

EL ENCARGO DE FRANCISCA DE BEAUFORT A GASPARE LANDI: RECATALOGANDO EL RETRATO DE LOS HIJOS DEL DUQUE DE OSUNA ATRIBUIDO A WILLIAM BEECHEY

GEMA HERNÁNDEZ CARRALÓN¹
Museo El Capricho (Ayuntamiento de Madrid)

En 2022 el Ayuntamiento de Madrid compró el cuadro *Los hijos del IX duque de Osuna*, atribuido desde 1896 a William Beechey. Tanto su aire romántico, como la edad de los retratados y sus trajes, pero sobre todo la falta de documentación sobre la relación del pintor con la familia Osuna obligaban a revisar esta catalogación. Gracias a los documentos del Archivo Histórico de la Nobleza, ha podido establecerse con precisión que la fecha del retrato es hacia 1823 y que fue realizado en Roma por obra de Gaspare Landi, identificando a los retratados como nietos, en lugar de hijos, del IX duque de Osuna. Esta atribución recupera además la figura de la comitente del cuadro, Francisca de Beaufort, X duquesa de Osuna.

Palabras clave: Beechey, William (1753-1839); Landi, Gaspare (1756 -1830); Casa de Osuna; Beaufort, Francisca de (1876-1830); Museo El Capricho (Ayuntamiento de Madrid); Grand Tour.

FRANCISCA DE BEAUFORT'S COMMISSION TO GASPARE LANDI: REATTRIBUTING THE PORTRAIT OF THE CHILDREN OF THE DUKE OF OSUNA ATTRIBUTED TO WILLIAM BEECHEY

In 2022 the City Council of Madrid bought the painting *The children of the IXth Duke of Osuna*, attributed to William Beechey since 1896. Its romantic spirit, as well as the age of the sitters and their clothes, but especially the lack of documentation about the relationship between the painter and the Osuna family made it compulsory to revise the current attribution. Thanks to the records of the Archivo Histórico de la Nobleza, it has been established that the portrait was painted ca.1823 in Rome by Gaspare Landi and that the sitters are two grandchildren of the IXth Duke of Osuna rather than his children. This attribution sheds new light on the painting's patron: Francisca de Beaufort, Xth Duchess of Osuna.

Key words: William Beechey (1753-1839); Gaspare Landi (1756 -1830); House of Osuna; Francisca de Beaufort (1876-1830); Museo El Capricho (Ayuntamiento de Madrid); Grand Tour.

Cómo citar este artículo / Citación: Hernández Carralón, Gema (2023) "El encargo de Francisca de Beaufort a Gaspare Landi: recatalogando el retrato de los hijos del duque de Osuna atribuido a William Beechey". En: Archivo Español de Arte, vol. 96, núm. 384, Madrid, pp. XXX. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.53>

En 2022, con destino al Museo El Capricho,² el Ayuntamiento de Madrid adquirió un cuadro tan importante para la historia de la casa Osuna como poco conocido. Titulado *Los hijos del IX duque de Osuna* y atribuido al pintor inglés Sir William Beechey (1753-1839), se trata de un doble retrato de tamaño natural (1,95 x 1,43 m.) en el que dos jóvenes juegan con una perra en un jardín [fig. 1].

¹ hernandg@madrid.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4934-2055>

² El museo se sumará a la red municipal de museos de Madrid para homenajear a la IX duquesa de Osuna, creadora de la quinta de recreo donde tendrá sede.



Fig. 1. Los hijos del Duque de Osuna (Museo El Capricho).

Desde el momento de su ejecución hace dos siglos, la obra ha permanecido en colecciones privadas, primero en la de los propios duques de Osuna y más tarde en la de los duques de Tovar, quienes la vendieron a su penúltimo propietario hacia 1990. Por consiguiente, las ocasiones de estudiarla han sido escasas y los datos sobre ella tan someros como dudosos.

Así y todo, su interés para el futuro museo es indiscutible como pintura de calidad encargada por la familia ducal, pero también como retrato infantil de dos de sus miembros conservado en sus colecciones hasta la fecha de fallecimiento del duodécimo duque, Mariano Téllez-Girón.

A la muerte del aristócrata en Bélgica, en 1882, completamente arruinado e hipotecados todos sus bienes (fincas, palacios y castillos, biblioteca y archivo, armería y colecciones artísticas), el Banco de Castilla litigó con la Comisión de Obligacionistas de la Casa de Osuna y con la duquesa viuda, Leonor Salm-Salm, para hacerse con aquel ingente patrimonio. Fue finalmente la Comisión, en virtud de sentencia a su favor de 4 de julio de 1894, quien lo malbarató en almonedas a fin de resarcirse de las sumas adelantadas en las emisiones de obligaciones de 1863 y 1881, así como de los exorbitantes intereses devengados.³

³ Para la ruina de los Osuna, véase Atienza, 1987; para la subasta de 1896, Martínez, 2018.

El catálogo de Sentenach y otras fuentes

De todas aquellas subastas, la más célebre fue “la venta Osuna”⁴ por antonomasia, celebrada en mayo de 1896 en el Palacio de las Artes y de la Industria de Madrid, cedido al efecto por el Ministerio de Fomento. En su sede se expusieron desde el 15 de abril más de 800 objetos artísticos de la más diversa tipología y calidad, recogidos todos ellos en el *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua casa ducal de Osuna*, obra del polifacético Narciso Sentenach y Cabañas (1856-1925).

Entre las piezas subastadas se incluía el cuadro que estudiamos, como acredita fehacientemente la etiqueta adherida en su bastidor [fig. 2] y su aparición con el número 28 en el catálogo.

La información en él sobre el cuadro es escueta, lo propio de una publicación de este tipo que reunió apresuradamente 802 fichas y donde hasta los más notables de Goya y Van Dyck se despachan con apenas ocho o doce líneas:

BEECHEY (Sir William).

28-Retrato de dos niños, hijos del noveno Duque de

Osuna, jugando con un perro.

Lienzo. Alto, 1,95; ancho, 1,43.

Sin embargo, conviene examinar su fiabilidad como fuente casi única de todas las publicaciones posteriores sobre el retrato. Bien poco se sabe de las circunstancias de su elaboración, más allá de lo que el propio autor declaraba en el prólogo:

Respecto a la clasificación de los autores y escuelas de las obras, la ha facilitado en ciertos casos las firmas auténticas que figuran en muchos de ellos y los datos históricos sobre los mismos encontrados, habiendo tenido especial cuidado en los anónimos, de no atribuirles autores de renombre sino en caso de exigirlo así su patente mérito artístico y carácter definido.⁵

En pocas palabras, cuando Sentenach no encontró una firma o datos históricos que avalaran la identificación de las piezas, las atribuyó solo si eran de “patente mérito artístico y carácter definido”. Bien podría ser lo sucedido con este cuadro, donde se cumplen ambas condiciones: una pintura anónima de indudable mérito de la que no había información, pero tampoco datos que la vincularan con Beechey o a este con los Osuna.⁶ Más difícil es aventurar las razones de su adjudicación al británico. Tal vez pesaran en el autor las resonancias de la amable retratística de niños de la época georgiana o aspectos meramente iconográficos como los elegantes trajes *à l’anglaise* de los muchachos o el jardín paisajista típicamente inglés que les sirve de escenario.

Si revisamos la biografía de Sentenach, que a la sazón contaba algo más de cuarenta años, sorprende descubrir que tenía ya a sus espaldas una breve carrera como pintor, que había hecho también sus pinitos en la escultura, que era licenciado en Derecho y doctor en Letras y que, “in-

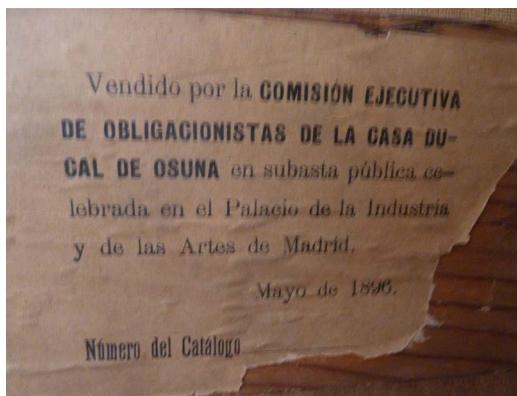


Fig. 2. Etiqueta en el reverso del cuadro (Museo El Capricho).

⁴ La prensa le dedicó amplios reportajes e inspiró a autores como Galdós (“Sobre la subasta de la casa Osuna” en *Obras inéditas*, 1923) o Benavente (*La comida de las fieras*, 1898).

⁵ Sentenach, 1895: [VIII].

⁶ La documentación sobre la familia está hoy dispersa. Aunque la mayor parte de su archivo ingresó en 1922 en el AHN, no se conserva completo, pues, cuando el Duque de Almenara Alta lo compró anónimamente para donarlo al Estado, sus legajos ya habían sido expurgados y tasados. No se menciona a Beechey en sus fondos, pero sí a Esteve, Gálvez, Goya, Tadey, Eusebi, Ducker, Augustín, Dubois, Delerrive, Wilkie, Camuccini, Landi... Tampoco en la National Portrait Gallery, entre la documentación de Beechey, hay rastro de los Osuna (*email* de Vanessa Knight, archivera, 16/12/2021).



Fig. 3. “La Sala Goya” en la exposición de la subasta, 1896, Franzen.

dividuo por oposición del cuerpo de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos”⁷ desde hacía tres años, ocupaba plaza en el Museo Arqueológico Nacional. La ingente tarea de catalogar el patrimonio artístico de la opulenta casa ducal y de organizar su exposición no se antoja menos compleja que la variedad de saberes del versátil arqueólogo [fig. 3].

El siguiente dato es muy ilustrativo: en menos de un año se publicaron dos ediciones del catálogo, una primera de 128 páginas el 18 de octubre de 1895, y una segunda⁸ corregida y aumentada de 152 páginas el 10 de abril de 1896 que recoge además armas, mobiliario y objetos decorativos, amén de los precios de cada pieza. De ello se infiere que la calidad y el tino de las catalogaciones no siempre fueron óptimas, como admitiría el autor en *Pintura madrileña* (1906), o como han revelado investigaciones recientes sobre algunas obras.⁹ Resulta también paradójico que las peor conocidas fueran las de los artistas más modernos.¹⁰

También en mayo, tres días antes del inicio de la subasta, apareció por separado una relación de precios.¹¹ Por su parte, la casa Laurent realizó un completo reportaje fotográfico de las piezas ofrecidas al mejor postor, hoy conservado en la fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE), donde se custodian dos fotografías del cuadro que nos ocupa bajo distintos títulos: el que ya conocemos de *Los hijos del IX duque de Osuna* procedente del Archivo de Arte Español de Casa Moreno (1893-1953), 08581_B y *Retrato de dos nietos del duque de Osuna* en la foto más antigua, la del archivo de Ruiz Vernacci, heredero del de Laurent, VN-07326. Esta última no es otra que la realizada con ocasión de la subasta, como lo demuestran el número 28 de su esquina inferior izquierda y los detalles de otras dos obras incluidas en la almoneda que asoman por sus laterales derecho e izquierdo: *Faraón restituye a Abraham su esposa Sara* de Hiráldez Acosta, (n.º 2 del catálogo) y *Baño de odaliscas árabes* de F.G.G. Lépaulle, de 1844 (n.º 97). Añade además una inscripción sobre la emulsión en la que se lee A 3317: W. Beechey: les jeunes [?] fils du duc d’Ossuna [fig. 4].

Una selección del reportaje de Laurent apareció en una pequeña publicación editada por el propio estudio y titulada *Joyas artísticas de la exposición de la casa ducal de Osuna*, de la que tan solo cono-

⁷ Sentenach, 1895: [III].

⁸ Sentenach, 1896a.

⁹ Como la Hebe del Museo del Prado, Azcue, 2008.

¹⁰ Como las dos vistas de la Alameda de Genaro P. Villaamil (1807-1854) (col. particular) atribuidas a “autor moderno”.

¹¹ *Exposición y venta...*, 1896. Sobre la subasta, *El siglo futuro*, 10-IV-1896, p. 2.

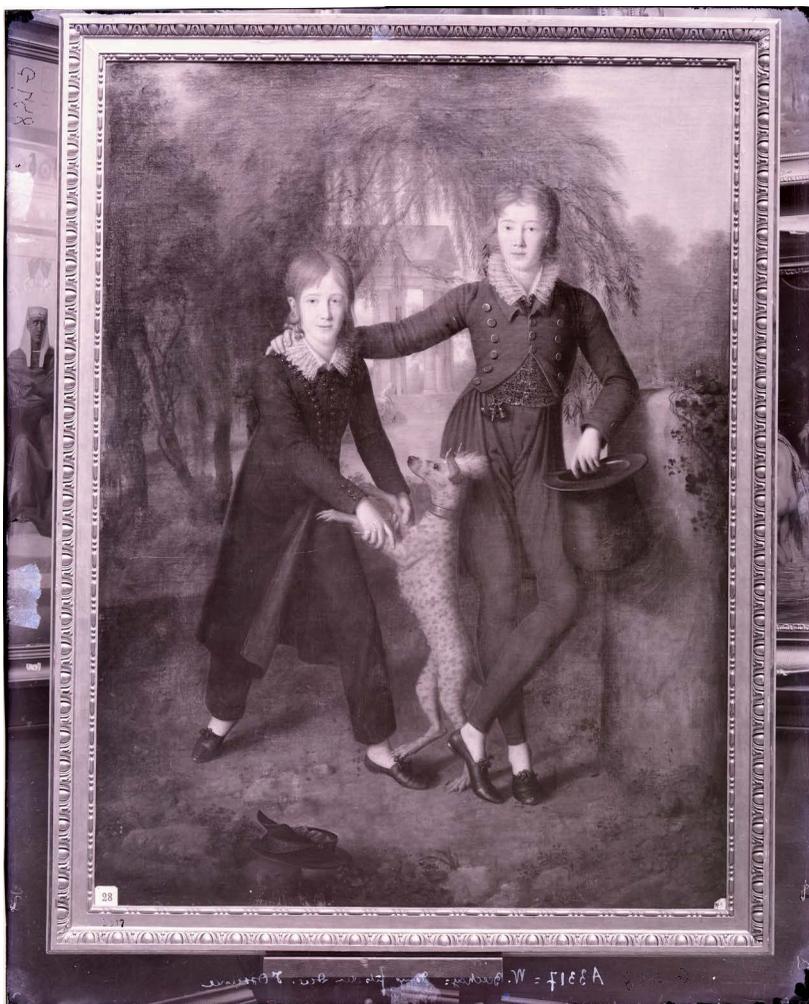


Fig. 4. Foto de Laurent del Archivo Ruiz Vernacci (Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD).

ce mos el ejemplar del Museo del Romanticismo. Bien pudo barajarse la idea de imprimir un catálogo ilustrado de la subasta, lo que se descartaría por motivos económicos o por la premura de los plazos.

Ni la relación de precios ni las *Joyas artísticas* añaden información sobre nuestro cuadro, más allá de acortar su título, haciéndolo por tanto menos concreto: *Retrato de los hijos del Duque de Osuna* y *Retrato de dos niños* respectivamente.

Para concluir con los archivos fotográficos, hay que mencionar el del Instituto Diego Velázquez,¹² pues brinda una atribución diferente, adjudicando la obra al valenciano Agustín Esteve, colaborador y discípulo de Goya, y autor de numerosos retratos de la familia de los IX duques de Osuna.¹³

Por último, la comparación de la tasación del cuadro con la de las otras piezas subastadas da buena idea del aprecio en que se tenía ya entonces. Valorado en diez mil pesetas, la misma cifra en que se tasaron el retrato de la Condesa Duquesa de Benavente por Goya o una escultura de un Crucificado de Alonso Cano, se sitúa como la décima más cara en un palmarés donde brillan los Ribera, Goya, Van Dyck, Carreño y Canova; por encima incluso de alguna de las escenas de brujas de Goya, tasada en dos mil pesetas. Se justificaba, pues, plenamente su inclusión entre las treinta piezas de las selectas *Joyas de la casa ducal*.

¹² Con el título *El X duque de Osuna y su hermano el Príncipe de Anglona*, ATN/CGP/0296/S1800550, señala que la colección de Tovar se localizaba en Xátiva.

¹³ Albarrán, 2017.

Desconocemos en qué momento Rodrigo de Figueroa y Torres (1866-1929), marqués de Tovar y I duque del título desde 1906, compró el cuadro.¹⁴ En 1900 fue portada de la revista ilustrada *Alrededor del Mundo* y en 1925 figuró con el número 97 en la Exposición de Retratos de Niño en España organizada por la Sociedad de Amigos del Arte.¹⁵ El prestador fue ya Tovar, quien contribuyó a la muestra con otras dos obras, entre las cuales el retrato infantil del primogénito de los IX duques de Osuna por Esteve (Colección Masaveu), entonces atribuido a Goya.

Volviendo al supuesto Beechey, resulta algo más que anecdótico que su dueño lo considerara también obra de Goya, el “seudo-Goya”¹⁶ rezaba un pie de foto de la publicación de la conferencia de Margarita Nelken de 30 de mayo de 1925 sobre la exposición:¹⁷

En este mismo salón, un cuadro inglés, puesto por su propietario bajo la advocación de Goya, sin duda como homenaje -homenaje peregrino- al maestro de Fuentetodos, nos muestra, frente al mozalbete exquisitamente distinguido, pero precozmente espiritual, de Esteve, esa soltura de la escuela inglesa, ese aplomo físico adquirido sin duda en los largos paseos a que Gainsborough, en el aire nítido de la mañana, gustaba de llevar a sus parejas aristocráticas.

Tanto en el catálogo de esa muestra como en *Retratos de la familia de Osuna*,¹⁸ donde el óleo se reproduce en la lámina XXXIX, Ezquerria Bayo ampliaba los datos de Sentenach especulando con las circunstancias en que retratista y retratados se encontraron, pues se desconocía viaje alguno de Beechey a España: ¿Estudiarían los jóvenes Osuna en Inglaterra? ¿O sería el pintor quien, durante una breve estancia en Francia, coincidiría con los españoles? Es decir, la crítica no puso en tela de juicio la autoría de Beechey¹⁹ sino que intentó justificarla con explicaciones a cuál más complicada, fallidos conatos para encubrir sus asomos de duda. También Ezquerria, reparando en el jardín paisajista que sirve de fondo al retrato, aventuraba la posibilidad de que no fuera otro que algún paraje de la Alameda de Osuna, la quinta de recreo de Josefa Pimentel, condesa-duquesa de Benavente y supuesta madre de los niños.

Posteriormente, asumiendo que el retrato fuera pintado en París, se ha datado la obra en 1799, el año en que los Duques, acompañados por sus hijos y un amplio séquito, se instalan en la Ciudad del Sena, en el hotel de l'Infantado,²⁰ a la espera de una misión diplomática del cabeza de familia en la corte vienesa que acabaría por frustrarse.

Soslayando valorar la obra de Beechey, amplia y desigual como es normal en una carrera de más de cinco décadas, hasta aquí todo parece forzado para hacer encajar las piezas del rompecabezas.²¹ El retratista inglés, nacido en Burford y afincado en Londres a finales del siglo XVIII, apenas salió de su isla natal²² y su clientela, con raras excepciones, fueron reyes, aristócratas y artistas ingleses, lo que excluiría casi por completo que retratara *d'après nature* a los señoritos de la casa Osuna.

Los Osuna, por su parte, en su viaje a París, transcurrido entre el 26-I-1799 y el 7-I-1800,²³ emplearon dos meses en el trayecto de ida y otro más en el de vuelta, lo que reduciría su estancia a nueve meses. Un plazo breve y del cual existe abundante información sobre ellos ambientándose en París, visitando Versalles y los teatros, sobre las enfermedades que aquejaron a los tres hijos mayores, y sobre los retratos familiares encargados a diferentes artistas, pero nunca, que conste, a William Beechey.

Cierto que los Osuna gozaban de una amplia red de contactos y agentes en buena parte de las cortes europeas gestionando sus más variados encargos. Desde el enciclopedista Pougens en París, al

¹⁴ Figueroa fue médico, escultor, pintor, diplomático y ganadero, uno de tantos nobles que pugnaron por los mejores retratos, como su hermano el Conde de Romanones que se hizo con el de la IX Duquesa por Goya.

¹⁵ *Exposición de retratos*, 1925

¹⁶ En la exposición de 1896 había figurado en la Sala Goya (*Blanco y Negro*, 2-V-1896, p. 15.)

¹⁷ Nelken, 1925: 191-207.

¹⁸ Ezquerria, 1934: 38.

¹⁹ Roberts, 1907: 210.

²⁰ En la Rue St. Florentin, hoy sede de la embajada de EEUU.

²¹ Stokes, 1914: 163. “*But when Beechey painted it, and how it got to Alameda are puzzles difficult to explain*”.

²² Estuvo en París en 1815: “*grand affluence d'artistes de la Grande-Bretagne à Paris: Samuel Lane, Guillaume Beechey, Georges Daw, Philipps, Hayter, Th. Lawrence...*” “*Événements artistiques de 1815*”. En: *Revue des Études Napoléoniennes, les origines de l'Europe nouvelle*, t.8, 1915, p. 244.

²³ Muñoz, 1955: 160, 187.

pintor Luis Eusebi en Londres o a diplomáticos como Azara en Roma y Rafael Florensa en Burdeos. Pero no hay datos de una posible relación con Beechey, autor, por otra parte, infrecuente en las colecciones españolas. Igualmente, los IX duques de Osuna antes de la francesada, y después de esta, en solitario la duquesa viuda,²⁴ se relacionaron con un nutrido grupo de ilustres personajes ingleses, desde Georges Ticknor o William Beckford a Lady Holland o Wellington. De hecho, el trato con Lady Holland, varias veces retratada por Beechey, perdura en la familia de padres a hijos y nietos.²⁵ También Wellington, a quien la IX duquesa festejó en Cádiz²⁶ y a cuyas exequias en Londres acudiría su nieto Mariano como representante regio, fue inmortalizado por Beechey. E incluso hubo en la colección Osuna varios retratos del héroe de los Arapiles, uno de ellos obra de Thomas Lawrence. Sin embargo, ninguno de estos datos basta para sustentar la autoría de Beechey sobre la pintura.

El típico retrato del Grand Tour

Lo forzado de la atribución estalla cuando se descubre que el templete de su fondo, rodeado de las cimbreantes lianas de los sauces llorones (*Salix babylonica*), característicos del jardín anglochino, nada tiene que ver con las *folies* clásicas de El Capricho. Se trata inequívocamente del templo de Esculapio del Giardino del Laghetto de Villa Borghese (Roma).²⁷ Reformada la villa pinciana y reorganizadas sus colecciones en el último cuarto del siglo XVIII por Marcantonio IV Borghese, el jardín del lago artificial fue una de las escasas intervenciones paisajistas en suelo italiano. Mientras que el proyecto arquitectónico fue encomendado por el Príncipe Borghese a Antonio (1723-1808) y Mario Asprucci (1764-1804), el jardín lo fue al pintor y paisajista escocés Jacob More (1740-1793), y sus esculturas, como la muy reconocible en el cuadro de la ninfa Thungria, a Agostino Penna (1728-1800) y Vincenzo Pacetti (1746-1820). La villa se convertiría bien pronto en centro de atracción de los cosmopolitas cenáculos artísticos de la Ciudad Eterna y en meca del Grand Tour. No es de extrañar, pues, que sus vistas circularan por Europa en estampas y dibujos desde finales del siglo XVIII y que las siluetas de sus templetos se recortaran como telones de fondo en los retratos de los viajeros ejecutados por artistas locales o foráneos, afincados casi todos en los aledaños del Pincio.²⁸ [fig. 5].

Así, en el estudio de la obra entra una nueva pieza: su ejecución en Roma, como característico retrato de dos hermanos que han culminado una etapa de su viaje italiano. Pensar que los hijos del IX duque pudieran aprovechar su breve y bien documentada estancia en París para viajar a Roma resulta quimérico, dadas la contingencia de la partida para Viena, pero sobre todo la conocida renuencia de su madre a separarse de ellos.²⁹

Relaciones fraternales

Hasta aquí, solo se ha recelado de la autoría de Beechey atendiendo a la falta de documentación y a lo improbable de la coincidencia de artista y modelos en las mismas coordenadas espaciales, fueran Inglaterra, Francia, Villa Borghese o El Capricho. Sin embargo, es fundamental analizar las figuras de los protagonistas del cuadro: los dos hermanos de tez rubicunda, cabello pajizo y ojos claros con el hoyuelo de la barbilla distintivo de los Pimentel.³⁰ Elegantemente vestidos, posan con

²⁴ El Duque fallece en 1807.

²⁵ Lanzarote, 2016: 28.

²⁶ Fernández, 2017: 419.

²⁷ Campitelli, 2003.

²⁸ P. ej., Bernardo Nochi, Goethe, Hubert Robert, Louis Gauffier, Hugh Douglas Hamilton o Isidro Velázquez. Incluso una pintura del embarcadero de El Capricho (fig. 5) evoca el templete de la villa romana; En el mercado del arte hay un boceto de Camuccini para Villa Borghese que perteneció al XII duque de Osuna.

²⁹ La Fundación Lázaro Galdiano conserva cartas de la Duquesa (AFLG, AH, ADP, Clemencín L1-C30-1) y de Clemencín (AFLG, AH, ADP, Clemencín L19-C10-1) a Carlos IV anticipando las dificultades familiares de una hipotética embajada en Rusia.

³⁰ Regueras, 1998.



Fig. 5. Evocación del templo de Esculapio (embarcadero de El Capricho) ©2023 Antonello della Notte.

seguridad sosteniendo arrogante el mayor la mirada al espectador y, más apocado, el pequeño, las patas delanteras de una exótica perrilla de raza crestado chino. Según Sentenach, la tela representaría a los dos hijos varones de los IX duques de Osuna. Es decir, a Francisco de Borja Téllez-Girón Pimentel, marqués de Peñafiel y futuro duque de Osuna con el ordinal décimo, y a Pedro de Alcántara Téllez-Girón Pimentel, marqués de Javalquinto y futuro príncipe de Anglona. Un nuevo problema surge al revisar la biografía de los hermanos, especialmente sus fechas de nacimiento. Nacido el mayor en Madrid, el 6 de octubre de 1785, y fallecido en Pozuelo en 1820, su hermano nacería el 15 de octubre de 1786 en Quiruelas para morir en Madrid en 1851. Es decir, su diferencia de edad era de poco más de un año. Aceptando la fecha de 1799 como la de ejecución del cuadro, los niños tendrían doce y trece años respectivamente. Aunque no abundan las descripciones físicas sobre ellos, gracias a Lady Holland³¹ sabemos que los dos eran de talla pequeña. Del heredero, con la salvedad del elegante retrato de la Fundación Masaveu que le pintó Esteve con once años en 1796, todas las fuentes han transmitido una imagen tosca y un carácter acomodaticio, y esa es la impresión que causa el retrato de Goya de 1816 en el Museo Bonnat [fig. 6].

Por lo que se refiere al menor, el inteligente y cultivado Anglona, su iconografía escasea, pero coincide en mostrar a un hombre poco favorecido, afeado su rostro por las marcas de la viruela. Por otro lado, la relación entre los hermanos, al menos en los años mozos, fue de abierta camaradería y complicidad, como correspondía a su escasa diferencia de edad y como se deduce de la anécdota referida por Lady Holland según la cual el mayor favorecía los amores del pequeño con una joven gabacha lo que llevó a su padre el Duque, para escándalo y diversión de los corrillos madrileños, a encerrarlos.³² Sin embargo, si algo subraya la Condesa de Yebes,³³ basándose en el relato de la inglesa, es la cortedad del heredero frente al más despierto y enérgico hermano menor.

Difícilmente se verá en estos niños la diferencia de altura propia de los doce meses y nueve días que separaron los nacimientos de Francisco y Perico. Tampoco la protección y el ascendiente que ejerce el mayor sobre el pequeño tiene nada que ver con la relación de igualdad descrita por Lady Holland. Por último, la apostura y galanura, el aplomo, del absoluto protagonista del retrato casan mal con el mediocre Francisco de Borja, por muy lisonjeros que fueran los pinceles del artista. Tampoco se ha conservado noticia de un viaje juvenil a Roma de los hermanos, si bien el de Anglona, ya frizando la veintena, viajó a Italia donde pasaría largos periodos de su vida.³⁴

³¹ Holland, 1910: 196. "He [el Marqués de Peñafiel] is, like his brother *Grandeos*, of diminutive stature".

³² En la edad adulta su relación se deterioró con pleitos y celos del mayor por los éxitos del menor; no obstante, en sus últimas disposiciones, aquel declara su cariño y aprecio a este y le nombra único albacea. AHNOB_ OSUNA C. 450, D. 162.

³³ Muñoz, 1955.

³⁴ Su primer viaje, desde 1805 a 1807, fue en la comitiva de O'Farril que acompañaba a la infanta María Luisa a tomar posesión del Reino de Etruria, cuando sus padres intentaban alejarle de la hija del general Deroutier. Espuny, 2020: 72.

En cualquier caso, sin ánimo de justificar a Sentenach, es cierto que los miembros de la saga han sido frecuentemente confundidos por su aire de familia y por la semejanza de sus títulos y nombres.

Pequeños *dandies* a la moda de París

Si es objetable recurrir para la identificación de los retratados al movidizo terreno de los parecidos físicos o a los juicios de valor sobre su aspecto e idiosincrasia, mucho más sólida es la datación que aporta la historia de la indumentaria. Como es sabido, el verdadero punto de inflexión de la moda masculina fue la última década del siglo XVIII, cuando, por influencia de la revolución francesa y de la sastretería inglesa, el tradicional traje a la francesa de tres piezas cedió terreno al sobrio traje inglés. En virtud de la nueva moda, se modificaron radicalmente la silueta, las proporciones y las tonalidades en aras de una mayor austeridad y comodidad. Así los aristocráticos calzones (*culottes* o *breeches*) ceñidos a la pierna y cortados a la altura de la rodilla, fueron sustituidos paulatinamente por el más práctico calzón marineru, o pantalón, de pernera amplia cuyo largo fue prolongándose durante el siglo hasta el tobillo. La casaca se recortó para convertirse en el *tailcoat* o chaqueta, corta en su parte frontal, como la hoy denominada de frac. Por su parte, la antigua chupa quedó reducida al chaleco (*waistcoat* o *gilet*), de pecho doble o sencillo, donde se concentraron las raras concesiones al color y a la fantasía del atuendo masculino, restringida ya la paleta cromática a tonos oscuros.

Sin embargo, estos cambios no sucedían de la forma vertiginosa a la que hoy estamos acostumbrados; y, si es fácil constatar las diferencias entre la envarada silueta de los llamados *incroyables* de finales del XVIII con los trajes del Romanticismo, de grandes mangas abultadas y pantalones zuavos o bombachos, no lo resulta tanto discernir esta evolución en intervalos más cortos. Conviene recordar que las prendas más novedosas coexistían con las más clásicas cuyo uso se reservaba para ceremonias y solemnidades o deportes como la equitación. Las distintas franjas horarias tenían también sus propios códigos de vestuario más o menos innovadores o arcaizantes, de la misma forma que los atuendos para la vida campestre eran más prácticos que los utilizados en la ciudad.

Por último, la edad púber de los retratados es otro factor que amplía el abanico de sus elecciones indumentarias y con ello la dificultad de datar las prendas con las que se visten, calzan y tocan [fig. 7].

No menos importante a la hora de fecharlas es la consideración de la alcurnia de sus portadores, pues, como miembros de una de las casas nobiliarias más importantes de España, emparentados con otras familias nobles europeas, y amigos de hacer exhibición de lujo y poder, sus trajes habían de ser los más suntuosos, exclusivos y adelantados, como verdaderos creadores de tendencia y referentes del gusto que ellos fueron.

Así y todo, alguna generalización puede hacerse y ciertos elementos muy característicos permiten afinar la datación. Ambos han superado la edad hasta la que los hijos de las familias pudientes vestían la que se considera única prenda específicamente infantil anterior al siglo XVIII, el llamado traje esqueleto de una o dos piezas (*skeleton suit*) con pantalón de pernera suelta. Así, mientras el menor viste una especie de redingote de paño castaño, el mayor, como un pequeño dandy, luce un *frock suit* con lujoso chaleco estampado. Sin embargo, el elemento más llamativo de sus chaquetas son las triples filas convergentes de botones. Por influjo de las



Fig. 6. Fotografía del boceto del retrato del X duque de Osuna (BNE).



Fig. 7a y 7b. Retrato de niño con perro y Retrato de niño con nido por Francisco Lacoma (1784-1849). 1828. (Museo El Capricho).

guerras napoleónicas, durante las primeras décadas del XIX la moda se había recargado con prendas militares: guerreras, pellizas (*pelisses*), polonesas y elementos procedentes de los uniformes como alamares, charreteras y hebillas en trajes al húsar, *a la brandebourg* o en botas a la Wellington. La triple fila de botones, muy característica de la ropa de púberes, adolescentes y mujeres, derivaba de los vistosos dolmanes de los húsares y originaría hacia 1823 la prenda infantil llamada *dutch skeleton suit*.³⁵

Otros elementos reconocibles de los años veinte de ese siglo son el pantalón del mayor: holgado en la cadera y más estrecho en el muslo hasta ceñirse al tobillo (*peg top trousers*) derivado del pantalón cosaco (*cossack trousers*) puesto de moda en 1814 por el zar Alejandro I (1777-1825) en su visita a Inglaterra, o el sello pendiente de una castellana o *fob* de la era georgiana, así como los flexibles zapatos popularizados por el Beau Brummel: muy planos y estrechos, de punta redondeada y abrochados con lazo: los *undress shoes*, por oposición a la especie de manolitas o zapatos de vestir (*dress shoes*) tomados de los acróbatas y propios del traje de noche y el baile.

No menos característica de esa década es la gorra de plato del menor (*forage cap*),³⁶ otra reminiscencia militar usada hasta los once años, edad en que los pequeños caballeros estrenaban su primer sombrero de copa como el que porta el mayor de los niños.

El puzzle casa³⁷

Con esta datación, posterior en un cuarto de siglo a la que se venía manejando, es preciso rendirse a la evidencia de que los retratados no pueden ser los hermanos Téllez-Girón Pimentel, sino la siguiente generación: los Téllez-Girón Beaufort-Spontin, es decir, Pedro de Alcántara (Cádiz, 10-IX-1809-Madrid, 29-VIII-1844) y Mariano (Madrid, 19-VII- 1814-Beauraing, 2-VI-1882), o lo que es lo mismo, el ya entonces XI duque de Osuna, junto con su hermano y luego sucesor en el

³⁵ Webb, 1912: 107.

³⁶ Norris, 1933: 50.

³⁷ Véase nota 21.

título. A partir de ahora las piezas casan con facilidad. La autoría de Beechey, activo hasta casi el final de sus días en 1839, aunque cronológicamente posible, se desvanece ante mejores opciones.

La diferencia de talla entre los “pollos”³⁸ encaja ya bien con los cuatro años y siete meses que mediaron entre los nacimientos de Pedro y Mariano. Igualmente, el aire de protectora superioridad del mayor sobre el benjamín se corresponde con los relatos histórico-biográficos. Mientras Pedro —“el doncel más galante de su tiempo”³⁹, que a la sazón era ya XI duque de Osuna desde hacía casi un lustro, hace gala de la seductora belleza que nos han transmitido unánimemente documentos gráficos y literarios de época, su hermano Mariano tiene el aire pusilánime y dubitativo que conocemos por sus biógrafos y retratistas, pero también por sus propias acciones. Identificamos perfectamente en este muchacho al hombre “de frente abultada y cabellera rojiza” que describe inmisericorde Cristina de Arteaga,⁴⁰ al “rubiaco escuálido y desmedradillo [...] de cara seca, pecosa en forma de espátula con unos ojillos vivos y casi imperceptibles... [que] salió a doña Josefa Pimentel en lo desventajado de semblante” según Marichalar.⁴¹

Tampoco es ya admisible la confusión entre el retratado y su padre, el X duque⁴². Tan tempranamente imbuido el hijo de su protagonismo en la familia y en la grandeza de España, mucho más arropado el padre por un entorno familiar de cinco hermanos, férreamente gobernado por una madre como la Pimentel donde la asunción de las responsabilidades de la Casa aguardaría hasta sus veintidós años.

Por consiguiente, dada la corta edad de los huérfanos Pedro y Mariano, para hallar los motivos y la ocasión del viaje a Roma que inmortaliza el lienzo hay que estudiar a sus deudos más allegados. Concretamente, a su madre y a su tío el Príncipe de Anglona, convertido en cabeza de familia, y, si fuera necesario, a la influyente abuela paterna, Josefa Pimentel.

Autoexilio o grand tour

A la muerte del X duque en 1820, en circunstancias desconocidas, el nuevo titular del ducado era un niño de apenas nueve años, su madre una joven viuda de mala salud con dos hijos a su cargo y su abuela, la matriarca, pese a sus redaños, una anciana septuagenaria, razones que explican que Anglona asumiera el papel de páter familias de sus sobrinos.⁴³ Sin embargo, su decidido apoyo a la causa liberal le mantuvo alejado de España durante la Ominosa década, por lo que en el testamento de su cuñada otorgado el 23 de octubre de 1829, ya no se le mencionaba como albacea ni como curador *ad bona* de los niños.⁴⁴

La coincidencia de las fechas del viaje a Italia con las del final del Trienio liberal ha tentado a los estudiosos de vincular la salida de los jóvenes Osuna del país con el exilio del Príncipe de Anglona. En efecto, en noviembre de 1823 se promulga un decreto de proscripción de algunos destacados nobles, entre los cuales Anglona y sus cuñados.

A pesar de la tutela ejercida por Anglona sobre los intereses de sus sobrinos, no se justifica que niños de menos de catorce años que no se habían significado políticamente y emparentados con figuras tan poco sospechosas de militar en las filas liberales como su abuela la Condesa de Benavente o su tío abuelo, el Duque del Infantado⁴⁵ tuvieran que compartir la suerte de sus tíos y arrostrar las incomodidades del exilio.

³⁸ Fernández, 1886-1889: TI, 99, esta voz se acuñó pocos años después para referirse a los ruidosos jovencuelos que frecuentaban el palacio de Josefa Pimentel, la abuela de los niños, en la Cuesta de la Vega.

³⁹ Marichalar, 1959: 20-22.

⁴⁰ Arteaga, 1940. Solo ella identifica correctamente los personajes del cuadro: “El Duque de Tovar posee un retrato de los dos Duques de Osuna y del Infantado cuando eran niños”: T.II, 522.

⁴¹ Marichalar, 1959: 50.

⁴² “El [X] Duque se nos muestra como una persona muy egocéntrica y ciertamente desequilibrada”. Espuny, 2021: 85.

⁴³ El 1-III-1822 *El Universal* publica una carta suya defendiendo al Duque de un bulo aparecido “en el n. 57 del periódico llamado *Independiente* en artículo que dice ser del *Diario gaditano*, fecha del 17 de febrero”.

⁴⁴ OSUNA, C. 450, D.165. Dichas figuras son la Condesa Duquesa de Benavente, el Duque del Infantado, el Marqués de Santa Cruz y el Marqués de Camarasa.

⁴⁵ Le Brun, 1826; *Procurador general del Rey*, 21-02-1823, p. 30.

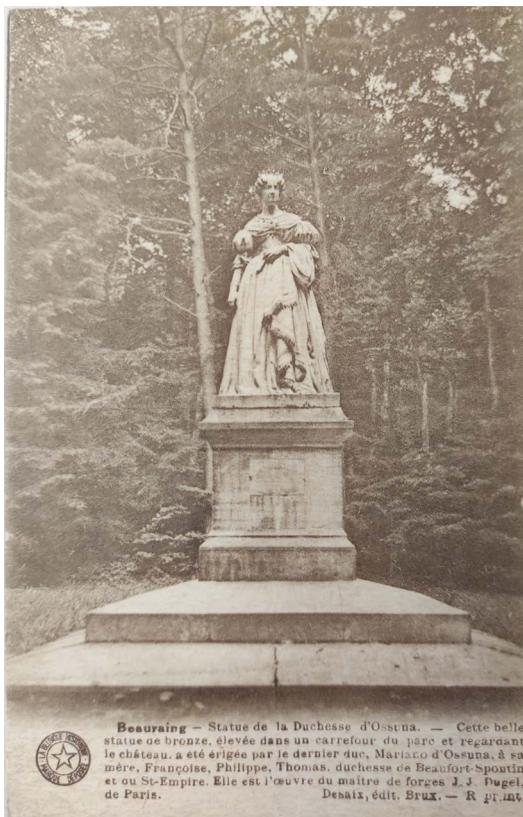


Fig. 8. Estatua de Francisca de Beaufort, X duquesa de Osuna, en Beauraing, Bélgica. (Museo El Capricho).

El hecho cierto es que hubiera o no trasfondo político o temor a represalias de esa índole en el viaje de la cuñada de Anglona y sus hijos, sus salidas de España fueron independientes, pues mientras que la estancia de estos en Italia está documentada a principios de octubre de 1823, Anglona no dejaría España hasta febrero del año siguiente.⁴⁶ Fue pues, de mano de su propia madre, Francisca Filipa Teresa Beaufort-Spontin y Toledo (París 1785-Madrid 1830) como Pedro y Mariano realizaron su periplo italiano. Muy poco es lo que se conoce de la nuera de Josefa Pimentel, seguramente debido a su corta vida y escasa salud, pero también a la enorme sombra que la gigantesca figura de su suegra ha proyectado sobre ella, adjudicando la investigación no pocas de sus acciones a la anciana dama, confundidos sus títulos de duquesas consortes de Osuna, primero, y duquesas viudas, después.⁴⁷ A la hora de hilvanar unas líneas biográficas sobre ella, hay que acudir a las publicaciones sobre su familia de origen y completar esos fríos datos con lo que traslucen sus encargos artísticos o la tasación de sus bienes [fig.8].

Dilettante y duquesa: Fanny de Beaufort

Nacida en París el 7-III-1785,⁴⁸ Francisca de Beaufort fue hija de Frédéric-Auguste-Alexandre, duque de Beaufort Spontin (Namur, 1751-Bruselas, 1817),⁴⁹ destacado noble del partido belga antinapoleónico, conde del Sacro Imperio Romano Germánico, Marqués de Florennes, gobernador general de los Países Bajos austríacos y consejero del archiduque Carlos de Austria en Bélgica. Educado en Turín, casó en 1783 en primeras nupcias con María Dolores Leopoldina de Toledo (1760-1792), hija del Duque del Infantado. Del matrimonio nacieron cinco hijos, de los que Francisca fue la primogénita. La sucedieron Pierre Marie-Ignace-Frédéric (París, 1787-Viena, 1796), Mariana Marie-Emmanuelle-Joséphé (Issy, 1786-Bolonia, 1824), Marie-Léopoldine (1787-Florennia, 1837) y Marie Thérèse Charlotte Vincente (Issy, 1789-Florennia 1857).⁵⁰ En 1790, muerto el Duque del Infantado, la familia viajó a Madrid, donde permaneció dos años. En 1792, a los dos meses del regreso a Bélgica, falleció la

⁴⁶ El *Diario balear*, 15-XI-1823 cita un decreto “que destierra a muchos grandes personajes [sic]. Entre ellos, los duques de Abrantes, la duquesa de Benavente, los marqueses de Alcañiz, de Santa Cruz, de Villafranca y el Príncipe de Anglona”. Probablemente la Duquesa permaneció en Madrid, no así su hijo, quien salió para Sanlúcar en junio de 1823 deteniéndose en Bayona entre el 16 y el 21 de febrero de 1824, camino de Italia con 30 miembros de su familia (Marqués de Miraflores. *Le Courier français*, 16-II-1824. *Journal du Gard*, 21-II-1824).

⁴⁷ Aunque la Pimentel prefirió el título de Benavente, se la seguía denominando duquesa o duquesa viuda de Osuna cuando su nuera era ya la última duquesa consorte del título. Así Anne Julie Bechet, institutriz de la familia, en carta de 12-IX-1807 alude a la Beaufort como “*Madame la Duchesse d'Ossuna, la jeune*”. Ahnob Osuna, CT.213, D.83. También se las distinguió con el calificativo de “última”, véase nota 63.

⁴⁸ Traslados certificados de la partida de bautismo de María Francisca de Beaufort Toledo. (Ahnob Osuna, C. 450, D. 320-323).

⁴⁹ Allard, 1994-6. Goethals, 1859.

⁵⁰ En adelante, con sus nombres de pila italianizados, por los que fueron conocidas.

madre y cuatro años más tarde, en Viena, el único hijo varón. Es probable que el matrimonio de Francisca con el primogénito de los Osuna se concertara durante aquella época en la Corte, pues en 1798, en las vísperas del viaje de estos a París, aquel ya estaba comprometido.

Desconocemos por cuánto tiempo se prolongó la estancia de Francisca en Madrid en el palacio de las Vistillas con su abuela, así como si el motivo principal fue su compromiso matrimonial o la enfermedad y posterior muerte de su madre o la guerra que libraban Austria y Francia en suelo belga. Lo cierto es que fue la única hija de la familia que no se formó en el prestigioso Monasterio de la Visitación de Viena. En 1801, aún soltera, firmó con el hipocorístico Fanny de Beaufort dos acuarelas de vistas romanas subastadas en 1896 con los números de catálogo 372 (*Vistas de unas ruinas en las cercanías de Roma*) y 373 (*Vista de Nemi*) que recuerdan que la quinceañera Fanny también realizó su grand tour.⁵¹

El 19-III-1803 se celebraron sus esponsales en Madrid en el oratorio del palacio del Infantado ante el cura la iglesia de San Andrés.⁵² Ella tenía dieciocho años, él diecisiete. La joven pareja se instaló en el palacio de la calle Segovia hoy denominado de Anglona,⁵³ rehabilitado por los padres del novio. A partir de 1807, los acontecimientos se encadenan para el matrimonio. Fallecido el padre del esposo ese año, le suceden en el ducado de Osuna. Enseguida la invasión napoleónica trastocará sus planes, como el cambio de residencia a un palacio mayor, el de la calle Leganitos, según correspondía al título. Declarados proscritos los principales nobles españoles y confiscados sus bienes, la Duquesa emprende el camino de Sevilla junto con su suegra, cuñadas y sobrinos. Le acompañaban también su abuela, la Duquesa viuda del Infantado, y sus hermanas Teresa y Leopoldina, aún solteras y refugiadas en Madrid desde los tiempos del avance napoleónico por Europa.

Fue en Cádiz donde nacieron los tres primeros hijos de los cuatro que tuvo el matrimonio: En 1808, Francisca de Borja,⁵⁴ una niña preciosa, más bella según su madre que el hermoso Pedro, la cual fallecería con seis años. En 1809,⁵⁵ Pedro, el segundogénito, el heredero, el Marqués de Peñafiel. En 1812, otro varón, Agustín,⁵⁶ que, con graves malformaciones, apenas vivió unos días. En 1814, ya de vuelta a Madrid, el benjamín, Mariano.

Poco se sabe de la familia en los años previos al óbito del Duque en 1820⁵⁷. Tampoco abunda la información en la década siguiente.

Carecemos de un relato del viaje a Italia y se desconoce su fecha exacta, sin embargo, gracias a pequeñas menciones en la prensa italiana y a la documentación de archivo es posible reconstruirlo y formarse una idea de las ocupaciones de la viuda y sus hijos en aquel tour. No ha de pasarse por alto tampoco el hecho de que las tres hermanas de la Duquesa vivieran ya entonces en Italia: Mariana, casada con Clemente Spada-Veralli, príncipe de Castelviscardo (1778-1866), residió en Bolonia desde 1807 hasta su muerte el 24 de abril de 1824, Teresa, casada con el príncipe Ferdinando Strozzi (1774-1835), vivió en Florencia desde 1820⁵⁸ y Leopoldina, célibe, alternó su residencia entre Florencia y Bolonia. Aunque las relaciones fraternales, tal vez por la temprana separación, no debieron ser estrechas,⁵⁹ y a la muerte del Duque del Infantado un pleito sucesorio enfrentó a Teresa con sus sobrinos,⁶⁰ bien pudieron ser los acontecimientos familiares los que llevaran a Italia a Francisca y sus hijos.

Curiosamente, es Sentenach⁶¹ quien más datos facilita sobre esta duquesa, su viaje, su gusto y sus aportaciones a la colección Osuna:

⁵¹ *Exposición y venta*, 1896: 21. Con el n. 373c se subastaron dos miniaturas de ruinas firmadas por sus hermanas y quizá compañeras de viaje Leopoldina y Teresa.

⁵² Partida de casamiento de Francisco de Borja Téllez-Girón, con Francisca Felipa de Beaufort. (Ahnob Osuna, C. 29, D.36).

⁵³ Pérez, 2013.

⁵⁴ Arteaga, 1940: T.II., 285-286.

⁵⁵ Muchos textos dan por fecha 1810, como publicó su amigo el Marqués de Miraflores, pero 1809 es la correcta: Fernández, 2006. *Pruebas para la concesión del título de Caballero de la Orden de Calatrava de Pedro Téllez Girón* Ahn Om-Caballeros_Calatrava, Mod. 161. Saldoni: *Efemérides de músicos españoles*, 1860.

⁵⁶ *Fe de bautismo* de 25-X-1812. Ahnob Osuna, C. 450, D.158-159.

⁵⁷ A la muerte de su padre, en 1817, Francisca viaja a Bruselas, pasando allí dos meses. Ghislain, 1864: TII, 14-15.

⁵⁸ Días antes del nacimiento del primogénito de Teresa, Francisca inserta un aviso en la *Gazzetta di Firenze* (n. 93, 4-VIII-1821, p.4) sobre sus procuradores en la ciudad “non tanto in proprio, che come madre, e tutrice e curatrice”.

⁵⁹ N.N., 1824. Strozzi, 1837.

⁶⁰ *In difesa...*, 1857.

⁶¹ Sentenach, 1896(b).

Por el enlace del décimo duque con D^a Francisca de Beaufort, sobrina heredera del Infantado, de más tranquilo temperamento, pero no menos artista que su antecesora, entró en la galería cuanto aquel Ducado, unido a lo que los Lerma, Pastrana y Santillana habían atesorado en su palacio de Guadalajara, tanto de obras de pintura como la inmensa armería y otras antigüedades, notándose también la influencia de la ilustrada dama por la adquisición de ejemplares [...] como el [...] de la Casa de Osuna [de la Hebe del Prado que se atribuía a Canova que] debió ser de los últimos ejecutados por tan insigne maestro, adquiriéndolo en Italia aquella duquesa, tan distinguida artista, Francisca de Beaufort, cuando pasó al país clásico de las artes para aprender el difícil procedimiento del mosaico, de los que algunos debidos a sus manos se han pagado a muy buen precio en la subasta.

Revisemos ahora la más precisa documentación de archivo y hemeroteca. Por una parte, la interrupción en Madrid de los contratos de los maestros de música y danza del duquesito a partir de 1821,⁶² o los anuncios sobre la venta de determinados bienes en 1822.⁶³ Por otra, la documentación fechada en Italia, principalmente recibos de artistas dados en Roma, que testimonian la estancia de la Duquesa en aquella urbe: en primer lugar, tres recibos pagados a mes vencido a Gioacchino Bombelli en concepto de clases de dibujo al joven duque desde el 4-XI-1823.⁶⁴ También los recibos firmados en Roma por Ignazio Cavazatti⁶⁵ entre el 12-XII-1823 y el 23-II-1824, a cuenta de una serie de lecciones de mosaico tomadas por la Duquesa.

El hecho de que ella prosiguiera este aprendizaje en Madrid⁶⁶ con Benedetto Boschetti [fig.9] desde el 1-V-1824⁶⁷ sitúa su regreso a España en la primavera de ese año.⁶⁸ Más difícil de precisar es el inicio del viaje que, con certeza, tuvo lugar antes de octubre de 1823, tal vez, incluso, un año antes, en el otoño de 1822.⁶⁹

Existe asimismo en el Archivo Histórico de la Nobleza (Ahnob) un recibo de 27-XII-1823 firmado en Roma por Filippo Bombelli,⁷⁰ hermano de Gioacchino, por 242 paulos romanos a cuenta del cuadro de una portería de religiosas, con su marco dorado, su caja y la licencia de exportación de los Estados Pontificios.⁷¹ Otras pudieron ser las obras encargadas o compradas por Francisca al pintor, representado en la subasta de 1896 con cinco cuadros firmados (números de catálogo 23-27).⁷²

Recayeron también encargos de la Duquesa sobre Vincenzo Camuccini (1771-1844),⁷³ por una parte, su propio retrato y, por otra, en 1824 a la muerte de la reina de Etruria, una copia del retrato que le realizó el pintor en 1811. También a su iniciativa se debe la ya mencionada Hebe del Museo

⁶² Fernández, 2006: 174.

⁶³ “Se venden dos troncos de caballos bien apelados y una jaquita pequeña para un niño: darán razón en la calle de Leganitos, casa de la Excelentísima Sra. duquesa última viuda de Osuna”. *Diario de Madrid*, 7-12-1822, p. 7.

⁶⁴ *Tres recibos firmados por Gioacchino Bambelli [sic] del importe de las lecciones de dibujo que dio al duque Pedro*. Ahnob_Osuna, CT.516, D.144-146.

⁶⁵ Ahnob_Osuna, CT. 404, D.9.

⁶⁶ *El Correo, periódico literario y mercantil*, n. 199, 19-X-1829: 1-2: “Había además [en la exposición de pinturas de la Real Academia de las Nobles Artes] otras varias obras de señoritas y aficionados [...]. No omitiremos entre ellas una mesa hecha con mosaicos por la Excm. Sra. duquesa viuda de Osuna, ejecutada con suma delicadeza, en términos que parece una pintura. Nada diremos de lo plausible que es en una señora de tan elevada clase una ocupación artística de esta naturaleza, que hace honor a su delicado gusto, y a su habilidad en desempeñarla.”

⁶⁷ *Contrato de Boschetti de 25-IX-1827* Ahnob_Osuna, CT. 393, D37 “tanto per essere da esso istruta nel Mosaico, che per farlo lavorare a suo conto”. A la muerte de la dama, Boschetti volvió a Roma en junio de 1830, pagado por su mayordomo, Pasuti (Ahnob_Osuna, CT. 393, D38).

⁶⁸ El 24-IV-1824 falleció en Bolonia Mariana, hermana de Francisca, se desconoce si ambos hechos guardan relación.

⁶⁹ *Gazzetta piemontese*, n. 118, 1-X-1822, p. 570 informa lacónica “è giunta in Baiona la duchessa d’Ossuna, che come nobile e ricca, sfugge ad una certa persecuzione”.

⁷⁰ “Bomballi”, en Sentenach, 1895.

⁷¹ Ahnob_Osuna, CT. 516, D147.

⁷² El aplaudido *Interior de la iglesia de San Pedro, ejercicio de perspectiva* fue otro encargo, posterior a este viaje, de una Duquesa de Osuna a Bombelli para regalar a Fernando VII. *Diario de Roma*, n.1, 1-1826. *Memorie romane di antichità e di belle arti* vol. 1. [- 4.], Volumen 3, Roma, 1826. No se entregaría al Rey pues en el catálogo de la subasta de 1896, aparece una obra del mismo título y autor con el n.º 27.

⁷³ Hiesinger, 1978. En el Archivo Camuccini (Cantalupo, Sabina), hay una carta sin fecha del pintor a la Duquesa sobre la supervisión de una obra de Bombelli. Ceccopieri, 1990: 48.

del Prado, atribuida desde 1896 a Canova y hoy asignada sin discusión a Adamo Tadolini.⁷⁴

La mayoría de estas obras son muy reconocibles en la tasación de bienes encargada a su muerte por su suegra; un documento bien revelador⁷⁵ sobre la personalidad de la finada, sus gustos e intereses.

No se han mencionado aún los dos recibos que más nos interesan conservados también en Ahnob y firmados en 1824 por el pintor piacentino afincado en Roma, Gaspare Landi (1756-1830). Uno por un cuadro religioso, una *addolorata*, por la que cobra 25 luisas, y otro por “dos retratos de sus señores hijos” por el que recibe 300 luisas:

Roma, 5 marzo 1824

Recibo del señor don Pedro Herro por orden de Su Excelencia la Señora Duquesa de Osuna, de la que es secretario, trescientos luisas como pago de dos retratos de sus señores hijos y me hallo conforme y satisfecho. Gaspare Landi.⁷⁶ [fig. 10].



Fig. 9. Retrato de Sánchez Toca, ca. 1830, por Boschetti (Museo Nacional del Prado). © Archivo Fotográfico MNP.

No hemos hallado referencias italianas sobre los encargos de la Duquesa al pintor en la recta final de su carrera y de su vida,⁷⁷ cuando produjo algunas de sus mejores obras. En cualquier caso, trabajó para personajes de su círculo social, como soberanos italianos de la rama Borbón, tales como la Reina de Etruria, o Fernando I de Nápoles, y para otros grandes de España, como el Duque de Alba o la Marquesa de Santa Cruz,⁷⁸ y perteneció al grupo de Canova, en el que artistas como Camuccini y Tadolini habían sido favorecidos con otras comisiones de la noble española.

Relacionando la fecha del recibo, con los datos anteriores, con la ropa de entretiempo de los retratados y con el aspecto de la vegetación en un clima como el romano, no sería muy aventurado suponer que el cuadro fuera iniciado por Landi entre la primavera y el otoño de 1823. Tal vez en el mes de octubre⁷⁹ durante una de las célebres *ottobrate romane* que atraían a Villa Borghese a numerosos visitantes.

⁷⁴ Azcue, 2008.

⁷⁵ Ahnob_Osuna_CT_0440_D_0001: además del retrato pintado por “Gamuchini” [sic], la escultura de Hebe, el retrato de la Princesa de Luca, o las obras de Bombelli, constan su pequeña colección de pianos y arpas, una biblioteca personal con obras en francés, castellano e italiano donde abundan las religiosas y las de educación, pero también, diccionarios, gramáticas, métodos de música y dibujo y guías de viaje, especialmente de ciudades italianas. En su colección pictórica predominan las vistas de ciudades, junto con retratos de reyes y de sus hijos. Otros artículos más curiosos son una rueda de lapidario, una máquina para fundir esmalte, un telar para alfombra, “una alfombra de moqueta hecha por mi señora”, cajas de pinturas, una máquina de nogal para hacer ejercicio y una cámara oscura.

⁷⁶ Ahnob_Osuna_CT_516, D.150. Transcrito en AHNOB el nombre del pintor, poco conocido en España, como “Gaspare Gandi”, este error, reproducido en Ezquerro, 1934: 48, ha dificultado su identificación. Sobre este documento, de otra mano, hay un cálculo de conversión de luisas a reales a efectos de tasación en el que se multiplica por dos el precio como si se tratara de dos retratos individuales y no de un doble retrato. “Due ritratti”, sin uso metonímico, fue denominación frecuente para dobles retratos. Además, el artista emitió una única factura y no dos, como hizo en la misma fecha otra para la *Addolorata*.

⁷⁷ El pintor fallece el 28-II-1830, justo un mes después que la Duquesa.

⁷⁸ Mariana Waldstein, fue retratada por Landi y le envió maniqués desde París. Grandesso, 2008: 12-27.

⁷⁹ Si el 4 de noviembre la Duquesa paga a Bombelli las clases de dibujo de octubre, la llegada a Roma sería previa al 4 de octubre. Para las *ottobrate* de Villa Borghese, Campitelli, 2003.

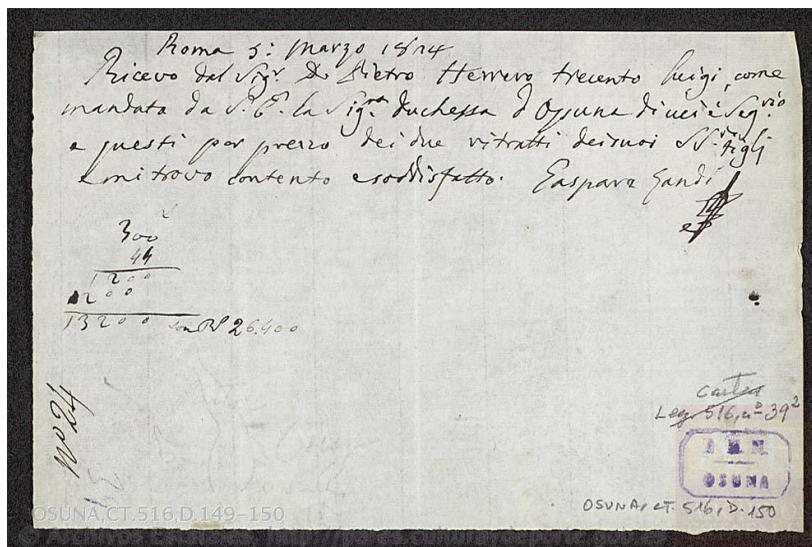


Fig. 10. Recibo de Gaspare Landi (Archivo de la Nobleza).

El 28 de enero de 1830 la Beaufort fallece en el palacio de la calle Leganitos,⁸⁰ y es en la tasación de sus bienes donde el doble retrato reaparece como “Otro Id. [cuadro] grande con los retratos del Excmo. sr. Duque y su hermano, sin marco”, valorado en 4000 reales.

Con muy poco margen de duda, podemos afirmar que el cuadro es el que venimos estudiando, pues ni se conoce otro de ambos hermanos juntos, y datos como su gran tamaño, la presumible horquilla de fechas (1814-1830),⁸¹ o su tasación lo señalan. Por otro lado, es mucho más plausible que una obra tan notable haya pasado inadvertida a los ojos de la crítica en el contexto familiar de los Téllez-Girón Beaufort, (con largas estancias en el extranjero y fallecidos sin descendencia; prematuramente el hermano mayor, arruinado el menor) que no en las colecciones de la generación precedente, una familia numerosa regida por una matriarca y con fuerte implantación en el territorio nacional y en la Corte en particular.

El hecho de que no estuviera enmarcado en 1830, facturado desde hacía seis años, pero no sabemos en qué fecha recibido,⁸² se justifica por el poco tiempo transcurrido desde su recepción y habida cuenta de la ajetreada vida de la Duquesa viuda entre mudanzas, viajes y alifafes.

En su examen, se aprecia un marco de calidad, pero que no fue creado *ad hoc*, como indica que las ovas de la moldura de la esquina superior izquierda no ajusten bien en inglete. Por lo demás, otra de las etiquetas de su bastidor lleva estampillado el sello de un reconocido forrador y restaurador de cuadros: Antonio Trillo Díaz (1808-1853)⁸³ “1er forrador de pinturas de S. M. calle de Moriana, n.º 5, cuarto Bajo.” De sus años de actividad y del domicilio de la etiqueta,⁸⁴ puede colegirse que la obra fue enmarcada por orden de uno de los retratados entre 1835 y 1853 [fig. 11].

El caballero Gaspare Landi

Averiguada la identidad del pintor, escasamente conocido en España, esbozaremos someramente su trayectoria en pos de analogías entre sus obras y el retrato estudiado.

⁸⁰ Capmany, 1863.

⁸¹ Fechas de nacimiento de Mariano y fecha del documento.

⁸² Arisi, 2005: 83; Landi en carta a G. Maggi de 28-V-1812, se jactaba: “i quadri di Landi o buoni o cattivi si ordinano e si pagano anche dall’Imp.re [i.e. Napoleón] senza vederli”.

⁸³ García, 2021: 50-53, 79. Trillo ejerció durante unos treinta años, desde 1822 hasta su muerte.

⁸⁴ La travesía de Moriana existió en Madrid desde 1835 hasta principios del siglo XX, desapareciendo en las obras de la Gran Vía.

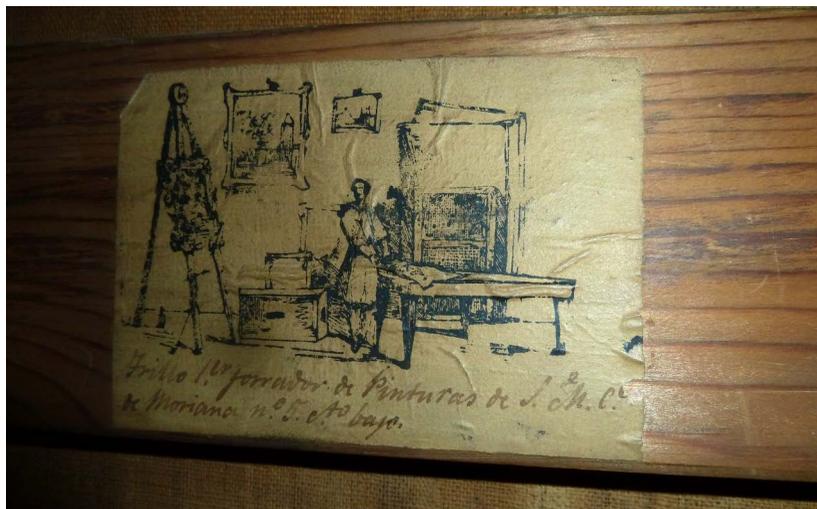


Fig. 11. Etiqueta de Antonio Trillo adherida al bastidor del cuadro (Museo El Capricho).

Nacido en Piacenza, el 6 de enero de 1756 y fallecido el 28 de febrero de 1830, segundo de cinco hermanos en el seno de una familia noble venida a menos, el joven Landi estudió con los jesuitas hasta 1768, aprendiendo a pintar de manera casi autodidacta. No fue hasta 1780, gracias al decisivo mecenazgo del marqués Gian Battista Landi delle Caselle,⁸⁵ cuando inició su aprendizaje en Roma en los talleres de Domenico Corvi y Pompeo Batoni, retratista por excelencia del grand tour, cuyo eco resuena en los retratos landianos. Ya en 1783 su esfuerzo se ve recompensado con un primer premio de la Academia de Parma por la pintura mitológica netamente neoclásica *Ulises y Diomedes roban el paladio*, donde se funde su admiración por Mengs con las enseñanzas de sus maestros. Paradójicamente, aunque fue este género, menos lucrativo, el que con más gusto cultivó buscando consagrarse, hoy no son tan apreciadas estas obras como sus retratos de fina psicología,⁸⁶ y hábil tratamiento de las telas.⁸⁷ Compartió encargos y rivalizó con la suiza Angelica Kauffmann. En 1795 trabó amistad con Canova, algunas de cuyas obras difundió en planchas de grabado firmadas como Landi senese. Esta colaboración llegó al punto de ser atribuida durante mucho tiempo al artista de Treviso alguna de sus telas, como *Eros y Psyche* (1792) del Museo Correr de Venecia, de iconografía e inspiración canovianas.⁸⁸ Suyo es también uno de los más famosos retratos del escultor, el de la Academia de Carrara de Bérgamo. En 1798, la llegada de las tropas francesas a Roma lo devuelve a su ciudad natal, donde realizó dos de sus mejores retratos, el de la familia del marqués Landi y el del conde Giacomo Rota. De vuelta a Roma, compartió el encargo de dos grandes lienzos de la Capilla del Rosario de San Giovanni in Canale (Piacenza) con su amigo y condiscípulo Camuccini. Tradicionalmente ambos han sido contrapuestos, siendo este el mejor heredero de la escuela romana del diseño, mientras que Landi encarna la tradición colorista de la pintura véneta y el claroscuro lombardo,⁸⁹ con influencias de Correggio y Leonardo [fig. 12].

Pero son las décadas de 1810 y 1820 las que mayores éxitos reportan al pintor, tanto en encargos como en honores y empleos. Si en la pascua de 1810 expone con Camuccini las pinturas del Rosario en el Pantheon, es también en esos años cuando le encargan dos grandes telas para la decoración del palacio del Quirinal, conservadas hoy en el Museo di Capodimonte. Entre 1810 y 1821 fue catedrático de pintura de la Academia de San Lucas, de la que sería presidente entre 1817 y 1820. En esa época ya había rechazado puestos análogos en las de Lisboa, Bolonia, Milán y

⁸⁵ Arisi, 2004: Entre 1781 y 1806, ambos mantuvieron correspondencia, hoy en la Biblioteca Comunal de Piacenza.

⁸⁶ Interés este inferior en retratos de niños, cuyos “rostros no ofrecen huellas del vivir, de la lucha que han impreso [...] íntimas batallas.” *Exposición de retratos*, 1925.

⁸⁷ Sgarbi, 2005: 11. “Esibisce il suo speciale e veloce virtuosismo nella resa di stoffe, nastri e finiture d’oro con tocchi veloci e strisciati.”

⁸⁸ Grandesso, 2008.

⁸⁹ Betti, 1830: 7. Giordani, 1854-62.



Fig. 12. Autorretrato de Landi, 1817 (Musei Civici di Palazzo Farnese di Piacenza).

Venecia “para no abandonar Roma y perder mi libertad”.⁹⁰ En 1814 fue nombrado caballero de las Dos Sicilias por Fernando I de Nápoles y gran caballero de la orden de San Giuseppe por el Gran Duque de Toscana. En 1816 proseguía su colaboración con el taller de Canova, donde Tadolini o Tenerani, preparaban modelos escultóricos para sus cuadros, lo que explica la escasez de bocetos de su mano.⁹¹

Desde 1817 a 1819 trabajó para Maria Luisa de Borbón, reina de Etruria y duquesa de Luca, en *Veturia a los pies de Coriolano*. Entre 1822 y 1823 recibió otro gran encargo de un noble español, esta vez del Duque de Alba: *La partida de María Estuardo de París*.⁹² En marzo de 1824, dos meses antes de su regreso a Piacenza, factura el cuadro de los jóvenes Osuna en Villa Borghese. Es también en 1824 cuando inicia para Fernando I de Nápoles la *Concepción* de la iglesia de San Francisco de Paula de la ciudad partenopea, que no concluirá hasta 1828. El 27 de febrero de 1830 muere en Piacenza, en brazos del marqués Ferdinando Landi, hijo de su protector.⁹³

No son muchos los retratos de niños salidos de los pinceles del Landi, sin embargo, caben los parangones: con el óvalo de la cara y los labios de *Ranuccio di Anguissola de Grazzano* (ca. 1791); con el tratamiento de las manos de su autorretrato con su protector; entre la perrilla de los Osuna y otros canes suyos, como el del magnífico retrato de *Giacomo Rota* (1798) [fig. 13], todos ellos con anchos dogales dorados, donde se inscriben bien las iniciales del artista o bien las del propio retratado o en la vegetación, como en el *Retrato del príncipe Sigismondo Chigi della Rovere visitando las excavaciones de Portigliano* o en el de 1804, también de tamaño natural, de Jean André Abraham Poupert, donde pose y composición evocan a las del cuadro que estudiamos.

Conclusión

Esta recatalogación arroja, pues, nueva luz sobre la casa Osuna en uno de sus periodos más desconocidos y, en particular, sobre una de sus figuras femeninas, la de la X duquesa⁹⁴ que, hasta ahora, extranjera, enfermiza y viajera, pero sobre todo discreta, ha pasado por la Historia como un fantasma a la sombra de su carismática suegra. Sin embargo, empieza a atisbarse su verdadero papel en la formación de la colección familiar y en la educación artística de sus vástagos, superada ya la imagen de madre ausente que abandonó sus hijos a los cuidados de institutrices y a la tutela de la abuela paterna.

Consecuencia lógica e inmediata de esta reelaboración de datos debería ser también la redefinición del cuadro. Tan solo existen dos títulos posibles a la hora de renombrarlo, bien poniendo el protagonismo en los propios retratados, es decir *El XI duque de Osuna y su hermano en*

⁹⁰ Leandri, 2015.

⁹¹ Grandesso, 2008b.

⁹² En paradero desconocido. Arruinado el Duque, Landi lo concluyó y conservó. Scarabelli, 1843: 118, lo inventaría entre los de su hijo Pietro Landi. Véase Redín, 2022.

⁹³ Ambiveri, 1879: 191.

⁹⁴ Además de sus retratos por Carderera (Azpiroz, 1981), pintor muy próximo a la familia con quien hubo de coincidir en Roma, hay noticia de uno de media figura por Camuccini (Hiesinger, 1978) y del de Lemonnier (Col. Infantado), donde aparece de niña con su madre y su hermano.

Roma, o bien haciendo hincapié en la relación maternofilial y homenajearlo por una vez a quien encargó y pagó el retrato, bajo la fórmula de *Los hijos de la duquesa viuda de Osuna en Roma*. Si consideramos que cuando el pintor fechó su recibo, habían pasado ya cuatro años desde la muerte del padre de los jóvenes y diecisiete desde la del abuelo, y que el mayor de los retratados llevaba ya cuatro utilizando el título de duque de Osuna, es un sinsentido denominar el cuadro incidiendo en la relación de los niños con esas figuras, por importantes que fueran para el linaje.

Tal ha sido tradicionalmente el peso de la línea masculina sobre la femenina, que al estudiar a estos personajes no se ha considerado que su familia materna era tanto o más poderosa⁹⁵ que la paterna y que las mujeres que la componían eran tan cultivadas e inteligentes como las de la rama del padre. Bien divergentes resultan en este punto la historiografía con la estudiadísima estrategia de los progenitores de la época a la hora de concertar los matrimonios de su prole.

Por último, la nueva atribución restituye por una parte a Landi una de sus mejores obras, perteneciente al reducido grupo de las conocidas fuera de Italia y casi inédita hasta ahora, debido al “riesgo y ventura” de los retratados. Por otra, no resta un ápice al valor del cuadro cuya adquisición aprobó unánimemente el 1-II-2022 la Junta de Valoración del Ayuntamiento de Madrid. Por el contrario, no se trata tan sólo de un notabilísimo retrato infantil digno de figurar en las mejores antologías del género, sino de la obra de un autor apenas conocido en España en continua revisión, a raíz de raíz de las recientes exposiciones comisariadas por Vittorio Sgarbi⁹⁶ y de los textos de Grandesso y otros estudiosos.

No será un Canova pero casi, tituló Sgarbi un artículo⁹⁷ sobre la paternidad de Landi de una tela atribuida hasta entonces al escultor, análogamente, bien podría afirmarse que esta pintura no es un Beechey, pero en nada tiene que envidiarle.

Con agradecimiento a Carlos G. Navarro por el empujón y a Virginia Albarrán, Carlos Alberdi, Julio Acosta, Arantza Lafuente e Isabel Pérez por sus aportaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán, Virginia (2017): *El desafío del blanco, Goya y Esteve, retratistas de la casa de Osuna*. Madrid: Museo del Prado.
- Allard, Rosa (1994-6): “Rapport de mission relatif aux archives de la famille de Beaufort-Spontin conservées aux Archives de Zlutice en Tchécoslovaquie”. En: *Bulletin de la Commission royale d'histoire. Académie royale de Belgique*, Tt. 160 y 162.
- Ambiveri, Luigi (1879): *Gli artisti piacentini, cronaca ragionata*. Piacenza: Solari.
- Arisi, Ferdinando (2004): *La vita a Roma nelle lettere di Gaspare Landi (1781-1817)*, Piacenza: Banca di Piacenza.
- Arisi, Ferdinando (2005): “Gaspare Landi: autoritratto. Le sue idee sull'arte nelle lettere a G. Maggi (1781-1817)”. En: Sgarbi, Vittorio: *Gaspare Landi*, [Catálogo de la exposición], Roma: Skira, pp. 63-93.



Fig. 13. Retrato del Conde Giacomo Rota con su perro, 1798 (Musei Civici di Palazzo Farnese di Piacenza).

⁹⁵ El Ducado del Infantado recae en 1840 sobre Pedro Téllez-Girón por vía materna. Al título van aparejados, entre otros, el castillo de Beauraing donde fallece Mariano en 1882, el palacio de Infantado en Guadalajara o el desaparecido de las Vistillas, así como importantes colecciones artísticas y bibliográficas.

⁹⁶ Palazzo Galli, Piacenza, 2004-5 y Palazzo Montecitorio, Roma, 2006.

⁹⁷ *Panorama*, 13-I-2005.

- Arteaga, Cristina de (1940): *La casa de Infantado, cabeza de los Mendoza*. Madrid: D. Infantado.
- Atienza, Ignacio (1987): *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo XXI.
- Azcue, Leticia (2008): “La escultura italiana del siglo XIX y el coleccionismo privado en Madrid. I. Adamo Tadolini y Lorenzo Bartolini”. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.106-7.
- Azpiroz, José María (1981): Valentín Carderera, pintor. Huesca: Diputación.
- Betti, Salvatore (1830): *Elogio funebre del cav. Gaspare Landi*. Roma: Boulzaler.
- Campitelli, Alberta (2003): *Villa Borghese: da giardino del principe a parco dei romani*. Roma: Istituto Poligrafico.
- Capmany, Antonio (1863): *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. Madrid: Quirós.
- Ceccopieri, Isabella (1990): *L'archivio Camuccini, inventario*. Roma: Soc. alla Biblioteca Vallicelliana.
- Espuny, Víctor (2020): *El Príncipe de Anglona y su época (1786-1851)*. Osuna: Asociación Cultural Usúna.
- Exposición de retratos de niño en España. Catálogo. Madrid, mayo-junio, 1925* (1925). Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la casa ducal de Osuna. Relación de precios conforme a su último catálogo publicado* (1896). Madrid: Vda. e hijos de Tello.
- Ezquerro, Joaquín (1934): *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos duques de Osuna*. Madrid: Blass.
- Fernández, Fernando (1886-1889): *Mis memorias íntimas*. Madrid: [s.n.].
- Fernández, Juan Pablo (2006): *El mecenazgo musical de las casas Osuna y Benavente (1733-1844) un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. [Tesis doctoral]. Granada: Universidad.
- Fernández, Paloma (2017): *La IX Duquesa de Osuna, una ilustrada en la Corte de Carlos III*. Madrid: Doce Calles.
- García, M. C. (2021): *Historia de la restauración en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado.
- Ghislain, Henri Marie (1864): *Souvenirs du Comte de Merode*. París: Dentu.
- Giordani, P (1854-62): “Discorso alla Accademia di Belle Arti in Bologna il giorno 24 luglio 1811”. En: *Scritti editi e postumi*. Milano.
- Goethals, Felix-Victor (1859): *Histoire généalogique de la maison de Beaufort-Spontin*. Bruselas: Polack Duvivier.
- Grandesso, Stefano (2008): “Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica”. En: *La pittura di storia in Italia, 1785-1870*. Milano: Silvana.
- Grandesso, Stefano (2008b): “L'Edipo a Colono: Giuseppe Bossi e Gaspare Landi in gara di emulazione nel ritrovato dipinto landiano”. En: Grandesso, S./ Leone, F.: *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti*.
- Hiesinger, Ulrich (1978): “The paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844” En: *The Art Bulletin*, vol. 60, n.2, pp. 297-320.
- Holland, Elizabeth (1910): *The Spanish journal of Elizabeth Vassall Fox*. Londres: Longmans.
- In difesa del Duca di Osuna e dell'Infantado di Madrid contro gli eredi del Principe Spada di Bologna, gli eredi della Duchessa Strozzi ed il brigadiere d. Emmanuele de Toledo di Madrid* (1857). Nápoles: Cataneo.
- Lanzarote, José Manuel (2017): *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861). París, Londres, Bélgica y Alemania*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Le Brun, Carlos (1826): *Retratos políticos de la revolución de España*. Filadelfia.
- Leandri, Angela (2015): “Su alcune lettere di Gaspare Landi”. En: *Strenna piacentina*, Piacenza: Ass. Amici dell'arte Piacenza.
- Marichalar, Antonio (1959): *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*. Madrid: Espasa Calpe.
- Martínez, Pedro J. (2018): “Coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX”. En Fernández Pardo: *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, vol.3.
- Muñoz, Carmen, Condesa de Yebes (1955): *Una vida en unas cartas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- N.N. (1824): *Lettera consolatoria a S.E. il Principe Spada Veralli in occasione della morte di S.E. la Principessa donna Maria Spada, Duchessa di Beaufort*. Bolonia.
- Nelken, Margarita (1925): “El carácter y el estilo de los retratos de niño”. En: *Arte Español*, XIV, t. 7, núm. 6, Madrid: Soc. Española de Amigos del Arte.
- Norris, Herbert (1933): *Nineteenth-century Costume and Fashion*, v. 6. Londres: Dent.
- Pérez, Isabel (2013): “El palacio del Príncipe de Anglona. Un jardín oculto en el centro de la villa de Madrid” En: *AXA, una revista de arte y arquitectura*, v 5.
- Redín, Gonzalo (2022): “Tra l'antico e il nuovo regime: la collezione del XIV duca d'Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, un Grande di Spagna nell'esilio”. En: Mazzetti, S. /Schutze, *Nuove scenografie del collezionismo*.
- Regueras, Fernando (1998): *Pimentel, fragmentos de una iconografía*. Benavente: Centro de Estudios Beneventanos Ledo del Pozo.
- Roberts, William (1907): *Sir William Beechey, R.A.* Londres: Duckworth, and Co.
- Scarabelli (1843): *Opuscoli artistici, morali, scientifici e letterarii*. Piacenza: Del Majus.
- Sentenach, Narciso (1895): *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua casa ducal de Osuna*. Madrid: Tello.
- Sentenach, Narciso (1896a): *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna, expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes*. Madrid: Vda. e hijos de Tello.
- Sentenach, Narciso (1896b): “La galería de la casa Osuna”. En: *La Ilustración española y americana*, año XL, n.º XXIV, 30 de junio, pp. 386-7.
- Sgarbi, Vittorio (2005): *Gaspare Landi [catálogo de la exposición] Roma, Camera dei deputati-Palazzo Montecitorio, 16 marzo-21 aprile 2005*. Roma: Skira.
- Stokes, Hugh (1914): *Francisco de Goya*. Londres: Jenkins.
- Strozzi, Ferdinando (1837): *Elogio della contessa Leopolda Beaufort, morta in Firenze il dì 12 marzo 1837*. Florencia.
- Webb, Wilfred (1912): *The heritage of dress, being notes on the history and evolution of clothes*. Londres: The Times book club.

Fecha de recepción: 30-XI-2022

Fecha de aceptación: 29-III-2023