

LOS RETRATOS REALES DE LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

POR

JESUS HERNANDEZ PERERA

Profesor adjunto de la Universidad de Madrid.

Se ha dicho y repetido con insistencia¹ que la etapa más granada y fecunda de la producción pictórica de Luis de la Cruz y Ríos comenzó en 1815, el año en que abandona la isla de Tenerife y su puesto de director de la Academia de Dibujo abierta en La Laguna por el Real Consulado de Mar, para venir a Madrid y retratar a S. M. C. el rey Fernando VII.

Sin embargo, aunque los óleos y miniaturas publicados hasta la fecha como pintados en esta segunda etapa de su vida artística prueban plenamente una más notable madurez y más amplias conquistas, su número está en manifiesta desproporción con los retratos y composiciones religiosas obrados durante su permanencia en las Islas. De los 90 retratos y 52 miniaturas que su biógrafo, el fallecido presbítero D. Sebastián Padrón Acosta, le adjudicó², únicamente 17 óleos y 23 miniaturas parecen ser de sus años peninsulares. Y esto resulta evidentemente inexacto,

¹ Recoge la bibliografía y las opiniones hasta ahora emitidas sobre el pintor el libro de Sebastián Padrón Acosta: *Don Luis de la Cruz, Pintor de Cámara de Fernando VII*. La Laguna, J. Régulo Editor, 1952, págs. 83-86.

² Idem, *ibidem*, págs. 67-77.

porque si fecundos fueron sus pinceles y fácil su rápida habilidad para captar las fisonomías de sus paisanos, al decir de Alvarez Rijo³, más fecunda fué su vida en la Corte, donde, a pesar de sus infortunios y del siempre desautorizado acceso a las nóminas de la Real Casa—meta de todos sus afanes durante treinta y ocho años—, halló clientela, estimación y sonados honores.

A subsanar en parte este vacío en el catálogo del pintor tenerfeño van encaminadas las presentes páginas, fruto de modestas búsquedas, no siempre continuadas, tras las huellas de su diario quehacer en Madrid, que si repiten y corroboran la ya proclamada calidad de sus retratos cortesanos, añaden también nuevos lauros a su pincel con una galería de obras inéditas, pintadas entre 1815 y 1836, años que definen sus mejores logros en el arte de hacer retratos.

Aportación notable al mismo empeño había sido ya la noble iniciativa de D. Mariano Rodríguez de Rivas, director del Museo Romántico de Madrid, quien con ocasión del centenario de la muerte de Luis de la Cruz organizó, en enero de 1953, una Exposición monográfica, en la que por primera vez recibieron pública admiración bastantes obras inéditas suyas, encauzando la atención de los amantes del arte hacia la figura de *El Canario*, por muchos aspectos atrayente y digna especialmente de recordación para sus coterráneos. Aunque en publicaciones periódicas⁴ se dió cuenta en su día de esta Exposición, aprovecho la ocasión para incluir aquí cumplida noticia de sus más sobresalientes novedades.

Sin pretender, por otra parte, reunir una lista exhaustiva de sus retratos cortesanos, quiero limitarme aquí a dar somera noticia de los lienzos en que efigió a las personas reales de sus días madrileños: el rey Fernando VII, sus tres últimas esposas las reinas Isabel de Braganza, María Josefa Amalia y María Cris-

³ Cf. Antonio Ruiz Alvarez: *Oleos de don Luis de la Cruz*. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 25 de marzo de 1952.

⁴ A más de las reseñas de la prensa madrileña, se publicó un catálogo en "Revista de Historia", La Laguna, núm. 100 (1952), págs. 605-607.

tina, y su hija Isabel II, así como los retratos de los infantes, no menos numerosos que los reales.

Los primeros retratos de Fernando VII.

Bien conocidos por haber estado expuestos en el paraninfo del Instituto de La Laguna muchos años y haber sido publicados a menudo en libros, artículos y notas biográficas aparecidas en la prensa diaria, son los retratos de Fernando VII y de su hermano el infante D. Carlos María Isidro que se guardan en aquel centro (lám. II).

El del monarca es, como es sabido, el que motivó el viaje del pintor a la Corte y en él pudieron contemplar las Islas la efigie del "Deseado" no precisamente en la mejor versión que salió del pincel de Cruz y Ríos. Junto con el del infante D. Carlos, el de la reina Isabel de que luego hablaré y los tres retratos del arzobispo D. Cristóbal Bencomo existentes en La Laguna (Catedral, Ayuntamiento y miniatura en posesión de los señores herederos del deán Medina), son las únicas muestras llegadas al Archipiélago de su etapa madrileña y ninguno de ellos supera ciertamente sus retratos del obispo Verdugo, obra maestra de su período isleño. No es mía solamente esta opinión sobre la medianía de los dos retratos del Instituto de La Laguna: ya el pintor Alfredo de Torres había notado⁵ lo artificioso de las cabezas, la falta de realismo al no estar pintados directamente del natural y el parecer copias de algún estudio que se hubiera tomado ante el rey y su hermano por el propio Luis de la Cruz o por algún compañero.

Sin tener conocimiento de ellas, el Sr. Torres Edwards coincidía en esto último con las propias palabras dirigidas por el pintor a Fernando VII en la instancia que le envió el 24 de noviem-

⁵ Alfredo de Torres Edwards: *La pintura en Canarias*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1942, pág. 15.

bre de 1815 y se conserva en el Archivo de Palacio⁶. Con verbo dulzonamente adulator, el artista declara expresamente en su escrito que "el bondadoso corazón de S. M. le ha facilitado la dulce satisfacción de permitirle sacar los retratos, de los cuales conserva uno que sirva de modelo para que disfrute la Nación por sus copias del placer que unánimemente anhelan".

Según puede deducirse de este texto inédito, el pintor, en persona, de un primer retrato tomado directamente del rey había sacado varias copias, reservándose el modelo. En su ánimo entraba indudablemente enviar a Canarias más retratos regios que el remitido a la Universidad de La Laguna, pero, si alguno no fué destruído y se ha perdido de él toda noticia, el caso es que sólo se conoce en las Islas el citado del Instituto.

Pero Luis de la Cruz repitió aquel mismo año los retratos de Fernando VII, ciertamente antes de alcanzar los honores de Pintor de Cámara, pues de esa fecha conozco por lo menos dos versiones, una mejor que la tinerfeña y además en el propio Palacio Real, el gran retrato de cuerpo entero (2,28 × 1,62 m.) colgado en uno de los pasillos del Archivo General de Palacio, que figuró en la Exposición centenaria del Museo Romántico⁷ y está fechado y firmado: *Luis de la Cruz y Ríos lo pintó Año 1815* (lám. I).

Aparece aquí el rey de pie entre un sillón y una mesa con el cetro y la corona sobre rojo almohadón, muebles y atributos que, siguiendo la costumbre consagrada por los pintores franceses del XVIII, figuran a menudo en los óleos regios de Luis de la Cruz. Un fondo plano iluminado a la izquierda por cortinas de terciopelo rojo recorta la figura del monarca, mucho más apuesta en este retrato de Palacio que en el de La Laguna. Viste en uno y otro el uniforme de capitán general, más engalonada quizá la casaca del de Tenerife, pero con mayor soltura y elegancia en el primero. Mientras la mano derecha se separa abiertamente del cuerpo e inclina notablemente el bastón de mando, casi vertical

⁶ Archivo General de Palacio, expediente personal de Cruz y Ríos, C-70, leg. 8756.

⁷ "Revista de Historia", núm. 100, pág. 607.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Fernando VII*. Palacio Real. Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Fernando VII y su hermano D. Carlos María Isidro.*—Instituto Nacional de Enseñanza Media, La Laguna.

en la versión lagunera, con la izquierda atrae hacia sí el emplumado bicornio, y no apoya el codo izquierdo en el cojín que soporta el cetro y la corona: Atraviesa el pecho la misma banda de la Orden de Carlos III, enriquecida con los inevitables reflejos del moaré, demasiado insistentes, y del cuello pende el toisoncillo. La mayor diferencia entre uno y otro retrato se advierte en el rostro, girado hacia lado distinto y con actitud y mirada diversas, con la particularidad de que pocas veces más volvió a representar a Fernando VII con la cabeza girada hacia la derecha. Si en el retrato de Palacio prescindió del manto de armiño y púrpura que acompaña al rey en el cuadro de La Laguna, en cambio lo hizo pisar sobre coloreada alfombra, pintada con tanta minuciosidad y detalle como en los suyos hacía Vicente López.

Es interesante hacer notar el esfuerzo del pintor en estas primeras obras por no repetirse: los muebles, los cortinajes, el uniforme, el pavimento, la actitud, el movimiento, difieren en ambos lienzos, y aunque no siempre logra salir airoso—compárese la evidente estrechez de hombros que hace aparecer irremediabilmente contrahecho al Fernando VII del Instituto de La Laguna—en vencer la propensión cómoda a caer en idénticas fórmulas, demuestra una vigilancia formal que no conservó más tarde, lanzado a la producción en serie de retratos de miniatura para regalos y joyeles diplomáticos.

Hace gala el pintor de sus dotes de dibujante, cuidando con cariño de primitivo los más nimios detalles, los cordones de las borlas del fajín, los entorchados de las bocamangas o los botones de la casaca. Aunque ha debido inspirarse en retratos de Goya—el que éste pintó para el canal de Aragón, que puede citarse como precedente, tiene fecha de ese año, lo mismo que el del duque de San Carlos, hoy en el Museo de Zaragoza, con cuya postura presenta más notorias semejanzas—, Luis de la Cruz ha debido ponerse en contacto muy pronto con Vicente López, y si es cierto que acudía estos meses a la Academia de San Fernando⁸, allí se

⁸ Padrón Acosta, *ob. cit.*, pág. 34.

nutriría del clasicismo a la sazón imperante y que había de ser su credo artístico incluso cuando ya la escuela romántica hervía en plena reacción.

Por su técnica y composición podría emparentarse este retrato con los de otro pintor palatino, Carlos Blanco, llamado "el Sereno", que ha dejado en Palacio un retrato del rey (1826) bastante cercano al que comentamos.

Pero aunque en el pantalón ceñido y en las medias contrapone el blanco luminoso, que también empleó en el retrato del Instituto, al rojo del fajín, como hizo notar ya D. Pedro Tarquis⁹, en el rostro, más modelado y atento, quedan todavía restos de esa entonación terrosa que informó sus retratos pintados en las Islas. El empleo más acertado de los grises, con sombras mejor distribuidas, evita la impresión plana que produce el rostro del retrato lagunero, pero el conjunto resulta demasiado dibujado y lamido, excesivamente preocupado por el contorno preciso y duro, con el mismo apuramiento que un retrato de miniatura.

Mucho más elocuentemente que en el retrato con que obsequió a su tierra natal, éste del Archivo de Palacio condensa mucho mejor la actitud y la devoción que desde sus años mozos consagró a Fernando el antiguo Alcalde Real del Puerto de la Cruz. Nada expresa mejor que esta pintura, minuciosa, detallista, tratada con un acariciar de pincelada repetida y suave, con especial detención en el rostro y en las telas, la adhesión entusiasta del pintor a su rey, motor capaz de hacerle arrostrar un penoso viaje desde las lejanas Islas a la capital de las Españas, con su mujer, sus cinco hijas y un hijo pequeño a cuestas, sin recursos suficientes para llevarlos a la Corte, hasta el extremo de verse obligado a dejarlos en Sevilla al cuidado de amigos, sólo por tener el placer de besar la mano de S. M. y trasladar su imagen a las Islas remotas.

Sólo hacía un año que el Deseado había regresado del exilio de Valençay y todavía hervía el entusiasmo popular por su res-

⁹ Pedro Tarquis: *Don Luis de la Cruz, Pintor de Cámara. III. Los tonos rojos y blancos del retrato de Fernando VII. "La Tarde"*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de septiembre de 1943.

tauración en el trono. Aquel ambiente era el más adecuado para caldear aún más el alma aventurera de este atrevido pintor que, con sola una carta de recomendación del general Rodríguez de la Buria, entonces comandante general de Canarias, se había lanzado, sin medir dificultades ni privaciones, a escalar las gradas de Palacio, movido por el único anhelo de hacer prisionero a su soberano sobre la trama de un lienzo iluminado por los toques emocionados de su pincel.

Asombra de veras contemplar esta entrega total y continuada al ideal con tanta ilusión forjado allende el mar, y aún más el verlo informando toda la vida del artista cuando el propio monarca rarísima vez respondió con una mínima muestra de afecto a tan constante adhesión.

Pero en esta actitud Luis de la Cruz no estaba solo. A más de la muchedumbre cuantiosa de partidarios decididos del re- puesto monarca, el pintor portuense obraba al unísono con otro paisano suyo, artista también, que ya gozaba en la Corte de la distinción de pintor áulico y tuvo a su cargo las decoraciones pompeyanas de los palacios reales de Aranjuez, El Escorial y la Moncloa, desde los días de Carlos IV: el santacrucero Antonio Sánchez González, yerno del pintor Juan de Miranda, el que tuvo a Cruz y Ríos como discípulo aventajado en Las Palmas, allá por 1806¹⁰. Fué Sánchez en todo tiempo el más furioso partidario de Fernando¹¹ y sin duda alguna él ayudaría a Cruz en sus primeros trabajos en Palacio y juntos alimentarían esta devoción hacia su rey, en quien depositaron ambos con verdadero calor todos sus ideales patrióticos.

Sin variar la línea de conducta que desde Tenerife se había trazado, Luis de la Cruz dió trabajo a sus pinceles reproduciendo la efigie de Fernando VII conforme al retrato que en la real pre-

¹⁰ El expediente que sobre Sánchez obra en el Archivo de Palacio contiene muchos datos inéditos acerca de este artista tinerfeño, sobre el que tengo un estudio en preparación.

¹¹ Cf. F. J. Sánchez Cantón: *Los pintores de cámara de los reyes de España*. Madrid, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1916, págs. 167-168.

sencia había sacado. Aunque únicamente lo conozco por fotografía, no dudo en situar otro retrato del rey (lám. IV), de colección particular madrileña, en ese mismo año de 1815. Como guarda más semejanza en el giro de la cabeza y en la actitud con el de La Laguna, puede pensarse que esta versión agradaría más al pintor y repetiría la misma cabeza vuelta un cuarto a la izquierda. Si bien en este tercer retrato no aparece de cuerpo entero, el artista se preocupó mucho de variar los galones y entorchados de la casaca, siempre ceñida con la banda blanquiazul de Carlos III y el toisoncillo, de cambiar el bastón de mando por el cetro y hacerle abrigar el antebrazo izquierdo con el manto de armiño que por detrás del rey ha quedado recogido sobre el imprescindible velador ante fondo de cortinas.

Un nuevo ingrediente introduce, todavía tímidamente, en este lienzo, que luego va a desarrollar con más valentía: al costado izquierdo se abre el marco de una ventana, aun sin paisaje exterior visible. Con ello busca una mayor profundidad de espacio, se impone una más concienzuda perspectiva aérea y prepara el camino hacia el cuadro de interior que logra en el *Autorretrato* de que luego me ocuparé, una notable aportación que enlazará la mejor tradición velazqueña con los diminutos y coloristas cuadritos de gabinete a lo Fortuny.

A la vista de estos dos nuevos retratos fernandinos me atrevo a suponer la existencia de otros más, pintados entre el 14 de junio de 1815, fecha de su llegada a Madrid, y diciembre del mismo año, ya sobre el prototipo de La Laguna, ya variaciones en torno al del Archivo de Palacio. Esta actividad continuada en obsequio de la efigie del rey le lleva a la natural satisfacción en sus tareas de pintar al soberano, y estimulado seguramente por su paisano Sánchez González, decide presentar al monarca su instancia del 24 de noviembre de dicho año, solicitando el cargo de Pintor de Cámara con el sueldo que S. M. estimase conveniente, así como el de director de la Academia de Dibujo del Real Consulado de Canarias, que había dejado de percibir¹².

¹² Expediente citado del Archivo General de Palacio.

No voy a insistir ahora en la suerte que siguió su instancia, ya historiada por el marqués de Lozoya¹³, ni en su ya conocido nombramiento de Pintor honorario de Cámara el 25 de enero de 1816. Sólo he de recordar que en el informe del Sumiller de Corps, marqués de Ariza y Estepa, al mayordomo mayor de Palacio, conde de Miranda, incluido entre las diligencias previas del citado nombramiento de Pintor de Cámara (31 de diciembre de 1815), se elogia a Luis de la Cruz "como un artista aplicado que por su habilidad en el ramo de pintura de miniatura se ha hecho un lugar distinguido entre los profesores de las bellas artes", habiendo alcanzado "el honor de haber sacado varios retratos de la Real Persona en dicha clase". No he encontrado hasta la fecha ninguna miniatura de Fernando VII que responda a la fisonomía de los retratos al óleo pintados en 1815, pero de dar con alguna de las varias que cita el marqués de Ariza no sería difícil fecharlas comparándolas con la efigie del monarca en sus treinta años.

Estas miniaturas ignoradas del año 1815 contradicen la falsa opinión¹⁴ de que no vino formado de Canarias en esta técnica, si no fueran conocidas además sus magníficas miniaturas del *General Gutiérrez* conservadas en colecciones madrileñas y fechadas en 1797-98¹⁵, en las que emplea un punteado bien construido, característico de sus primeras miniaturas, tan elogiado por Ez-

¹³ Marqués de Lozoya: *Luis de la Cruz y Ríos, Pintor de Cámara de Fernando VII*. "El Museo Canario", Las Palmas de Gran Canaria, núm. 16 (1941), págs. 1-12.

¹⁴ Sólo la he visto recogida—para rechazarla desde luego—por Mariano Tomás: *La miniatura retrato en España*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1953, pág. 71.

¹⁵ Conozco tres: una propiedad del Sr. Pérez de Guzmán y Gallo, que reprodujo el Sr. Ezquerro del Bayo en "Arte Español", tomo III, núm. 4 (1912), pág. 252; otra de la col. Mariano Tomás (reproducida en color en su citado libro, lámina LXXX); y la desaparecida del Museo del Ejército, donde hacía compañía a las famosas e históricas cartas de Nelson al general Gutiérrez, que publicó don [Jesús M.ª Perdigón], Perdreau (seud.): *D. Luis de la Cruz y Ríos*. "Gaceta de Bellas Artes", Madrid, núm. 364 (15 de julio de 1929), págs. 10-11.

guerra del Bayo¹⁶. Su aprendizaje en Tenerife no ha sido bien explicado hasta ahora, aunque las pocas miniaturas de entonces subsistentes, en especial la de *Don Juan Nepomuceno Verdugo* (colec. Srta. Rosario Maury, La Laguna) o la de *Don Francisco de Tolosa Grimaldi* (en posesión de D. Federico Ríos Machado, Puerto de la Cruz), prueban plenamente su destreza en la pintura al agua sobre placa de marfil, muy por encima de sus primeros ensayos de retrato de miniatura todavía al óleo sobre lienzo (*Don Jerónimo Conde*, colec. Alvarez Padrón, Puerto de la Cruz, por ejemplo). Aunque pudiera pensarse en un magisterio del pintor lagunero José Rodríguez de la Oliva († 1777), que se sabe cultivó la miniatura¹⁷, ya fallecido cuando Cruz no había empezado sus balbucesos artísticos, o mejor en Juan de Miranda, a quien pueden atribuirse retratos en miniatura sobre cobre¹⁸, tal vez se inspirase más directamente, por propia inclinación del artista en aras de su temperamento analítico y minucioso, en miniaturas sobre marfil francesas e inglesas que pudo copiar e imitar en mansiones de algunas familias forasteras como la de Cóllogan¹⁹, a uno de cuyos miembros retrató en 1800²⁰.

Con estos retratos al óleo y miniaturas del año 1815 Luis de la Cruz se daba a conocer en Madrid y recibía la preciada distinción de Pintor de Cámara, que le ató a la Corte durante más de veinte años.

¹⁶ Joaquín Ezquerro del Bayo: *Exposición de la miniatura-retrato*. "Arte Español", tomo III, núm. 4 (1916), pág. 255.

¹⁷ Sebastián Padrón Acosta: *El pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. "El Museo Canario", núms. 29-30 (1949), págs. 37-54.

¹⁸ Una colección particular de los Realejos (Tenerife) tiene tres óvalos al óleo sobre cobre, que me parecen de mano de Miranda.

¹⁹ Entre las miniaturas que posee en La Orotava (Tenerife) D. Melchor de Zárate y Méndez he visto algunas extranjeras y españolas que representan a miembros de la familia Cóllogan. También cuenta con dos retratos al óleo, de un matrimonio, de mano de Luis de la Cruz.

²⁰ *D. Bernardo de Cóllogan Fallon*, cuyo retrato posee en La Paz, Puerto de la Cruz, la Sra. Viuda de Cóllogan. Cf. Padrón Acosta, *ob. cit.*, página 43 y lám. III.

La reina Isabel de Braganza.

Fué también aquel año, ya restaurada la corona en las sienes de Fernando VII y serenados los ánimos después de la Guerra de la Independencia, período en el que la Corte estuvo ocupada en proporcionar al monarca, viudo a la sazón de la princesa de Asturias María Antonia de Nápoles, un lucido casamiento. Entre los proyectos matrimoniales concebidos a lo largo de 1815 no fueron escasos los más disparatados. De los más sonados fué el de Napoleón, que propugnaba la unión de Fernando con Zenaida, la hija de José Bonaparte, proyecto que, por extraño que parezca, acogió el rey con entusiasmo, deseoso de entablar estrechas relaciones con el emperador. Otro de ellos fué el de la gran duquesa Ana de Rusia, hermana del zar Alejandro, idea acariciada por Fernando en Valençay y entonces reavivada por quienes estaban al tanto de intimidades del pretendiente²¹. Ambos proyectos fracasaron.

En vista de ello, las miradas de la Corte española se dirigieron a Portugal. Medió en el concierto entre ambas Cortes un fraile franciscano, Fr. Cirilo Alameda y Brea, que desde entonces gozó de gran ascendiente en Palacio, llegando a general de su Orden y grande de España de primera clase, hasta que, menos estimado en la simpatía del rey, fué relegado a Cuba con nombramiento de arzobispo. El trato entablado por Fr. Cirilo Alameda no concertó solamente el matrimonio del monarca, sino también el del infante D. Carlos María Isidro²². Ambos augustos hermanos quedaron prometidos de las princesas María Isabel y María Francisca de Braganza, hijas de María Carolina de Borbón, que lo era de Carlos IV y de María Luisa, y sobrinas, por tanto, del propio Fernando VII. Los matrimonios se hicieron pú-

²¹ Cf. F. J. Sánchez Cantón: *Los retratos de los reyes de España*. Con la colaboración de José Pita Andrade. Prólogo del Duque de Alba. Barcelona, Ediciones Omega, 1948, pág. 191.

²² [Estanislao de K. Bayo]: *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1842, t. II, pág. 110.

blicos el 17 de febrero de 1816, y el 4 de septiembre llegaron a Cádiz las dos novias desde el Brasil.

A la llegada de las princesas lusitanas en dos fragatas fueron celebrados los esponsales en Cádiz, en los que representó a ambos hermanos el duque del Infantado, presidente del Consejo Real. Los ojos azules de la nueva reina cautivaron al pueblo gaditano²³, que con gran entusiasmo aclamó su nombre. Recuerdan las crónicas que Isabel y María Francisca caminaron bajo frondosos arcos de rosas y arrayán y que mientras los hombres tiraban del coche, las doncellas les ofrendaban coronas de flores. Así llegaron a Aranjuez y de allí a Madrid, donde entraron a mediodía del 28 de septiembre por la puerta de Atocha, acompañadas del infante D. Antonio y escoltadas por ambos prometidos, montados en soberbios corceles, que habían salido a recibir las a media hora de distancia. El recibimiento de los madrileños no desmereció del tributado en las demás ciudades del recorrido y la carrera por las calles de la villa estaba adornada con arcos suntuosos. Apadrinó a los reyes el infante D. Antonio y al día siguiente se celebraron las velaciones en San Francisco el Grande con gran pompa y majestad.

Si para muchos españoles la llegada de Isabel de Braganza constituía una risueña esperanza de un cambio feliz en el ánimo del rey, demasiado influido por pervertidos palaciegos, que habrían quedado apartados de su lado por el suave ascendiente de su tierna esposa, para Luis de la Cruz y Ríos, que con ojos emocionados habría de contemplar el rumboso cortejo nupcial de su rey bienamado, era ya la única ilusión y el último recurso para poder seguir viviendo en la Corte y no tener que regresar a Canarias, ayuno de todo recurso.

A pesar de sus retratos palatinos, muy duros fueron para el pintor aquellos meses. En la instancia que el 22 de mayo de 1816 eleva al rey expone con angustia sus apuradas circunstancias, que aún no le habían permitido traer de Sevilla a su mujer y a

²³ Bayo, *ob. cit.*, pág. 111.

sus seis hijos, "que incesantemente claman por la compañía de su padre"²⁴, y la penuria económica en que le ha dejado el viaje a la Corte, para el que había "enajenado y malbaratado sus pocas alhajas". Carente de "todo recurso para desempeñarse y regresar a su país, e igualmente para transportar a su familia a la Corte cuando tuviese establecimiento en ella", el artista piensa con amargura en sus vástagos y "nada arredra más sus paternales desvelos que el ver no pueden recibir sus hijos aquella educación que podrían tener a su lado".

Cuando acudía con sus cuitas a la real benevolencia, ya se habían anunciado los dos matrimonios con las infantas de Braganza, y el pintor vislumbra en el corazón femenino que iba a compartir el trono con Fernando un remedio para su miseria. Y sin ambages se atreve a pedir al rey su generosa protección, movido por el anhelo de permanecer en la Corte "hasta tener el elevado honor de retratar también la Augusta Persona de la Reina N. Sra. y Serenísima Sra. Infanta". Era el único pretexto que el recién nombrado Pintor de Cámara alegaba ante su frío protector antes de restituirse a su patria. Con la presencia de la reina esperaba Cruz obtener de "su Soberano, Amo y Señor, Padre tan universal, benigno y piadoso"—que de todo ello queda servil constancia en su escrito—el sueldo disfrutado por otros pintores de cámara o el que fuera del agrado de S. M., con el que pudiese atender a la subsistencia y educación de sus hijos y—obligación importante, que dice mucho de la psicología de nuestro pintor—"mantener el decoro de los honores con que V. M. se ha servido agraciarse".

No conmovió lo más mínimo el ánimo del rey aquella angustiada petición del artista tinerfeño y ni siquiera consta en su expediente si se le dió respuesta. Pero sacando ánimos de su propia desgracia, nuestro hombre remonta su segundo verano madrileño y espera la llegada de las princesas portuguesas, a las que consigue retratar.

²⁴ Arch. Gral. de Palacio, exp. cit.; Lozoya, *art. cit.*

De Isabel de Braganza sólo conozco, por Luis de la Cruz, un retrato al óleo²⁵ y una miniatura, que parecen ser ambos pintados el año 1818. En ellos se confirma la opinión de nada agraciada que se difundió en Madrid con anterioridad a su boda, y aunque del retrato de cuerpo entero parece bien patente su robustez, como le achacaba García de León Pizarro²⁶, también demuestra que no era guapa, conforme ha deducido el marqués de Villaurrutia del cotejo de sus retratos conservados, en lo que tampoco mentía mucho aquel sangriento pasquín

*Pobre, fea y portuguesa,
¡chúpate esa!*

que los feroces adversarios del monarca fijaron en la puerta principal de Palacio el día mismo de su boda con Isabel.

En el retrato de cuerpo entero que posee en La Laguna don Anatolio de Fuentes (lám. III), la reina *Isabel de Braganza* aparece en actitud análoga a los retratos de su esposo pintados por Luis de la Cruz, erguida ante un sillón y un entredós, sobre el que aparece la corona real junto al guante de la mano derecha, que se ha descalzado para sostener el abanico. El traje acampanado, con bordados florales en el borde y ancho escote con vuelos de encaje que también bordea las cortas mangas, presenta el talle altísimo, tan del gusto de estos años. Banda de María Luisa le cruza el pecho, también adornado con placa de la misma Orden, y un collar de grandes perlas rodea su cuello. Sobre la cabeza, diadema de brillantes y aparatoso tocado de plumas que también prodiga la moda de entonces.

Insistiendo siempre en el dibujo, la figura de la reina se presenta aquí más natural y espontánea que en los retratos antes

²⁵ Llamó la atención sobre este retrato al óleo de Isabel de Braganza D. Rafael Láinez Alcalá, entonces catedrático de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna. Cf. María Rosa Alonso: *Índice cronológico de pintores canarios. II. Rectificaciones y adiciones*. "Revista de Historia", número 72 (1945), pág. 454.

²⁶ Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 191.

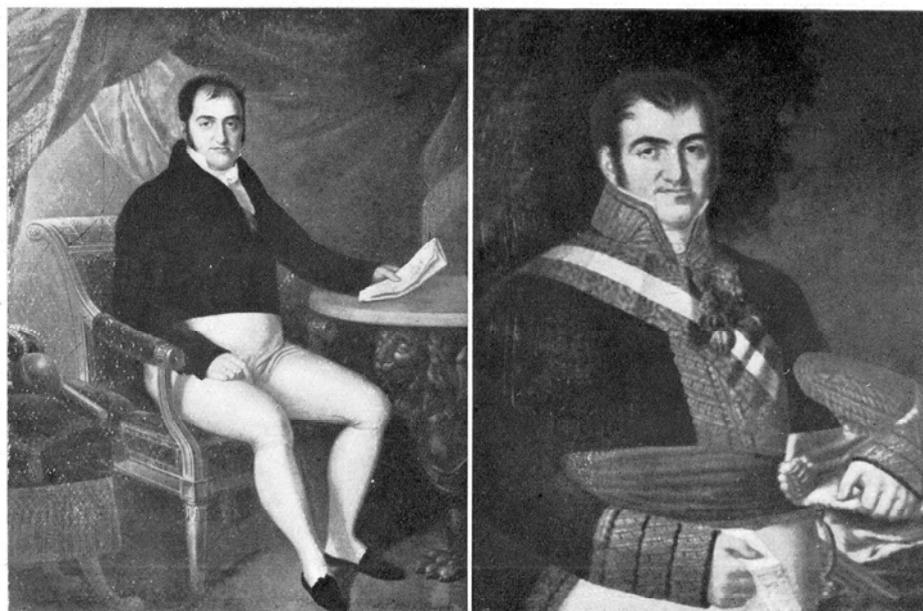


LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina Isabel de Braganza*. Propiedad de D. Anatolio Fuentes, La Laguna.

LÁMINA IV



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Fernando VII*. Colección privada. *La infanta D.ª María Francisca de Braganza* (miniatura). Colección Maturana. Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Fernando VII*. Propiedad del Conde de la Puebla del Maestre y colección particular. Madrid.

citados de Fernando, en los que Cruz reservaba al maniquí mayor número de sesiones. Sin prescindir del fondo de cortinas que cierran la mitad izquierda del lienzo, aquí el pintor abre una ventana al otro lado para dejarnos contemplar un paisaje serrano, con arbolado y risueño valle.

Con un impulso hijo de tendencia netamente barroca más que de precisión neoclasicista, al autor le preocupa el dar ambiente a sus retratados, despegándolos del fondo de sus composiciones mediante el rompimiento en profundidad de los planos. Si como paisaje es todavía de un incipiente naturalismo y en él es notoria la huella del *Autorretrato* de Durero o los paisajes velazqueños que Cruz y Ríos pudo ver en las colecciones reales, aquel año justamente agrupadas por orden del propio monarca para ser exhibidas en el recién creado Museo del Prado, es evidente en el pintor canario una preocupación paisajista que acaso le hubiera dado un mayor papel en la tendencia romántica hacia el paisaje que la que sus ocupaciones de pintor de miniaturas le permitieron en definitiva. En él estaba viva una innata trayectoria de la pintura española, nunca bien desarrollada desde Velázquez, y que por especial coincidencia había de canalizarse a través de sus enseñanzas en el creador de nuestro paisaje del siglo XIX: Carlos de Haes, a quien se ha supuesto discípulo de Cruz y Ríos en Málaga²⁷. Si bien el nombre del maestro malagueño de Haes no coincide en todos los críticos con el del pintor canario²⁸, esta curiosa dedicación suya a los fondos de paisaje pintados en sus cuadros peninsulares inclina a pensar en que bien pudo ser él quien cultivara en Haes la semilla de la pintura del paisaje que había de desarrollar luego en sus años vividos en Bélgica. No obstante, la ventana abierta a un costado aparece también en el

²⁷ Marqués de Lozoya: *Historia del Arte Hispánico*. Tomo IV. Barcelona, Salvat, 1949, pág. 413; Enrique Lafuente Ferrari: *Breve historia de la pintura española*. 4.ª edición. Madrid, Editorial Tecnos, 1953, pág. 513; Bernardino de Pantorba: *El paisaje y los paisajistas españoles*. Madrid, Antonio Carmona editor, 1943, pág. 42.

²⁸ Manuel Ossorio y Bernard: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Ramón Moreno, 1868, pág. 325, lo denomina Juan Cruz.

retrato de Isabel de Braganza que pintado por Bernardo López guarda hoy el Museo del Prado, en el que la reina muestra detrás de ella una vista del propio Museo tal como estaba en 1817, considerándole como fundadora de nuestra primera pinacoteca, gloria que hoy, sin embargo, ha pasado enteramente a las manos del rey. El modelo para el retrato de Bernardo López es, como ya advirtió el Sr. Sánchez Cantón²⁹, el óvalo pintado por su padre Vicente López, del que hay ejemplares en el Prado y en el Palacio Real, y aunque carece del tocado de plumas, el rostro de la reina portuguesa demuestra en todos ellos haber sido bastante inexpresivo. El retrato de Luis de la Cruz recuerda otras versiones de pintores contemporáneos, como las que presentó la Exposición iconográfica de la reina, que hace un par de años se celebró en el Museo Romántico, y acaso de este tipo derive el que conozco en el Palacio Episcopal de Córdoba que me parece obra de José Aparicio.

Las carnes, muy blancas, y el pelo, negrísimo, dan a esta princesa ese aire de bondad sencilla que encerraban sus cortas gracias y su cuerpo un tanto obeso, impresión que más contribuye a aumentar que a paliar la cintura altísima que exigía la moda del tiempo. En sus ojos lánguidos y en su boca, de labios carnosos y entreabiertos siempre, queda reflejado aquel dolor interno que D. Estanislao de K. Bayo³⁰ nos dice apenó los años de su corto reinado, resignada calladamente con su suerte, después de ver fracasados sus esfuerzos por atraerse el ánimo del rey y desligarlo de Chamorro y el duque de Alagón, los únicos que con sus nocturnas aventuras dominaban el albedrío del monarca. El pintor supo captar con verdadera maestría aquellas jornadas vagas y tristes de la reina española de la Casa de Braganza y con simpatía nos ha dejado un testimonio de su pacífico carácter con el que, ni por psicología ni por su estampa física, se avenían aquellos intentos, recordados por el citado historiador, que hacía por atraerse la real atención, estudiando los gus-

²⁹ Sánchez Cantón, *ob. últimam. cit.*, pág. 192 y lám. 167.

³⁰ Bayo, *tomo cit.*, págs. 112-113.

tos y caprichos de su marido, sorprendiéndole a ratos vestida de andaluza o ataviada con los trajes que más airosos reputaba el rey.

Fechaado y firmado este retrato en 1818, debe corresponder a unos meses después del nacimiento de su hija la infanta María Isabel Luisa, que vino al mundo el 21 de agosto de 1817 y sólo logró vivir hasta el 9 de enero inmediato, ahogando las esperanzas de los que creyeron que la paternidad enderezaría las tortuosas andanzas del rey y le apartarían de las manos de sus favoritos. Aunque una de ellas la lleva enguantada y la otra queda apenas visible, no contradice el retrato de Luis de la Cruz la afirmación de Bayo que elogia sus lindas manos³¹, sus ojos hermosos y azules y su mediana estatura como distintivos de su fisonomía dulce y bondadosa.

En la Exposición de miniatura retrato celebrada en la Sociedad de Amigos del Arte en 1916 figuró, entre las pintadas por Luis de la Cruz y Ríos, otra miniatura de la reina Isabel de Braganza³², que es hoy propiedad de D.^a María Luisa de Ezpeleta, condesa de Basoco (lám. VIII), y fué también expuesta en 1953 en el Museo Romántico. Está firmada *Luis de la Cruz y Ríos* y mide 11 × 8 ½ cm. El tocado de rosas que adorna la regia cabellera y el traje de tonos claros no disminuye la misma impresión triste e inexpresiva de la reina. El pintor, sin embargo, ha cambiado su técnica punteada de las miniaturas pintadas en Canarias, como la que empleó en los retratos del general Gutiérrez, y empieza a sustituirla por trazos alargados que van a ser el rasgo más insistente de sus últimos años, en los que, como apuntó Ezquerro del Bayo³³, llega en sus miniaturas menos cui-

³¹ Idem, *ibidem*, pág. 133.

³² Joaquín Ezquerro del Bayo: *Exposición de la miniatura retrato en España. Catálogo general*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1916, pág. 34. Esta miniatura había sido reproducida por el mismo: *Apuntes para la historia del retrato-miniatura en España*. "Arte Español", tomo II, número 3 (1914), págs. 142-143.

³³ Idem: *Exposición de la miniatura-retrato*. "Arte Español", tomo III, número 4 (1916), pág. 255.

dadas a una fatigosa monotonía, a la que sin duda le condujeron los urgentes encargos de joyeles pintados para regalos diplomáticos. Pero esta primera miniatura que conocemos de su etapa madrileña prueba con elocuencia cómo Luis de la Cruz era capaz de acreditar su maestría en dos técnicas tan incompatibles como eran la miniatura y la pintura al óleo en gran formato. Como ya comentó D. José Camón Aznar³⁴, su neoclasicismo le dictó un concepto de la forma en la que el tamaño era un elemento accesorio; sólo contaba lo estricto y neto hasta el punto de que sus cuadros parecen verdaderas miniaturas agrandadas: así son de pulidos, de fríos y de veraces. Las carnes de rosa y marfil procuran seducir, aun en los rostros femeninos menos agraciados, como es el caso de esta miniatura de la reina Isabel de Braganza, y la figura, tratada en frontal perspectiva, sin subterfugios de ninguna clase, se nos impone por su misma intrínseca verdad.

A fuerza de encerrar en un punteado insistente y yuxtapuesto, únicamente separable con ayuda de la lupa, Luis de la Cruz había llegado a condensar los rostros de sus retratados acariciándolos con amorosa pincelada que, prieta y compacta, nos devuelve una imagen ajena a todo rápido bocetismo. Su pintura deriva hacia un quehacer metódico y artesano que enfría a veces sus retratos, pero logra imponerse con su personalidad inquieta y analítica que da a sus miniaturas un terminado característico e inconfundible. Más depurado que Delgado Meneses, su contemporáneo, su técnica se inclina más hacia el dibujo fino y davidiano de Florentino de Craene, a quien se asemeja a veces por el colorido, sin complicar las actitudes de los personajes, que prefiere retratar siempre en visión frontal.

Con estas limitaciones, su arte logró imponerse desde el primer momento en Madrid, como acreditan los párrafos ya reproducidos del marqués de Ariza y Estepa, con la ventaja de que la

³⁴ José Camón Aznar: *Neoclasicismo de los óleos y miniaturas del canario Luis de la Cruz, expuestos en el Museo Romántico*. Crónica publicada en "ABC", Madrid, 31 de enero de 1953.

pintura de miniatura no contaba entre los españoles con abundantes cultivadores, y es indudable que Luis de la Cruz puede situarse a la cabeza de los miniaturistas hispanos, junto con Delgado Meneses, Udías y Tomasich, formando con ellos el cuadrivirato del género en España, como ha reconocido en su libro sobre la miniatura Mariano Tomás ³⁵.

Retratos de súplica.

La reina Isabel de Braganza murió de alferecía el 26 de diciembre de 1818 ³⁶. Con su muerte desaparecía del duro panorama en que Luis de la Cruz desenvolvía su vida en la Corte el corazón amable y generoso que habría inclinado en su favor la munificencia real.

Ignoro si desde su instancia de mayo de 1816 a la muerte de la reina Isabel pudo traer de Sevilla a su familia. Es posible que mejorase algún tanto la situación económica del pintor, al parecer ocupado continuamente en retratos de la familia real. Inclina a pensarlo el hecho de que no elevase en este tiempo nuevas instancias al rey en torno a sus honorarios como pintor de cámara.

Por propia declaración sabemos ³⁷ que desde 1817 se le encargaban por la Secretaría de Estado y Hacienda los retratos de miniatura para los joyeles que se regalaban a los embajadores extranjeros. El pintor, que cuidadosamente guardaba las Reales Ordenes por las que se le encomendaban, afirma que en 1818 había pintado los retratos de S. M. que adornaban los joyeles mandados regalar al cardenal Gravina y al embajador de Cerdeña, y por D. Joaquín Ezquerro del Bayo ³⁸ sabemos que Luis

³⁵ M. Tomás, *ob. cit.*, pág. 71.

³⁶ Bayo, *ob. cit.*, tomo II, pág. 132.

³⁷ Arch. Gral. de Palacio, exp. cit., memorial fechado el 17 de junio de 1820. Cf. Lozoya, *art. cit.*, pág. 5.

³⁸ Joaquín Ezquerro del Bayo: *Regalos diplomáticos*. "Arte Español", tomo VII (1924), pág. 56; Lozoya, *art. cit.*, págs. 5-6.

de la Cruz cobró por este último encargo 1.500 reales como tenía por costumbre (noviembre de 1818).

Pero aquel momentáneo desahogo no permitía aún al pintor un establecimiento definitivo en Madrid, ni mucho menos la rehabilitación de su fortuna, liquidada en el viaje a la Corte. Por su estrecho contacto con las personas de la real familia podía espiar cuándo se producía alguna baja en el numeroso ejército de pintores de cámara con que contaba Fernando VII, ciertamente el más considerable, como ha notado el marqués de Lozoya³⁹, con que contó nunca ningún soberano europeo.

Sin detenerme a insistir en la suerte seguida por la solicitud que presentó al rey el 22 de enero de 1819 pidiendo la plaza vacante por muerte de José Camarón⁴⁰, sí quiero recordar que no sólo con la pluma suplicaba los favores del monarca, sino también con ayuda de los pinceles. Es uno de los detalles más curiosos de la psicología de nuestro pintor, imperturbable en su devoción al soberano, del que esperó siempre hasta sus últimos días un nombramiento efectivo de retratista de cámara, cargo que buscó a toda hora con el más tesonero empeño.

Por obra de sus manos nacen entonces los que podemos llamar *retratos de súplica*, en los que el artista representaba a Fernando VII en el momento en que, de pie en su real cámara o sentado en su despacho, tomaba en sus manos la instancia por él suscrita y procedía a su lectura. Con la impetuosidad y la fanfarria de que da muestra en sus escritos, estos retratos no parecen siempre tan cuidadosamente dibujados como los anteriores, y su factura, siempre minuciosa y detallista, es tan rebuscada como fría. Incapaz de representar al rey con el rostro de otra manera al que venía reproduciendo de la primera sesión que le concedió a su llegada de Canarias, falta en su expresión el mínimo interés que hubiera deseado el pintor para su memorial y, sin proponérselo tal vez, representó el despego con que siempre le trató el monarca.

³⁹ Lozoya, *art. cit.*, pág. 8.

⁴⁰ Exp. cit. del Arch. de Palacio.

No honran mucho a su autor los dos retratos de *Fernando VII* que conozco de este género y ciertamente no vale la pena insistir mucho en ellos.

Uno de éstos, en que aparece sentado el rey, fué dado a conocer en la Exposición centenaria del Museo Romántico y pertenece al Excmo. Sr. conde de la Puebla del Maestre (lám. IV). Con fondo de cortinas, esta vez no abierto para dar paso a la luz de una ventana, y cambiando siempre el mobiliario pero sin olvidar el almohadón, la corona y el cetro, Fernando mantiene en su mano izquierda el pliego en que encerró su petición el pintor: en él puede leerse: *Sor. a L. R. P. de V. M. Luis de la Cruz y Ríos, vuestro pintor de cámara*. Interesa hacer notar que un antepasado de su actual propietario, también conde de la Puebla del Maestre, era el Sumiller de Corps a quien remitió para informe el mayordomo mayor de Palacio la instancia de Luis de la Cruz antes citada, y no es difícil adivinar que el retrato de Fernando VII llegaría a sus manos en momento oportuno para decidir al Sumiller en su favor, aunque a la postre ni el informe del conde ni la resolución definitiva del rey se inclinasen por *el Canario*.

El otro, algo más tardío a juzgar por la fisonomía del retratado, más grueso y de menos acusado prognatismo, representa a Fernando VII de medio cuerpo (lám. IV), con gran lujo de entorchados y galones en la casaca, siempre con la banda de Carlos III y el toisoncillo, abrazando el bicornio y el manto de armiño con la izquierda, mientras de la diestra pende la instancia llena de ilusiones, siempre fallidas: *Sor. a L. R. P. de V. M. L. Cruz*. Por comparación con los retratos posteriores me parece pintado hacia 1823, cuando por segunda vez pedía al rey la plaza de pintor de miniatura que dejó vacante el fallecimiento del retratista de cámara Juan Bauzil⁴¹. En este retrato es Cruz y Ríos evidentemente tributario de los retratos de medio cuerpo de Fernando pintados por Vicente López que guardan los Museos del Prado y Municipal de Madrid.

⁴¹ Lozoya, *art. cit.*, pág. 8.

La reina María Josefa Amalia de Sajonia.

Algo más de un año, después de muerta Isabel de Braganza sin dejar sucesión, invirtió Fernando VII en concertar nuevo matrimonio que facilitara un heredero al trono. Mediante capitulaciones firmadas en Madrid el 14 de septiembre de 1819, se casó en Dresde por poder, el 7 de octubre siguiente, con María Josefa Amalia, hija del elector de Sajonia Maximiliano y de Carolina de Borbón-Parma, bisnieta, como Fernando, de Felipe V de España ⁴².

Es tradición que viene repitiéndose a través de diversos historiadores, que Luis de la Cruz formó parte de la comitiva que marchó a Alemania en busca de la tercera esposa de Fernando VII ⁴³. Es una distinción que ciertamente no aparece muy fundamentada, a la vista del comportamiento del monarca para con él, y a la que nunca hizo referencia el pintor, al menos en los escritos que de su mano conozco. Si es cierto, como afirma Alvarez Rijo ⁴⁴ y repite Alvarez Padrón ⁴⁵, que Maximiliano de Sajonia le nombró Conde Palatino, acaso figuró el artista canario en el acompañamiento de la reina, pero es posible haya aquí, puesto que no recoge tal título su partida de defunción en Antequera, a diferencia de las distinciones con que le honraron Carlos X de Francia y Pío VII, una confusión entre el nombramiento de Conde del Sacro Palacio ⁴⁶, distinción pontificia que no pudo conocer el príncipe de Sajonia, y el calificativo de Conde Palatino. El nombramiento, en cambio, de Secretario honorario de S. M. que figura en la citada partida, puede avalar, no obstante, una comisión semejante, a lo que ciertamente no se opone el silencio

⁴² Bayo, *vol. cit.*, pág. 142.

⁴³ Padrón Acosta, *ob. cit.*, pág. 36; María Rosa Alonso: *Índice cronológico de pintores canarios*. "Revista de Historia", núm. 67 (1944), pág. 258.

⁴⁴ Cf. A. Ruiz Alvarez, *art. cit.*

⁴⁵ Cf. *Dos grandes artistas: Manuel y Luis de la Cruz*. "La Prensa", Santa Cruz de Tenerife, 6 de junio de 1929.

⁴⁶ Padrón Acosta, *ob. cit.*, pág. 39.

de los documentos. De todas formas, no puede otorgarse una gran influencia en el arte del miniaturista tinerfeño a este viaje, ni comparársele con la estancia de Udías en París como discípulo de Isabey⁴⁷.

Acompañada o no por nuestro pintor, María Josefa Amalia atraviesa Francia y los Pirineos, y cerca de Buitrago la reciben los infantes D. Carlos María Isidro y su esposa María Francisca de Braganza, entrando en Madrid el 20 de octubre de 1819 en medio de aclamaciones y regocijos semejantes a los que habían suscitado las dos primeras esposas de Fernando⁴⁸.

No era hermosa María Josefa Amalia, pero, aunque tímida, resultaba bastante atractiva⁴⁹. Educada en el claustro, devotísima e inexperta, no estaba dotada para brillar en la altura del trono, ni sus gustos y sentimientos se maridaban con el desenfreno de la relajada Corte de Madrid⁵⁰. Con aplicación de colegiala aprendió el castellano tan correctamente que llegó a componer versos sencillos, piadosos y cándidos que más reclamaban un oratorio que las pasiones y destemplado carácter de su esposo⁵¹.

El mejor retrato que de ella nos ha quedado es el óvalo del Museo del Prado que pintó Vicente López⁵²; pero Luis de la Cruz la retrató con más frecuencia, tanto al óleo como en miniatura, y acaso sea quien más gozó de este privilegio.

Ya conocido y reproducido⁵³, por haber figurado en la Exposición de Amigos del Arte en 1916 y estar expuesto en una de las vitrinas del Palacio Real, es el retrato de miniatura que forma pareja con otro de Fernando VII (esta última firmada *L. Cruz*), que deben estar pintados inmediatamente después de los regios desposorios. No es éste (lám. V), sin embargo, el mejor retrato

⁴⁷ M. Tomás, *ob. cit.*, pág. 26.

⁴⁸ Bayo, *vol. cit.*, pág. 142.

⁴⁹ Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 192.

⁵⁰ Bayo, *vol. cit.*, pág. 142.

⁵¹ Marqués de Villaurrutia: *Las mujeres de Fernando VII*. Madrid, s. a.

⁵² Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 192 y lám. 168.

⁵³ A todo color en M. Tomás, *ob. cit.*, lám. LXXXII.

que de María Josefa Amalia nos dejó el pintor. Es evidente su desdibujo en la cabellera, cuyo peinado queda inexplicablemente partido en sentido frontal cuando el rostro está ligeramente vuelto a la derecha, con cierta diferencia de otros retratos al óleo procedentes del mismo patrón tomado del natural. El color azul celeste del traje y las florecillas del mismo color que adornan su cabellera, rizada en bucles, contrasta con la minuciosidad de la diadema y las perlas del collar.

Tengo noticia⁵⁴ de otra miniatura sobre marfil, algo mayor que ésta de Palacio, representando de busto a la misma reina María Josefa Amalia (10 × 8,3 cm.), en la que viste traje rosa, con cuello de encaje blanco y collar de brillantes sobre el mismo fondo gris azulado que la anterior, y está firmada *L. de la Cruz*. Pertenece a la colección Travesedo, de Madrid.

Ambas miniaturas proceden de un original al óleo del que conozco dos versiones: una actualmente en el Ministerio de Educación Nacional (lám. VI) y otra de paradero hoy ignorado (lámina VI), del que guarda también la Biblioteca Nacional un grabado de Blas Ametller que lo reproduce (lám. V), destinado a la "Guía de Forasteros" de aquel año⁵⁵.

En los dos retratos de busto al óleo aparece la reina con diadema de brillantes y perlas, idéntico broche de oro en forma de serpientes enroscadas en torno a dos grandes perlas, las mismas flores ensartadas en el cabello y parecido traje con cintas entrecruzadas en el pecho, que ciñe banda de María Luisa. Difieren en el color del traje, blanco en el del Ministerio, y en llevar éste dos collares de perlas. La expresión, infantil y anodina, en estos óleos y miniaturas, coincide con el óvalo de Vicente López en el Prado, en el que por cierto, aun apareciendo de más edad, lleva

⁵⁴ La debo a mi buen amigo D. Francisco Abbad Ríos, catedrático de la Universidad de Oviedo, a quien desde aquí reitero mi gratitud.

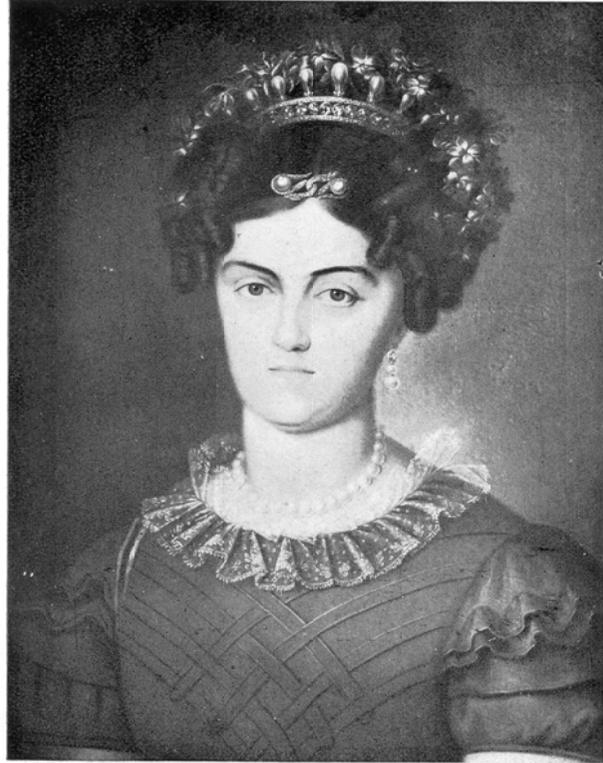
⁵⁵ Angel M. de Barcia: *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1901, pág. 331. Junto al de la reina, otro de Fernando VII, también grabado por Blas Ametller, sobre pintura de Vicente López.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Fernando VII* (miniatura). Colección de D. Manuel Nogués, Madrid. *La reina María Josefa Amalia*. Grabado de B. Ametller. Biblioteca Nacional. Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Fernando VII y María Josefa Amalia* (miniaturas). Palacio Real. Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina Maria Josefa Amalia*. Paradero ignorado, el primero, y Ministerio de Educación Nacional, Madrid.

un traje con las mismas cintas entrecruzadas en el pecho. Todos reflejan lo que de María Josefa Amalia nos narran las crónicas ⁵⁶.

* * *

Los sucesos políticos abrieron en los días de esta reina un paréntesis histórico, que también parece haber existido en la producción de Luis de la Cruz, hasta el punto de que me atrevo a partir aquí su vida artística en la Península. Su obra desde 1815 hasta 1820 puede quedar toda adscrita al neoclasicismo instaurado por Mengs bajo Carlos III, vivo todavía en estos años del reinado de Fernando VII y cuyo mejor definidor fué el primer pintor de cámara Vicente López ⁵⁷. Las pinturas posteriores de Cruz y Ríos presentan matices más variados y horizontes más amplios, en los que la volumetría helenística del estilo Imperio se tiñe ya con aleteos románticos, y su arte corona una etapa de verdadera madurez.

Se inicia el año 1820 en la política española con el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan y la proclamación ante sus tropas de la Constitución de 1812 ⁵⁸. La revolución llegaba pronto hasta las escaleras de Palacio, y Fernando VII juraba la Constitución la noche del 7 de marzo de 1820.

El trienio constitucional no parece haber sido muy propicio para retratos palatinos ni el rey estuvo dispuesto aquella etapa de desasosiego a posar para sus pintores de cámara. Es sabido que el monarca, tras firmar el presupuesto de las primeras Cortes, abandonó Madrid, retirándose a El Escorial, de donde vuelve el 21 de noviembre para ser recibido hostilmente por el pueblo madrileño.

No poseemos muchos testimonios de la postura política que adoptó ante el nuevo régimen Luis de la Cruz. De su antibona-

⁵⁶ Sánchez Cantón, ob. cit., pág. 192.

⁵⁷ Cf. J. M. Balcells: *La pintura de Don Luis de la Cruz. "Drago"*, La Laguna de Tenerife, núms. 3-4 (1953), pág. 12.

⁵⁸ Sigo los sucesos históricos por Antonio Ballesteros y Beretta: *Historia de España*, tomo VII, pág. 165 y siguientes.

partismo del tiempo de su alcaldía del Puerto de la Cruz todavía conservaba el afecto y devoción a Fernando VII que testimonian sus retratos palatinos, y desde luego su adhesión al régimen absolutista. No puede decirse de él, sin embargo, que se entregase de cuerpo entero en Madrid a la lucha política, como hizo su paisano Sánchez González, partidario furibundo del monarca y uno de sus más fanáticos seguidores, que participó en conspiraciones y contrabando de armas, reuniones secretas y conciliábulos clandestinos, y hasta hubo de esconderse fuera de la capital, apartado de su mujer y de sus hijos, mientras los constitucionales lo buscaban ávidos de su sangre⁵⁹. No hace Cruz alusión alguna en sus escritos a su intervención personal en los sucesos, al revés de su paisano el pintor adornista, que muchas veces instó al rey con sus dramáticos memoriales, llenos de penalidades y sufrimientos indecibles por el único deseo de libertar al monarca de la opresión constitucional⁶⁰.

Al parecer sólo estuvo atento Luis de la Cruz a las vacantes producidas en la plantilla de pintores de cámara, y la única solicitud que en "los tres mal llamados años" elevó al rey (17 de junio de 1820) hace constar que "en atención a haber fallecido el pintor de miniatura que servía a S. M. y la escasez de miniaturistas españoles que hay en el día, cuando S. M. siempre necesita uno que pueda desempeñar los encargos de S. M. con la exactitud que corresponde, principalmente para los Joyeles que se regalan a reinos extranjeros", espera del real agrado se le conceda "la propiedad de pintor de cámara de S. M., en el ramo de miniatura, que obtenía D. Juan Bauzil, cuya plaza desempeñará sin sueldo, penetrado de las actuales circunstancias y de que su mayor gloria es solamente servir a S. M."⁶¹.

Ya preveía el pintor que mal estaban los ánimos del rey para atender sus anteriores solicitudes en pro de una nómina de la

⁵⁹ Arch. Gral. de Palacio, exp. personal de Sánchez González, Antonio.

⁶⁰ Sánchez Cantón: *Los pintores de cámara de los reyes de España*, pág. 167.

⁶¹ Lozoya, *art. cit.*, pág. 8.

Real Casa, y ante las dificultades en que las circunstancias políticas colocaban los pasos del soberano, únicamente atento a frenar los excesos del gobierno constitucional e intrigar secretamente en Nápoles y París ⁶² para obtener del extranjero una reposición en sus derechos, Luis de la Cruz renuncia—momentáneamente—al sueldo vacante por muerte del alemán Bauzil. Aunque al día siguiente el propio Fernando escribía al margen de la instancia *Pase a Miranda. F.*, el mayordomo mayor de Palacio archivaba sin más respuesta el escrito del pintor canario, que una vez más quedaba sin acceso al cuerpo de retratistas de cámara.

No decreció, sin embargo, la esperanza del miniaturista en lograrlo algún día, y, fiel en su entusiasmo por el rey y la causa absolutista, esperó mejores días para su acomodo. Los “Cien Mil Hijos de San Luis” restablecían en 1823 al rey absoluto, y con la toma de Alicante el 12 de noviembre, cinco días después de ejecutado Riego, finalizaba la intervención extranjera.

Antes de acabar aquel mismo mes, el 29 de noviembre, volvía a coger Luis de la Cruz su pluma suplicante y llamaba de nuevo al corazón del rey. Vierte una vez más en el pliego su viaje desde Canarias, su dirección de academia en el Real Consulado de La Laguna, sus “cinco hijas y un hijo de menor edad, a quien no puede dar la educación que quisiera por falta de medios”, y “viéndose reducido a subsistir únicamente de lo que la casualidad le proporciona que trabajar”, vuelve a recordar al monarca la plaza de pintor de cámara de miniatura que poseía D. Juan Bauzil ⁶³. Con ramplón servilismo, nuestro hombre no “anhela más que ocuparse en servicio de S. M. y disfrutar la dicha de su Augusta Real Presencia”, imperturbable en su “fidelidad a S. M. y a toda su dinastía”. A pesar de ello, “en ocho años que han transcurrido, siempre lleno de esperanza de que el Real objeto que más ama algún día le había de proteger, no

⁶² Ballesteros, *tomo cit.*, pág. 194 y siguientes.

⁶³ Arch. Gral. de Palacio, exp. personal de Cruz y Ríos; Lozoya, *loc. cit.*; Padrón Acosta, *ob. cit.*, pág. 36.

ha llegado este caso". Hace protesta el pintor de su repulsa al sistema constitucional—"aquellos últimos tres años en que gemía S. M. y que hemos llorado los que de corazón le aman"—, y alude a su fallida instancia del año 20, tras de la cual ni había vuelto a solicitar aquella plaza ni se "hubiera extrañado de que se le negase". Pero ha "llegado ya la deseada dichosa época en que S. M. se halla restituído al pleno goce de su dignidad y facultades, de que sus verdaderos vasallos nos damos el parabién", y Cruz espera, interesadamente, que la nueva etapa política le traiga el ansiado empleo.

Por un capricho del voluble y enigmático Fernando VII, el sueldo llega al fin, y nuestro pintor no volverá a escribir más al monarca solicitándole un puesto efectivo en Palacio de miniaturista de cámara. Pero, como es bien sabido, el empleo con que recompensa el rey los servicios de su amante vasallo poco tiene que ver con sus pinceles y con su arte: en 1827 es nombrado vista de la Aduana de Sevilla ⁶⁴. No es bien conocida todavía su estancia en la capital andaluza, pero, a juzgar por los retratos posteriores, su permanencia en Sevilla no pudo ser continuada.

* * *

Surge entonces una segunda etapa en su pintura, en la que mucho debió influir la gracia murillesca y el colorido de la escuela sevillana, aquellos años en nueva floración con la generación romántica, que estaba produciendo ya un Esquivel, un Gutiérrez de la Vega, un Domínguez Bécquer. Sin desvincularse de Madrid, pronto iba a beneficiarse del influjo davidiano de los Madrazos, el mayor de los cuales, José (1781-1859), ya regentaba el establecimiento tipográfico y pintaba sus retratos ecuestres y solemnes de Fernando VII, en los que sin el pormenor exhaustivo de Vicente López en condecoraciones y entorchados, la figura y el porte encuadraban mejor dentro de un neoclasicismo, si bien más escultórico, menos aparatoso y anecdótico. En los retratos que

⁶⁴ Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 169; Padrón Acosta, *ob. cit.*, pág. 36.

Luis de la Cruz pinta en este período, mucho más interesante y maduro, hay a ratos un acercamiento hacia el retrato de corte elegante y purista, como prodigaría después Federico de Madrazo, que alterna con una inclinación muy marcada hacia las efigies de tinte romántico, especialmente las de Antonio María Esquivel, con el que ofrece parentesco evidente por muchos motivos. No puede desprenderse nunca, sin embargo, de su lastre frío y dibujístico de pintor de miniaturas, pero si el toque menudo y punteado de sus retratos sobre placas de marfil se hace también más delicado y vaporoso, sin la dureza de sus miniaturas de 1815-1820, también sus figuras se mueven con mayor soltura, componen grupos más airosos, la sequedad del retrato oficial se pierde para dar paso a escenas de intimidad y la frontalidad insistente de sus primeros retratos cortesanos gira hasta buscar perfiles más movidos, adquiriendo los rizos del peinado femenino y sobre todo las manos una mejor y más suelta factura, a gran distancia ya de los torpes dedos y los cabellos duros de sus lienzos pintados en Canarias cuando aún no había visto de cerca a las personas de la real familia.

Si bien la inclinación al patrón romántico es notoria en estos años posteriores a su nombramiento de funcionario en la Aduana sevillana, el prestigio de Vicente López continúa pesando sobre él positivamente, y en el gran retrato al óleo su pincel se mueve más bien dentro de la órbita del valenciano, en cuyos tipos aún gravitaban los últimos destellos del rococó de los pintores de Luis XVI, junto al magisterio clasicista y frío de Antonio Rafael Mengs.

Pese a sus limitaciones, los retratos más logrados de Luis de la Cruz no han sido, como se ha dicho, los de Fernando VII y Carlos María Isidro, del Instituto de La Laguna, sino más bien los que realizó entre 1829 y 1833, en los que su arte adquiere más variedad y soltura, sus retratados, si más burgueses y agarbanzados, se mueven en sus respectivos lienzos con mucha mayor vida y expresión, y el colorido se enriquece con tonos más vibrantes y luminosos, a veces rayando en lo agrio y chillón. Son cinco años de labor concienzuda y sensata, durante los cuales

evidencia el pintor plena y granada maestría, tanto en el retrato al óleo como en la miniatura.

No parece que al artista le entretuviesen mucho en Sevilla sus ocupaciones aduaneras, pues a menudo aparece fechando en Madrid los retratos cortesanos pintados en este período, el más espléndido de toda su vida, como había ya podido deducir el marqués de Lozoya al publicar⁶⁵ el *Retrato de señora desconocida*, propiedad del Dr. Arturo Perera, de Madrid, sin duda ninguna la mejor miniatura firmada por un pincel español.

El primer lienzo en el que puede verse iniciada ya esa etapa de madurez es el gran retrato (225 × 159 cm.) de la tercera esposa de Fernando VII, hoy propiedad de D. Juan José Rumeu de Armas, en Madrid, como antigua pertenencia de los marqueses de Casa Argudín (lám. VII). De pie, entre un gran sillón estilo Imperio y una mesa cubierta con rico tapete de terciopelo rojo donde campea la corona real, la reina *María Josefa Amalia* se destaca ante el fondo rojo de cortinas merced a su blanco traje acampanado y a su alto tocado de plumas que pregonan la pervivencia de la misma moda con que aparece vestida la reina Isabel de Braganza en el retrato del Sr. Fuentes, en La Laguna, al cabo de diez años. Insistiendo en la misma actitud que este otro retrato, un guante aparece descalzado y permite al pintor lograr notorio acierto al suspenderlo de la mano izquierda, dándole tan gran relieve que, salvando distancias, evoca el volumen de los paños zurbaranescos. También enriquece la cabellera con enfilados de perlas, flores y espigas, motivos que veremos después en otro retrato principesco pintado por esta época.

Al dar apertura al fondo tras el fuste robusto de una columna, la sensación de monumentalidad se agiganta y la figura de la reina, infantil todavía al cabo de diez años de matrimonio, adquiere una prestancia que no puede proporcionarle ni su mediana talla ni su inexpresivo ademán. El pintor va buscando en la composición de sus óleos una mayor ambición, un empaque si pro-

⁶⁵ Marqués de Lozoya: *Una miniatura inédita de Luis de la Cruz y Ríos*. "El Museo Canario", núms. 21-22 (1947), págs. 1-3.



LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS: *La reina María Josefa Amalia de Sajonia*. Propiedad de don Juan José Rumeu de Armas, Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina María Isabel de Braganza* (miniatura) y su hermana la infanta D.^a *María Francisca*. Colección de D.^a María Luisa de Ezpeleta y de D. Manuel Nogués, Madrid.

tocolario más principesco, una majestad que no está nunca reñida con el detalle, de verdadero miniaturista en bordados, encajes, perlas y camafeos. Como luego tendremos ocasión de comentar, sin salirse del tipo de retrato regio que con insistencia viene cultivando el primer pintor de cámara Vicente López, Luis de la Cruz estudia los retratos similares conservados en Palacio y en el Prado, se esfuerza por plantar con elegancia a sus personajes y, aunque por apego a la rutina del escenario adolece de cierta monotonía de composición (compárese con el de la misma reina que pintado por Carlos Blanco ⁶⁶ en 1826 se conserva en el Palacio de Oriente), en esta grandilocuente imagen de la reina de España logra uno de sus buenos retratos cortesanos, con el que inaugura la etapa más brillante de su arte. Estuvo expuesto en el Museo Romántico en 1953 y está firmado: *Dn Luis de la Cruz y Ríos lo pintó año de 1829* ⁶⁷.

No sé si este gran lienzo es el que cita el pintor, en la carta que reprodujo el Sr. Arzadun ⁶⁸, como encargo del propio rey antes del 28 de marzo de 1828, cuando pedía autorización del Ministerio de Marina para embarcar con su familia rumbo a Canarias en la fragata "Restauración". Pero dudo que Luis de la Cruz pintase otro de estas dimensiones. En cierta manera forma pareja con el gran retrato de Fernando VII, del año siguiente, hoy en el Museo Romántico, al que luego me referiré.

Aunque en el rostro poco difiere este óleo de las primeras miniaturas de la reina, seguramente fué uno de los últimos que se pintaron de ella, porque a los pocos meses del viaje de los reyes a Cataluña, del que regresaron a Madrid el 11 de agosto de 1828, un ataque gripal minaba su débil constitución y el 17 de mayo

⁶⁶ Véase Sánchez Cantón: *Los retratos...*, pág. 208; reproducido en Ballesteros, *tomo cit.*, lám. XXX.

⁶⁷ Debó el conocimiento de este retrato a mi buen amigo el catedrático de la Universidad Central D. Antonio Rumeu de Armas.

⁶⁸ Juan Arzadun: *Fernando VII y su tiempo*. Madrid, Editorial Summa, 1945, pág. 255; la repitió Diego M. Guigou Costa: *El Puerto de la Cruz y los Iriarte*. Santa Cruz de Tenerife, 1945, pág. 261.

de 1829 fallecía María Josefa Amalia ⁶⁹ sin haber logrado proporcionar al trono de España un vástago que ciñese la corona de dos mundos que ya se desmoronaban.

Los infantes D. Carlos y D.^a Francisca.

Repetidas veces declara Luis de la Cruz en sus memoriales, conservados en el Archivo de Palacio, que retrató a los infantes y personas de la real familia. En su citada instancia del 22 de mayo de 1816 hace constar que su deseo al venir a la corte fué “tener la gloria de postrarse a los Reales Pies de S. M. y besar su Real Mano y la de los Serenísimos Sres. Infantes, y el alto honor, además, de sacar sus retratos” ⁷⁰. Aunque de este plural puede deducirse que retrataría a los infantes D. Carlos y D. Francisco de Paula, hermanos de Fernando VII, anterior a 1816 no conocemos hasta ahora más que el retrato de D. Carlos María Isidro del Instituto de La Laguna.

En el mismo documento declara el pintor su esperanza de poder retratar a la reina Isabel de Braganza y a su hermana, la princesa María Francisca de Asís de Braganza, con la que había de contraer matrimonio aquel mismo año D. Carlos María Isidro.

¿Dónde para el retrato de la infanta portuguesa, contemporáneo del de la reina su hermana, que posee en La Laguna don Anatolio de Fuentes? Al parecer no llegó a Canarias, pero tampoco me ha sido dado encontrarlo en la Península. Los que de ella conozco son posteriores al trienio constitucional, y cierta miniatura ya publicada de la colección Carderera, de Madrid ⁷¹, aunque revela algún parentesco con la técnica punteada de Cruz y Ríos y representa a María Francisca por los días de su casamiento, no me parece lo bastante cercano para creerla obra de su mano y no de Valentín de Carderera a quien está atribuida.

⁶⁹ Bayo, *ob. cit.*, tomo III, pág. 320.

⁷⁰ Arch. Gral. de Palacio, exp. C-70.

⁷¹ Ballesteros, *tomo cit.*, pág. 231, fig. 257.

En cambio, del mismo tiempo en que Luis de la Cruz pintó el gran retrato de María Josefa Amalia de la colección Rumeu de Armas (1829), sí quedan varios retratos de la cejijunta esposa de D. Carlos y alguno de ellos dentro de ese estilo de plenitud en que se desenvuelven sus pinceles en los años inmediatos al último casamiento de Fernando VII.

Un retrato al óleo sobre lienzo (55 × 43 cm.) tuvo en su famosa colección Valentín de Carderera, pintado por Luis de la Cruz y Ríos, según afirma su catálogo publicado en 1877⁷², en el que *María Francisca* estaba representada sólo en busto y de unos treinta años de edad, con el peinado dividido por una cinta negra con varios rizos a cada lado y peine de concha. Vestía traje de terciopelo encarnado con red de cordón de oro en la hombrera, con banda y cruz de la Orden de María Luisa.

Por esta descripción, el retrato de la colección Carderera parece era una variante del que posee en Madrid D. Manuel Nogués (47 × 38 cm.), dado a conocer en la Exposición de 1953 en el Museo Romántico (lám. XVIII). Si bien de medio busto y sin la banda bicolor de María Luisa, en el traje, de gran escote con doble vuelo de encaje y manga enfundada en red de cordón de oro, lleva prendida la cruz de la misma Orden, y aunque sin peine de concha, la cinta negra atraviesa los rizos del pelo. Su mirada dura y sus facciones enérgicas hablan elocuentemente de sus decisivas intervenciones en los sucesos del reinado y del duelo que sostuvo durante muchos años con la infanta Luisa Carlota de Borbón, la esposa de D. Francisco de Paula. Si no hay en este rostro la bondad ni la amorosa entrega de su hermana la reina Isabel, en sus ojos, bajo el alero continuo de sus cejas, denota una energía y un tesón a los que mucho debió la causa carlista.

Otra variante de este mismo retrato, mejor terminada y precisa, con mayor luminosidad y riqueza de pormenores, y un ros-

⁷² Valentín Carderera y Solano: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. ——. Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1877, pág. 110, núm. 344.*

tro más fresco, lo que la hace aparecer algo más joven, se guarda en el depósito del Museo Romántico, donde se la tiene catalogada hasta ahora como obra de escuela de Vicente López. La creo obra indudable de Luis de la Cruz (lám. IX). Basta compararla con el retrato de la colección Nogués y con el de la reina Amalia fechado en 1829, con cuyo tocado de flores y espigas presenta palmarias analogías, y principalmente con la miniatura de la infanta María Francisca de la colección Maturana, de Madrid (lámina IV), réplica en marfil del óleo conservado en el Museo Romántico. El traje de terciopelo rojo, con ligero encaje en el escote, banda y placa de María Luisa, presta magnificencia al pecho robusto y a los redondos hombros de esta primera reina del carlismo, ricamente enjoyada con peineta, collar y pendientes de oro y esmeraldas. Y presidiéndolo todo, unos ojos grandes y atentos, de quien vigila afanosa los tortuosos caminos de su desconcertante cuñado, el rey Fernando.

Este cuadro demuestra cuánto se había robustecido el dibujo siempre sólido de nuestro pintor y a qué extremos de virtuosismo le llevaban sus pacientes entretenimientos de pintor de miniatura al plasmar sus óleos. Los tonos cálidos del traje de la infanta y el apurado modelado del rostro, demasiado perfecto y pulido, fríamente captado y construido, son índice de su preocupación por el volumen redondeado y pleno de que da muestras en estos años, en los que pronto llegará a recrearse en las turgentes masas y las formas cilíndricas de los retratos de María Cristina, la futura reina gobernadora.

De hacia 1830 deben ser las miniaturas que de esta pareja de infantes (lám. IV) posee en Madrid el Sr. Maturana, junto con otras tres que representan a los infantes *D. Carlos* (Carlos VI para los carlistas), hijo primogénito de D. Carlos María Isidro; *D. Juan Carlos María*, su hijo segundo, *D. Fernando María*, tercer vástago del matrimonio⁷³. Las cinco figuraron en la Exposición de Amigos del Arte en 1916. La de la infanta *María*

⁷³ Incluidas por J. Ezquerria del Bayo en su *Catálogo cit.*, pág. 34.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La infanta D.ª María Francisca de Braganza*. Museo Romántico, Madrid.

LÁMINA X



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Fernando VII*. Museo Romántico. Madrid.

Francisca de Braganza procede evidentemente del óleo antes citado del Museo Romántico.

Fernando VII en traje de ceremonia.

Muerta la reina María Josefa Amalia en la primavera de 1829, el problema sucesorio crecía amenazador y los partidos políticos se sumergen en una tensión extraordinaria al plantearse el cuarto matrimonio del rey. El infante D. Carlos, al no tener hijos su hermano Fernando, creía en sus derechos indiscutibles a la corona. La conmoción de sus partidarios, los que entonces comenzaban a llamarse *carlistas*, llegó a suma desazón ante los manifiestos deseos del rey de volver a matrimoniar. Frente a las maniobras de los realistas, decidió que su cuarta esposa fuese otra sobrina, hija de la hermana que reinaba en Nápoles, pues aunque al principio se pensó en otra princesa alemana, hermana de la difunta reina Amalia, tan piadosa y devota, al punto ahogó la idea aquella famosa frase del rey: "No más rosarios"⁷⁴.

En la elección pesó más la propuesta de la cuñada del monarca, D.^a Luisa Carlota, esposa del infante D. Francisco de Paula, que, en pugna cada vez más abierta con la infanta doña María Francisca, mujer de D. Carlos, se fué ganando el ánimo real y logró que su hermana menor María Cristina compartiese con Fernando el trono de España. Era D.^a María Cristina de Borbón hija del rey de Nápoles Francisco I y de la infanta D.^a María Isabel, hermana de Fernando VII. Como su segunda esposa María Isabel de Braganza, era también la cuarta, sobrina carnal del rey y a su espléndida belleza unía una reputación de inteligente y bondadosa⁷⁵.

En el viaje desde Nápoles a España la acompañaron sus padres los monarcas napolitanos⁷⁶. Las bodas solemnes se celebra-

⁷⁴ Villaurrutia, *ob. cit.*

⁷⁵ Ballesteros, *ob. cit.*, pág. 224.

⁷⁶ Aprovecho para reproducir aquí una miniatura del rey Fernando IV de Nápoles (lám. XVI), hermano de Carlos IV de España y abuelo de la

ron el 11 de diciembre de 1829 y la jubilosa entrada, los festejos y luminarias pregonaban el comienzo de una época más tranquila y feliz⁷⁷.

Cercano a este acontecimiento decisivo en la historia española del XIX es el gran retrato, en traje de ceremonia, del rey *Fernando VII* (lám X) que se halla expuesto en el Museo Romántico, de Madrid, donde preside el salón de música⁷⁸. Está fechado y firmado: *Dn Luis de la Cruz y Rios lo pto. año 18[3]0*. La tercera cifra está perdida, pero no puede ser un 2, dando una fecha diez años anterior a la última boda del rey. En cierta manera este retrato forma pareja con el de la reina María Josefa Amalia de la colección Rumeu de Armas, del año anterior, pero corresponde al tipo que también pinta Vicente López hacia 1830⁷⁹, del que quedan múltiples versiones (Embajada de España en Roma, Banco de España de Madrid, bocetos del Museo Lázaro Galdiano, etc.).

Procede indudablemente este retrato aparatoso y rico en rojos, que rayan en la estridencia, del de Luis XVI por A. F. Callet (1783) que conserva el Museo del Prado⁸⁰, en el que se inspiraron tanto Luis de la Cruz como Vicente López, y de los retratos de Napoleón debidos a Gerard y David. En él Fernando VII, con menos prognatismo que en sus retratos anteriores, pero dejando traslucir en su rostro los achaques de su prematura vejez y la gota que magullaron su salud, viste espléndido manto de púrpura y armiño, enriquecido con ancha cenefa de bordados en oro, que deja libre el brazo izquierdo para sostener el ampuloso sombrero

reina María Cristina, que se guarda en el Palacio Real de Madrid. No debió ser pintada del natural, sino por algún retrato enviado de Italia. Ha figurado en las Exposiciones de 1916 y 1953, en Amigos del Arte y Museo Romántico, respectivamente.

⁷⁷ Ballesteros, *tomo cit.*, pág. 224.

⁷⁸ Se ocupó de este cuadro María Rosa Alonso: *Don Luis de la Cruz detrás de un piano de cola*. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 26 de febrero de 1952.

⁷⁹ Fernando de Hornedo, S. I.: *Los retratos reales de Vicente López*. "Archivo Español de Arte", Madrid, t. XXVII, núm. 107 (1954), págs. 237-243.

⁸⁰ *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, pág. 102, núm. 2238.

de plumas, y libres también las piernas. No olvida el pintor, con su minuciosidad característica, consignar la concesión a Fernando VII por la Corte inglesa de la Orden de la Jarretera, de cuyo lema sólo aparece visible en la liga, bordado en letras de oro, el final: ...AL.Y.PENSE ("Honi soit qui mal y pense"). El brazo derecho empuña el cetro que hunde el rey sobre el almohadón donde se reclina la corona real, y como en todos sus retratos reales anteriores, un lujoso sillón estilo Imperio, con las cifras F 7 entre láureas bordadas en el respaldo, cierra el fondo, en el que no faltan los consabidos cortinajes rojos. Collares del Toisón y de la Orden de Isabel la Católica pendan de los reales hombros y blanca gorguera enmarca el rostro que ciñen de negro largas patillas. La cabeza, girada un cuarto a la izquierda, como es frecuente en Luis de la Cruz, está muy dibujada y tratada con tonos calientes. Pese a su gran porte, el colorido algo agrio y disonante le hace desmerecer y ha provocado comentarios no muy elogiosos⁸¹. Si el miniaturista se deja transparentar siempre en la dureza del dibujo y en su tratamiento de lo accesorio con el interés y las luces del primer plano, este gran retrato de 1830 dice cuánto ha progresado en libertad de movimientos, en expresión y en énfasis el pintor que quince años antes había llegado a Madrid sin más formación que lo poco que pudo aprender en las Islas.

Es interesante hacer notar que el pintor antepone al nombre orgullosamente el Don⁸² y así firma también el magnífico *Autorretrato* que posee en Madrid el Excmo. Sr. marqués de Espeja y constituyó la novedad más sobresaliente dada a conocer por el Sr. Rodríguez de Rivas en la Exposición de 1953 en el Museo

⁸¹ Bernardino de Pantorba: *Museos de Pintura de Madrid*. Madrid, Editorial Mayfe, 1950, emplea injustamente el adjetivo abominable para este retrato del abominable Fernando VII, indigno, según este autor, de presidir una sala del Romántico sin más títulos que los de su tamaño y la fanfarria de su agrio colorido.

⁸² Lo mismo que en el de la reina María Josefa Amalia propiedad del Sr. Rumeu de Armas. Por entonces ya había recibido el pintor las condecoraciones con que le distinguieron Pío VII y Carlos X de Francia.

Romántico (lám. XI). Al centro del lienzo, sobre caballete y cubriendo en gran parte la ventana del fondo, hay otro retrato de *Fernando VII*, también vestido con manto de púrpura, entre sillón estilo Imperio y consola sobre la que aparecen cetro, corona y el mismo sombrero de plumas que antes, pero con algunas novedades en el fondo de cortinas, que recogidas al lado derecho dejan ver en el opuesto, tras la columna, un templete circular de orden jónico que da cobijo a una estatua de Minerva. El monarca, señalando con su diestra el altar de la diosa, nos habla de un retrato pintado para alguna Academia científica. Desconozco hasta ahora si existe un retrato de este tenor, pero acaso no será difícil hallarlo algún día, en Madrid tal vez, del cual sería copia el que aparece en el estudio del pintor.

De esta pintura, capital en la obra de nuestro artista, lo que en seguida nos llama la atención es la soberbia cabeza, que provocó en todos los concurrentes a la Exposición centenaria los más cálidos elogios. Presenta una soltura de pincelada y tan extraordinaria vida que sin duda hemos de reputarla el mejor trozo de pintura que nos ha dejado su autor. ¡Lástima que el resto del lienzo no esté a su altura y con su desigualdad destruya el efecto que la cabeza produce en el espectador!

Documento de primer orden para conocer el arte y la vida de *Luis de la Cruz*, sus propietarios lo tenían por obra de Vicente López, atribución inexplicable hallándose firmado: *De Dn Luis de la Cruz*, en el travesaño del caballete. En este lienzo, mucho más elocuentemente que en los retratos regios que pintó para Madrid y Tenerife, queda compendiada toda su vida de artista y su credo político de siempre: la adhesión inquebrantable a su rey bienamado, ante cuyo retrato el pintor se efigia a sí mismo, sentado y expectante, con la satisfacción del que ha obrado conforme a sus impulsos, cristalizando en el lienzo la que, por mezquina y desafortunada que hoy parezca, constituyó la suprema ilusión de sus días.

Pero en su rostro, desgreado y ansioso, también está reflejada la esperanza puesta siempre en la generosidad del monarca,

y del lápiz con que aparece dibujando sobre sus muslos, acaba de desprenderse una vez más la súplica que en otros retratos había colocado en las propias manos del rey.

Hay en este *Autorretrato* un compendio de todo cuanto, bueno y malo, era capaz de pintar nuestro artista, y hasta de sus posibilidades en campos pictóricos que desgraciadamente no volvió a cultivar. Sorprende—y la fotografía (lám. XI) puede dar idea de ello—la extraordinaria profundidad de la estancia, cuya ventana todavía da entrada a un arbolado paisaje. Con esto demuestra el pintor hasta qué extremo podía llegar en el camino hacia la perspectiva aérea que se planteaba en el retrato de Fernando VII del año 1815 (lám. IV), rasgando los fondos con ventanas, como había tímidamente ensayado en el retrato de *Don Juan Antonio de Llarena y su sobrina* que en Santa Ursula (Tenerife) posee el Sr. Luz Cárpenter en la Quinta Roja⁸³. Con este esfuerzo milita Cruz y Ríos en la tradición velazqueña de nuestra mejor pintura y puede considerársele un puente de enlace con el *tableautin* de interior que tanta fama dará más tarde a Fortuny. Fruto de esa misma preocupación naturalista que impregna toda la pintura del barroco, también nos demuestra Cruz que a sus indiscutibles dotes de retratista agregaba cierta disposición para la pintura de bodegón, como acredita ese notable jarrón de cristal con agua cuya imagen devuelve el espejo, aunque por desgracia queda sin más consecuencias que la aquí apuntada.

Si por una parte salta a la vista la poca naturalidad de las actitudes, la falta de verdad en las ropas y en los pliegues, el cerúleo colorido de las manos, en todo denunciadores del maniquí, demasiado rígido y falso, por otra la pobreza de la estancia, del mobiliario y del atuendo da verdadero testimonio de sus estrecheces de artista bohemio y aventurero⁸⁴, al que fué esquivada la fortuna y al que las ilusiones entreabren la camisa y le llenan el pecho de incommovible devoción al rey Borbón, al mismo tiem-

⁸³ Figuró en la Exposición celebrada en 1953 en el Instituto de Estudios Hispánicos, del Puerto de la Cruz (Tenerife).

⁸⁴ Cf. Padrón Acosta, *ob. cit.*, pág. 37.

po que nos habla de cómo se refugiaba el artista en sus pinceles, trocando el uniforme de vista de aduanas, cuyas galoneadas mangas penden de la silla en que está sentado, por la oleosa chaquetilla y las zapatillas caseras del penoso trabajo de taller.

Con el tema de autorretratarse en su estudio se identificaba con los que luego haría famosos Antonio Esquivel en el suyo, poblándolos de todas las figuras literarias o artísticas de su tiempo. Luis de la Cruz no tuvo nunca más literatura que su devoción por Fernando VII y su Real Casa, y como hiciera José de Madrazo retratando a García de la Prada sentado ante el óvalo de su dama, en el cuadro de la Real Academia de San Fernando, también Cruz ha querido eternizarse ante el soñado objeto de sus mezuquinos desvelos.

La reina María Cristina de Borbón.

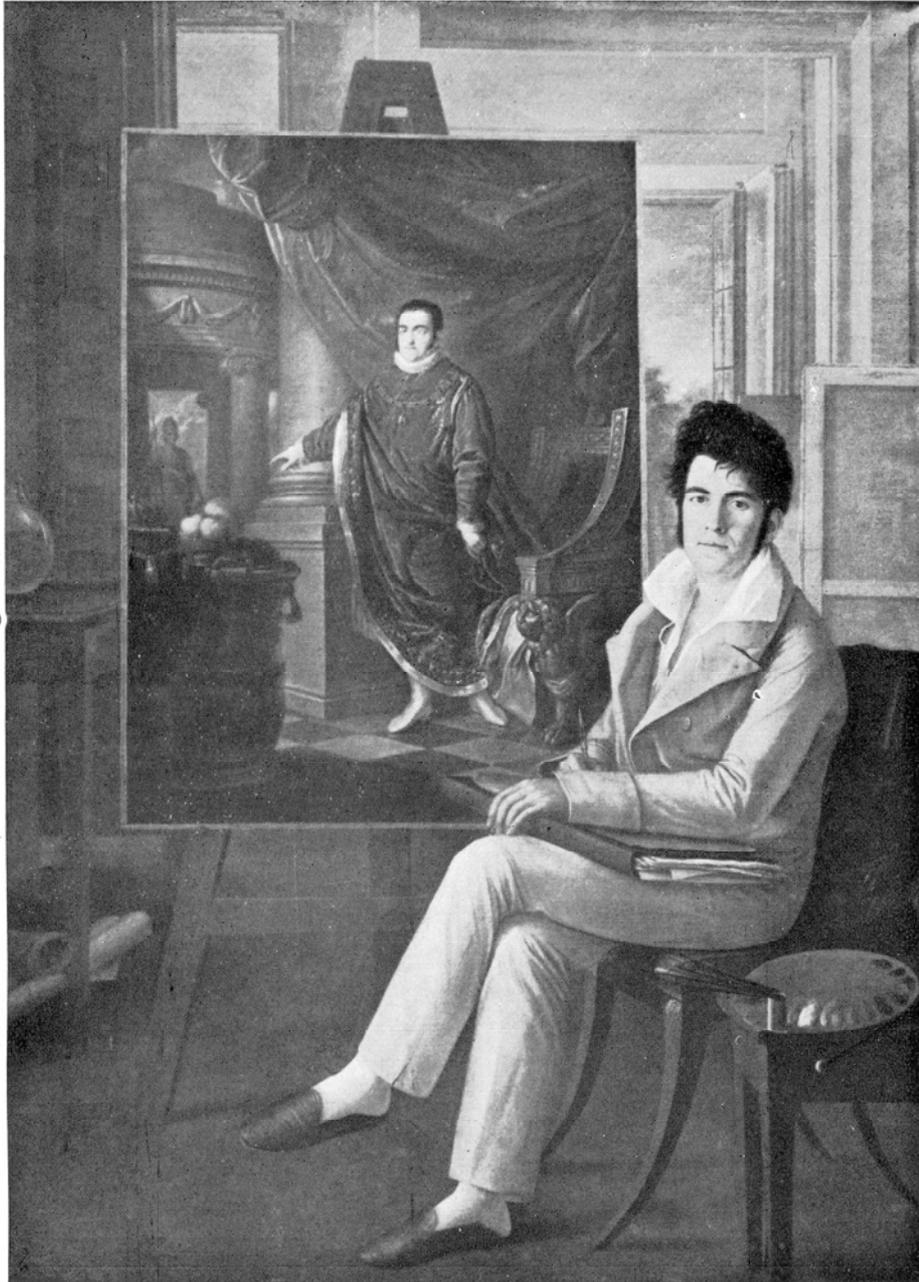
Si María Cristina, por saberse guapa, gustaba de hacerse retratar y de ella nos ha dejado Vicente López el magnífico retrato gris perla del Museo del Prado, pintado cuando ya el valenciano pasaba de los sesenta ⁸⁵, no fué de los que menos efigió a la última esposa de Fernando VII nuestro Luis de la Cruz. Conozco de D.^a María Cristina unos cuantos retratos, tanto óleos como miniaturas, y todos ellos pueden contar entre sus mejores obras, correspondientes a los momentos más logrados de su pincel.

Extraordinario por su novedad y su excelente factura es el que guarda en depósito la Excm. Diputación Provincial de Oviedo y publicó recientemente D. Enrique Lafuente Ferrari ⁸⁶, considerándolo con justicia una de sus obras más señeras. Está fechado y firmado en el lado inferior izquierdo: *Cruz y Ríos año 1832* (lám. XII).

Pese a su fecha, debe proceder de un original o boceto tomado por el pintor a los pocos meses de celebradas las bodas

⁸⁵ Sánchez Cantón: *Los retratos...*, pág. 192 y lám. 171.

⁸⁶ Lafuente Ferrari, *ob. cit.*, pág. 439 y fig. 288.



LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS: *Autorretrato*. Colección Marqués de Espeja, Madrid.

LÁMINA XII



LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS: *Fernando VII y María Cristina*. Diputación Provincial, Oviedo.

en 1829. En él aparecen los reyes *Fernando y María Cristina cogidos del brazo*, paseando como dos burgueses por los jardines de La Granja. Si en los retratos ceremoniales que hemos citado anteriormente la figura del monarca no pierde la antipatía con que la historia y los contemporáneos han teñido su estampa, aquí ciertamente quedamos captados por la sencillez y el recato de un matrimonio burgués, corriente y moliente, que da comienzo a su paseo matinal por los jardines, sin que la levita y el bombín del marido, que dobla la edad a su linda y joven esposa, ni el sombrero de plumas ni el chal de armiño de la dama, nos den la impresión de fanfarria y aparato inevitable en retratos de protocolo. Hay tanto candor en esta pareja tan desigual que hasta dudamos si el rey es el mismo de los dos retratos anteriores.

La cabeza del monarca parece proceder del mismo estudio de donde Cruz sacó el retrato en rojo del Museo Romántico, y para el atuendo debió tener en cuenta el retrato de paisano que se conserva en Palacio y, aunque creído antes de Bernardo López⁸⁷, ha documentado como pintado por Vicente López el P. Hornedo⁸⁸.

La reina, que nacida el 27 de abril de 1806 contaba al casarse veintitrés años, no parece tener más edad en este retrato de la Diputación de Oviedo. Su alto sombrero de plumas—frecuente en sus primeros retratos, con el que solía disimular su corta estatura, como puede deducirse de este cuadro por comparación con la figura del rey, que tampoco era alto—, el pelo partido en rizos sobre las sienes, el traje acampanado, las manos enguantadas y el pequeño ramo de rosas⁸⁹ que cuelgan de la mano izquierda, cautamente envueltas en sedoso pañuelo, la ex-

⁸⁷ Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 193 y lám. 170.

⁸⁸ F. de Hornedo, S. I., *art. cit.*, pág. 238.

⁸⁹ Es una de las pocas muestras de pintura de flores que conozco de Luis de la Cruz. No obstante, M. Ossorio y Bernard, *ob. cit.*, pág. 161, dice que también fueron muy elogiados sus lienzos de flores y frutas. Lo mismo repite D. Julio Cavestany: *Flores y bodegones, en la pintura española. Catálogo ilustrado de la Exposición*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940 (págs. 104-105), aunque no fué expuesto entonces ningún florero de nuestro pintor.

presión de colegiala en cuyas mejillas se marcan los hoyuelos tan característicos de su semblante, todo contribuye a subrayar la pintoresca estampa de una pareja de recién casados cogidos del brazo, ingenuamente captados por el disparo del fotógrafo. Ni los trajes ni las condecoraciones del rey nos dejan adivinar los tremendos problemas ni el difícil papel político que cupo en suerte a estos dos seres, totalmente ajenos a ellos en un tranquilo jardín donde ni la brisa mueve las copas de los árboles ni el surtidor de la fuente tiene gravedad para romper la incolora superficie del agua.

El pintor, que aquí está escribiendo las mejores páginas de toda su obra, tuvo en gran estima su retrato de la regia pareja, que ningún otro pintor parece haber cultivado, y la copió, a menor tamaño, en otra versión firmada y fechada en iguales términos, que en 1936 estaba en el comercio madrileño y conozco sólo por fotografía⁹⁰. Algo más tarde, con nuevos estudios de las cabezas y cambiando el sombrero y el traje de la reina, esta vez sin flores, volvió a repetir el mismo grupo de *Fernando y María Cristina paseando* en idéntico lugar en el lienzo más pequeño (94 X 77 cm.) que, propiedad de la Ilma. Sra. baronesa de Bétera, fué dado a conocer en la Exposición centenaria de 1953, celebrada en el Museo Romántico (lám. XVI).

Por el cuadro de Oviedo puede atribuirse sin reservas a Luis de la Cruz otro excelente retrato de *María Cristina* (lám. XIII), de la misma edad, que conserva el Museo del Ejército, de Madrid, aunque adscrito al pincel de Antonio María Esquivel⁹¹. Con el traje azul celeste con que hizo su entrada en Madrid y que los liberales—a quienes la reina se mostró bien dispuesta desde que a su paso por Provenza, camino de España, acudieron a ella los exilados en Francia—bautizaron con el nombre de *azul cristino*, aparece María Cristina de más de medio cuerpo, con alto som-

⁹⁰ La debo al fallecido fotógrafo Sr. Moreno, que afirmaba lo tuvo el anticuario Martínez.

⁹¹ Joaquín Martínez Ostendi: *Museo del Ejército. Guía del visitante*. 2.ª edic. Madrid, 1951, pág. 85.



LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS: *La reina María Cristina de Borbón*. Museo del Ejército. Madrid.

LÁMINA XIV



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Doña Luisa Carlota de Godoy y Borbón*. Colección M. Carderera. Madrid.

brero del mismo color y blanca pluma que deja partido el pelo en dos rizos, ricamente enjoyada con aderezo de perlas y brillantes y ceñido el busto con banda de María Luisa. Visible la mano derecha en que aparece cerrado un abanico, es notable el trabajo del encaje de florecillas que rodea el amplio escote y las voludas mangas. Del aspecto juvenil de la reina, aún no tan gruesa como la veremos en los retratos de un par de años después, creo que esta efigie corresponde a los días de su llegada a Madrid en diciembre de 1829 o a los primeros meses de 1830, cuando todavía Antonio Esquivel trabajaba en Sevilla y no había hecho su aparición en Madrid, a donde no vino hasta el año siguiente⁹².

Por si se juzga infundada esta atribución que despojaría a Esquivel de uno de sus supuestos retratos juveniles, aún creo que es más evidente su parentesco con el retrato de *Doña Luisa Carlota de Godoy y Borbón de Rúspoli* (lám. XIV), la hija del célebre primer ministro de Carlos IV y de la condesa de Chinchón—la inmortalizada por Goya en el inolvidable retrato de la colección del duque de Sueca, de Madrid—, nieta, por tanto, del infante D. Luis y sobrina de Fernando VII. Pintada en lienzo (56 × 41 cm.), aparece representada en busto, joven, con risueña mirada, ojos pequeños y nariz algo saliente, como la de su padre, pelo negro, cortado, con grandes bucles caídos hacia los hombros y varios rizos por las sienes; los pendientes de perlas, iguales a los del peine que adorna su cabellera, recuerdan la típica factura de Cruz y Ríos en el citado retrato de *María Cristina*, del Museo del Ejército. Viste de blanco con graciosos rizados en el escote

⁹² Lafuente Ferrari, *ob. cit.*, pág. 461. Sólo conozco por Esquivel un retrato de María Cristina, grabado en la revista del Liceo Literario y Artístico del año 1838 (lo reproduce en el frontispicio José Simón Díaz: *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*, Colección de Indices de Publicaciones Periódicas dirigida por Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto "Nicolás Antonio", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947), y otro que reprodujo A. B. en grabado para la *Guía del Forastero de Madrid, para el año 1840*, noticia esta última que debo y agradezco a don Antonio Rodríguez Moñino.

y hombreras y crúzale el pecho un chal de crespón con rayas de varios colores. El catálogo impreso en 1877 por Valentín Carderera, a quien pertenecía el lienzo, afirma que este retrato es obra del pintor de cámara D. Luis de la Cruz y Ríos⁹³. De su afirmación, que juzgo bien informada, puede deducirse que el pintor estaba estos años acercándose muy estrechamente al ideal romántico, hasta el punto de que trabajo cuesta no pensar en Esquivel ante este retrato de *D.ª Luisa Carlota Godoy*. La misma consideración es inevitable ante su magnífico *Autorretrato* de la Academia de la Historia, varias veces expuesto en Madrid⁹⁴, en el que su estilo ha llegado a tal madurez y soltura que bien puede incluirse entre los más ilustres retratistas románticos, con las salvedades a que da motivo, sin embargo, la desigualdad de sus cuadros. El otro espléndido retrato de la reina *María Cristina* a que luego me referiré (lám. XVII), avala también esta atribución a Cruz y Ríos del cuadro del Museo del Ejército.

Tras estos óleos de 1830-32 que convierten a nuestro pintor en un retratista de primer orden, capaz de enfrentarse con bastantes maestros consagrados de la generación romántica, Luis de la Cruz vuelve a pintar retratos y miniaturas de *María Cristina*, ya algo más obesa y con las amplias faldas de sus embrazos. El 10 de octubre de 1830 había nacido la princesa María Luisa Isabel, que conforme al testamento otorgado por el rey el 12 de junio anterior, ya anulada la Ley Sálica, se convertía en su sucesora con el nombre de Isabel II. Y el 30 de enero de 1832, la infanta María Luisa Fernanda, luego princesa de Asturias⁹⁵. Viene luego la enfermedad del rey en La Granja, a consecuencia del fuerte ataque de gota que el 14 de septiembre de este último año puso en peligro su vida. Aquel trance pone a prueba el temple de María Cristina, quien se muestra incomparable enfermera,

⁹³ Carderera y Solano, *ob. cit.*, pág. 111, núm. 351.

⁹⁴ Citado en el *Catálogo de la Exposición Nacional de retratos*, Madrid, 1902, pág. 23; en *Exposición de pintura isabelina (1830-1870). Catálogo-Guía*, Madrid, Amigos del Arte, 1951, pág. 43; y en la del Museo Romántico de 1953, cf. "Revista de Historia", núm. 100 (1952), pág. 606.

⁹⁵ Ballesteros, *tomo cit.*, págs. 226 y 229.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina María Cristina*. Grabado de Le Grant. Biblioteca Nacional. Madrid.—Miniatura. Palacio Real. Madrid.



El rey Fernando IV de las Dos Sicilias. Palacio Real. Madrid.



Fernando VII y María Cristina. Propiedad de la Baronesa de Pétera. Madrid.

cuidando al rey con tal cariño que maravilló a la Corte y suscitó los mayores elogios de sus contemporáneos. Si del solícito cuidado de que hizo objeto a Fernando su amante esposa se ha perdido el cuadro en que lo conmemoraba D. José de Madrazo, hoy conocido únicamente por la litografía⁹⁶, de Luis de la Cruz nos queda una miniatura que está relacionada con aquel célebre suceso. Es bien sabido que María Cristina vistió hábito de carmelita por la curación del monarca y, oídas sus preces, se retrató con el escapulario del Carmen. En el citado cuadro de Madrazo aparece con veste carmelitana y el escudo de la Orden prendido en la manga izquierda.

Con el mismo traje e igual escudo colgado de un lazo negro donde puede leerse *Voto por la Salud de Fernando. Sep.º de 1832*, aparece representada en una miniatura (lám. XV) conservada en el Palacio Real de Madrid, con peinado de tres potencias sin joyas ni pendientes. Nadie hasta ahora la había atribuido a Luis de la Cruz⁹⁷, pero de su paternidad no ha lugar a dudas ante los dos grabados que así la representan en la Biblioteca Nacional, realizados para la Real Litografía por Le Grant (lám. XV) y Helen, según original de Cruz⁹⁸.

De igual fecha parecen ser dos miniaturas de la colección Carderera⁹⁹: *Fernando VII*, con traje azul, toisón-cillo y banda de Carlos III, y *María Cristina*, vestida de punzó oscuro, con idéntico peinado de muchos bucles a los lados y rosas de oro en lo alto, alhajada con collar de tres hilos de perlas. Ambos, buenos retratos, a decir del propio Valentín de Carderera, montados en marcos de ébano y pintados por D. Luis de la Cruz y Ríos.

⁹⁶ En el Museo Municipal de Madrid. La reproduce Ballesteros, *ob. cit.*, página 235, fig. 261.

⁹⁷ Sin atribución de autor en Felipa Niño Más y Paulina Junquera de Vega: *Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, Tesoro Artístico, 1951, 2.ª edición, pág. 52.

⁹⁸ Barcia: *Catálogo...*, pág. 495. Lleva esta leyenda: "M.ª Cristina de Borbon Reyna de España. En habito de Carmelita. Cruz lo pinto. — R. L. Litogr.ª de Madrid.—Le Grant lo lit.º" (120 × 165 mm.). El otro grabado, más pobre de técnica (121 × 166 mm.) lo firma Helen... (?).

⁹⁹ Carderera y Solano, *ob. cit.*, pág. 134.

Aspecto semejante, aunque vestida de azul celeste y peinado recogido con moño alto, presenta la miniatura (8 × 6,5 cm.) en óvalo (lám. XXII) de la misma reina, obra de ese tiempo que posee en Madrid D. Manuel Nogués y reprodujo en color Mariano Tomás¹⁰⁰. Y con el mismo peinado, si bien con traje casero de viuda, suavizado por rizado cuello blanco, aparece en otra miniatura del Palacio de Oriente, que figuró en la Exposición de Amigos del Arte en 1916 como obra de *el Canario* (lám. XVIII) y lleva el núm. 14 de las miniaturas que se exponen en la vitrina del tranvía de paso a la Cámara¹⁰¹.

Supera a todos estos retratos el óleo que se reproduce en la lámina XVII. Cuando lo fotografió, antes de la última guerra civil, D. Vicente Moreno, estaba en el antiguo Ministerio de la Gobernación, en la Puerta del Sol, pero hoy se ignora su paradero. Desde aquí quiero hacer presente mi gratitud al Excelentísimo Sr. D. Blas Pérez González, ministro de la Gobernación, por cuantas molestias se tomó en su búsqueda por los diversos servicios de su Departamento. Por el fichero del Archivo Moreno consta estaba firmado y medía 105 × 85 cm.

Es lástima que se haya extraviado tan noble retrato de la última esposa de Fernando VII, que pone a su autor en muy buen lugar entre los retratistas de la primera generación romántica. La figura y el ademán de la reina gobernadora, descansando su brazo en el sillón del primer término, con la mirada algún tanto perdida y el alto peinado de tres potencias, al que realza postizo moño coronado por un broche de oro con la cifra F 7, tiene todo el empaque y la noble elegancia de un retrato de Madrazo, con bastante antelación a sus más notables creaciones. El lindo encaje que bordeando el escote y las cortas mangas ilumina con su calada florería los tonos oscuros del terciopelo, puede contar entre los trozos de pintura más bellos que nos dió Luis de la Cruz.

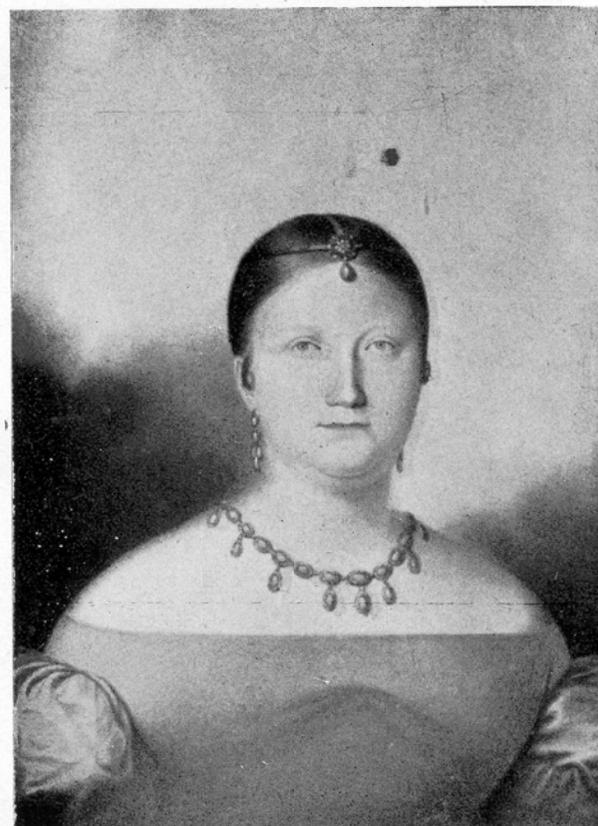
Todavía tengo noticia de otros retratos de *D.ª María Cristina de Borbón* pintados por Luis de la Cruz: los dos de tamaño na-

¹⁰⁰ M. Tomás, *ob. cit.*, lám. LXXX.

¹⁰¹ F. Niño y P. Junquera, *ob. cit.*, pág. 51.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina Maria Cristina de Borbón*, Paradero ignorado.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina María Cristina y su hermana la infanta D.^a Luisa Carlota* (miniaturas). Palacio Real y colección Duque de Sevilla, Madrid.

tural que cita el Sr. Sánchez Cantón ¹⁰², uno con las insignias reales y otro como recreada en el campo, hasta ahora ignorados, y la miniatura (alto, 16 cm.), en busto prolongado, que con otra de *Isabel II* formaban una caja, perteneciente a la citada colección Carderera ¹⁰³; en ella lleva la reina peinado sencillo, vestido de seda morada con mangas espaciosas, y las bandas de María Luisa y de Portugal, con las placas correspondientes, sobre fondo de cortinas verdes. Fué pintada de veintinueve años de edad en 1835 y el catalogador la encomia como magnífica miniatura en marfil, la mejor obra de D. Luis de la Cruz y Ríos, pintor de cámara y caballero de la Orden de San Miguel de Francia. Como la de su hija, lleva marco dorado y cierra una sobre otra.

En los últimos retratos puede comprobarse cómo se esponjó la belleza de María Cristina al morir el rey Fernando VII el 29 de septiembre de 1833. Enamorada del apuesto guardia de corps D. Fernando Muñoz, a los tres meses de viuda contraía matrimonio en secreto con él, después de nombrarle duque de Riánsares. Aunque ocultarlo fué para la reina gobernadora motivo de constante preocupación, su matrimonio morganático fué muy fecundo y los retratos pintados entre 1834 y 1844 confirman su espléndida belleza, que aún conservaba en su vejez ¹⁰⁴. Luis de la Cruz no volvió a retratarla con posterioridad al año 1837, pues por esta fecha le sabemos avocinado en Cádiz ¹⁰⁵ y al parecer no volvió más a la Corte.

Los infantes D. Francisco de Paula y D.^a Luisa Carlota.

También han de entrar en este catálogo de retratos palatinos los del infante *D. Francisco de Paula Antonio de Borbón*, a quien ya me he referido arriba, hermano menor de Fernando VII, que aparece como el benjamín de *La familia de Carlos IV*, de Goya.

¹⁰² Sánchez Cantón: *Los pintores...*, pág. 169.

¹⁰³ Carderera, *ob. cit.*, pág. 134, núm. 22.

¹⁰⁴ Sánchez Cantón: *Los retratos...*, pág. 193.

¹⁰⁵ Lozoya, *art. cit.*, pág. 10.

Niño todavía cuando los sucesos de Bayona, en los que ninguna parte pudo tomar, había seguido la suerte de sus padres, y después de la Guerra de la Independencia vivía en Roma con Carlos IV y María Luisa. Destinado a dar su mano a su sobrina la princesa Luisa Carlota de Borbón, hija de los reyes de las Dos Sicilias, se separó de sus progenitores en mayo de 1818 y regresó a España, donde al poco tiempo supo el fallecimiento de la reina María Luisa, ocurrido en Roma el 2 de enero de 1819, y luego el de su padre el rey Carlos IV, diecisiete días después, en Nápoles, a donde se había trasladado junto a su hija y a sus nietos. En abril de 1819 contrajeron matrimonio en Madrid los infantes D. Francisco de Paula y D.^a Luisa Carlota ¹⁰⁶.

Retrató Luis de la Cruz a esta pareja de príncipes con alguna frecuencia, y por las numerosas miniaturas que de ellos y de sus hijos se exhibieron en la Sociedad de Amigos del Arte, dedujo el marqués de Lozoya ¹⁰⁷ que fué esta familia la que protegió especialmente al miniaturista tinerfeño durante sus años difíciles en la Corte.

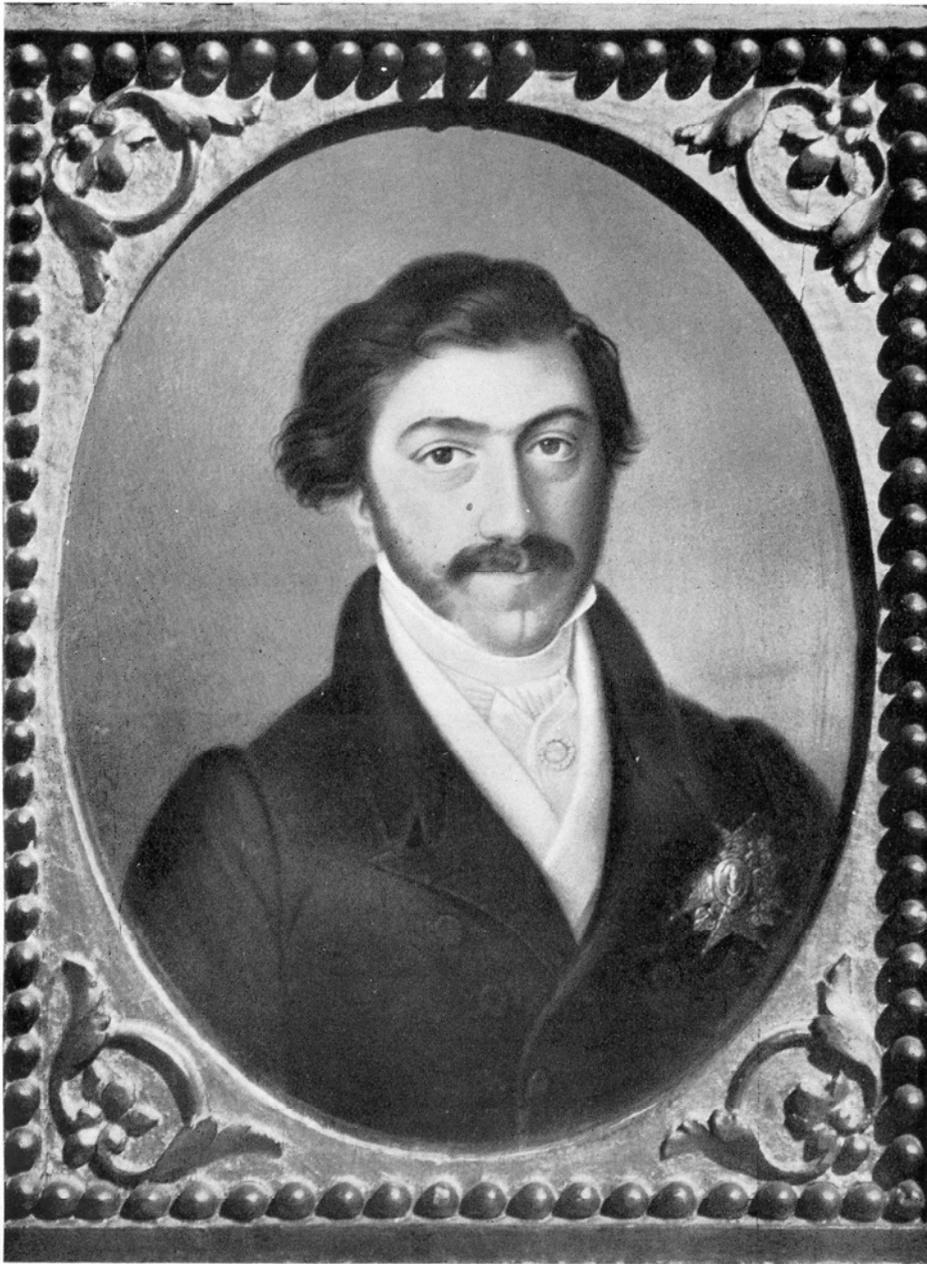
De fecha temprana, pues de la fisonomía de los infantes creo corresponden al año de su boda, conozco dos grabados en óvalo representando a *D. Francisco* y a *D.^a Carlota* (lám. XX), conservados en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, procedentes de la colección Carderera ¹⁰⁸. Fueron grabados por Bosseman por dibujo de Luis de la Cruz. El del infante, que viste casaca con toisoncillo, banda y placa de Carlos III y medalla de la Orden de Santiago, tiene al pie, manuscrita y firmada por don Martín Fernández de Navarrete, autorización de la Real Academia de San Fernando para su venta al público ¹⁰⁹. Luisa Carlota, peinada con alto moño y diadema de pedrería, lleva rico aderezo de perlas y recuerda mucho en sus facciones, los ojos y especial-

¹⁰⁶ Bayo, *ob. cit.*, tomo II, pág. 132.

¹⁰⁷ Lozoya, *art. cit.*, pág. 5.

¹⁰⁸ Barcia, *ob. cit.*, pág. 136, núms. 278, 1, y 283, 2.

¹⁰⁹ "La Rl. Acad.^a de S. Ferndo. en su junta de ayer concedio permiso para que pueda venderse al publico esta estampa.—Martin Fernz. de Navarrete." Mide el óvalo 55 × 67 mm.

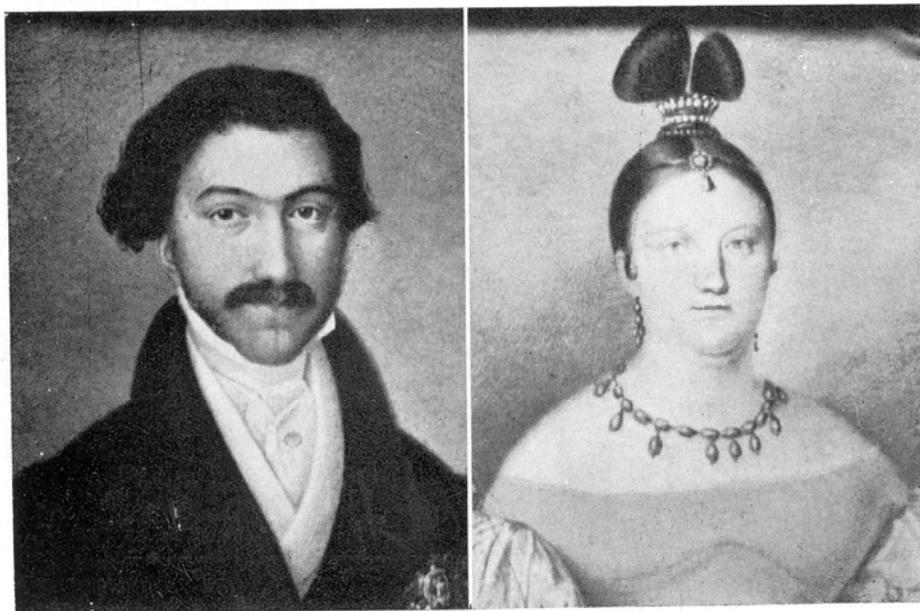


LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *El infante D. Francisco de Paula* (miniatura). Palacio Real, Madrid.

LÁMINA XX



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Los infantes D. Francisco de Paula y D.ª Luisa Carlota.*
Grabados de Bosselman, Biblioteca Nacional, Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *Los infantes D. Francisco de Paula y D.ª Luisa Carlota*
(miniaturas), Colección D.ª María Luisa de Ezpeleta, Madrid.

mente la nariz, los retratos de su hermana menor María Cristina pintados por Luis de la Cruz.

Salvo estos retratos de hacia 1819, las miniaturas de Cruz que efigian a la principesca pareja son más tardías, sin duda inmediatas a la muerte de Fernando VII y correspondientes a un mismo momento. Ignoro si alguna de ellas fué pintada en Cádiz, donde el pintor pudo coincidir por los años 1834 a 1837 con los duques de Cádiz, que allí solían tomar los baños de mar.

Aunque mirado especialmente con simpatía por los liberales, que lo contraponían a D. Carlos María Isidro, hasta el punto de que en diciembre de 1819 un coronel conspirador llegó a ofrecerle el trono ¹¹⁰, D. Francisco de Paula se mantuvo fiel a su hermano el rey Fernando y le dió noticia de la conjura. Con toda la Corte estuvo en Sevilla y luego en Cádiz cuando la expedición del duque de Angulema en 1823, pero después del desembarco de los reyes en el Puerto de Santa María, su esposa, en palaciega contienda con la infanta D.^a María Francisca, que encarnaba los ideales del carlismo, fué adentrándose en el ánimo del rey y, al enviudar de María Josefa Amalia de Sajonia, Luisa Carlota logró hacer triunfar su proyecto de casar al monarca con su hermana menor doña María Cristina ¹¹¹.

Conocida es su enérgica intervención en los sucesos de 1832 en La Granja, cuando el rey, moribundo tras el ataque de gota del 14 de septiembre, abolió, a instigación de Calomarde, la Pragmática Sanción y quedaba D. Carlos como heredero del trono. María Cristina había accedido a recomendar entonces al soberano la firma del codicilo que daba el poder al partido carlista y desposeía de la corona a su hija Isabel, justamente cuando Luisa Carlota y su esposo estaban en Cádiz, disfrutando aquel verano de la temporada de baños ¹¹². Pero al llegar a La Granja la infanta napolitana, increpa a su hermana, llamándola *regina di galleria*, y tras reclamar el codicilo del rey y romperlo con sus

¹¹⁰ Bayo, *ob. cit.*, tomo II, pág. 146.

¹¹¹ Villaurrutia, *ob. cit.*

¹¹² Ballesteros, *tomo cit.*, pág. 230.

propias manos, propina a Calomarde aquella histórica bofetada que el ministro recibió con la famosa frase: *Manos blancos no ofenden, señora.*

Muy representativas de la energía y carácter de la infanta son las miniaturas de Luis de la Cruz que representan a *Luisa Carlota* con peinado liso, atravesado por cinta con pendiente de pedrería en la frente, aderezo de piedras y amplio escote, que enmarcan su semblante hosco y varonil, no exento de belleza. De este tenor son las miniaturas de la colección del duque de Sevilla (lám. XVIII), de $13 \frac{1}{2} \times 17$ cm., y de la colección Ezpeleta, de Madrid (lám. XX), con variante en el moño alto. La duquesa de Parcent poseía también otra de la misma dama¹¹³; y una firmada en 1834, en que Luis de la Cruz la representó como *Diana cazadora*, perteneció a la infanta Isabel¹¹⁴.

Tanto en la colección Ezpeleta como en la de los condes de Caudilla, la miniatura de *Luisa Carlota* forma pareja con otra de su esposo *D. Francisco de Paula* (lám. XX). El prototipo de los retratos de éste, debidos a Cruz y Ríos, parece ser la miniatura (13×10 cm.) que conserva el Palacio Real¹¹⁵, de excelente técnica y firmada *L. Cruz* (lám. XIX). El infante viste de negro, con rico alfiler de corbata y placa de Carlos III en el pecho. Por estas tres miniaturas puede muy bien comprobarse cuán poca verdad había en el calumnioso infundio de cierta viajera inglesa¹¹⁶ que daba por sentado lo que llamó *el indecente parecido* entre *D. Francisco de Paula* y el Príncipe de la Paz. El infante aparece en ellas muy cercano en su fisonomía a *D. Carlos María Isidro* en sus últimos años.

La reina Isabel II, niña.

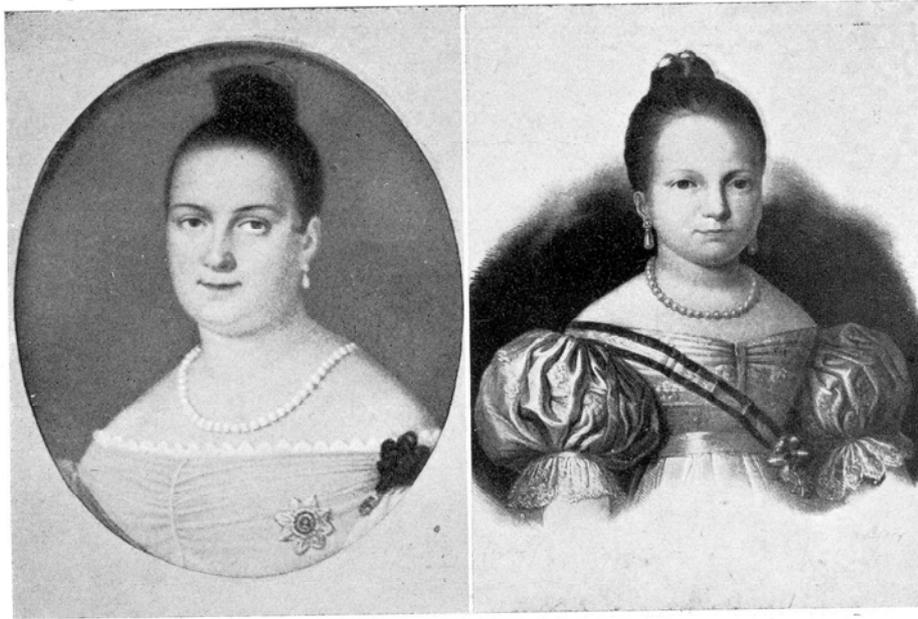
Los últimos retratos de *María Cristina*, la reina gobernadora, a que me he referido, fueron también los últimos buenos óleos

¹¹³ Estuvo en la Exposición de miniaturas de Amigos del Arte.

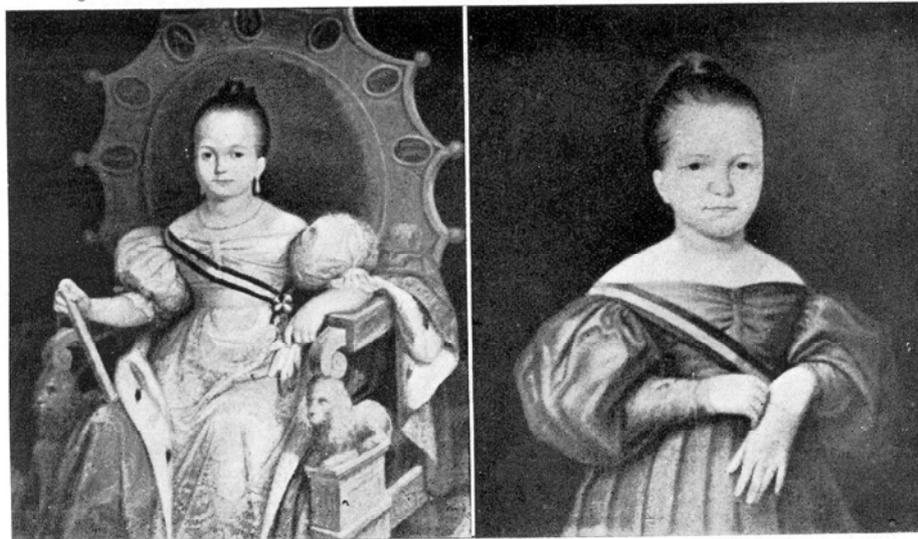
¹¹⁴ *Catálogo de la Exposición de la miniatura-retrato en España*, página 34.

¹¹⁵ F. Niño y P. Junquera, *ob. cit.*, pág. 51.

¹¹⁶ Cf. Villaurrutia, *ob. cit.*



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina María Cristina* (miniatura). Colección D. Manuel Nogués.—*La reina Isabel II*. Litografía de R. Amerigo. Biblioteca Nacional. Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina Isabel II, niña*. Colecciones privadas. Madrid.



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *La reina Isabel II, niña* (miniaturas). Colección D. Julio Muñoz. Madrid, y Palacio Real. Madrid.

pintados por Luis de la Cruz. Todavía nos dejará una buena colección de efigies de su hija, aún niña, proclamada reina desde el 24 de octubre de 1833; pero ya declinaban los pinceles de *el Canario*. Fatigado y achacoso, sin que acaso las ocupaciones aduaneras en Sevilla y Cádiz le permitan frecuentes traslados a Madrid, perezoso para cambiar los fondos, la decoración, el mobiliario y las actitudes como hacía con verdadero empeño en sus primeros retratos cortesanos, el pintor se repite; dibuja con la precisión y el cuidado de siempre, pero su pulso ya tiembla y las pinceladas quedan levemente adheridas al lienzo hasta el punto de que dejan visible la trama. Inhábil por rutina para cambiar el patrón de retrato áulico que durante tantos años ha venido trasladando a la tela o al marfil, se limita a seguir el tipo puesto de moda por los pintores contemporáneos y, fiel a su fórmula, a reproducir con ligeras variantes la efigie de la reina niña, sin preocuparse gran cosa por evitar la monotonía.

Luis de la Cruz se hace eco del retrato por Vicente López, sentada Isabel en el trono, con el traje que vistió el 24 de octubre de 1833, el día que las Cortes la proclamaron reina de España y de las Indias. Aunque ignoro el paradero del original, el sentido de la lámina XXII resulta, sin embargo, más elegante y airoso que el de Vicente López en el Museo Romántico, que convierte a la reinita más bien en una enana.

Pero el pintor prefiere para sus óleos y miniaturas el tipo que aquel mismo año ideó Federico de Madrazo, muy joven pintor aún, pero ya dibujante consagrado, quien la representó de pie ante el trono¹¹⁷. La composición de este retrato de la reina niña encajaba mejor en la trayectoria de Luis de la Cruz, que sólo tenía que adaptar el escenario otro tiempo ideado para Fernando VII, Isabel de Braganza o María Josefa Amalia, conforme a la estatura de la nueva soberana. Mejor resuelta la figura de Isabel II que en los lienzos de igual tipo pintados por Vicente López, su pincel cae ya en ripiosidades y minucias inelegantes como deletrear el nombre de la reina por muebles y tapicerías.

¹¹⁷ Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 195.

Por una litografía de R. Amerigo¹¹⁸ que guarda la Biblioteca Nacional (lám. XXII), había podido identificar como obra de Luis de la Cruz el lienzo de *Isabel II* que se expone en el Museo Municipal de Madrid (lám. XXIII), en el que “la reina de los tristes destinos” aparece de pie ante un trono de respaldo estrellado con su nombre, apoyando la mano izquierda sobre el cojín de terciopelo rojo donde campea la corona y el cetro de la realeza, vistiendo transparente traje de tul bordado sobre falda blanca. Pendientes y collar de perlas con la banda de María Luisa adornan su busto. La Exposición del Museo Romántico dió a conocer una copia autógrafa de este retrato (144 × 104 cm.), firmado *Luis de la Cruz y Ríos Año de 1833*, que posee en Madrid el Excelentísimo Sr. conde de Casa de Loja.

Más afortunados resultan los retratos de *Isabel II niña* en los que prescinde del trono y de los atributos reales, para recortar la figura sobre fondo monocromo. Así, por ejemplo, el óleo de colección particular madrileña (lám. XXII) en que con banda de María Luisa y vestido semejante, aunque sin bordados, la representa en el momento de calzarse un guante; o el óvalo de miniatura (11 ½ × 9 cm.) del Palacio Real de Madrid, que por primera vez adscribo aquí a Cruz y Ríos (lám. XXI), índice de la menor agilidad y del enfadoso rayado de pequeños trazos a que por estos años había llegado el pintor, ya con la vista cansada indudablemente para el trabajo fatigoso de pintar con ayuda de la lupa las diminutas placas de marfil que tanta fama le han dado.

Compendio de toda esta etapa final es la miniatura de regular tamaño (15,5 × 12,3 cm.), de la colección Julio Muñoz, de Madrid, publicada por D. Mariano Tomás¹¹⁹, firmada *L. Cruz. A. 1835*. Representa a *Isabel II ante el trono*, de pie, junto a la mesa que sostiene los atributos regios, con una rosa en su mano izquierda, erguida en medio de una estancia a cuya ventana se

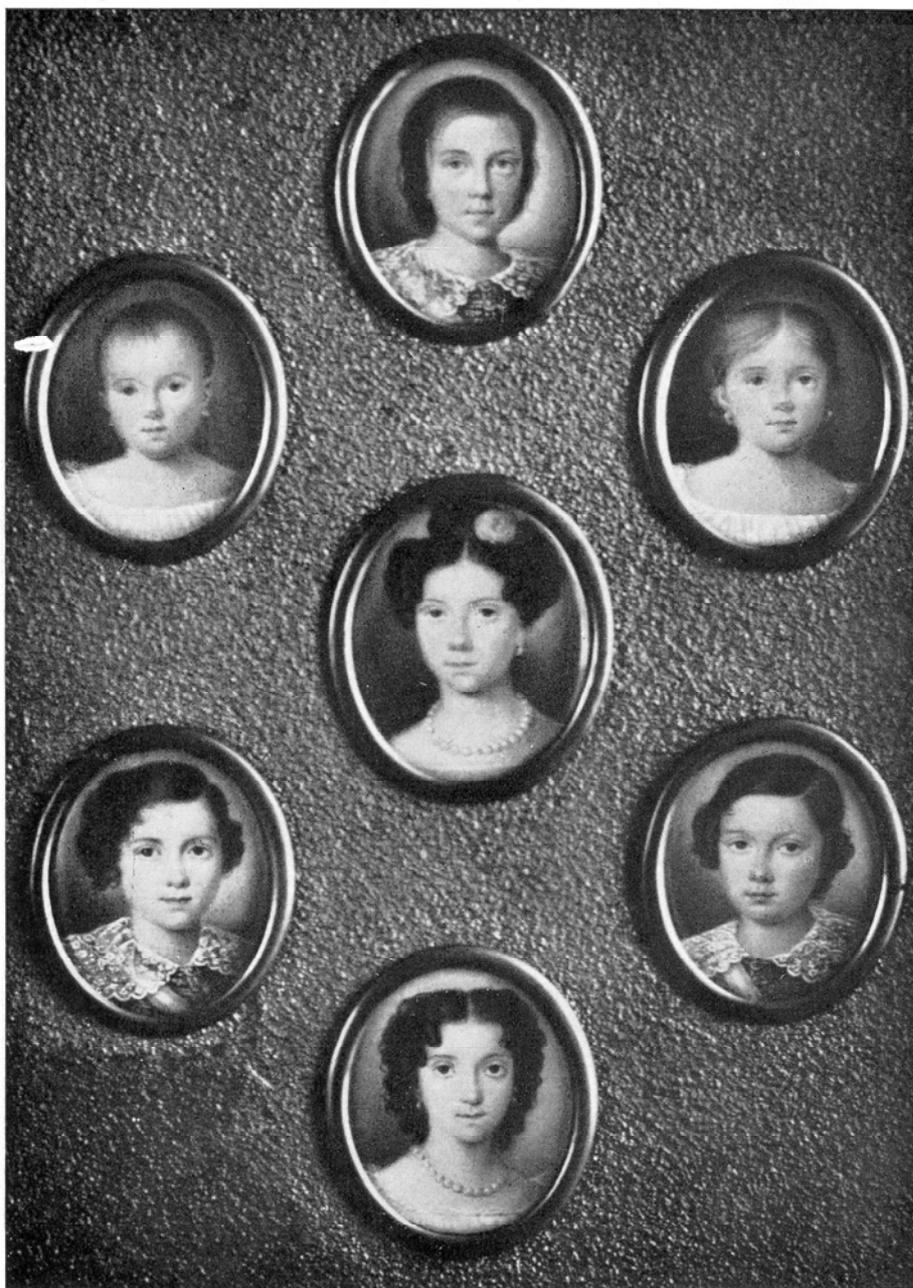
¹¹⁸ Barcia, *ob. cit.*, pág. 410. Al pie reza: “L. Cruz lo pinto. A. Amerigo lo litog.—Litografía de Costa y Comp.—J. Portoles lo estampo.”

¹¹⁹ M. Tomás, *ob. cit.*, lám. LXXXI.



LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS: *La reina Isabel II*. Museo Municipal, Madrid.

LÁMINA XXIV



LUIS DE LA CRUZ Y RIOS: *D. Francisco de Asís, D. Enrique, D. Fernando, D.^a Isabel, D.^a Luisa, D.^a María Cristina y D.^a María Amalia*, hijos de los infantes *D. Francisco de Paula* y *D.^a Luisa Carlota*. Palacio Real. Madrid.

asoma el último paisaje (lám. XXI) que el pintor quizá nos legara, antes de conocer en Málaga a su presunto discípulo Carlos de Haes.

Ignoro si supera a esta miniatura la de *Isabel II* que Valentín Carderera ponderaba como la mejor obra de Luis de la Cruz: la que en marco dorado cerraba sobre otra de su madre *D.^a María Cristina* formando una caja de 16 cm.¹²⁰ Pintada esta última en 1836 cuando la reina niña contaba cinco años, parece repetir, no obstante, el tipo prodigado por el artista el año 1833: vista de medio cuerpo y vestido blanco con manga corta hueca, banda de María Luisa cruzándole el pecho, cetro y corona en primer término sobre almohadón y por fondo cortinaje morado. Cambian aquí las manos para sostener, como en la miniatura anterior, un grupo de flores, dándonos una prueba más de su habilidad para el bodegón de florero que tanto elogia, entre la producción de *el Canario*, D. Manuel Ossorio y Bernard¹²¹.

A estas fechas corresponden también las siete miniaturas, excelentes, del Palacio Real que representan a los siete hijos de D. Francisco de Paula y la infanta *D.^a Luisa Carlota* (lámina XXIV): los infantes *D. Francisco de Asís*, luego rey consorte de España por su casamiento con Isabel II; *D. Enrique, duque de Sevilla*; *D. Fernando*; *D.^a Isabel*, con peinado de tres potencias y una rosa en el pelo; *D.^a Luisa*, *D.^a María Cristina* y *doña María Amalia*, ya publicadas desde la Exposición de 1916¹²².

Por causas que ignoramos, en 1835 perdía Luis de la Cruz su empleo de puertales de Cádiz, que había obtenido el año anterior, acaso porque el partido liberal no estaba dispuesto a mantener el sueldo a personaje tan realista y fernandino como nuestro pintor. Dos años después escribe desde Cádiz al primer pintor de cámara D. Vicente López la extraña instancia en que solicita de la reina gobernadora permiso para viajar dos años por el ex-

¹²⁰ Carderera y Solano, *ob. cit.*, pág. 134, núm. 22.

¹²¹ M. Ossorio y Bernard, *ob. cit.*, pág. 161.

¹²² Ezquerro: *Catálogo...*, pág. 34.

tranjero ¹²³. Sus retratos palatinos han quedado atrás en su vida y el pintor no vuelve a Palacio a retratar a la real familia. Los tímidos paisajes que asoman en sus retratos cortesanos vienen luego a ser el tema de sus enseñanzas en Málaga, que recogerá el belga Haes. A su pintura, menuda y dibujística, nada quedaba por hacer ante la nueva generación y el pintor isleño, definitivamente fracasadas sus pretensiones de pintor áulico, aislado en Málaga en una especie de honroso destierro ¹²⁴ después de su última estancia en Sevilla ¹²⁵, recibe el 20 de julio de 1853 sobre sus párpados cansados el postrer resplandor del sol antequerano.

¹²³ Arch. Gral. de Palacio, exp. cit.; Lozoya, *art. cit.*, pág. 10.

¹²⁴ Lozoya: *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, pág. 413.

¹²⁵ Alvarez Rijo (apud A. Ruiz Alvarez, *art. cit.*) afirma que Cruz fijó su residencia en Sevilla, donde vivía con sus hijas hasta su fallecimiento en Antequera.