
Jenaro Carrero: uno de los pintores gallegos de la «generación doliente»

MARÍA DEL SOCORRO ORTEGA ROMERO

En el último tercio del siglo XIX nace en Galicia un grupo de pintores cuya nota común era su fugacísima vida. Artistas como Ovidio Murguía de Castro (1871-1900), Ramón Parada Justel (1871-1902), Joaquín Vaamonde (1872-1900) y Jenaro Carrero Fernández (1874-1902) mueren entre los veintiocho y treinta años, motivo por el cual a estos malogrados artistas se les denomina «Generación Doliente»¹. También en estas mismas fechas nacen Francisco Llorens (n. 1873) y Fernando Álvarez de Sotomayor (n. 1875), pero ambos consiguen sobrevivir al grupo citado y remontar la primera mitad de nuestro siglo.

No podemos juzgar hasta qué punto Galicia habría logrado su imagen en esta época si estos pintores no hubiesen desaparecido en el momento que comenzaba a renovarse el arte nacional. Solamente podemos atenernos a lo que estos jóvenes artistas nos dejaron en el momento de su muerte y por ello podemos seguir la evolución de su pintura siempre en sentido ascendente. De haber tenido una vida más larga habrían ido asimilando a su personalidad las nuevas influencias extrañas que ansiaban y perfeccionándose y fortificándose no sólo en la destreza de la técnica sino en la realidad honda y esencial de su tierra. Hubieran podido realizar para la pintura gallega la obra original e in-

tensa, no con un fin solamente narrativo, trivial o anecdótico, que como una promesa late y se manifiesta en algunos de sus dibujos y cuadros.

De ahí otro factor común en todos ellos: el afán de trasladarse a Madrid con la finalidad de formarse y aprender en la Corte lo que no podían lograr en su tierra natal. Al mismo tiempo que procuraban relacionarse con personas influyentes a fin de que los introdujesen en los círculos sociales y culturales más importantes del momento en la capital para conseguir hacer retratos a personalidades que los diesen a conocer y al mismo tiempo resolver en parte su cuestión económica. Retratos en los que predomina el realismo entonces en boga, que preconizaban Pérez Galdós y la Condesa de Pardo Bazán.

Nuestra intención en el presente trabajo es examinar, fundamentalmente, la figura del pintor Jenaro Carrero Fernández. Nace el 30 de marzo de 1874 en Noya (La Coruña), de familia ilustre pero, por vicisitudes acaecidas, no con demasiadas posibilidades económicas². La figura de este joven y malogrado pintor se nos aparece primero en la tranquila e histórica Noya, en donde adquiere sus pri-

¹ Calificativo dado por el pintor de Mugaros (La Coruña) Bello Piñeiro y luego también por Filgueira Valverde, Juan Naya, etc.

² José María MOAR en un artículo titulado «Exposición de Arte Gallego de Santiago» dice que por su padre procedía de los Ulloa y Fonseca y por su madre del Arzobispo de Compostela Don Lope de Mendoza y de la Casa de Fefiñanes. Compostelano de 30 de agosto de 1926.

meros conocimientos de dibujo bajo la dirección de Ramón Lira, notable dibujante de aquel lugar y autor de un interesante plano de la citada villa³. El futuro pintor se entrega con entusiasmo al estudio del dibujo, aprovechando al máximo las lecciones del maestro, llegando a ser un extraordinario dibujante. Pero ésta no es su meta: quiere convertirse en un gran pintor. Por eso su familia, en el año 1889, se traslada a Santiago de Compostela —fijando su residencia en el número 12 de la antigua calle del Preguntoiro— con el fin de ingresar en la Sociedad Económica de Amigos del País, en donde el profesor José Fenollera impartía lecciones⁴. En el ambiente tranquilo y provincial de Compostela el joven Carrero continúa trabajando intensamente, trabajo que ve recompensado con las notas obtenidas en la Sociedad Económica: medalla de plata en los cursos 1890-91 y 1891-92 y medalla de oro en el de 1893-94 y con los méritos de elogio publicados en la prensa gallega⁵.

Terminados sus estudios comienza Jenaro Carrero a pintar por su cuenta buscando el artista los lugares y cosas que le proporcionaran inspiración. Por estas fechas visitaba con frecuencia la Catedral compostelana cuya belleza y ambiente ejercían sobre el artista una explicable atracción que él mismo nos describe: «... nada me enamora como aquel ambiente delicioso, aquella plácida luz, la gravedad que brilla en aquella atmósfera en que siempre resuenan los ecos solemnes del canto de sochantres. Los tonos serios de la Catedral son mi encanto. Me

paso en ella horas muertas sin cansame nunca»⁶. En este lugar oyendo y viendo los niños de coro es donde se inspira para pintar su admirable cuadro *Los cantores de la Catedral*, que envía a la Exposición Nacional de 1895. Nos relata cómo asistiendo a una solemne función y viendo al maestro de capilla vestido de negro contrastando con los trajes rojos de los niños de coro, el «acaramelado de la baranda y obscuro del fondo» fueron la causa de invariable decisión para tomar lo que tanta impresión le produjera como asunto del cuadro. Y añade: «El asunto estaba sentido: el realizarlo, el trasladarlo al lienzo resultó obra de muy pocos días. El lienzo allá está en Madrid, dejándome aquí tan lejos, cuando debía acompañarlo, siquiera para aparecer como madrileño un momento, pues que en todas las cosas de la Corte somos los de provincias muy desfavorecidos»⁷.

El cuadro, a pesar de los temores del pintor, no pasó totalmente desapercibido en la Exposición Nacional, pues consigue una mención honorífica que, a sus veintiún años recién cumplidos y siendo como él decía «de provincias», era ya un éxito digno de tener en cuenta⁸. No poseemos noticias si enviaría alguna obra a la Exposición Nacional del siguiente año, en cambio nos quedan datos de la de 1897 en la cual, por su cuadro titulado *Caridad*, vuelve a conseguir nueva mención honorífica. Obra donada por el pintor a la Diputación Provincial de La Coruña; este gesto le valió que el citado Organismo le concediera una pensión⁹. Entonces se traslada a Madrid para completar sus estudios. Aquí pasa a ser discípulo de Sorolla y también de Manuel Domínguez¹⁰.

³ M. FABIRO GÓMEZ, *Pinturas de la «Generación Doliente»*. Exposiciones de la Diputación Provincial de La Coruña, 1977, pág. 12.

⁴ José Fenollera era un pintor valenciano que muy joven se trasladó a Santiago dedicándose a la Enseñanza en la Escuela de Bellas Artes (Sociedad Económica de Amigos del País), según José COUSELO BOUZAS (*La pintura gallega*, La Coruña, 1950, pág. 128).

⁵ El periódico *La Mañana*, de 23 de julio de 1894, dice que en ese día tuvo lugar «la calificación de los trabajos presentados por los alumnos de la Escuela de Pintura de la Sociedad Económica, que ejecutaron para optar al premio. «El Tribunal otorgó la medalla de oro al inteligente joven y distinguido alumno Don Jenaro Carrero Fernández, que une a su modestia un verdadero talento de artista. El agraciado ha recibido gran número de felicitaciones por el trabajo que con tanto acierto ha sabido ejecutar, imprimiendo a la obra premiada tonos sumamente delicados y un colorido adecuado al objeto».

⁶ J. COUSELO BOUZAS, pág. 83.

⁷ Artículo en la *Gaceta de Galicia* (diario de Santiago), 4 de junio de 1902. Le dedica la primera página, con su foto, a nuestro artista con motivo de llegar a Santiago para reponerse de su enfermedad.

⁸ Este cuadro fue adquirido por la Marquesa de Villamejor.

⁹ Según nos informó la hija del pintor (la única descendiente directa que actualmente vive de todos los pintores de la «Generación Doliente») era de veinticinco duros mensuales. Mi agradecimiento a Doña Pepita Carrero González, a quien debo gran parte de las noticias que he utilizado para este trabajo facilitándome también el acceso a los cuadros de su propiedad.

¹⁰ Benardino DE PANTORBA, *La Vida y la Obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, 1953. En la pág. 316 se cita a Carrero Fernández entre los discípulos de Sorolla.

Llega a la Corte en el momento en que Joaquín Sorolla y sus discípulos caldeaban el ambiente artístico. El pintor pasa a ser no solamente un discípulo sino también un amigo, a quien Sorolla tenía en gran consideración y aprecio, como demuestra la correspondencia y foto del pintor valenciano a Carrero, sobre el que ejercerá una influencia decisiva¹¹. En el taller de Domínguez completaría el estudio de la técnica, pues, como es sabido, era uno de los mayores conocedores del «oficio» en ese momento. Seguramente fue el lugar donde entabló amistad con su paisano Fernando A. de Sotomayor que le dedica un estudio de un desnudo, cuadro que lleva la siguiente dedicatoria: «A mi amigo Carrero. Fernando A. de Sotomayor»¹².

En sus años de estancia en Madrid coincidirá también con otros dos pintores de la «Generación Doliente»: Ovidio Murguía, hijo de la insigne poetisa gallega Rosalía de Castro, y Joaquín Vaamonde, ambos muertos en 1900. Murguía, al que también protegerá Montero Ríos, destaca por sus paisajes de Galicia, advirtiéndose una notable superación entre los de su primera y última época¹³. Por el contrario, Vaamonde va a ser el retratista de las damas vestidas lujosamente, dándole la mayor fama un retrato de la escritora Emilia Pardo Bazán¹⁴.

Probablemente al poco tiempo de llegar a la Corte se casa con Josefa González, vallisoletana, que muere también a la edad de veintiocho años, sobreviviendo solamente dos a su marido. Económicamente debía desenvolverse con cierta dificultad, pues era muy exigua la pensión que disfrutaba, pero

el mecenazgo del gallego Montero Ríos, entonces Presidente del Senado y amigo de la familia, por haber sido condiscípulo del padre del pintor en sus años de estudiante de Derecho, le va a solucionar este problema, ya que a finales de 1898, o principio del año siguiente, nombran a Carrero restaurador del Museo del Prado, con el sueldo anual de tres mil quinientas pesetas, lo que le permite dedicarse de lleno y sin agobios a la pintura¹⁵.

En poco tiempo hizo grandes progresos, como lo demuestra el triunfo obtenido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 en donde, a los veinticinco años, consigue Segunda Medalla por su cuadro *Víctima del Trabajo* (lienzo, 3,17 x 4). Aunque el realismo era lo que predominaba en los artistas hispánicos, bien dotados para reflejar en sus obras la vida y el carácter de las personas y la calidad de las cosas, comienzan a apuntar los temas de carácter social que reflejaban la preocupación de un momento en que el socialismo ganaba sus primeras victorias; Carrero, como su maestro Sorolla, se adelanta a esta temática.

El cuadro que Joaquín Sorolla había pintado en 1895, titulado: *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, que muestra una víctima del trabajo marineru en aguas del Mediterráneo le recuerda a Carrero los accidentes de trabajo en su tierra natal y proyecta llevar a sus lienzos los males ancestrales de Galicia. Por esto este cuadro «se convirtió en punto de partida temática que en lo sucesivo siguieron muchos artistas gallegos»¹⁶.

El cuadro fue muy elogiado por toda la crítica. Diarios madrileños como *La Época*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *Heraldo* y otros rindieron tributo de admiración al autor de *Víctima del trabajo*. En la primera pátina de la *Revista de Bellas Artes* del 14 de julio de 1899 se publicaba, junto al retrato del autor, el cuadro premiado y, entre otras cosas, escribía Luis González Cando: «Y era de ver al joven artista pintar con seguridad y rapidez pasmosas el gran lienzo que poco después había de alcanzar la segunda medalla en la pasada Exposición, haciendo detenerse ante él a críticos y maestros, que en-

¹¹ La hija del pintor conserva la fotografía y carta. Al pie de la primera se lee: «A mi amigo Carrero, el suyo; J. Sorolla, 1900». El texto de la carta, sin fecha, es el siguiente: «Amigo Carrero: Le suplico tenga la bondad de mandarme hoy mismo lo que tenga de ropa de su tierra, debo empezar mañana la figura y como V. me ofreció lo que posee, espero con impaciencia. Si tiene alguna impresión de color de su tierra se lo agradecería, pues conviene tenga el mayor carácter. Siempre suyo afmo. Sorolla (rubricado).»

¹² Marqués de Lozoya, *Sotomayor* (prólogo de F. J. Sánchez Cantón), Madrid, 1968, pág. 30.

¹³ A. BONET CORREA, *Ovidio Murguía (1871-1900)*, Quinta Exposición del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago, 1952.

¹⁴ Marqués de Lozoya, *Sotomayor en su centenario*, Madrid, 1976, pág. 5. Es imposible que fuese «el pintor de moda en Madrid en la primera década del siglo», porque como queda dicho, falleció en 1900.

¹⁵ Noticia publicada en uno de los periódicos gallegos, aunque no podemos precisar la fecha.

¹⁶ M. FABIRO GÓMEZ, pág. 13.

comiaban al autor y no podían explicarse que cuadro de tal empeño hubiera sido compuesto y pintado en mes y medio... fue el cuadro de mayor tamaño del certamen, y se destacaba no sólo porque tenía asunto (muchos buenos cuadros no lo tenían), sino también por su interés altamente dramático, la agrupación espontánea y real de las figuras y su expresión en perfecta armonía con el drama y el lugar de la acción. El efecto de lluvia dado al carro que conduce al herido, a las losas del suelo y a los paraguas de los apenados espectadores, hace el efecto acabado de la realidad».

«En otra sala del Palacio de Pintura exponía Carrero *Una maja*, de factura perfectamente goyesca, muy elogiada por todos los inteligentes...»

A Carrero lo describe diciendo: «La movilidad de su rostro demuestra su rapidez de perfección que le hace ser un observador sagaz y sutil, condición indispensable para el artista que ha de trasladar al lienzo la naturaleza que le rodea...»

Otro crítico, Jaime Solá, dice: «La crítica habla con elogio de este lienzo, el público gusta de él y los aficionados lo discuten, prueba irrefutable de su importancia. El Sr. Carrero está de enhorabuena y ha demostrado que es un artista concienzudo, observador, estudioso y de buen gusto. Sobre una composición, lleno de dificultades, que no se advierten de puro bien vencidas; muy firme y seguro, a trechos, en el dibujo; muy sentido en casi todas las bellezas; muy justo en color...»¹⁷.

El tema del cuadro es descrito por el escritor Aurelio Ribalta en un artículo que entonces publicó en *La Voz de Galicia* y que fue reproducido en las columnas de otros diarios del país gallego que comentaba el éxito obtenido por Jenaro Carrero «artista ya formado y completamente dueño de sí mismo, seguro de sus fuerzas... El cuadro se ve que está pensado maduramente, estudiado con afán y realizado con una factura libre y desembarazada...»¹⁸.

¹⁷ J. COUSELO BOUZAS, pág. 85.

¹⁸ Recogido en el artículo citado de la *Gaceta de Galicia* del 8 de junio de 1902. Lo describe así: «El asunto es sencillo: una carreta que trae un hombre herido o enfermo hasta la ancha puerta del Hospital de Santiago, una mujer piadosa que en la estrechez del carro cuida de dar la posible comodidad al herido, unas cuantas personas que le contemplaban con viva expresión de interés y de lástima, un chiquillo que sólo se ocupa en la yunta

Los juicios favorables al cuadro premiado inclinaron al Ministro de Fomento, Marqués de Pidal, a adquirir la obra en la elevada cantidad, para aquel tiempo, de cinco mil pesetas¹⁹. Actualmente se desconoce el paradero de este cuadro de grandes dimensiones, que figuró en la citada Exposición Nacional de Bellas Artes con el número 157. «En el catálogo provisional de Arte Moderno de 1900 figura con el número 65. El fichero general de dicho museo hace constar que por R.O. de 7 de junio de 1905 se depositaba en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago; pero parece más cierto lo que expresa el fichero de depósitos del mismo museo, en el que se dice que el depósito se efectuaba en la Sociedad Económica Matritense. En ninguna de las dos instituciones se encuentra este lienzo»²⁰.

Poco después de haber recibido el premio escribía Montero Ríos a la madre del pintor lo siguiente: «es un joven destinado a un brillante porvenir por sus excepcionales condiciones para el arte de la pintura»²¹.

Los gallegos más destacados en la capital, como Montero Ríos, la Condesa de Pardo Bazán, Linares Rivas, etc. fueron llevados a sus lienzos. Tal fama llegó a adquirir que el propio Alfonso XIII le encargó un retrato suyo, admirablemente conseguido.

Pero aunque tales encargos le absorbían mucho tiempo Carrero trabajaba incansablemente y así lo

que guía, y la menuda y tenacísima lluvia santiaguesa llorando sobre aquel vulgar infortunio, que viene a buscar alivio en la suntuosa casa que la piedad y la ciencia han deparado al pobre...»

«Es, pues, la enunciación de un drama vulgarísimo, más bien adivinado que visto por el espectador, pero pintado con gran fuerza de verdad, extremadamente rico y jugoso de color, razonado, bien compuesto y bien sentido, y realizado sobre una gran tela, en que las figuras son de tamaño natural.»

¹⁹ Dato que figura también en el citado artículo de la *Gaceta de Galicia*, de 4 de junio de 1902.

²⁰ Párrafo de la carta, 21 de junio de 1977, del Subdirector del Museo del Prado, D. Joaquín de la Puente, a la familia del pintor que había escrito inquiriendo noticias del cuadro. En la misma añade lo siguiente: «En 1970 conseguí que se dictase una orden ministerial urgiendo la investigación de los depósitos del antiguo Museo de Arte Moderno y del Prado. En ese año ya constatamos la desaparición del cuadro *Víctima del trabajo* que, como se ve, ha resultado víctima de la incuria española y que, dadas sus grandes dimensiones, no puede haber sido motivo de hurto...»

²¹ En la carta que obra en poder de la hija del pintor figura la fecha de 13 de agosto (?) de 1899.

demuestra el gran número de cuadros, bocetos y dibujos que ha dejado. En su faceta de retratista es preciso también destacar la serie de retratos familiares hechos especialmente a sus dos pequeños hijos; unas veces, son apuntes rápidos que sorprenden un momento de la vida del hogar; otras, son composiciones más estudiadas y elaboradas con mayor cuidado.

Carrero después de contraer matrimonio venía muy poco a su tierra natal, Galicia para reponerse. La *Gaceta de Galicia* (diario de Santiago), del 4 de junio de dicho año, dedica toda su primera página a Jenaro Carrero, en donde se reproduce un retrato del artista sobre un grabado de Mayer. Después de recopilar la vida del pintor añade que: «La labor continúa, el sacrificio del estudio constante, debilitaron su existencia y a su Galicia viene ahora, a su querido Santiago a respirar los aires puros de estas campiñas, que él nunca olvida, a dar a sus pulmones el oxígeno perfumado...»

Todavía enfermo hace varios bocetos y cuadros, entre éstos un magnífico autorretrato realizado dos o tres días antes de su muerte, ocurrida en Santiago el 30 de junio de 1902²². De este suceso se hace eco la prensa gallega, las Corporaciones Municipales de Noya y Santiago, la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, etc.²³.

Ya queda apuntado que la obra de Carrero es abundante, pese a los pocos años que vivió, y de una profunda variedad, tanto por su temática, como por su técnica y paleta, que gradualmente va cambiando, como luego analizaremos. Pintó retratos, paisajes, bodegones, cuadros de costumbres, de matiz social e incluso hay una muestra de pintura religiosa: un lienzo representando la imagen de Santa Teresa (1,50 x 0,95), de línea y corte completamente academicista. Se conservan también, aparte de numerosos bocetos, unos cuadernos llenos de dibujos donde el pintor iba recogiendo en apuntes una diversidad de tipos: viejos, grupos de hombres, niños, etc., sin faltar los motivos vegetales; de ellos se deduce que era un magnífico dibujante, de una

gran soltura y al mismo tiempo de trazo firme y seguro²⁴.

De cuando contaba 14 años, fechados por tanto en 1888, y firmados, se conservan seis dibujos a lápiz. También del mismo año es el retrato de un criado apodado «Cereixiña» (tabla, 0,34 x 0,20), con predominio de colores cálidos en los que destaca el carmín y el bermellón y toques de blanco y negro.

Estudiando la obra que nos queda de Jenaro Carrero podemos observar la evolución y cambio de paleta que se producen en los años de su breve vida. Tenemos un primer momento de formación anterior a su viaje a Madrid en la que, entre otras obras ya citadas, pinta varias cabezas de viejos, de corriente realista, enlazada con Fortuny por el amor al detalle. Es una técnica de una minuciosidad extraordinaria, heredada de Meissonier. Incluso podríamos encontrar un gran influjo de la primera etapa de Ribera, de fondos muy oscuros de donde solamente emerge la figura. Como ejemplo citaremos tres cabezas de viejos. La primera, es *Una cabeza de anciano*, de perfil, lienzo, 0,49 x 0,37, firmado J. Carrero en el ángulo inferior izquierdo. Retrato sin ningún arrepentimiento, muy conseguido, muy parco en el empleo del blanco y siempre mezclado, sucio, nunca puro. Gran predominio de los sienas, tostada clara y oscura y ausencia de los ocre. Utiliza carmín para las carnaciones y para conseguir la tonalidad del fondo. En la barba encontramos unos ligeros toques de verde cadmio unido al blanco y al siena. Va poco a poco aclarando la paleta hasta llegar a las zonas de luz. Para el fondo utiliza un pincel grueso mostrándonos sin ninguna rugosidad, muy suelto como resultado de mezclar el óleo con trementina. Destaca por su austeridad, realismo y excelentes calidades²⁵.

En el Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña se halla otra *Cabeza de anciano* (lienzo, 0,46 x 0,35) de gran parecido con el anterior (debió servirse del mismo modelo) y de una similar factura. No obstante, su paleta se aclara y aunque siguen predominando los sienas y colores de gama oscura encontramos ya toques de blanco puro y

²² Muere de tuberculosis, lo mismo que sus compañeros de la «Generación Doliente».

²³ Periódicos como el *Liberal Gallego*, el *Eco de Santiago*, *La Mañana*, el *Noroeste* (La Coruña, 3 de julio de 1902), etc.

²⁴ Cuadernos que conserva la hija del pintor.

²⁵ Pertenece este cuadro a D. Manuel Ferro Couselo.

el fondo se ilumina tenuemente. La pincelada es suelta y vigorosa y viene a servir eficazmente a las pretensiones del artista que consigue otorgar gran vivacidad a la expresión de su personaje.

El tercer retrato es un lienzo (0,43 x 0,31) sin firma que representa la cabeza de un viejo ciego, cantor callejero, conocido por *Campana Choca*²⁶. Obra de gran realismo en la que se advierte un predominio de la pincelada menuda, por medio de la cual el artista capta perfectamente las particularidades y los matices físicos del modelo. Aclara todavía más la paleta aunque continúa el predominio de las tierras. Aparecen ya ocre y abunda más la gama de colores pálidos, utilizando el carmín e incluso toques de bermellón disueltos.

Un segundo momento en la pintura de Carrero es la de los primeros tiempos de su llegada a la Corte que corresponde a su estancia con Sorolla, pero del Sorolla anterior a la aclaración de su paleta. Es entonces cuando obtiene la segunda medalla por *Víctima del trabajo* que, al haber desaparecido, analizaremos por un boceto (lienzo, 0,60 x 0,92) que posee la hija del pintor. Técnicamente se advierte que ha adquirido una mayor soltura, utilizando el óleo mucho más compacto. Su paleta también ha evolucionado, aparte de los colores anteriores que sigue empleando, aparecen los amarillos, aunque a veces sucios, y con gran parquedad los azules y verdes, estos últimos muy sucios, resultando un verde olívico.

Llegamos a un tercer momento en torno a 1900. Su paleta tiende a un predominio de la gama de los azules, pudiendo servir de ejemplo *Anciano sentado a la luz de la luna* (lienzo, 0,52 x 0,41) y *La hija del pintor sentada* —boceto para retrato (lienzo, 0,36 x 0,23). Aparte del predominio de los azules hay un gusto por la captación de los efectos lumínicos. En esta vía, casi inmediatamente des-

pués, en torno a 1901, los azules verdosos que predominaban anteriormente se combinan con las tierras, los amarillos naranjas y los rojos (bermellón y carmín), para captar la atmósfera de los ambientes de interiores. Pertenece a este momento el *Viejo Segoviano* (tela, 0,42 x 0,58), firmado en Segovia en 1901, en el que la paleta es rica en azul ultramar y cobaltos, verdes y amarillo naranja, blancos y negros con toques de carmín y bermellón. Capta extraordinariamente el tipo de hombre castellano aludido anteriormente. También en este grupo podíamos incluir la *Niña sentada* (lienzo, 0,44 x 0,55) con la silla en primer término y al fondo un balcón que sirve de foco de luz.

Finalmente la paleta se enriquece, hay una orgía del color; la captación de los efectos lumínicos es el verdadero protagonista del cuadro y la influencia de Sorolla es mucho más notable. Podríamos señalar entonces el boceto del *Niño durmiendo* (tabla, 0,29 x 0,20), la *Familia del pintor* (tabla, 0,29 x 0,20), la *Madre de espaldas* y la *Mujer asomada al balcón*. La paleta es con tonos claros, luminosos, predominando el blanco, el amarillo limón y amarillo naranja, el bermellón y carmín y continúa con la utilización de los verdes y azules en toda su gama. Las sombras las obtiene por diferentes gradaciones de los carmines y azules hasta llegar a los violetas. En el caso de la *Madre de espaldas* la pincelada es suelta y larga llegando a tener un valor por sí misma.

La modernidad de la composición y la temática anunciada ya en la época azul se lleva a sus últimas consecuencias, en que se utiliza una acotación del espacio con enfoques desde arriba, o las figuras de espaldas, o la unión de dos espacios (*Madre de espaldas*) por un efecto lumínico y cromático que concuerda soluciones parejas a las del grabado japonés de Houkisei.

²⁶ Este personaje fue retratado por Guisasola para la Miscelánea que publicó la *Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo III.