcelona, 1877 - 1958)**  
***Una niña***  
**1895 Ca.**

Carboncillo, gouache y pastel sobre papel  
60 x 46 cm.  
Firmado: "Cardona"



Según su biografía, es en 1894 cuando Joan Cardona comienza a participar en las exposiciones de Bellas Artes de Barcelona, con un estilo académico aún, sin definir todavía su personalidad artística<sup>24</sup>. Es probablemente en esta época temprana de la última década del XIX donde se sitúa esta obra, muy diferente a *La niña de la mantilla* (1925 Ca.), el otro ejemplar de Cardona que forma parte de esta muestra, ya en la plenitud de su estilo.

Esta niña es, junto con otro dibujo de Hermenegildo Anglada Camarasa, las dos únicas obras sobre papel que se presentan en la exposición. No hay que olvidar que a Cardona le gustaba el dibujo y se dedicó durante muchos años al campo de la ilustración. Precisamente ese soporte y el carácter abocetado de esta obra, donde se advierten algunas manchas y raspaduras, nos estén indicando que se trata de un estudio preparatorio. Probablemente sea un bosquejo de juventud donde ya se aprecia el interés por la figura femenina desde los inicios de su carrera.

Está retratada casi hasta los pies y luce un vestido estampado de corpiño con amplias mangas y falda de vuelo. El casticismo no solo está presente en esta indumentaria, sino en la cesta que sujeta con ambas manos, probablemente situando a la joven en una romería u ofrenda floral.

---

<sup>24</sup> PINÓS GUIRAO, Gabriel (5 de marzo de 2016), *Biografía de Joan Cardona*. Gothslund, Galería d'Art 1978. URL: <http://www.joancardona.cat/es/biografia-de-joan-cardona/>

**Isidre Nonell i Monturiol**  
(Barcelona, 1872 - 1911)  
*Figura femenina asseguda*  
1898 Ca.

Óleo sobre lienzo  
101 x 60,5 cm.  
Firmado: "nonell."



Si en la *Salida de un teatro* de Román Ribera la escena es una excusa para enaltecer la figura femenina y toda la escenografía funciona como su perfecto decorado, en este caso el entorno se despoja de toda intencionalidad narrativa para concentrar la atención en cuestiones meramente plásticas. En efecto, podríamos situar a esta mujer en cualquier sitio y podría ser también cualquier mujer. El título tampoco podría ser más aséptico.

De nuevo un ser anónimo se infiltra en esta exhibición de rostros gracias al enorme interés que suscita esta obra. No hay unos rasgos que definan a la modelo y su figura monumental, casi escultórica, ni siquiera permite sospechar una anatomía debajo del vestido. No podemos saber nada de ella, pero podemos intuirlo todo.

La Doctora en Historia del Arte y experta en la figura de Nonell, Glòria Escala i Romeu, data esta pieza hacia 1898. Esto nos situaría en un precedente de sus cuadros de gitanas ejecutados en los primeros años del novecientos, reflejo de la marginalidad en lo que ha venido a llamarse *La España negra*. Esa pincelada tan característica no está presente aquí, pero justamente por la visión reduccionista que ha tenido su obra en la Historia del Arte, encasillando a Nonell como pintor de gitanas y marginados, traemos esta obra.

Realmente la visión del artista postmodernista no está tan alejada aquí de su catálogo de gitanas cabizbajas, aunque en este caso se despoja de ese halo de sordidez, revelándose en una suerte de experimentación plástica muy sugestiva. Nonell utiliza sólo cuatro colores planos con una intencionalidad manifiesta y que, por otra parte, acercan esta pieza al campo de la ilustración. El azul para el vestido. Un naranja versionado en el vibrante fondo, rojizo en el manto y amarillento con el que traduce los toques de luz. La mancha de un blanco cerúleo para el rostro y el negro para el cabello y los contornos, que de nuevo inciden en ese carácter dibujístico de las estampas ilustradas. Toda una economía de medios que sólo una mano maestra convierte en riqueza.

**José Villegas Cordero**  
(Sevilla, 1844 – Madrid, 1921)  
*Retrato de dama*  
Último tercio del siglo XIX Ca.

Óleo sobre lienzo  
90,5 x 70 cm.  
Firmado: “Villegas/ROMA”





Este retrato se data cronológicamente en el último tercio del siglo XIX, dado que su localización en Roma sitúa a José Villegas Cordero en esa ciudad entre 1868 y 1901<sup>25</sup>. Es allí donde se establece y pinta en su propio estudio —que al principio compartió con Eduardo Rosales—, logrando un enorme éxito y una clientela internacional<sup>26</sup>.

Si bien no eran retratos lo que más cultivaba Villegas, nunca dejará de hacerlos, porque debía cubrir la demanda de sus clientes y le reportaban cuantiosos beneficios económicos, como al resto de pintores de su generación que lograron despuntar en este terreno.

Esta dama es un retrato muy diferente al de la *Joven con mantilla* que vimos anteriormente. No sólo son dos conceptos distintos, sino que la propia técnica también difiere. Si en la muchacha castiza apreciábamos el preciosismo, en esta obra hay mayor libertad de ejecución. En el fondo, por ejemplo, se vislumbran las gruesas pinceladas en múltiples direcciones y, salvo el rostro, el resto del retrato tiene una técnica más desenvuelta. De este modo es en la cara donde se concentra el principal foco de luz, que ilumina desde la izquierda y se refuerza con la blancura de la camisa. Las referencias al lujo son extremadamente sutiles en esta obra, a excepción del enorme sombrero con plumas. La estola de piel no es ostentosa y se funde con el fondo, y las únicas concesiones están en el broche esmeralda y la flor del pecho, que funcionan como núcleos cromáticos de la severa paleta.

---

<sup>25</sup> Según Enrique Valdivieso, la estancia de Villegas en Roma se inicia a mediados de 1868 y su regreso a Madrid se produce en 1901. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (s.f.). *José Villegas Cordero*. Diccionario biográfico Español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 30 de marzo de 2021. URL: <http://dbe.rah.es/biografias/5779/jose-villegas-cordero>

<sup>26</sup> *Ibidem*.

**Ramón Casas Carbó**  
(Barcelona, 1877 - 1958)  
*Mujer vestida de rojo sentada en una silla verde*  
1900 Ca.

Óleo sobre lienzo  
73 x 60 cm.  
Firmado: "R. Casas"



COLL MIRABENT, Isabel (2002). *Ramón Casas. Catálogo razonado*, De la Cierva Ediciones, p. 394.

En esta obra no adivinamos un rostro y, apenas, una figura, pues los contornos sólo se insinúan y la modelo aparece sumida en cierta nebulosidad, como apunta Isabel Coll en el catálogo razonado de Ramón Casas<sup>27</sup>. Lo que se reconoce es su mano, identificable en el recogido del cabello, repetido en sus modelos para mostrar la nuca. Guiño sutil a la sensualidad, encuadrada en los estereotipos femeninos que ya hemos mencionado.

Otro aspecto que resulta familiar es la silla. Este mueble de respaldo cóncavo decreciente formado por listones de madera que a Casas le debía gustar. Casi siempre lo muestra desde atrás, colocando a sus modelos con cierta torsión. Tal es el caso de *La Parisiènne*<sup>28</sup> o del *Retrato de Enric Borràs*<sup>29</sup>. Incluso él mismo se autorretrata en pie en un dibujo del Museo de Arte de Cataluña (Inv. 041252-D)<sup>30</sup> donde aparece con esta silla al lado que, a la vez, reproduce en el cuadro que está pintando situado sobre el caballete al fondo. Es tan reconocible la silueta de este asiento modernista que en el cartel que diseñó en 1901 para los cigarrillos París, la silla adquiere un verdadero protagonismo<sup>31</sup>.

Casas sitúa la figura en el centro de la composición, en un interior intimista de tonos verdes que juegan con su complementario, el rojo, materializado en la potente mancha del vestido. Con esta efectividad plástica consigue centrar la atención en ese escote de la espalda, potenciado por las carnaciones luminosas.

---

<sup>27</sup> COLL MIRABENT, Isabel (2002). *Ramón Casas. Catálogo razonado*, De la Cierva Ediciones, p. 394.

<sup>28</sup> Casas, Ramón (1900 Ca.). *La parisienne* [imagen]. Museo de Montserrat, Barcelona, España. Recuperado de Art Tribune el 31 de marzo de 2022.

URL: [https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoDeHistoriaDeMadrid/COLECCIONES/LaPiezaDelMes/Mar%C3%ADa%20Hahn/ficheros/Maria%20Hahn\\_WEB.pdf](https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoDeHistoriaDeMadrid/COLECCIONES/LaPiezaDelMes/Mar%C3%ADa%20Hahn/ficheros/Maria%20Hahn_WEB.pdf)

<sup>29</sup> Casas, Ramón (1903). *Retrato de Enric Borràs* [imagen]. Revista Pel i Ploma vol. IV, núm. 98, octubre de 1903, p. 305. Recuperado de Arca. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues el 31 de marzo de 2022.

URL: [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1038031](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1038031)

<sup>30</sup> Casas, Ramón (1900). *Autorretrato* [imagen]. Museu d'Art de Catalunya, Barcelona, España. Recuperado el 25 de abril de 2022. URL: <https://www.museunacional.cat/sites/default/files/041252-D.JPG>

<sup>31</sup> Casas, Ramón (1901). *Cigarrillos París* [imagen]. Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot, Barcelona, España. Recuperado de Tendencias del Mercado del Arte el 31 de marzo de 2022.

URL: <https://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/2016/03/CASAS.jpg>

**José Albiol López**  
(Valencia, 1872 - 1928)  
*Retrato ecuestre de la infanta Isabel de Borbón, "La Chata"*  
1901

Óleo sobre tabla

26,5 x 31 cm.

Firmado y fechado: "J. Albiol/1901"



Isabel de Borbón y Borbón fue la hija primogénita de Isabel II y Francisco de Asís. Su carácter cercano y afable hizo que fuese muy querida por los madrileños que le pusieron el conocido apodo de “*La Chata*” debido a la forma de su nariz. Desde muy pequeña fue aficionada a los caballos y la caza, que practicó durante toda su vida. Según sus biógrafos, “*fue una amazona diestra y sin miedo, a pesar de haber sufrido múltiples caídas a lo largo de su vida*”<sup>32</sup>. En este retrato aparecen sus dos aficiones: la infanta monta a caballo y tiene colgada una corneta de caza.

Isabel de Borbón no monta a horcajadas como lo haría un hombre. A pesar de la enorme falda que lleva, adivinamos la posición de las piernas, situadas ambas hacia el mismo lado. Esta forma de montar femenina llamada “*a la amazona*”<sup>33</sup> estaba pensada para *proteger* la fertilidad de la mujer. Tampoco se les permitía usar pantalones en la equitación; la continua *preocupación* de la sociedad patriarcal precisaba que las faldas fuesen lo suficientemente largas para no mostrar las piernas –de ahí el tamaño de la que luce la infanta–. E incluso existía la posibilidad de coser pesas al dobladillo para que no volaran al cabalgar, evitando así una *escandalosa* exhibición. Todo un decálogo de advertencias necesarias para proteger la moral y, de paso, restringir la libertad femenina.

Es inevitable comparar este retrato con el de la Reina María Luisa de Parma. Al margen de las diferencias evidentes entre uno y otro, advertimos la cercanía de éste, mucho más palpable en la sencillez de la modelo, el punto de vista<sup>34</sup> y hasta la postura del caballo con las cuatro patas en el suelo. Justo aquí notamos que Albiol no deja bien resuelto este tema. La ausencia de sombras de una obra inacabada produce la sensación de que el caballo no se asienta sobre los cascos.

---

<sup>32</sup> RUBIO, María José (2003). “*La Chata*”. *La infanta Isabel de Borbón y la corona de España*, La esfera de los libros. Citado por Madrid Villa y Corte. *La infanta Isabel de Borbón, “La Chata”* y recuperado el 20 de marzo de 2022. URL: <http://www.madridvillaycorte.es/isabel-de-borbon-la-chata.php>

<sup>33</sup> Didácticos de Ocio Caballo (3 de abril de 2020). *Principios básicos de la monta a la amazona, una tradición con siglos de antigüedad*. Recuperado de Ocio Caballo el 19 de marzo de 2022. URL: <https://www.ociocaballo.com/2020/04/principios-basicos-de-la-monta-a-la-amazona-una-tradicion-con-siglos-de-antigüedad/>

<sup>34</sup> Hasta el formato apaisado implica menor magnificencia otorgándole menos verticalidad al retrato y, por tanto, más cercanía.

**Joaquín Sorolla y Bastida**  
(Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)  
*Doña Carmen Avial y Llorens, condesa de Albox*  
**1905**

Óleo sobre lienzo

180 x 130 cm.

Firmado y fechado: “J. Sorolla Bastida 1905”

**Museo Casa Ibáñez (Olula del Río, Almería)**



DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier (2009). *Joaquín Sorolla, pintor en Joaquín Sorolla*, [Cat. Exp.], Museo Nacional del Prado, p. 86.

PANTORBA, Bernardino de (1953). *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Mayfe, Catálogo nº 1972.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (2011). *Familia de Estanislao Granzow. Joaquín Sorolla*, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p. 69.

PONS SOROLLA, Blanca (2001). *Joaquín Sorolla, vida y obra*, Fundación de apoyo a la Historia del Arte hispánico, p. 226.

SAZATORNIL, Luis y LASHERAS, Ana Belén (2003). *Retratos de elegancia y poder, Sorolla y los condes de Albox*, en *Trasdós*, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander, núm. 5, pp 9-37.

SAZATORNIL, Luis y LASHERAS, Ana Belén (2010). *Sorolla y los condes de Albox*, Fundación Museo Casa Ibáñez.

Valencia no se entiende sin Sorolla y Sorolla no se entiende sin Valencia. En una exposición de este tipo no podía faltar. Que la condesa de Albox cuelgue de las paredes del Casino de Agricultura ha sido posible gracias al préstamo del Museo Casa Ibáñez de Olula del Río, en Almería. Su director, Andrés G. Ibáñez, nos da algunas claves de este encargo, donde Sorolla cobró menos de lo acostumbrado —cinco mil pesetas— gracias a la intervención del pintor Aureliano de Beruete, amigo personal del conde de Albox y Sorolla<sup>35</sup>.

El representante del luminismo y naturalismo vive su época de mayor plenitud cuando retrata a la condesa de Albox. Los empastes realizados con pinceladas enérgicas componen la imagen, que se termina de configurar en nuestra retina, creando la necesaria corporeidad. La potente luz, a pesar de estar en un interior, se consigue con la paleta clara del vestido, donde los brillos de la seda hacen el resto. La estola de piel oscura que cruza en diagonal supone el contrapunto lumínico, evitando así un deslumbramiento excesivo.

Está retratada en tamaño real, desde un punto de vista alto, permitiendo admirar toda su magnificencia que, al margen de la excelencia técnica, supone un patrón del retrato aristocrático de la época. En su postura hay una intencionalidad regia, apoyando sus pies en un almohadón a modo de escabel. La rica exhibición se traduce a través de las joyas y la indumentaria, sin escatimar en detalles. El rutilante vestido a listas, donde combina la fría plata con la calidez del rosa en una magistral ejecución de pliegues y reflejos, fija el punto de atención. Su sobrada aptitud para expresar las calidades de los

---

<sup>35</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés (15 de junio de 2020). La Condesa de Albox de Sorolla, la historia de un retrato "almeriense". *La Voz de Almería*. URL: <https://www.lavozdealmeria.com/noticia/5/vivir/195541/la-condesa-de-albox-de-sorolla-la-historia-de-un-retrato-almeriense>

tejidos se detecta en la estola de piel, el guante de seda, el encaje del escote o el tul que envuelve los hombros. Lo mismo ocurre con las joyas: pendientes, anillos y pulseras donde las perlas son protagonistas. También luce un broche en el escote y un *chocker* con base de terciopelo negro en el cuello<sup>36</sup>.

Hay un detalle casi anecdótico. La poca importancia que concede al fondo, apenas esbozado, contrasta con el protagonismo que otorga al canapé donde se sienta la condesa, que forma parte inherente del retrato<sup>37</sup>. Este mueble era de Sorolla y actualmente está expuesto en el salón principal de su Casa-Museo de Madrid (Inv. 30029)<sup>38</sup>. Aparece en otros cuadros posteriores como *La familia Benlliure Arana*<sup>39</sup>, *Doña Desamparados Galindo*<sup>40</sup> o *La Señora de Urcola con mantilla*<sup>41</sup>. Es un recurso muy utilizado por el pintor; de todos es conocido la importancia que él otorgaba a sus muebles y objetos de colección que atesoraba en su hogar y no duda en representarlos en muchas ocasiones<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> Tanto el tipo de collar como el peinado recogido hacia atrás con el flequillo rizado nos recuerdan inevitablemente al retrato de la archiduquesa Isabel Francisca de Austria, de Heinrich von Angeli.

<sup>37</sup> Se trata de un canapé de madera policromada en blanco con tallas doradas y tapizado de rejilla. Siguiendo la moda historicista del siglo XIX, en las casas burguesas como la de Sorolla abundaban este tipo de muebles que seguían patrones de estilos del pasado. En este caso se trata de una interpretación de una *corbeille* del rococó francés de Luis XV (canapé de costados envolventes, que se unen al respaldo en una sola pieza, pensado para proteger de las corrientes de aire).

<sup>38</sup> VICENTE GALENDE, Susana (s.f.). Canapé [imagen]. Museo Sorolla. Madrid, España. CERES, Colecciones en red. Recuperado el 20 de marzo de 2022. URL: [http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=MSM&AMuseo=MSM&Ninv=30029&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom](http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=MSM&AMuseo=MSM&Ninv=30029&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom)

<sup>39</sup> Sorolla y Bastida, Joaquín (1906). *La familia Benlliure Arana* [imagen]. Fundación Mariano Benlliure, Madrid, España. Recuperado el 20 de marzo de 2022. URL: <http://marianobenlliure.org/wp-content/uploads/2016/02/arana-lucrecia-con-hijo.jpg>

<sup>40</sup> Sorolla y Bastida, Joaquín (1907). *Doña Desamparados Galindo* [imagen]. Retratos de Joaquín Sorolla y Bastida. Joaquín Sorolla blogspot. Recuperado el 20 de marzo de 2022. URL: <https://2.bp.blogspot.com/-QtNbamMmM74/Wp1x09oZn3I/AAAAAAAAACmI/kbcG57Bo-kMpN5vuqCMFoj6VmYbQrGu7ACLcBGAs/s1600/Sra%2BDesamparados%2BGalindo.jpg>

<sup>41</sup> Sorolla y Bastida, Joaquín (1909). *La señora de Urcola con mantilla* [imagen]. Retratos de Joaquín Sorolla y Bastida. Joaquín Sorolla blogspot. Recuperado el 20 de marzo de 2022. URL: <https://2.bp.blogspot.com/-j78jqSHCFos/WsMAJY2lxhI/AAAAAAAAACqY/XEnZVtwtupkMuaeeyXYxRVx28rWo5-RfgCLcBGAs/s1600/Se%25C3%25B10ra%2Bde%2BUrcola%2Bcon%2Bmantilla%2Bde%2Bnegro.jpg>

<sup>42</sup> En los retratos de *Los hijos de los Urcola* o *María Lorente de Rodríguez*, Sorolla reproduce las sillas de caderas o jamugas del comedor de su casa. En los retratos de sus hijos como *María sentada* o *Mis chicos* aparecen las sillas *savonarolas* que tenía en su estudio.



**Daniel Vázquez Díaz**  
(Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969)  
*Muchacha con flor*  
1907

Óleo sobre lienzo

45 x 31 cm.

Firmado: "Vázquez Díaz"



GARFIAS, Francisco (1972). *Daniel Vázquez Díaz*, Ed. Ibérico Europea de Ediciones S.A., p.26.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1970). *Homenaje a Vázquez Díaz (1882-1969)*, Ed. Fundación Rodríguez Acosta, s/p., nº5.

Daniel Vázquez Díaz nace sólo un año después que el también andaluz Picasso y, al igual que este, se acaba apartando de la pintura que se hace en su país en ese momento. No se identifica con la retratística burguesa, que considera decadente, ni con el costumbrismo folclórico; a pesar de ello cultivará cierto *españolismo* de tintes exóticos<sup>43</sup>. Choca también con el *sorollismo*, que eclipsaba una parcela importante de la práctica artística española. En esta línea de independencia no es de extrañar que su formación fuese autodidacta y que nunca tuviera maestros.

El momento vital que le corresponde a Vázquez Díaz imponía casi la elección de una encrucijada: el rechazo a toda innovación, siguiendo los tradicionalismos fuertemente arraigados o la filiación a las nuevas corrientes sin oposición alguna. El artista opta por una tercera salida, aceptando estas tendencias novedosas pero adaptadas a su estilo, mezcladas con sus propias pulsiones para armar su particular universo.

La *Muchacha con flor* es, de nuevo, un retrato anónimo, pero no por ello menos atrayente; fue pintada cuando llevaba un año viviendo en París, a donde había ido en busca de la “modernidad”, desplazada ya Roma del horizonte didáctico de los pintores españoles. Sus múltiples influencias en esta etapa temprana se concentran en esta obra en Toulouse Lautrec y Pierre Bonnard<sup>44</sup>. Del primero toma el carácter dibujístico y la apariencia cercana del cartel. Del segundo, el moderno uso del color que concentra en los complementarios rojo —de la blusa— y verde —de la falda— interrumpidos por el blanco del delantal. Estas características se aprecian en otras obras tempranas como *La negresse*, (colección Rafael Botí)<sup>45</sup>, *Aves nocturnas*, (colección Laura Vázquez Díaz)<sup>46</sup> y *Café de París* (colección Rodríguez Sahagún)<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> BERRUGUETE DE LOJO, Ana (2018). *Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia* [Memoria para optar al grado de doctor dirigida por Luis Jaime Brihuega Sierra, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)]. Repositorio Institucional – Universidad Complutense de Madrid, p. 53.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>45</sup> Vázquez Díaz, Daniel (1911). *La negresse* [imagen]. El blog de you Valencia. *El Centro del Carmen muestra las mejores obras de Vázquez Díaz* (31 de julio de 2015). URL: <https://elblogdeyouvalencia.files.wordpress.com/2015/07/vazquez-diaz-003.jpg>

<sup>46</sup> Vázquez Díaz, Daniel (1907). *Aves nocturnas* [imagen]. EPDLP, El Poder De La Palabra. Recuperado el 21 de marzo de 2022. URL: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4896>

<sup>47</sup> Vázquez Díaz, Daniel (1909). *Café de París* [imagen]. Huariqueje.tumblr. Recuperado el 21 de marzo de 2022. URL: <https://huariqueje.tumblr.com/post/106946629236/caf%C3%A9-de-paris-artwork-daniel-vazquez-diaz>

No existen referencias en este caso a los añejos convencionalismos del retrato femenino, a excepción de la gracia de la muchacha, que sonríe abiertamente ajena al espectador para deleite de este, o la relación directa que se establece entre el sexo femenino y las flores.

**Hermenegildo Anglada Camarasa**  
**(Barcelona, 1871 - El Port de Pollença, Mallorca, 1959)**  
***Mujer tumbada***  
**1908 - 1913 Ca.**

Lápiz graso sobre papel continuo  
19,5 x 29,5 cm.  
Firmado: "H. Anglada Camarasa"



“La mujer que aborrece el instinto maternal, la que permite traspasar los límites del cuerpo femenino como símbolo telúrico; la fértil en deseo, útero plegado al despertar sexual y mirada desafiante, será adalid de la nueva mujer, la *femme fatale*, personificación de los mayores temores del hombre y, finalmente, estereotipo manido a la voluntad patriarcal”<sup>48</sup>. En estos términos se expresa Irene M. Pérez Méndez cuando habla de otro de los estereotipos femeninos que se pone de moda en los primeros años del siglo XX. Se trata de la *femme fatale*, esbozada en este dibujo de Hermenegildo Anglada Camarasa donde, a pesar de la monocromía, se identifica perfectamente el espíritu del pintor modernista.

Este arquetipo se pone en relación con la iconografía finisecular de la *mujer postrada*, de una pulsión erótica muy fuerte que trajo el decadentismo y el simbolismo. El varón espectador es un *voyeur* que observa la intimidad de estas lánguidas mujeres en estados de debilidad, de fatiga corporal, a veces cercanos a la enfermedad o las drogas.

La belleza inquietante, seductora e inaccesible de las *femme fatale* supuso el punto de partida para la transformación de la representación femenina que trajo la modernidad. Esto también acarrió nuevos medios de sometimiento ante la inquietud, e incluso el miedo, que este tipo de mujer infundía a los hombres. Su perversidad podría arrastrarlos a la perdición y dinamitar los decretos morales de la caduca burguesía.

Pero este poderoso icono que invadió el arte penetró en las altas esferas sociales con la misma fuerza que sus referentes plásticos y las *otrora* damas elegantes quisieron participar del hecho artístico retratándose a *lo femme fatale*. Así, Anglada Camarasa retrata a Georgette Levoy en *La gata rosa*<sup>49</sup> y a la condesa de Pradère en *Sonia de Klamery, echada* (MNCARS, Inv. AS00629)<sup>50</sup>. Ambos cuadros son perfectos referentes para este dibujo donde, a pesar de la ausencia de color, un recurso tan característico en su pintura de este momento, adivinamos las similitudes. La postura de los brazos es idéntica a la primera, mientras que el estudio anatómico de estos y el peinado están más relacionados con el segundo. Precisamente es el particular uso del color por lo que a veces se ha tendido a comparar la pintura de Anglada Camarasa con la de Gustav Klimt (1862-1918). Pero esta ausencia de cromatismo nos permite concentrar la vista en el modelado anatómico de los brazos, identificando rápidamente a otro coetáneo austriaco. Es Egon Schiele (1890-1918) cuyas modelos poseían una recia morfología, ya en la línea expresionista. Esta obra podría

---

<sup>48</sup> PÉREZ MÉNDEZ, Irene Marina (2017). *La moderna Galatea: evolución de la imagen femenina en la pintura española finisecular*, en *IX Congreso virtual sobre historia de las mujeres*. Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (ed. lit.), Archivo histórico diocesano de Jaén, pp. 653-688. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja, p. 657.  
URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202340>

<sup>49</sup> Anglada Camarasa, Hermenegildo (1908). *La gata rosa* [imagen]. Tendencias del mercado del arte. *La gata rosa vuelve a escena*. Recuperado el 4 de abril de 2022.  
URL: <https://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/2018/12/La-gata-rosa.jpg>

<sup>50</sup> Anglada Camarasa, Hermenegildo (1913 Ca.). *Sonia de Klamery, echada* [imagen]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, España. Recuperado el 4 de abril de 2022.  
URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sonia-klamery-echada>

compararse con *Mujer reclinada con medias verdes*<sup>51</sup> o *Mujer sentada con la pierna doblada*<sup>52</sup>.

Pero volviendo a los dos cuadros referentes (*La gata rosa* y *Sonia de Klamery, echada*), la fuerte carga sensual de ambos provoca una verdadera atracción que el pintor se encarga de acentuar con algunos detalles, como la mirada de párpados entornados o la media sonrisa. Estos se subliman con el cromatismo —los labios rojos, la sombra de las ojeras—. Desgraciadamente, ni unos ni otros se pueden apreciar en el dibujo. Pero lo que sí distinguimos es el perfil ondulante de la silueta y la actitud de la modelo, necesaria para la transmisión del efecto erótico. Esto se consigue sin necesidad de apuntar ningún detalle anatómico que revele un desnudo que, aunque no vemos, parece que esté ahí.

---

<sup>51</sup> Schiele, Egon (1917). *Desnudo reclinado con medias verdes* [imagen]. FISCHER, Andrea (30 de enero de 2018). La fluidez afilada de Schiele. Historia-Arte. Recuperado el 1 de marzo de 2022. URL: [https://historia-arte.com/\\_eyloeXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvcmVj bGluaW5nLXdvbWVudXdpdGgtZ3JlZW4tc3RvY2tpbmdzLmpwZyIsInJlc2l6ZSwxNTAwfGZvcmlhdC33ZWJwI l9.gbs86rLj\\_n2SLmoBpVei\\_-dOnE2c5J/ALWEJUsAhBw54.webp](https://historia-arte.com/_eyloeXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvcmVj bGluaW5nLXdvbWVudXdpdGgtZ3JlZW4tc3RvY2tpbmdzLmpwZyIsInJlc2l6ZSwxNTAwfGZvcmlhdC33ZWJwI l9.gbs86rLj_n2SLmoBpVei_-dOnE2c5J/ALWEJUsAhBw54.webp)

<sup>52</sup> Schiele, Egon (1917). *Mujer sentada con las rodillas dobladas* [imagen]. Národní Galerie Praha, Praga, República Checa. Recuperado el 1 de marzo de 2022. URL: <https://ngp-prod.brainz.cz/storage/1586/Egon-Schiele%2C-Sed%C3%ADc%C3%AD-%C5%BEena-s-pokr%C4%8Den%C3%BDmi-koleny.jpg>

**Manuel Benedito Vives**  
**(Valencia, 1875 - 1963)**  
***Dama con collar de perlas y abanico***  
**1910**

Óleo sobre lienzo

109 x 82,5 cm.

Firmado, fechado y localizado: "M. Benedito/París 1910"



Academicista y poco amigo de innovaciones estéticas, Manuel Benedito se convirtió en el retratista preferido de la sociedad Alfonsina, asegurándose una buena clientela. Esta acudía a posar a su estudio, atraída por una fama adquirida gracias a los numerosos premios y medallas que obtuvo en las diferentes exposiciones y certámenes nacionales e internacionales.

Esta dama, pintada durante su época de formación en París, ya contiene muchos de los rasgos característicos de la retratística de Benedito, como el fondo neutro apenas esbozado y los juegos cromáticos y de claroscuros. No en vano sucede a su maestro Sorolla en la Escuela de Bellas Artes de Madrid donde trabaja como catedrático de colorido y composición.

El repertorio iconográfico que acompaña al retrato burgués se repite en esta obra mediante la pose, las joyas, la indumentaria y la silla clásica. Destaca especialmente el enorme sombrero, que le permite establecer un fuerte contraste lumínico con la piel de la modelo, acentuado por un cuello exageradamente largo. En *La duquesa de Dúrcal* (Inv. P007896)<sup>53</sup> del Museo Nacional del Prado, pintado sólo un año después, aparece el mismo sombrero; esto es algo habitual puesto que, en este momento, dicho complemento alcanza una artificiosidad insospechada. Teniendo en cuenta que los ejemplares más sofisticados venían de París, es probable que Benedito lo adquiriese allí para utilizarlo luego con otras modelos. Si el sombrero es exagerado, no lo es menos el larguísimo *riviere* de perlas que se pierde por la parte baja del cuadro.

En cuanto a la indumentaria, Benedito se entretiene en las calidades de las telas destacando los pliegues y las transparencias del plisado de tul del escote, pero añade más tejido a la composición, herencia de su formación clásica. Sobre el brazo de madera tallada y dorada de la silla, se arremolina un paño en brillante plata y carmesí. La tapicería del respaldo, aunque apenas está insinuada, se distingue perfectamente. Tanto el tratamiento del escote como la inclusión de estos tejidos, sin finalidad aparente, —salvo como excusa para el alarde técnico— se ven también en el mencionado retrato de *La duquesa de Dúrcal*.

---

<sup>53</sup> Benedito Vives, Manuel (1911). *Leticia Bosch-Labrús, duquesa de Dúrcal* [imagen]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado el 15 de marzo de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/leticia-bosch-labrus-duquesa-de-durcal/4225368e-98f9-4583-bf67-ad4244c38c50>



**Manuel Benedito Vives**

**(Valencia, 1875 - 1963)**

***Doña Pilar Landecheo y Allendesalazar, marquesa de Urquijo***  
**1917 Ca.**

Óleo sobre tabla

91,5 x 73 cm.



Esta obra se sitúa, probablemente, hacia 1917, cuando Doña Pilar ya había contraído matrimonio con Estanislao de Urquijo y Ussia, III marqués de Urquijo, y contaba con unos cuarenta años.

Resulta inevitable establecer comparaciones entre este retrato y otro de la Colección Luis Trigo presente también en la muestra. Hablamos de *Doña Carmen Quereda Aparisi*, obra de Fernando Álvarez de Sotomayor. Ambas mujeres comparten el doloroso hecho del asesinato de algunos de sus hijos durante el dominio republicano de Madrid. Pero también comparten el estilo académico de sus retratos; de hecho, Benedito y Sotomayor coincidieron durante su beca en la Academia de España en Roma.

No acaban aquí las similitudes. En esta galería de mujeres, Doña Pilar Landecho y Doña Carmen Quereda son, probablemente, los retratos más sobrios y menos pretenciosos en cuanto al retrato burgués se refiere, y la parca paleta los define a ambos.

Prácticamente fundido con la indumentaria, encontramos de nuevo un fondo neutro donde se perfila una poderosa cabeza y un rostro detallado. A pesar de la austeridad cromática, el contraste del blanco de la camisa logra un potente juego lumínico de claroscuros, acentuado por la brillantez de las carnaciones, como ya anunciaba el anterior retrato, pero que aquí se concreta con absoluta precisión. A diferencia de otras obras, donde las retratadas parecen *expositores* de la moda de la época, el único aderezo de esta marquesa son unas discretas perlas en las orejas.

**Emilio Ferrer Cabrera**  
(Cullera, Valencia, 1888 – 1962)  
*Mujer con uvas*  
1918

Óleo sobre lienzo

72 x 60 cm.

Firmado y fechado: “E. Ferrer Cabrera/1918”



Emilio Ferrer Cabrera nació en Cullera, ciudad donde trabajó con José Mongrell, otro pintor valenciano que se mudó a vivir allí y que, junto con Pinazo y Sorolla, dominan la pintura valenciana de 1900. Las influencias de estos llegan a Ferrer Cabrera a través del *filtro* de Mongrell.

Este retrato, en donde aparentemente se respira un regionalismo amable y edulcorado de la vida rural, no es más que un pretexto para mostrar, de nuevo, la belleza femenina en otro escenario, con todos sus atributos estandarizados por el hombre. Difícilmente una vendimiadora podría llevar carmín de labios, tener la tez tan blanca o mostrarse de ese modo.

La composición se centra en la figura, inmersa en una sinfonía apabullante de tonos verdes donde el que más destaca es el de sus ojos. No en vano, este color de ojos es uno de los rasgos definitorios de la mujer fatal, como expresa Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*: “Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde”<sup>54</sup>.

Después, el pintor se *entretiene* con el cabello o el mantón que cae, en un *descuido*, dejando ver la blancura desnuda de una piel que el sol veraniego ha teñido en el escote. Estos detalles y la belleza racial del rostro convierten a esta mujer en una especie de *femme fatale rural*, desprovista conscientemente de su poder de destrucción. No nos mira, ni desafía, ni provoca, pero resulta igualmente sensual y arrebatadora.

---

<sup>54</sup> BORNAY, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*, Cátedra, p. 115.

**Julio Romero de Torres**  
(Córdoba, 1874 - 1930)  
*La marquesita de Montemorana*  
1920 Ca.

Óleo y temple sobre lienzo  
61 x 50 cm.  
Firmado: "J. ROMERO/DE TORRES"



BRIHUEGA SIERRA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier (2003). *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión* [Cat. Exp.], p. 109.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (2020). *Julio Romero de Torres. Social, modernista y sofisticado*, [Cat. Exp.], Fundación Bancaja, p. 197.

“Acullá, en expresión de insinuante poesía y de pasional ensueño, la marquesita de Montemorana, en cuya mano palpitante la nota cromática muy viva de esta fruta — ¡naturaleza muerta!—, es todo un tratado acerca de cómo emplea Romero de Torres el color...”<sup>55</sup>. En estos términos se expresaba Luis de Galinsoga cuando escribía sobre esta obra en las páginas de la revista *Blanco y Negro* en 1925. El periodista no escatimaba en retórica para transmitir las sensaciones que este retrato despertaba en él, conocido hasta hace muy poco como *La joven de la naranja*. El anonimato se resolvió tras una investigación que identificó a la retratada como Doña Carmen Aguilar Marín, marquesa de Montemorana, precisamente a través de este artículo titulado “*Las heroínas, en éxtasis ardiente, de Julio Romero de Torres*” donde además aparece reproducido, despejando cualquier duda acerca de su identificación<sup>56</sup>.

De la obra de Julio Romero de Torres se ha hablado en todos los términos inimaginables. Desde los que tachan su pintura de costumbrismo fácil con tintes folclóricos y repetitivos, hasta los que elevan su figura al simbolismo más abstracto heredado de los prerrafaelitas. Lo cierto es que el pintor cordobés “*supo adaptar a la realidad de nuestro país los presupuestos estéticos de los denominados pintores del alma*”<sup>57</sup>. En efecto, la sublimación a la que somete a sus mujeres, cargadas de erotismo y misterio, está diseñada por los códigos androcéntricos de la época y, por tanto, imbuida del discurso misógino porque “*Romero de Torres no se encuentra exento de los prejuicios masculinos que conforman la creación de la imagen femenina en la pintura finisecular (...) porque es hijo de su tiempo, y porque, si bien se mira, la servidumbre del sexo, del instinto y de la pasión son dependencias que la cultura finisecular atribuye, muy especialmente, a la mujer...*”<sup>58</sup>.

En este retrato identificamos ambas cosas. Casticismo y simbolismo presentes en una técnica estilizada y muy reconocible de contornos modelados en fundido y paleta envolvente y unitaria donde, como decía Galinsoga, la nota cromática es la naranja. El poder de evocación es obvio y el misterio lo genera esa expresión de tristeza y ausencia del rostro de la modelo. La naranja, que simboliza Córdoba, es el elemento *bisagra* entre los dos mundos. El casticismo materializado en el prototipo humano de tez morena, pelo y

---

<sup>55</sup> GALINSOGA, Luis de (15 de marzo de 1925). *Las heroínas, en éxtasis ardiente de Julio Romero de Torres*. *Blanco y Negro*, núm. 1.765, Año 35, p. 24.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 26

<sup>57</sup> RAYA TÉLLEZ, José (2008-2009). Modelos de mujer. Arquetipos femeninos en la pintura de Julio Romero de Torres. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 21, p. 243. URL: <http://institucional.us.es/revistas/arte/21/12%20raya%20tellez.pdf>

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 243.

ojos oscuros y en el objetual, donde la silla de mimbre, los pendientes y la indumentaria transmiten directamente a lo regional.

En la pintura de Julio Romero de Torres la naranja es una pieza recurrente que funciona como icono referencial por su poder evocador y sus cualidades sensoriales — color, aroma y sabor—. Puede aparecer aislada como aquí o como en *La gitana de la naranja* (Museo de Bellas Artes de Murcia)<sup>59</sup>. También se muestra en grupo sobre un recipiente o directamente sostenidas por la modelo, como es el caso de *Naranjas y limones* (Museo Julio Romero de Torres de Córdoba)<sup>60</sup>. Por último, en *La buenaventura* (Museo Carmen Thyssen Málaga)<sup>61</sup> aparece como escenografía paisajística directamente colgada del árbol. No olvidemos que Romero de Torres plasma ideas, no realidades.

---

<sup>59</sup> Romero de Torres, Julio (1925). *La gitana de la naranja* [imagen]. Museo de Bellas Artes, Murcia, España. Recuperado el 18 de febrero de 2022.

URL: [https://www.museosregiondemurcia.es/image/journal/article?img\\_id=10548529&t=1518445497495](https://www.museosregiondemurcia.es/image/journal/article?img_id=10548529&t=1518445497495)

<sup>60</sup> Romero de Torres, Julio (1927). *Naranjas y limones* [imagen]. Museo Julio Romero de Torres, Córdoba, España. Recuperado el 18 de febrero de 2022.

URL: [https://museojulioromero.cordoba.es/sites/default/files/naranjas\\_y\\_limones\\_full.jpg](https://museojulioromero.cordoba.es/sites/default/files/naranjas_y_limones_full.jpg)

<sup>61</sup> Romero de Torres, Julio (1920). *La buenaventura* [imagen]. Museo Carmen Thyssen, Málaga, España. Recuperado el 18 de febrero de 2022.

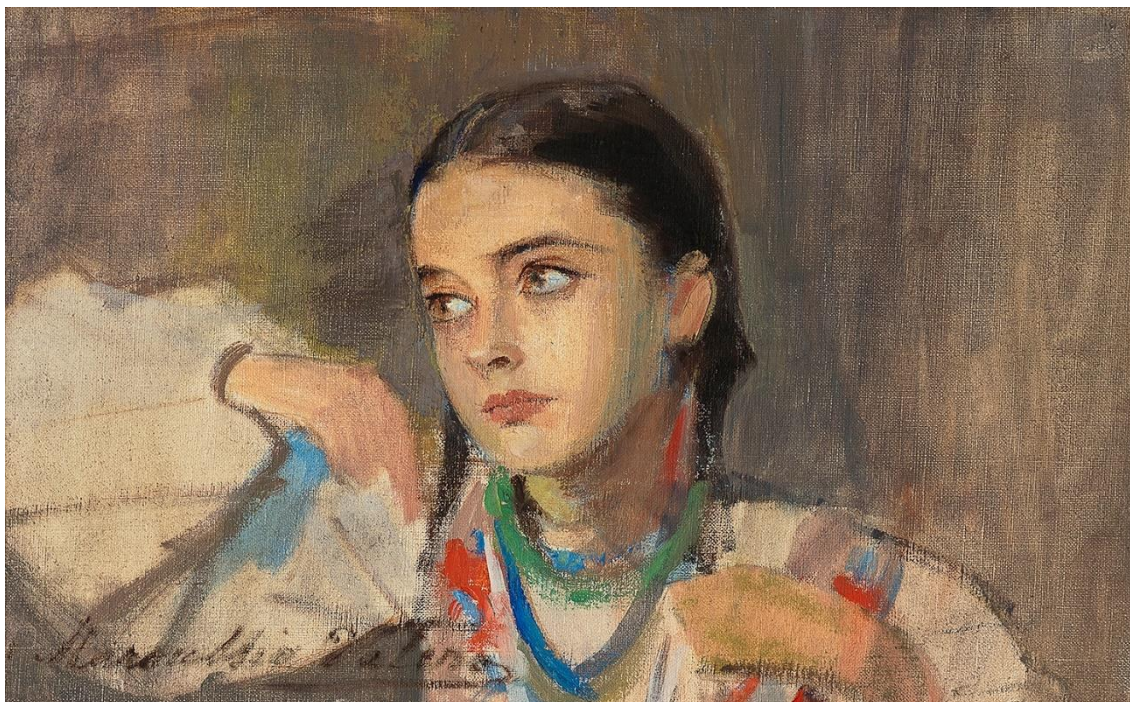
URL: <https://www.carmenthysseomalaga.org/uploads/obras-hd/CTB.1994.25.jpg>

**Maroussia Valero Kotovich**  
(San Petersburgo, 1885 – Barcelona, 1955)  
*Joven*  
1920 Ca.

Óleo sobre lienzo

33 x 53 cm.

Firmado: “Maorussia Valero”





De los treinta y un retratos que componen esta muestra, sólo existe uno pintado por una mujer. La deducción se establece por sí sola.

La práctica artística femenina, asociada tradicionalmente a la acuarela y la producción de flores, se vio impulsada por algunas pioneras que comenzaron a exponer en nuestro país, siguiendo el modelo moderno europeo. Es el caso de Maroussia Valero que, en un mundo donde el hombre monopolizaba la esfera social, política, económica y, por supuesto, cultural, se abrió paso como pintora gracias a los contactos de sus parientes varones: su padre, que era tenor, y su hermano, escultor de profesión. En realidad, era un mundo hostil para estas mujeres y, la mayor parte, estaban vinculadas al mismo a través de un hombre, ya fuera esposo, pariente, maestro, amigo o crítico de arte<sup>62</sup>.

Maroussia Valero se hizo muy popular gracias a los retratos de andaluzas y gitanos; podría ser el caso de esta joven, de profundos ojos negros y vistosas ropas donde plasma su particular técnica de “*factura abocetada y nerviosa de trazos rápidos*”<sup>63</sup>. En la obra que nos ocupa apreciamos muy bien esa pincelada de escasa materia pictórica que deja ver el soporte, sobre todo en el fondo. Concentra los empastes únicamente en los aderezos, que son elementos que quiere resaltar y que carga de pigmentos más intensos. Sin apenas dibujo, consigue plasmar unos rasgos de gran fuerza expresiva, aumentada por el primerísimo plano cortado casi a la altura de los hombros.

---

<sup>62</sup> RODRIGO VILLENA, Isabel (2020). *Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1936, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 32, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 119-120.

Recurso electrónico en línea. DOI: [https://revistas.uam.es/anuario/article/view/anuario2020\\_32\\_005](https://revistas.uam.es/anuario/article/view/anuario2020_32_005). En este estudio Isabel Rodrigo habla de estas mujeres casadas con artistas como Eva Preetsman Aggerholm, mujer de Daniel Vázquez Díaz, Ana Weiss, casada con el pintor argentino Alberto M. Rossi o Margarita de Frau, que expuso en el Museo de Arte Moderno junto a su marido y profesor de pintura, José Frau. En el caso de Paula Millán Aloseite, es su padre Mario Millán Velasco, dibujante en la Cátedra de Anatomía de la Facultad de Medicina de Madrid quien avala a esta pintora.

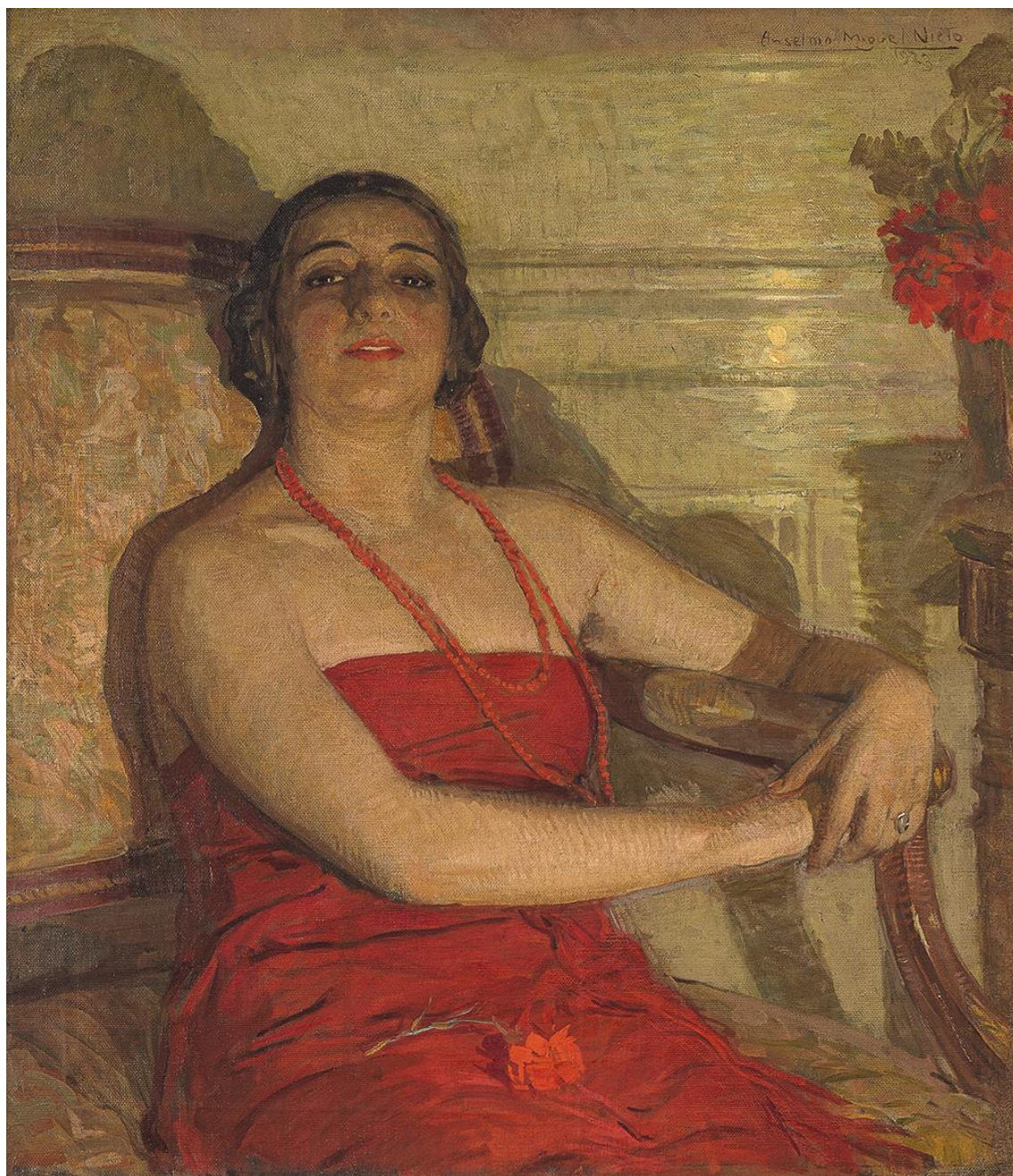
<sup>63</sup> FRANCÉS, José (9 de marzo de 1929). La peligrosa facilidad de Maroussia Valero. *La Esfera*, nº 792, p. 40.

**Anselmo Miguel Nieto**  
(Valladolid, 1881 – 1964)  
*Después del baile*  
1923

Óleo sobre lienzo

80,5 x 69 cm.

Firmado y fechado: “Anselmo Miguel Nieto/1923”



En esta recopilación de efigies femeninas ya hemos hablado de la *femme fatale* en su versión castiza (*La marquesita de Montemorana*, Julio Romero de Torres), en su versión rural (*Mujer con uvas*, Emilio Ferrer Cabrera) y en su versión más moderna y paradigmática (*Mujer tumbada*, Hermenegildo Anglada Camarasa). La mujer de Anselmo Miguel Nieto es la más cercana a esta última, si bien el dibujo de Anglada Camarasa, al carecer de color, era más un ejercicio comparativo y de intuición.

Pero este no es el caso. De hecho, el color aquí es el vehículo de expresión, enaltecido por el tratamiento de la luz para generar, entre ambos, la atmósfera idónea. La sinfonía de rojos —color asociado a la pasión— se distribuye en torno a la figura principal, a excepción de los claveles de la derecha que, por otra parte, se relacionan de nuevo con la pasión y con el amor.

La voluptuosidad que emana de este retrato viene dada por la mirada de ojos entornados, la boca de carmín entreabierto y la postura, totalmente reclinada sobre el respaldo del canapé, con la cabeza ligeramente echada hacia atrás. El título indica que está agotada, que reposa tras una noche de baile intenso. No sólo su postura la delata; también sus mejillas sonrojadas y el calor que casi emana de ella misma, sin un chal con que cubrirse. Esta sensación térmica se acelera por la calidez del rojo que se acentúa gracias a la potente iluminación. Es una luz artificial, que llega desde la derecha y proyecta sombras intensas; al ser un foco lumínico bajo, estas sombras se acentúan en el rostro, marcando las ojeras, otro de los rasgos fisonómicos asociados a la mujer fatal.

Existe otra versión de este cuadro con ligeras variantes que se encuentra en la Colección BBVA, datado un año después (Inv. 542)<sup>64</sup>. En este caso la paleta es más efectista, puesto que la tapicería del sofá, con ligeras variantes en la estructura, también es de un rojo intenso. El anillo lanzadera que luce en el dedo anular nuestra protagonista se convierte en una sortija con una piedra roja en el de la colección del banco, que también añade lo que podría ser su abrigo, sobre el respaldo del canapé.

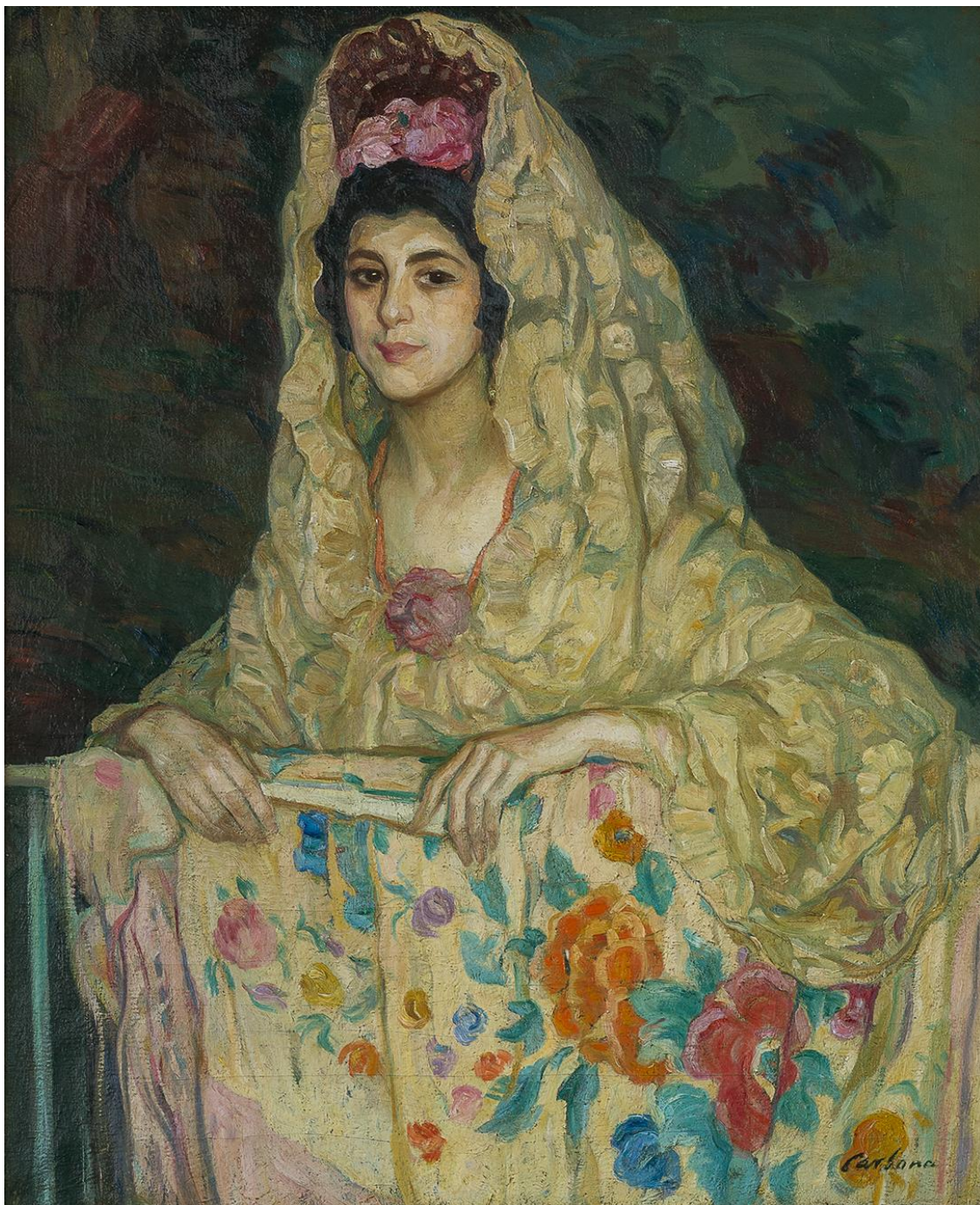
Pero al comparar estas dos versiones de la misma obra es cuando apreciamos un detalle que pasa más inadvertido en la versión de 1924. Un clavel rojo sobre el regazo apunta directamente a su sexo. Inevitablemente recordamos a *La Sargantain* de Ramón Casas<sup>65</sup> (1907, Círculo del Gran Teatro del Liceo de Barcelona), donde el pintor catalán desplegó lo mejor de sí mismo para inmortalizar a Julia Peraire, su amante. En este retrato vemos también el recurso de las mejillas, la postura y los ojos entornados. Pero el detalle más significativo es el vestido arremolinado sobre el pubis de la muchacha. En este caso, el color del deseo no fue el rojo, sino el amarillo.

<sup>64</sup> Miguel Nieto, Anselmo (1924). Rojo y oro [imagen]. Colección BBVA, España. Recuperado el 15 de febrero de 2022. URL: <https://www.coleccionbbva.com/wp-content/uploads/2017/07/542.jpg>

<sup>65</sup> Casas, Ramón (1907). La Sargantain [imagen]. Colección Círculo del Liceo, Barcelona, España. Recuperado el 15 de febrero de 2022. URL: <https://www.circulodelliceo.es/img/cultura/ramon-casas/img/01-La-Sargantain,-1907.jpg>

**Joan Cardona i Lladós**  
(Barcelona, 1877 - 1958)  
*La niña de la mantilla*  
1925 Ca.

Óleo sobre lienzo  
100 x 80,5 cm.  
Firmado: "Cardona"



La segunda obra de Joan Cardona que forma parte de esta exposición es mucho más reconocible en su estilo. Está ejecutada tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando Cardona abandona París y, con ello, la ilustración gráfica. Lo que no abandona es su gusto por la figura femenina, que le acompañará durante toda su trayectoria.

Si en París dibujaba jóvenes modernas y cosmopolitas, vestidas elegantemente disfrutando de la *Belle Époque*, cuando vuelve a Barcelona retoma los pinceles para centrarse en gitanas, majas y manolas, folclóricas y pintorescas. Un tema que entronca con el exotismo hispano buscado por los artistas de este momento y que encuentra, en los escenarios andaluces, su mejor fuente de inspiración.

*La niña de la mantilla* tiene todos los ingredientes de esta tendencia pictórica. Efectivamente, la vistosa mantilla de encaje se eleva sobre una teja enmarcando el rostro mediante el contorneado de un cabello muy oscuro. Sujeta un abanico entre sus manos —otro de los elementos icónicos en el archivo iconográfico castizo— y despliega un mantón multicolor salpicado de flores, que también adornan su escote y su pelo. Un collar de corales y unos zarcillos completa el ajuar prototípico. Aunque no existen referentes espaciales, el recurso de apoyar a la muchacha sobre un elemento tapado por el mantón incide en el carácter hispano, situándola como espectadora de una corrida de toros o un paso de Semana Santa

La vivaz paleta otorga un resultado atractivo y Cardona conjuga muy bien el color, dotándolo de cierto carácter expresionista y dinámico a base de densos empastes. El hecho de colocar a sus figuras en fondos vibrantes proporciona aún mayor fuerza expresiva a su pintura.

**Daniel Vázquez Díaz**  
(Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969)  
*María Guerrero*  
1933 Ca.

Óleo sobre lienzo  
110 x 75 cm.  
Firmado: "V.D."



La amistad entre María Guerrero y Daniel Vázquez Díaz comenzó en 1904. La gran afición que el pintor sentía por el teatro le acercó a la gran actriz. En una crónica que él mismo escribe para el diario ABC en 1957, recuerda a María Guerrero con palabras muy cariñosas, remontándose a los inicios de su relación: “*Cuando en 1904 vine a Madrid para conocer a Velázquez, ya admiraba a la gran actriz desde Sevilla, adonde venía con su esposo, Fernando Díaz de Mendoza, todas las temporadas de primavera en el teatro de San Fernando, de la capital andaluza. En esa época la pintura y el teatro eran mis dos grandes pasiones, interesándome tanto el arte de María, que frecuenté el saloncillo del Español a diario (...). Los años de 1904 a 1905 fui asiduo espectador de todas las representaciones, aficionándome tanto que también asistía -por cortesía de Fernando- a sus clases que, como profesor del Conservatorio, desempeñaba a última hora de la mañana en el mismo escenario del Español. Y a punto estuve de ingresar en su elenco, tan aficionado me mostraba (...). A mi regreso de París continué frecuentando su teatro y su amistad (...). Hacia el año 1920 hice los bocetos para “El cartero y el rey”*”<sup>66</sup>.

Este retrato está directamente relacionado con el que se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), firmado y fechado en 1933 (Inv. ASo2244)<sup>67</sup>. En su tesis doctoral sobre Daniel Vázquez Díaz (2018), Ana Berrugete del Ojo afirma que en el museo madrileño se conserva un retrato al óleo de María Guerrero y su boceto<sup>68</sup>. En la consulta realizada al MNCARS afirman no tener el boceto ni que haya formado parte de sus colecciones. Por otra parte, esta obra se revela, efectivamente, como un dibujo preparatorio del que se conserva en el Reina Sofía, dada su factura abocetada y la ausencia de detalles, que sólo están trazados. Al margen de estas diferencias, relativas al proceder técnico, difiere tan sólo la postura del perro postrado a los pies de la actriz. ¿Estamos entonces ante el boceto original del retrato de María Guerrero?

En 1983 Enrique Lafuente Ferrari afirma que Vázquez Díaz realizó el retrato de María Guerrero en su camerino en 1929 y que en esas fechas se encontraba en el Museo del Teatro de Madrid<sup>69</sup>. Este cuadro pasó a la colección del Museo Reina Sofía a través de la ordenación de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en 1988.

<sup>66</sup> VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel (19 de diciembre de 1957). María Guerrero. ABC, p. 25.

<sup>67</sup> Vázquez Díaz, Daniel (1933). *Retrato de María Guerrero* [imagen]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado el 25 de marzo de 2022.

URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/retrato-maria-guerrero>

<sup>68</sup> BERRUGETE DEL OJO, Ana (2018). *Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia* [Memoria para optar al grado de doctor dirigida por Luis Jaime Brihuega Sierra, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)]. Repositorio Institucional – Universidad Complutense de Madrid, p. 38, (nota al pie nº 40).

<sup>69</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique (1983). *Recuerdo de Daniel Vázquez Díaz en su centenario*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 57, segundo semestre. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011, pp.5-84.

URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/recuerdo-de-daniel-vazquez-diaz-en-su-centenario/>.

La ubicación en esa colección de este retrato parece confirmarse también en la reproducción del mismo en la página 25 del diario ABC de fecha 19 de diciembre de 1957 con el pie de foto “*Retrato de María Guerrero por Vázquez Díaz (Museo del Teatro)*” en VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel (19 de diciembre de 1957). María Guerrero. ABC, p. 25.

Al parecer, el MEAC fue depositario de la colección del Museo del Teatro de Madrid desde 1987 hasta 1990, que pasa a su sede definitiva de Almagro (Ciudad Real)<sup>70</sup>. Lo que resulta extraño, en cualquier caso, es el dato que arroja Lafuente Ferrari sobre la datación del cuadro en 1929 dado que, si habla del retrato que se conserva en el Reina Sofía, aparece claramente fechado en el año “33” al lado de la firma, no en 1929. ¿Se referiría a otro? ¿Podría ser este?

Lo cierto es que, por las dimensiones similares entre uno y otro, su comparación técnica y la firma del que nos ocupa —sólo con las iniciales—, parece indicar que la obra de la Colección Luis Trigo podría ser un boceto del retrato definitivo que se encuentra en el Museo Reina Sofía. Que María Guerrero posó para el pintor unos años antes lo demuestran varias cosas. Por un lado, el boceto a lápiz del rostro de la actriz fechado en 1921 que se conserva también en el museo madrileño (Inv. AS02596)<sup>71</sup> y que se reproduce en el diario *ABC* de 19 de diciembre de 1957 junto con el propio retrato acompañado del pie de foto “*Estudio para el retrato*”. En esa misma página Vázquez Díaz habla de lo importante que era el teatro para María Guerrero y afirma: “*Cuántas veces se lo oí decir, posándome para el retrato cuya foto acompaña estos recuerdos*”<sup>72</sup>. Este mismo boceto a lápiz fue reproducido en la primera página del *Heraldo de Madrid* para ilustrar la noticia de la muerte de la actriz<sup>73</sup>.

No es de extrañar pues que también realizara un boceto al óleo, previo al retrato definitivo que fecha en 1933 y que, incluso, podría referirse al que cita Lafuente Ferrari de 1929. María Guerrero estuvo representando en 1926 la obra “*Desdichas de la fortuna*” o “*Julianillo Valcárcel*”, de los Hermanos Machado. El atrezzo que vemos en su camerino mientras se maquilla podría tratarse del usado para su papel en esa obra, donde interpretaba a la condesa de Olivares<sup>74</sup>.

Comparando el rostro de la actriz en esos años existen muchas similitudes con el de este retrato. María Guerrero fue fotografiada por José Demaría Vázquez “Campúa” en esas fechas. La foto se reproduce al conmemorar el primer año de su muerte y sale publicada en el número 1827 del magazine *Nuevo Mundo*, en su edición del 25 de enero de

---

<sup>70</sup> Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la música. *Historia del Museo Nacional del Teatro* (s.f.). Almagro, Ciudad Real, España Recuperado el 22 de marzo de 2022.  
URL: <https://museoteatro.mcu.es/museo/#historia>

<sup>71</sup> Vázquez Díaz, Daniel (1921). *María Guerrero* [imagen]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Recuperado el 22 de marzo de 2022.  
URL: <https://museoteatro.mcu.es/>

<sup>72</sup> VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel (19 de diciembre de 1957). María Guerrero. *ABC*, p. 25.

<sup>73</sup> España de duelo. María Guerrero ha muerto esta mañana (23 de enero de 1928). *Heraldo de Madrid*, núm. 33.099, Año XXXIII, p. 1.

<sup>74</sup> Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel (9 de diciembre de 2021). En *Wikipedia*.  
URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Desdichas\\_de\\_la\\_fortuna\\_o\\_Julianillo\\_Valc%C3%A1rcel](https://es.wikipedia.org/wiki/Desdichas_de_la_fortuna_o_Julianillo_Valc%C3%A1rcel)



1929<sup>75</sup>. El parecido es más que evidente. Es probable que Daniel Vázquez Díaz utilizase todos estos apuntes para crear el retrato de su actriz favorita en 1933. Ocho años después lo presentó en la inauguración de la temporada del teatro que lleva su nombre, colocándolo en el vestíbulo<sup>76</sup>.

En el aspecto artístico estamos ya ante un cuadro *moderno*. La estructura geométrica que se palpa en el retrato le da un nuevo sentido del volumen. Este juego de planos lo hereda de Paul Cézanne, uno de sus referentes artísticos. Se trata de una experimentación con los recursos de la vanguardia dentro aún de la figuración ortodoxa, en una estética de modernidad ciertamente atemperada. La sobriedad cromática de reducida y concentrada paleta es definida magistralmente por Enrique Lafuente Ferrari como “*ascetismo severo del gris granito*”<sup>77</sup>. El gris mate domina, en sus estribaciones azuladas, junto con blancos y ocres, sin saturaciones.

Todos estos recursos dotan a la obra de una sobriedad excepcional que, unida a la monumentalidad de la figura, cargan de contenido simbólico al retrato, traducido en esa cariñosa relación entre pintor y modelo. El *Retrato de una vida* (MNCARS, Inv. AS02669)<sup>78</sup> se puede poner en estrecha relación con éste. En ambos Vázquez Díaz ha utilizado los mismos recursos compositivos, técnicos y estilísticos para componer la efigie de alguien muy importante en su vida. En este caso es Eva, su mujer.

La importancia que tuvo para él María Guerrero queda perfectamente expresada en la crónica que el propio artista escribe para el diario *ABC*, donde habla de sus más de veinte años de amistad: “*Cuando muere María Guerrero, 23 de Enero de 1928, voy corriendo para inclinarme por última vez ante la egregia figura que tanto he admirado. Muere en el teatro y el cadáver, envuelto en blanco sudario, reposaba en el suelo de un pequeño salón del teatro. Cuando yo la contemplo, pocas horas después de expirar, estoy solo ante el cadáver y en una cuartilla de la Dirección intenté recoger la serenidad de aquellas líneas con que quedó dormida para la eternidad la más grande actriz del teatro español*”<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> Se ha cumplido el primer aniversario de la muerte de María Guerrero (25 de enero de 1929). *Nuevo Mundo Magazine*, núm. 1.827, Año XXXVI, nº 1.827, p. 38.

<sup>76</sup> BERRUGUETE DEL OJO, Ana (2018), Op. Cit. p. 574.

<sup>77</sup> FERRARI LAFUENTE, Enrique (1983), Op. Cit., p. 55.

<sup>78</sup> Vázquez Díaz, Daniel (1951). *Retrato de una vida* [imagen]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Recuperado el 22 de marzo de 2022.  
URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/retrato-vida>

<sup>79</sup> Esta efigie aparece reproducida en la primera página del *Heraldo de Madrid* y en la página 11 se dice lo siguiente: “*Varios ilustres dibujantes, entre ellos nuestros queridos colaboradores Vázquez Díaz y Ángel de la Fuente, han tomado apuntes del cadáver*” España de duelo. María Guerrero ha muerto esta mañana (23 de enero de 1928). *Heraldo de Madrid*, núm. 33.099, Año XXXIII, p. 1 y p. 11. También se reproduce en INSÚA, Alberto (31 de enero de 1928). Mi adiós a María Guerrero. *Estampa*, núm. 5, Año 1, Madrid, p. 6.

**Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza**  
(Ferrol, A Coruña, 1875 – Madrid, 1960)  
*Doña Carmen Quereda Aparisi*  
1934

Óleo sobre lienzo

72,5 x 54,5 cm.

Firmado: "Sotomayor"



“*¡Pintaré una cabeza! Lo que salga en cuatro sesiones, en su propia casa*”<sup>80</sup>. Estas fueron las palabras de Fernando Álvarez de Sotomayor cuando se dispuso a abordar este retrato. Las transcribe el propio marido de la retratada, Don Alejandro Arizcun, en una nota manuscrita donde nos aporta las circunstancias en las que fue realizado y la razón del mismo. No es usual encontrar este tipo de documentos que suponen un valiosísimo testimonio para el investigador.

Don Alejandro Arizcun Moreno fue un notario con vivienda en la calle Serrano de Madrid. Fue compañero de Sotomayor en el Real Colegio de Alfonso XII del Escorial en 1888. En 1930 el abogado le prestó un “*modesto servicio profesional*”<sup>81</sup> al artista, que quiso recompensarle con este retrato de su esposa cuatro años después, tras un exilio voluntario producido por la llegada de la República. El propio Sotomayor se presentó en el domicilio de su antiguo compañero, ofreciéndose para pintar un retrato, oferta que el notario no pudo rechazar. Doña Carmen Quereda posó durante cuatro días, que el propio Alejandro Arizcun describe así: “*Y en efecto, en cuatro sesiones de dos horas, en los días 15, 16, 17 y 19 de Enero de 1934, sirviéndole de caballete una silla y de estudio el comedor de mi casa, hizo este retrato maravilloso de mi mujer, Carmen Quereda Aparisi*”<sup>82</sup>.

Este retrato se hizo estando Álvarez de Sotomayor consagrado como retratista, pues tras pintar en varias ocasiones a Alfonso XIII, la alta sociedad madrileña demandaba sus servicios. Dos años más tarde, en septiembre de 1936, Alejandro Arizcun y cuatro de sus hijos fueron encarcelados por el bando republicano, acusados de pertenecer a “Acción Popular” y a la “Adoración Nocturna Española”. En noviembre de ese mismo año los asesinaron en Paracuellos<sup>83</sup>.

Su visión estética tradicional, cercana al academicismo de San Fernando y en consonancia con las preferencias de los estamentos oficiales de la España del momento, se aprecia en este retrato. La composición, factura e iconografía es clásica; sólo en la parte baja la pincelada se vuelve más suelta y empastada, fundiéndose el tratamiento de la figura con el fondo.

Doña Carmen lleva un vestido negro, sobrio, sujeto en el escote con un alfiler de oro y perla central. En el rostro, de expresión serena y enmarcado por las ondas del cabello, Sotomayor centra sus esfuerzos, apreciándose la madurez de la mujer, que cuenta con cincuenta y dos años en ese momento. Animando la sobriedad general de la composición, una gargantilla de tres hilos de perlas con broche y unos largos pendientes en forma de lágrima.

---

<sup>80</sup> Manuscrito de Don Alejandro Arizcun Moreno, esposo de Doña Carmen Quereda Aparisi, que acompañaba la obra.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> GASCÓN, Juan (25 de noviembre de 2018). *Los mártires de la familia Arizcun*. Recuerdos del Pilar. URL: <https://recuerdosdelpilar.com/2018/11/25/los-martires-de-la-familia-arizcun/>

Don Alejandro Arizcun finaliza su manuscrito sobre la historia de este retrato, agradecido por el resultado de la obra y transcribiendo de nuevo las impresiones del pintor: *“Nuestros siete hijos vivos y yo queríamos y agradecemos que sea ella quien ha quedado indisolublemente unida a esta joya de arte, juzgada por un glorioso autor, diciéndome al terminarla: En pintura no he hecho nada mejor”*<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Manuscrito de Don Alejandro Arizcun Moreno. Op. Cit.

**Ignacio Zuloaga y Zabaleta**  
(Éibar, Guipúzcoa, 1870 – Madrid, 1945)  
*Dama con rosas en la playa de Zarautz*  
1940 Ca.

Óleo sobre lienzo

138 x 124 cm.

Firmado: "I. Zuloaga"



El retrato femenino en Zuloaga es descrito por Lafuente Ferrari de este modo: “Buen español al fin, Zuloaga hace de las mujeres capítulo aparte. Todas ellas son para él igualmente atractivas: quiero decir, que al menos, en tales modelos, Zuloaga se despreocupa en absoluto de la condición social o el ambiente. La calidad diferenciativa de la personalidad de la mujer no está en tales requisitos de posición o de cultura, ni en reconditeces de complicada psicología, sino precisamente en el grado y tensión de su energía, en su vitalidad, siempre más a flor de piel que en el hombre. En las mujeres, valga la paradoja, lo personal es menos individual que en el hombre; pero su fuerza y su carácter se duplican —y ello es lo que más interesa a Zuloaga—, con lo que derivan de su genérica feminidad”<sup>85</sup>.

Esta aparente *homogeneidad* con que Zuloaga trata a sus retratadas, cuya marca diferencial estriba únicamente en la individualidad puntual del momento captado por el artista, es visto por el autor, en algunos casos, dentro aún de los postulados androcéntricos: “Para Zuloaga, como para Goya, todas las mujeres son iguales (...) A todas les sientan bien unos trapos arbitrarios que animen su silueta, unos mantoncillos de seda que ciñan su cuerpo, unos volantes que subrayen sus caderas o unas flores y unas mantillas sobre el pelo (...) Zuloaga hace conscientes a sus mujeres de esa sabiduría no aprendida que las advierte hasta qué punto cada uno de sus movimientos puede cargarse de una electricidad de la que su cuerpo es el vehículo”<sup>86</sup>. No obstante, apunta a la misoginia de Degas para comparar uno y otro, encomiando a Zuloaga que “Canta en la mujer en carácter peculiar de su feminidad total, registra el reto que le transmiten y lo acepta al pintarlas”<sup>87</sup>.

Zuloaga no se consideraba retratista. Quizá por eso concedió tanta libertad creativa a sus retratos, principalmente en gitanas, desnudos y toreros donde trabajaba de forma más espontánea. A pesar de ello, siempre se mantuvo fiel a representar el modelo humano sin reservas, interesándose, sobre todo, por la captación de la individualidad, plasmada en el rostro. Es por ello que en esta joven apreciamos la atención en la erguida cabeza, que tiene más de interpretación que de transcripción objetiva. Para enmarcarla utiliza las nubes a ambos lados, como si de un halo se tratase, resueltas mediante trazos muy enérgicos que subrayan la tensión. Este recurso ya fue utilizado por el pintor, de forma mucho más expresiva, en el retrato de *Enrique Larreta* (Museo Larreta, Buenos Aires)<sup>88</sup> o la *Duquesa de Arión* (colección particular)<sup>89</sup>, que nos acercan a esos cielos del

<sup>85</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique (1950). *Los retratos de Zuloaga. Príncipe de Viana*, núm. 38-39, Año 11, pp. 41-73. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja, p.52. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2253303>

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 53. A este respecto, Lafuente Ferrari dice que los retratos femeninos de Zuloaga están “Lejos (...) de toda complicación de psicología y de mundo interior (...); lejos también aquel descuido abandonado, aquel gesto animal con que el misógino Degas parece haber visto a las mujeres, delatadas más que sorprendidas, como entrevistas por el agujero de la cerradura”.

<sup>88</sup> Zuloaga, Ignacio (1912). *Retrato de Enrique Larreta* [imagen]. Museo Larreta, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 12 de febrero de 2022. URL: [https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/styles/interna\\_pagina/public/1\\_58\\_1.png?itok=ffWfjU-H](https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/styles/interna_pagina/public/1_58_1.png?itok=ffWfjU-H)

<sup>89</sup> Zuloaga, Ignacio (1918). *María de la Luz Mariátegui y Pérez de Barradas, marquesa de Bay y duquesa de Arión* [imagen]. Nobleza obliga (23 de mayo de 2014). URL:

Greco, de quien Zuloaga se consideraba un verdadero admirador. Para Xesqui Castañer “*la fórmula de Zuloaga [para los retratos] suele ser un primer término muy ostensible y destacado ocupado por la figura humana y un fondo (...) de amortiguados azules, plomizos, grises o morado, elemento que juega en la impresión de fuerza buscada por el artista*”<sup>90</sup>. Este retrato sigue su fórmula magistral.

Sin mayores aderezos que unos lazos en el vestido, una alianza en el dedo y un par de rosas, Zuloaga concentra el atractivo en la interesante pose. Tratándose de un retrato de corte burgués, sedente y, digamos, *formal*, el acento de los detalles expresivos se manifiesta en la enorme seguridad que transmite la postura de la modelo, sin languidez alguna. Esta pose, sin ser habitual, es elegida por otro artista considerado uno de los mejores retratistas y del que mostramos una obra en esta exposición. Nos referimos al retrato que Raimundo de Madrazo hace de su cuñada, *Clarita Seminario*<sup>91</sup>, donde aparece con una postura idéntica. A pesar de estar sentada, Zuloaga se esfuerza por crear movimiento en la figura, en ese empeño por la tensión. Para ello sitúa la cabeza y el torso frontalmente y las piernas a la izquierda, girando la cintura. Ese *retorcimiento*, al que Lafuente Ferrari llama salomónico<sup>92</sup>, se acentúa en el tratamiento del vestido.

Por último, subrayar la monumentalidad del retrato, algo que acostumbra a hacer mediante ciertos recursos técnicos. El punto de vista muy alto, dejando el paisaje del fondo relegado al cuarto inferior del cuadro, resalta este carácter monumental. Además, enfatiza la verticalidad mediante la sucesión de lazos que cierran el vestido, dirigiendo la mirada hacia las dos rosas que sostiene la modelo, a modo de focos cromáticos.

Según el informe emitido por la Fundación Zuloaga, la dama debe ser una asidua veraneante de la alta sociedad que el artista retrata sentada en una silla de su casa de Zumaia. Apuntan a que podría tratarse de Virginia Gómez-Acebo, por la descripción que hace Lafuente Ferrari en el catálogo de la obra con nº 787: “*Retrato de Virginia Gómez-Acebo, hacia 1942-44. Retrato de media figura, sentada, con fondo de mar*”<sup>93</sup>.

[http://4.bp.blogspot.com/-LbEURDq3nJQ/U38duM\\_gu8I/AAAAAAAAABcY/T99i5kih-bM/s1600/DuquesadeArionporZuloaga.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-LbEURDq3nJQ/U38duM_gu8I/AAAAAAAAABcY/T99i5kih-bM/s1600/DuquesadeArionporZuloaga.jpg)

<sup>90</sup> CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui (1966), *La imagen de la mujer en la plástica vasca*, Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, p. 68. Citado por PÉREZ MÉNDEZ, Irene Marina (2017). *La moderna Galatea: evolución de la imagen femenina en la pintura española finisecular*, en *IX Congreso virtual sobre historia de las mujeres*. Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (ed. lit.), Archivo histórico diocesano de Jaén, pp. 653-688. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja, p. 677-678. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202340>

<sup>91</sup> DÍAZ, Daniel (1 de mayo de 2017). El protagonista en Durán fue Raimundo de Madrazo. *Ars Magazine*. [imagen]. Recuperado el 18 de junio de 2021. URL: <https://arsmagazine.com/wp-content/uploads/2017/05/raimundo-de-madrazo-retrato-de-clarita-seminario.jpg>

<sup>92</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique (1950). Op. cit., p. 55.

<sup>93</sup> Ficha catalográfica de la Fundación Zuloaga, con fecha 26 de abril de 2012, firmada por la directora de la Fundación, Doña Margarita Ruyra de Andrade.

**Gabriel Morcillo Raya**  
(Granada, 1887 - 1973)  
*La Señora de Casanova*  
1945

Óleo sobre lienzo

200 x 149 cm.

Firmado y fechado: "G. Morcillo / G.M. - 1945"





AAVV (1975). Gabriel Morcillo. Ediciones Anel, p. 176 [reprod. b/n.].

La enigmática Señora de Casanova<sup>94</sup> supone el epítome de esta galería de damas aristocráticas, configurada a través de la elegancia como atributo indispensable. El rotundo vestido no necesita de mayores aderezos que distraigan y la modelo se muestra sin joyas de ningún tipo. De cierto aire cinematográfico, el resto de la composición parece una escenografía al más puro estilo de “*Lo que el viento se llevó*”<sup>95</sup>. El peinado y el carmín de labios a juego con las uñas completan esta apariencia hollywoodiense.

A pesar del preciosismo con que capta las calidades de las telas, donde el protagonista es el vestido y, por extensión, el barroco cortinaje del fondo, la señora de Casanova no está sepultada en tejido. En efecto, su figura se yergue sobre un canapé clásico con cierta desproporción. Si atendemos a la altura a la que queda el respaldo, es probable que la modelo se apoye en un almohadón sobre el asiento para ganar en altura y poder desplegar la falda de su vestido de manera idónea. Esta estilización se acentúa en el cuello, exageradamente esbelto, que compensa con el ligero ladeo de la cabeza.

Todos estos recursos inciden en dotar de distinción la figura de la modelo, no exenta de artificiosidad en numerosos detalles. El constante revestimiento de la figura femenina bajo sucesivas capas de exquisitas indumentarias, joyas, maquillajes y accesorios conducían a cierta incitación erótica. La mujer utilizaba todo un ritual para mostrarse, bajo el ideal establecido por el hombre que, a su vez, disfrutaba de ese conjunto de aderezos considerados connaturales a la belleza femenina. Nuestra protagonista nos muestra toda esa *ceremonia* mediante un vestido de generoso escote para la época y mangas cortas abullonadas que permiten apreciar la blancura de la piel. La aparente escasez de tela de la parte superior se compensa con la ampulosa falda, que se dobla en multitud de pliegues en un alarde de virtuosismo técnico en diálogo directo con el cortinón. Este se abre como el telón de un teatro para mostrarnos el paisaje, la balaustrada clásica, el bodegón de flores, el capitoneado del canapé... todo funciona perfectamente orquestado para deleite de los sentidos.

En este retrato hay elementos muy reconocibles de las claves del estilo de Gabriel Morcillo. Comenzando con el preciosismo con que trata el conjunto, especialmente las

---

<sup>94</sup> Podría tratarse de un retrato de Doña Dolores López de Haro Lizarrituri (Brasil 1895-1978), retratada por Morcillo a los 50 años de edad, según la fecha que figura en la propia obra (1945). Estaba casada con Don Mariano Casanova Vicuña, que era uno de los seis hijos del matrimonio formado por el pintor y político Álvaro Casanova Zenteno y Cecilia Vicuña Subercaseaux, todos ellos con inclinaciones artísticas: Adelina (escritora), Magdalena (pianista), Alfonso (deportista, poeta, fotógrafo y músico), Juan (pintor y músico), Manuel (pintor) y Mariano (escritor de obras de teatro y experto en obras de arte). Está documentado que vivieron en Chile, pero teniendo en cuenta que Gabriel Morcillo nunca viajó fuera de España, habría que investigar si, efectivamente, esta familia viene a nuestro país para que ella fuera retratada por Morcillo. Las imágenes para comparar han sido consultadas en Biblioteca Nacional Digital (s.f.). *López de Haro Lizarrituri, Dolores*. Biblioteca Nacional Digital de Chile.

URL: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-propertyvalue-1187805.html>

La información sobre la familia en: RAMÍREZ R., María Soledad (7 de abril de 2018). Familia de artistas: exposición recuerdo a los Casanova Vicuña. *El Mercurio* (cultura).

URL: <http://www.schhg.cl/wp-schhg/wp-content/uploads/2018/05/Familia-de-artistas.pdf>

<sup>95</sup> Estrenada seis años antes de la ejecución de este retrato.

telas y la incorporación de un bodegón. En su característica producción de temas orientales ya incluía estos elementos en sus cuadros y les dotaba de ese tratamiento atildado y escenográfico, que incluso aparece repetido en algunas de sus obras. En efecto, en la pintura orientalista de Morcillo, que algunos han calificado de homoerótica<sup>96</sup>, las ricas telas, los bodegones y las guirnaldas florales se suceden cargadas de sensualidad y erotismo. Pero de forma paralela, el pintor granadino cultiva los retratos de sociedad. Su faceta, digamos, menos transgresora, nos ofrece un Morcillo más convencional y menos audaz, pintando cuadros para la conservadora élite social que le reportaban cuantiosos beneficios. De hecho, el detalle del cortinaje del fondo aparece en los dos retratos que le hizo a Francisco Franco durante la década de los cincuenta.

La figura de este pintor no ha sido puesta en valor como merece por la historiografía actual, alentada por un público reacio a la figuración desde las vanguardias. En algunos casos ha sido la crítica feroz la encargada de condenar al ostracismo su figura, como la de tantos otros. Su estilo ha sido acusado de superficial, decorativo, preciosista, pero hueco. En 1973 Juan Antonio Gaya Nuño le dedicaba estas líneas: “*Gabriel Morcillo se especializó en la absurda tarea de revivir, con absoluta arbitrariedad, escenas del reino moro de su ciudad [Granada] pomposas y decorativas. Parece que, inspirándose en los cuentos de Washington Irving, Morcillo llenaba sus cuadros de moritos llenos de alegría y optimismo*”<sup>97</sup>.

Seguramente tampoco remó a favor la propia personalidad de Morcillo. Su estilo afectado en demasía por el academicismo, plagado de convencionalismos y amaneramientos, no optó a la renovación, quizá por ese empeño de no salir de su círculo. Pocas veces abandonó su Granada natal, casi a regañadientes, para atender encargos de retratos procedentes de la capital. Tal era su obstinación que rechazó una beca para estudiar en Roma<sup>98</sup>. Esta escasa visión comercial y su excesiva humildad quizás es la factura que tuvo que pagar su obra en el futuro. A pesar de todo, sus piezas sí viajaron por el mundo y están en colecciones a nivel internacional.

---

<sup>96</sup> ANTÓN GARCÍA, Mariano Marcelo (2018). *Los muchachos en flor. Relectura en clave gay de la obra y las fuentes del pintor Gabriel Morcillo Raya (1888-1973)*. [Trabajo de fin de Grado, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid]. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Edu, pp. 36-37. URL: [https://www.academia.edu/35883415/Los\\_Muchachos\\_en\\_Flor\\_Una\\_relectura\\_en\\_clave\\_gay\\_de\\_la\\_obra\\_y\\_las\\_fuentes\\_del\\_pintor\\_Gabriel\\_Morcillo\\_Raya\\_1887-1973](https://www.academia.edu/35883415/Los_Muchachos_en_Flor_Una_relectura_en_clave_gay_de_la_obra_y_las_fuentes_del_pintor_Gabriel_Morcillo_Raya_1887-1973)

<sup>97</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio (1977). *Arte Español del siglo XX*, Ars Hispaniae, Plus Ultra, p. 140. Citado por ANTÓN GARCÍA, Mariano Marcelo (2018). Op. Cit., p. 5.

<sup>98</sup> SAINZ DE LA MAZA, Miriam (s.f.). Gabriel Morcillo Raya. Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 31 de marzo de 2021. URL: <http://dbe.rah.es/biografias/43844/gabriel-morcillo-roya>

**Joaquim Sunyer i de Miró**  
(Sitges, Barcelona, 1874 – 1956)  
*Maternidad*  
1946

Óleo sobre lienzo  
61,5 x 46 cm.  
Firmado: "Sunyer"



Otro retrato femenino anónimo. En este caso acompañada de un niño que, aunque tampoco conocemos, intuimos la naturaleza de su relación por el propio tratamiento con que se dota a los protagonistas. El tema de la maternidad es recurrente en la sociedad decimonónica: “*Conviene que los hombres conozcan un misterio noble y encantador que la naturaleza ha ocultado en el seno de la mujer (...). En ellos, el amor siempre se reduce a deseo; en ella, aun en sus más ciegos arrebatos y sin que lo advierta, el instinto de la maternidad domina todos los demás sentimientos*”<sup>99</sup>. La herencia del romanticismo donde la mujer era “*guardiana del hogar*” y responsable de la crianza y educación de los hijos adquiere ahora, a principios del siglo XX, una nueva dimensión. Se convierte en la madre fuerte y fecunda, un nuevo ideal femenino, consciente de su importancia.

El *noucentisme*, la nueva corriente que se está desarrollando en Cataluña en estos momentos, parte del hastío decadente del modernismo y propugna una nueva concepción vinculada a la tradición con un carácter nacionalista. En esta línea, ensalzará el papel de la madre como rehabilitadora de la sociedad, cuya importancia radica en proteger y educar a sus hijos, los futuros regeneradores<sup>100</sup>. La vida rural será el entorno ideal para el desarrollo familiar, ligando a la mujer con la tierra en una conexión directa con la fertilidad. La obra de artistas como Manolo Hugué, Julio Vila Prades, Agustí Esteve o Ricard Canals serán fieles testimonios de este nuevo rumbo cultural, que se inicia, precisamente, con Joaquim Sunyer. A partir del rotundo éxito de una exposición individual en 1911, en la galería Fayans Catalá, será cuando algunos especialistas comiencen a hablar de una incipiente escuela catalana llamada *noucentisme*<sup>101</sup>.

El tema de la maternidad fue cultivado con insistencia por Sunyer. Esta es una obra de madurez, con un estilo totalmente asentado y definidor de sus maneras. Nada que ver con esas primeras composiciones coloristas. Las figuras están tratadas con volumen y peso propio. Los contornos nítidos se recortan sobre dos fondos diferentes que parten el cuadro por la mitad mediante una línea vertical: gris para la madre y ocre para el hijo. Pasado y futuro unidos, en esa idea de madre como figura regeneradora. Ella se reclina levemente sobre él, apoyando la mano sobre su cabeza. El amor está presente, con cierto tinte de melancolía, en el rostro de la mujer, pero no le resta un ápice de la fuerza que le otorga a su hijo, traducida en un gesto protector cargado de sentimiento.

La sobriedad y el equilibrio vienen dados por las formas puras y las estructuras nítidas, de una enorme sencillez compositiva que recuerdan al mundo arcaico. El color es sobrio, simplificado a la mínima expresión. Todo ello produce una visión poética donde descubrimos rasgos muy modernos, testimonio de la condición vanguardista que tuvo el *noucentisme*.

---

<sup>99</sup> Michelet, Jules (1930). *La mujer*, Ed. Luis Tasso, p. 15. Citado por PÉREZ MÉNDEZ, Irene Marina (2017). Op. Cit., p. 657.

<sup>100</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2006). Op. Cit., p. 314.

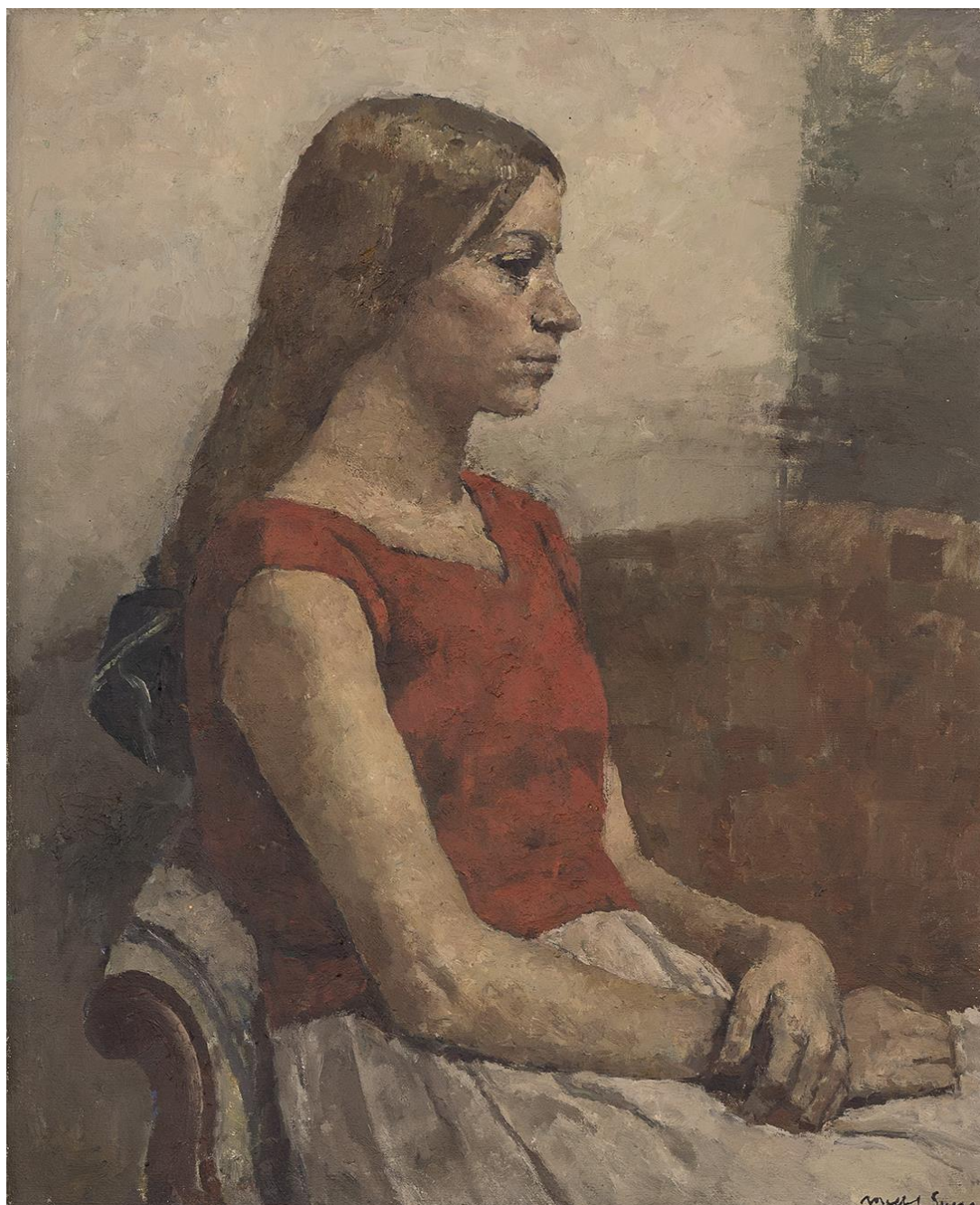
<sup>101</sup> FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc (s.f.). *Joaquín Sunyer de Miró*. Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 27 de abril de 2021. URL: <http://dbe.rah.es/biografias/8435/joaquin-sunyer-de-miro>

**Josep Maria Mallol i Suazo**  
**(Barcelona, 1910 – 1986)**  
***Mujer sentada***  
**1970 Ca.**

Óleo sobre lienzo

81 x 65 cm.

Firmado: "Mallol Suazo"



Josep Maria Mallol i Suazo fue un pintor que nunca se adscribió a las vanguardias de posguerra y, aunque su pintura coqueteó con tendencias postimpresionistas, se mantuvo fiel al realismo academicista.

Pasado el paréntesis de la guerra civil española y, tras el éxito obtenido en la I Bienal Hispanoamericana (1951-1953), la carrera de Mallol Suazo comenzó a despuntar. José Camón Aznar advierte de ello a partir de una exposición del artista en la madrileña sala Macarrón en 1953: *“Hay aquí novedades que pueden justificar el deseo y hasta la expectación de que en el futuro este pintor no se detenga en esta fase tan amable y de tan fácil y atractiva captación”*<sup>102</sup>.

Parece ser que, efectivamente, su pintura despegó de esa fase *amable* y, ocho años después, el director técnico del que fuera Museo de Arte Moderno de Cataluña, Joan Barbeta, auguraba un buen futuro al pintor: *“Sin duda Mallol Suazo pasará a la historia de la pintura catalana. Su estilo es figurativo, personal; sus obras son una auténtica sinfonía y contienen todas aquellas cosas que determinan el concepto de lo que es el arte”*<sup>103</sup>. La crítica continuó alabando la opción de que, a pesar de todo, Mallol Suazo se mantuviera leal a la figuración: *“Mallol Suazo, maestro de un género —el de la composición con figura— que por fortuna se mantiene vivo y, gracias al propio Mallol, incorporado a la estética de nuestro tiempo”*<sup>104</sup>.

La temática femenina fue ampliamente tratada por el artista: *“Cultiva él con amor la figura, a la que concede una corporeidad modelada en suntuoso color, cálido, fresco, exuberante, de una brillantez intrínseca. La mujer es en él, casi siempre, un ser noble y hermoso”*<sup>105</sup>. Esta mujer de Mallol Suazo es otro de esos seres anónimos de los que emana cierto misterio que engancha. Se nos muestra en un ambiente íntimo, un interior probablemente familiar, envuelta en una paleta muy cálida que recuerda en algunos aspectos a Édouard Vuillard (1868-1940). De su rostro y su actitud, con las manos cruzadas sobre el regazo, emana cierta melancolía; está atrapada en sus pensamientos, ensimismada y ajena, con el rictus serio y la mirada fija en algún punto indeterminado. Esa mirada profunda intensificada por un iris totalmente negro, muy característico de los rostros femeninos del catalán. Es de nuevo José Camón Aznar quien, con sus palabras, podría estar definiendo este retrato: *“La temática de Mallol Suazo nos introduce en unos interiores sedantes, llenos de paz cotidiana y de sencilla evocación familiar. Y en medio de esta calma, que por sí misma crea el clima emotivo más acorde con esta pintura, parece emerger una nube triste, una tensión sin angustia, pero impregnada de melancolía”*<sup>106</sup>.

<sup>102</sup> CAMÓN AZNAR, José (10 de marzo de 1953). Arte y artistas. ABC, p. 11.

<sup>103</sup> MÉRIDA, María (3 de abril de 1974). La escuela catalana de pintura. ABC, pp. 117-119.

<sup>104</sup> CAMPOY, Antonio Manuel (15 de mayo de 1970). Crítica de exposiciones. ABC, pp. 125-127.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> CAMÓN AZNAR, José (22 de noviembre de 1966). Arte y Artistas. Crítica de Exposiciones. Mallol Suazo. ABC.

# BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1975). *Gabriel Morcillo*. Ediciones Anel.

AAVV (1999). *El arte en el Senado*, Ed. Dirección de Estudios y Documentación, Dpto. de Publicaciones, Secretaría General del Senado.

ANTÓN GARCÍA, Mariano Marcelo (2018). *Los muchachos en flor. Relectura en clave gay de la obra y las fuentes del pintor Gabriel Morcillo Raya (1888-1973)*. [Trabajo de fin de Grado, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid]. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Edu.

URL:[https://www.academia.edu/35883415/Los Muchachos en Flor Una relectura en clave gay de la obra y las fuentes del pintor Gabriel Morcillo Raya 1887-1973](https://www.academia.edu/35883415/Los_Muchachos_en_Flor_Una_relectura_en_clave_gay_de_la_obra_y_las_fuentes_del_pintor_Gabriel_Morcillo_Raya_1887-1973)

BERRUGUETE DEL OJO, Ana (2018). *Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia* [Memoria para optar al grado de doctor dirigida por Luis Jaime Brihuega Sierra, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)]. Repositorio Institucional – Universidad Complutense de Madrid.

BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*, Cátedra.

BRIHUEGA SIERRA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier (2003). *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, [Cat. Exp.].

COLL, Isabel (2002). *Ramón Casas. Catálogo razonado*, De la Cierva Ediciones.

DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier (2009). *Joaquín Sorolla, pintor en Joaquín Sorolla*, [Cat. Exp.], Museo Nacional del Prado.

DÍEZ, José Luis (1994). *Vicente López Portaña (1772 – 1850). Catálogo razonado, Tomo II*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

GARFIAS, Francisco (1972). *Daniel Vázquez Díaz*, Ibérico Europea de Ediciones S.A.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1970). *Homenaje a Vázquez Díaz. 1882-1969*. Ed. Fundación Rodríguez Acosta, [Cat. Exp.].

*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas / bajo la dirección de Faustina Saez de Melgar; ilustrada por Eusebio Planas, Tomo Primero* (s.f.). Ed. Juan Pons, [s.a.], Barcelona. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.

URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm756>

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2006). *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914*, La balsa de la Medusa.

MAYAYO, Patricia (2011). *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra.

PANTORBA, Bernardino de (1953). *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Mayfe.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (2011). *Familia de Estanislao Granzow. Joaquín Sorolla*, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (2020). *Julio Romero de Torres. Social, modernista y sofisticado*, [Cat. Exp.], Fundación Bancaja.

PONS SOROLLA, Blanca (2001). *Joaquín Sorolla, vida y obra*, Fundación de apoyo a la Historia del Arte hispánico.

ROBERT, Roberto (1872). *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas, Tomo I / ideada y dirigida por Roberto Robert*. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008.

URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx92q6>



ROBERT, Roberto (1872). *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas, Tomo II / ideada y dirigida por Roberto Robert*. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008.  
URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsnop6>

SALVÁ HERÁN, Amalia (1997). *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Ed. Congreso de los Diputados, Fundación Argentaria.

## REVISTAS CIENTÍFICAS

ALARIO TRIGUEROS, María Teresa (2000). *Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación)*. *Tabaque Revista Pedagógica*, núm. 15, pp. 59-78. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127609>

ARENAL, Concepción (1869). *La mujer del porvenir*. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010. URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpkoj6>

BALLARÍN DOMINGO, Pilar (1989). *La educación de la mujer española en el siglo XIX. Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, núm. 8, pp. 245-260. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87422>

CAMACHO DELGADO, Jose Manuel (2006). *Del fragilis sexus a la revellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. Cuadernos de literatura*, vol. 10, núm. 20, enero-junio. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, pp. 27-43. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228643>

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui (1984). *Iconografía de la mujer en los pintores vascos (siglos XIX y XX). Kobie, serie Bellas Artes*, núm. 2, Bilbao, pp. 95-120. Recurso electrónico en línea extraído de la Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3799468>

CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier (2018). *Identidades masculinas y moda en la pintura española del siglo XIX. De Arte: revista de historia del arte*, núm. 17, Universidad de la Laguna, pp. 149-163. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7235650>

CRUZADO, Ángeles (2009). *La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine. Las mujeres en las escrituras antiguas. Revista internacional de culturas y literaturas*, núm. 8, pp. 36-58. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4657169>

FERNÁNDEZ FRAILE, María Eugenia (2008). *Historia de las mujeres en España: historia de una conquista. La Aljaba, segunda época: revista de estudios de la mujer, volumen XII*. Instituto de Estudios de la mujer, Universidad de Granada, pp. 11-20. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2018.  
URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmco927357>

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2002). *Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX. "Santa, bruja o infeliz ser abandonado"*. *CiberLetras: revista crítica literaria y cultura*, núm. 6. Universidad de Valladolid. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7294949>

HUELDES TEMPRADO, Joaquín de (1897). *El feminismo ante la ciencia. Germinal*, núm. 16, p. 10. Exportado de wikisource el 10 de abril de 2022. URL: [https://es.wikisource.org/wiki/El\\_feminismo\\_ante\\_la\\_ciencia](https://es.wikisource.org/wiki/El_feminismo_ante_la_ciencia)

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1951). *El retrato como género pictórico. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones y de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional, Tomo LV, I Trimestre 1951*, Madrid, pp. 5-10.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1950). *Los retratos de Zuloaga. Príncipe de Viana*, núm. 38-39, Año 11, pp. 41-73. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja.

URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2253303>

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1983). *Recuerdo de Daniel Vázquez Díaz en su centenario. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 57, segundo semestre. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc66908>

LÁZARO MILLA, Nuria (2011). *Las joyas de la reina Isabel II a través de los retratos del Museo del Romanticismo*, en *La pieza del mes*, Museo del Romanticismo. Recurso electrónico en línea extraído de Biblioteca Edu.

URL: [https://www.academia.edu/34473733/Las\\_joyas\\_de\\_la\\_reina\\_Isabel\\_II\\_a\\_trav%C3%A9s\\_de\\_los\\_retratos\\_del\\_Museo\\_del\\_Romanticismo](https://www.academia.edu/34473733/Las_joyas_de_la_reina_Isabel_II_a_trav%C3%A9s_de_los_retratos_del_Museo_del_Romanticismo)

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián (1989). *La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto. Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 2, p. 55-64. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja.

URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS8989110055A>

ORIHUELA MAESO, Mercedes y DE CASTRO SÁNCHEZ, María Teresa (2008). *Presencia del Museo del Prado en el Congreso. La serie cronológica de los Reyes de España. Revista de las Cortes Generales*, núm. 73, Congreso de los Diputados.

PANTORBA, Bernardino de (1959). *Antonio María Esquivel. Arte Español, revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, Tomo XXII, Año XLII.

PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (2007). *Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español. Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*, núm. 1, Universidad de Valladolid, pp. 75-89. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279125>

PÉREZ CALERO, Gerardo (2012). *Consideraciones estéticas en torno a la obra del pintor Antonio María Esquivel. Laboratorio de Arte, revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 24, Tomo 2, Universidad de Sevilla, pp. 527-536. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja.

URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3952392>

PÉREZ MÉNDEZ, Irene Marina (2017). *La moderna Galatea: evolución de la imagen femenina en la pintura española finisecular*, en *IX Congreso virtual sobre historia de las mujeres*. Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (ed. lit.), Archivo histórico diocesano de Jaén, pp. 653-688. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202340>

PINÓS GUIRAO, Gabriel (2018). *El redescubrimiento del chic parisien: Crónica inédita de la trayectoria vital y artística de Joan Cardona*. CDF, III Art Nouveau International Congress. Barcelona (27-30 junio 2018). Recurso electrónico en línea.

URL: [http://www.artnouveau.eu/admin\\_ponencias/functions/upload/uploads/pinos\\_gui rao\\_gabriel\\_paper.pdf](http://www.artnouveau.eu/admin_ponencias/functions/upload/uploads/pinos_gui rao_gabriel_paper.pdf)

RAYA TÉLLEZ, José (2008-2009). *Modelos de mujer. Arquetipos femeninos en la pintura de Julio Romero de Torres. Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 21, pp. 261-264.

URL: <http://institucional.us.es/revistas/arte/21/12%20oraya%20tellez.pdf>

REBOLLO ESPINOSA, María José (2015). *Aprendiendo a ser mujer en la España del siglo XX, una mirada desde el Museo Pedagógico de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla. CABÁS*, núm. 13, pp. 151-159. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja.

URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5156671>

RODRIGO VILLENA, Isabel (2017). *La galantería, una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936). Asparkia: Investigación feminista*, núm. 31, (Ejemplar dedicado a: De arte(s) y género(s)), pp. 147-166. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja.

URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6325431>

RODRIGO VILLENA, Isabel (2020). *Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1936*, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 32, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 97-122. Recurso electrónico en línea. URL: [https://revistas.uam.es/anuario/article/view/anuario2020\\_32\\_005](https://revistas.uam.es/anuario/article/view/anuario2020_32_005)

SAZATORNIL, Luis y LASHERAS, Ana Belén (2003). *Retratos de elegancia y poder, Sorolla y los condes de Albox*, en *Trasdós*, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander, núm. 5.

SAZATORNIL, Luis y LASHERAS, Ana Belén (2010). *Sorolla y los condes de Albox*, Fundación Museo Casa Ibáñez.

## PRENSA

BALART, Federico (15 de mayo de 1890). La Exposición Nacional de Bellas Artes. *La Ilustración Española y Americana*, núm. XVIII, Año XXXIV.

CAMÓN AZNAR, José (10 de marzo de 1953). Arte y Artistas. *ABC*

CAMÓN AZNAR, José (22 de noviembre de 1966). Arte y Artistas. Crítica de Exposiciones. Mallol Suazo. *ABC*

CAMPOY, Antonio Manuel (15 de mayo de 1970). Crítica de exposiciones. *ABC*.

*Croquis femeninos: Pintura “de guante blanco”* (10 de octubre de 1903). *Blanco y Negro*, núm. 649, Año Trece.

España de duelo. María Guerrero ha muerto esta mañana (23 de enero de 1928). *Heraldo de Madrid*, núm. 33.099, Año XXXIII.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc (s.f.). *Joaquín Sunyer de Miró*. Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 27 de abril de 2021.

URL: <http://dbe.rah.es/biografias/8435/joaquin-sunyer-de-miro>

FRANCÉS, José (9 de marzo de 1929). La peligrosa facilidad de Maroussia Valero. *La Esfera*, nº 792.

FRANCO DE ESPES, Luis, (9 de abril de 1929). Maroussia Valero, la hija de una aristócrata rusa y un artista español. *Estampa*, núm. 66.

GALINSOGA, Luis de (15 de marzo de 1925). Las heroínas, en éxtasis ardiente de Julio Romero de Torres. *Blanco y Negro*, núm. 1.765, Año 35.

GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés (15 de junio de 2020). La Condesa de Albox de Sorolla, la historia de un retrato “almeriense”. *La Voz de Almería*. URL: <https://www.lavozdealmeria.com/noticia/5/vivir/195541/la-condesa-de-albox-de-sorolla-la-historia-de-un-retrato-almeriense>

GUZMÁN, Joaquín (11 de julio de 2021). El retrato en el arte: cualquier tiempo pasado fue mejor. *Culturplaza*.

URL: <https://valenciaplaza.com/el-retrato-en-el-arte-cualquier-tiempo-pasado-fue-mejor>

Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la música. *Historia del Museo Nacional del Teatro* (s.f.). Almagro, Ciudad Real, España Recuperado el 22 de marzo de 2022. URL: <https://museoteatro.mcu.es/museo/#historia>

INSÚA, Alberto (31 de enero de 1928). Mi adiós a María Guerrero. *Estampa*, núm. 5, Año 1, Madrid.

MALVIDO, Gema (20 de junio de 2008). Javier Barón: “El hilo conductor del retrato en el XIX es la figura de Velázquez”. *La Opinión A Coruña*.

URL: <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2008/06/20/javier-baron-hilo-conductor-retrato-25412516.html>

MÉNDEZ CASAL, Antonio (19 de julio de 1925). Exposiciones Solís Avila y Maroussia Valero. *Blanco y Negro*, 1.783.

MÉRIDA, María (3 de abril de 1974). La escuela catalana de pintura. *ABC*.

MONTAGUT, Eduardo (17 de julio de 2016). La mujer española en el siglo XIX. *Cádiz Noticias*.

URL: <https://cadiznoticias.es/la-mujer-espanola-en-el-siglo-xix/>

RAMÍREZ R., María Soledad (7 de abril de 2018). Familia de artistas: exposición recuerdo a los Casanova Vicuña. *El Mercurio* (cultura). URL: <http://www.schhg.cl/wp-schhg/wp-content/uploads/2018/05/Familia-de-artistas.pdf>

RUSIÑOL, Santiago (26 de marzo de 1915). Las acuarelistas inglesas en España. *Semanario de la Vida Nacional*, núm. 9.

SAINZ DE LA MAZA, Miriam (s.f.). Gabriel Morcillo Raya. Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 31 de marzo de 2021. URL: <http://dbe.rah.es/biografias/43844/gabriel-morcillo-raya>

Se ha cumplido el primer aniversario de la muerte de María Guerrero (25 de enero de 1929). *Nuevo Mundo Magazine*, núm. 1.827, Año XXXVI, nº 1.827.

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel (19 de diciembre de 1957). María Guerrero. *ABC*.

## RECURSOS WEB

ALCOLEA, Fernando (2014). *Biografías de pintores (A), Román Ribera Cirera*. Fernando Alcolea. Recuperado el 5 de abril de 2022. URL: <http://fernandoalcolea.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Roman-Ribera-Cirera/index.php/>

BARREDA PÉREZ, María Dolores (1 de mayo de 2020). *Las medallas de la AEPE, José Villegas Cordero*. Pintores y escultores. Recuperado el 4 de abril de 2022.

URL: <https://apintoresyescultores.es/las-medallas-de-la-aepe-jose-villegas-cordero/>

Biblioteca Nacional Digital (s.f.). *López de Haro Lizarrituri, Dolores*. Biblioteca Nacional Digital de Chile. URL: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-propertyvalue-u87805.html>

Didácticos de Ocio Caballo (3 de abril de 2020). *Principios básicos de la monta a la amazona, una tradición con siglos de antigüedad*. Recuperado de Ocio Caballo el 19 de marzo de 2022.

URL: <https://www.ociocaballo.com/2020/04/principios-basicos-de-la-monta-a-la-amazona-una-tradicion-con-siglos-de-antiguedad/>

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc (s.f.). *Joaquín Sunyer de Miro*. Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 30 de marzo de 2021.

URL: <http://dbe.rah.es/biografias/8435/joaquin-sunyer-de-miro>

Fundación María Cristina Masaveu Peterson (s.f.). *Colección Masaveu: La pintura española del siglo XIX. De Goya al Modernismo*. Recuperado el 1 de abril de 2022.

URL: <https://www.fundacioncristinamasaveu.com/portfolio/coleccion-masaveu-siglo-xix/>

GARCÍA NAVARRO, Carlos (s.f.). *Raimundo de Madrazo y Garreta*. Diccionario biográfico Español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 31 de marzo de 2021.

URL: <http://dbe.rah.es/biografias/12567/raimundo-de-madrazo-y-garreta>

GASCÓN, Juan (25 de noviembre de 2018). *Los mártires de la familia Arizcun*. Recuerdos del Pilar.

URL: <https://recuerdosdelpilar.com/2018/11/25/los-martires-de-la-familia-arizcun/>

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (s.f.). El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX. *Blog de la Escuela de Arte y Antigüedades*. URL: <https://www.eaart.com/blog/retrato-coleccionismo-burgues>

Museo Nacional del Prado. *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla* (s.f.). Fundación Caixa Galicia. A Coruña. 11/06/2008 – 07/09/2008. Recuperado el 2 de abril de 2022.

URL: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-retrato-espaol-en-el-prado-de-goya-a-sorolla/d604c75c-67e5-4a45-bb1c-40e36e22c639>

Museo Nacional del Prado. *La reina María Luisa a caballo* (10 de abril de 2022). Recuperado el 2 de abril de 2022.

URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-maria-luisa-a-caballo/9bd956e0-d660-4a70-bf36-bf5ad69df7cf>

PINÓS GUIRAO, Gabriel (5 de marzo de 2016), *Biografía de Joan Cardona*. Gothsländ, Galería d'Art 1978.

URL: <http://www.joancondona.cat/es/biografia-de-joan-cardona/>

RUBIO, María José (2003). "La Chata". *La infanta Isabel de Borbón y la corona de España*, La esfera de los libros. Citado por Madrid Villa y Corte. *La infanta Isabel de Borbón, "La Chata"* y recuperado el 20 de marzo de 2022.

URL: <http://www.madridvillaycorte.es/isabel-de-borbon-la-chata.php>

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (s.f.). *José Villegas Cordero*. Diccionario biográfico Español de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 30 de marzo de 2021. URL: <http://dbe.rah.es/biografias/5779/jose-villegas-cordero>

## CRÉDITOS

## IDENTIDADES FEMENINAS EN LA COLECCIÓN LUIS TRIGO

### FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPÍA

Presidente  
LUIS TRIGO SIERRA

Adjunta al presidente  
ANA COLOMER SEGURA

Directora de promoción de proyectos  
TAMARA KREISLER SANTAMARÍA



### CASINO DE AGRICULTURA DE VALENCIA

Presidente  
MANUEL SÁNCHEZ LUENGO

Vocal de explotación y restauración  
IVÁN ÁLVAREZ DE TOLEDO Y GÓMEZ TRENOR

Vocal de correspondencias sociales  
YURI AGUILAR SANZ

Gerente  
ANA IBÁÑEZ CALZADA



PATROCINIOS



## EXPOSICIÓN

Proyecto y organización  
FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPIA

Comisariado  
ANA ARRIBAS  
LUIS TRIGO

Coordinación  
VÍCTOR SEGRELLES

Comunicación  
SAPRISTI DÉCOM

Web y rr.ss.  
TRÍGONO

Producción gráfica  
VÍCTOR SEGRELLES  
MUNDO GRÁFICO  
SÍMBOLS

Montaje  
VÍCTOR SEGRELLES  
QUADRE

Transporte  
QUADRE

Seguros  
AXA  
SEGURBOSCH

Restauración  
ANA ISABEL ORTEGA DÍAZ  
ISABEL GONZÁLEZ-CONDE SANTIAGO

Enmarcación  
VILLANUEVA XXIII  
ROS MARCOS

Adecuación espacio  
CONSTRUCCIONES HISPANIA

Atención al público  
MARÍA AIDA PONS MORENO  
MANUEL MARTÍNEZ OJEA



## CATÁLOGO DE OBRAS

Textos  
ANA ARRIBAS

Fotografías  
SALVA NEBOT

Diseño y maquetación  
VÍCTOR SEGRELLES

- © de los textos, la autora
- © de las imágenes, sus propietarios
- © de la edición, Fundación El secreto de la filantropía

## AGRADECIMIENTOS

MUSEO CASA IBÁÑEZ (Olula del Río, Almería)  
Taitá Chastel, Román Corraliza, Javier Domingo, Joaquín Guzmán, Fermín Palacios.

Este catálogo se ha editado con motivo de la exposición  
***Identidades femeninas en la Colección Luis Trigo,***  
un proyecto de FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPÍA  
con el que se inaugura la nueva sala de exposiciones del Casino de Agricultura de Valencia.

1 de junio de 2022