

**LA PINTURA ALMERIENSE**  
**(1.875-1.936)**

**MA DOLORES CAPARROS MASEGOSA**

*Tesis Doctoral dirigida por el Doctor*  
*D. Emilio Angel Villanueva Muñoz, Profesor*  
*Titular del Departamento de Historia del*  
*Arte de la Universidad de Granada.*

V. B.

*E. Villanueva*

# UNIVERSIDAD DE GRANADA

## ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN Historia del Arte

Curso de 1988 a 1989

Folio.....

Número 497

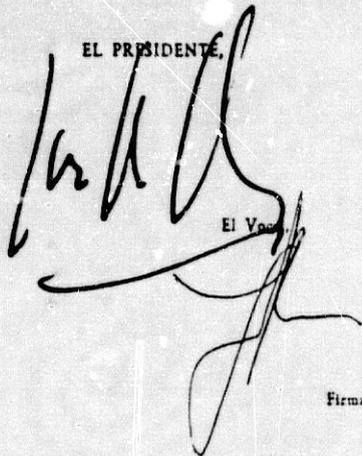
Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D.<sup>a</sup> María Dolores Caparrós Mateos, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: "La pintura Almeriense 1875-1936"

Terminada la lectura y contestadas las objeciones formuladas por los Jueces del Tribunal, éste le calificó de Apto cum laude, por unanimidad

Granada 21 de Septiembre de 1989

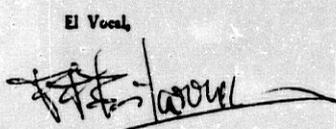
El Secretario del Tribunal,

EL PRESIDENTE,

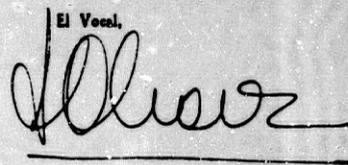


El Vocal

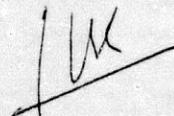
El Vocal



El Vocal



Firma del Graduado,



INVESTIDURA . . .

En el día de la fecha se ha conferido a D. ....  
..... el Grado de Doctor en la Facultad de .....,  
conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada ..... de ..... de 19.....

EL DECANO,

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada ..... de ..... de 19.....

El Catedrático Secretario,

V.º B.º  
EL DECANO.

*En memoria de mi padre.  
A mi madre.*

## Agradecimientos

La tradición requiere, y la cortesía exige, que en la introducción de una Tesis se recuerde a los que de una forma u otra nos han ayudado, animado o guiado, sosteniendonos en todas circunstancias.

No es fácil recoger en un reducido grupo y en breve espacio a aquellos que han hecho posible que esta Memoria sea realizada, su cualidad o aportación a la misma.

En primer lugar, quisiera manifestar mi gratitud al profesor Emilio Angel Villanueva Muñoz. Su amable predisposición a la dirección de este trabajo, continua guía e interés en su evolución me han sido muy importantes.

A Dionisio Godoy Rollón, su amistad y su inestimable ayuda han permitido la localización de numerosas obras y la concreción y mejora de una parte de las ideas aquí desarrolladas.

A Juan Carlos Asián del Barco, su continuo estímulo y paciencia en las numerosas sesiones fotográficas que han posibilitado la elaboración del catálogo de obras.

Muy particularmente, resaltar la colaboración de propietarios de cuadros o documentos relacionados con los pintores aquí estudiados. Destacar a la familia Rodríguez Salmerón, a Miguel García, José María Molina Sánchez, José Antonio Cárdenas o a José Angel Tapia Garrido. Especialmente, mi recuerdo y gratitud al pintor José Noncada Calvache, fallecido en el transcurso de este trabajo, a las conversaciones con él mantenidas le debe mucho una parte de esta Tesis.

A los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada en cuyo ambiente amable y científico se ha realizado esta Tesis.

A la ayuda y orientación de los responsables de los archivos, museos y bibliotecas donde he trabajado durante la investigación.

A cuantos familiares, amigos y compañeros me han ayudado o animado, mi más sincero agradecimiento.

## INDICE

<b>INTRODUCCION.....</b>	<b>9</b>
<b>1. ALMERIA DURANTE LA EPOCA DE LA RESTAURACION.....</b>	<b>18</b>
1.1. Evolución demográfica, económica y social.	
Transformación urbana.....	18
1.2. Cultura, recreo y espectáculos.....	28
<b>2. LA PRODUCCION ARTISTICA EN LA CIUDAD.....</b>	<b>41</b>
2.1. Centros de Enseñanza.....	43
2.1.1. Escuela de Dibujo.....	44
2.1.2. Escuela de Artes y Oficios.....	54
2.1.3. Academia de Bellas Artes.....	64
2.1.4. Academias particulares.....	77
2.2. Mecanismos de promoción artística.....	81
2.2.1. Excmo. Diputación Provincial.....	81
2.2.2. Excmo. Ayuntamiento.....	85
2.2.3. Asociaciones de Artistas.....	92
2.3. Las Exposiciones de Bellas Artes: otras vías de de promoción artística.....	99
2.4. Los géneros artísticos.....	113
<b>3. EL REALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA.....</b>	<b>130</b>
3.1. Entre la tradición y el realismo.....	132
3.2. Pintura social.....	146
3.3. Impresionismo peninsular.....	148
3.4. Regeneracionismo, Noventayochismo. Modernismo, Regionalismo.....	159
<b>4. EL REALISMO EN LA PINTURA ALMERIENSE.....</b>	<b>171</b>
4.1. Antecedentes.....	171

4.2. Del Neoclasicismo al Realismo.....	173
4.3. Los artistas.....	175
<b>5. JOSE DIAZ MOLINA.....</b>	<b>217</b>
5.1. Biografía.....	217
5.2. Formación artística. Evolución estética.....	287
5.3. Estudio de la obra.....	297
5.3.1. Retratos.....	299
5.3.1.1. Retratos de encargo.....	300
5.3.1.2. Retratos libres.....	318
5.3.2. Religión.....	324
5.3.3. Pintura de género.....	325
5.3.3.1. Oleo sobre lienzo.....	326
5.3.3.2. Ilustraciones a lápiz.....	333
5.4. El pintor y la crítica.....	335
5.5. Catálogo.....	399
5.5.1. Obras localizadas.....	399
5.5.1.1. Oleos.....	399
5.5.1.2. Dibujos a lápiz.....	408
5.5.2. Obras por localizar de las que constan reproducción fotográfica.....	410
5.5.2.1. Oleos.....	410
5.5.2.2. Dibujos a lápiz.....	413
5.5.3. Obras por localizar.....	413
5.5.3.1. Dibujos.....	413
5.5.3.2. Oleos.....	413
<b>6. CARLOS LOPEZ REDONDO.....</b>	<b>433</b>
6.1. Biografía.....	433
6.2. Formación artística. Evolución estética.....	461
6.3. Estudio de la obra.....	469
6.3.1. Retratos.....	470
6.3.2. Género.....	478
6.3.3. Paisaje.....	487
6.3.4. Copias religiosas.....	492
6.3.5. Naturaleza Muerta.....	492

6.3.6. Pintura social.....	493
6.3.7. Pintura decorativa.....	495
6.4. El pintor y la crítica.....	500
6.5. Catálogo.....	522
6.5.1. Obras localizadas.....	522
6.5.1.1. Oleos.....	522
6.5.1.2. Acuarelas y pluma.....	531
6.5.2. Obras por localizar.....	532
<b>7. ANTONIO BEDMAR IRIBARNE.....</b>	<b>537</b>
7.1. Biografía.....	537
7.2. Formación artística. Evolución estética.....	560
7.3. Estudio de la obra.....	565
7.3.1. Retratos y figuras.....	565
7.3.2. Género.....	569
7.3.3. Paisajes y marinas.....	577
7.3.4. Religión.....	579
7.3.5. Ilustraciones.....	580
7.3.5.1. Caricaturas.....	581
7.3.5.2. Figuras, dibujos de humor o costumbristas	583
7.4. El pintor y la crítica.....	585
7.5. Catálogo.....	605
7.5.1. Obras localizadas.....	605
7.5.1.1. Oleos.....	605
7.5.1.2. Acuarelas.....	611
7.5.1.3. Caricaturas y dibujos a lápiz.....	612
7.5.2. Obras por localizar.....	625
<b>8. MIGUEL SALMERON PELLON.....</b>	<b>635</b>
8.1. Biografía.....	635
8.2. Formación artística. Evolución estética.....	678
8.3. Estudio de la obra.....	688
8.3.1. Maquetas publicitarias.....	689
8.3.2. Ilustraciones.....	694
8.3.2.1. Portadas e ilustraciones para revistas...	694
8.3.2.2. Portadas de libros, libretos musicales y	



9.5.1. Obras localizadas.....	949
9.5.1.1. Oleos.....	949
9.5.1.2. Dibujos y acuarelas.....	984
9.5.2. Obras por localizar.....	987
9.5.2.1. Oleos.....	987
<b>FUENTES.....</b>	<b>1038</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>1043</b>
<b>HEMEROGRAFIA.....</b>	<b>1051</b>

## INTRODUCCION

Dentro del campo de la investigación científica sólo un tema elegido libremente puede satisfacer las exigencias del individuo y desarrollarse con un entusiasmo decidido y una actitud personal que hubiesen faltado si las líneas de investigación no se hubiesen escogido personalmente.

Las propias del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada me permitieron certeramente combinar una serie de factores que han prevalecido en mí para la elección del presente trabajo.

Dentro de los subjetivos, la afición personal y los conocimientos previos de la materia están presentes. El interés por este campo me llevó a realizar recién terminados mis estudios de Licenciatura un trabajo de investigación bajo la dirección del Doctor D. Emilio Angel Villanueva Muñoz que como Memoria de Licenciatura fue presentado en octubre de 1.985 en la Universidad de Granada con el título *Pintura y Escultura en la prensa almeriense: 1.900-1.936*.

Tras este trabajo y respaldados por la cantidad y la calidad de la información recabada en el mismo y la experiencia personal que supuso, decidimos, también bajo la dirección del profesor Villanueva, abrir una nueva línea en la investigación que ampliara y en su caso complementara los conocimientos de base hemerográfica primeramente adquiridos, centrarnos en un ámbito temático más concreto y desconocido, con lo que empezó a gestarse la estructura del estudio que ahora presentamos con el título *La Pintura almeriense: 1.875-1.936*.

Junto a ello, y dentro de los factores objetivos que favorecían e impulsaban la investigación, se encontraba el indudable interés intrínseco que suponía la recuperación para el patrimonio cultural de Almería de una parcela de la historiografía local y de un legado artístico que a nivel de las investigaciones actuales carecía de sistematización y catalogación alguna.

Es indudable el creciente interés que la pintura del siglo XIX ha despertado en las últimas décadas tal y como lo manifiesta la relación de títulos que desde diferentes metodologías y aspectos teóricos se dedican a poner de relieve la riqueza pictórica del siglo y la valía real de los artistas que lo protagonizaron. Es cierto que la mediocridad o falta de compromiso hizo mella en muchos de ellos, pero no se les puede negar la honradez artística y profesional que los caracterizó y en cualquier caso no es justificable su olvido ni desdén a causa de su alejamiento o discrepancia con las vanguardias de su tiempo.

Gracias a estas importantes contribuciones al estudio de la pintura española del XIX comienza también a superarse esa dialéctica tradicional que identifica decimonónico como conservador y lo confronta a los más avanzados ismos de la vanguardia y, sobre todo, comportan la revisión de toda una serie de principios hasta ahora establecidos para sustituirlos por otros en que la lectura de la pintura se hace desde los propios presupuestos estéticos en que se hizo. Desde su propia época.

El presente trabajo vendría a justificarse así como una aportación más al análisis de la pintura española en un período, últimas décadas del XIX y primer tercio del XX, marcado por una crisis estética en la que nuevas orientaciones y gustos ocupan el espacio de conceptos artísticos considerados ya caducos. Plantear ciertos aspectos relacionados con el ámbito almeriense hasta ahora nunca vislumbrados, clarificar y comprender mejor algunas cosas ya conocidas o generalmente olvidadas e ignoradas, en fin, el reto que supone el establecer la auténtica dimensión de la pintura de esta época en la ciudad y su contribución a un conjunto más general, fue un atractivo más a añadir a la elección del tema, máxime si dentro de la historiografía regional núcleos geográficos como Sevilla, Granada, Málaga o Cádiz han apagado y ensombrecido zonas limítrofes o centros considerados menores.

En función de estos criterios y en el interés de alcanzar estos objetivos, programamos un plan de trabajo, estableciendo en primer lugar unas coordenadas temporales que ayudaran a centrar en este aspecto el tema.

Un primer margen lo fijamos hacia 1.875, fecha a partir de la cual objetivamente y por una serie de factores comienza a desarrollarse el momento más óptimo y relevante en cantidad y calidad de la pintura local, manifestación artística que brillará con indiscutible personalidad en la ciudad, alcanzándose unos niveles de calidad desconocidos o inexistentes hasta entonces, que precisando cronológicamente serán más evidentes a partir de las dos últimas décadas del siglo pasado y primeras del presente; sin que ello signifique la existencia de un núcleo estético local, pues las manifestaciones en este campo serán reflejo de lo que en pintura era entonces definible en la época para el resto del país.

En la década de los años 30 establecemos el segundo de nuestros márgenes cronológicos, aunque ésta fecha haya sido ampliamente rebasada pues pintores nacidos en el último tercio del siglo siguen desarrollando su quehacer artístico hasta fechas cercanas a la guerra civil e incluso la continúan con posterioridad a este suceso, manteniendo las claves de su pintura maduramente definida a principios de siglo, al margen de toda propuesta figurativa rupturista.

Desde el punto de vista estético, el Realismo y las nuevas interpretaciones modernistas, regionalistas o impresionistas, jalonarán este espacio temporal propuesto, que históricamente se corresponde con la Restauración.

Moviéndonos ya con relativa seguridad dentro de unos límites temporales precisos, se hacía necesario ante la falta de estudios completos o parciales respecto al tema conformar la infraestructura necesaria a partir de la cual pudieramos desarrollar nuestro programa de análisis de la pintura almeriense, y ello sólo era posible a través de la investigación directa en centros de documentación.

Al respecto, un segundo aspecto que nos interesa señalar es la metodología. La recopilación de datos se ha realizado a varios niveles: archivístico y hemerográfico, fundamentalmente.

Así, en Almería hicimos uso de los Archivos Provincial, Municipal, Escuela de Artes y Oficios, Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, Archivo personal de Miguel Salmerón Pellón y José Moncada Calvache. Fuera de la ciudad, accedimos al Archivo Municipal, Centro Regional de Archivos, Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, Escuela Central de Artes y Oficios y Ministerio de Educación y Ciencia, de Madrid.

La consulta de la prensa también tiene un papel fundamental en su aportación de datos, siendo manejados en su totalidad los títulos locales, periódicos y revistas, que se conservan correspondientes al periodo objeto de estudio y seleccionadas las consultas en la prensa de alcance nacional, lógicamente renos constante en su interés por las actividades artísticas locales. Las noticias aquí catalogadas se refieren a la presencia y actividad de artistas almerienses en Madrid, ayudandonos ellas a establecer el grado de estimación que fuera del ámbito del público y de la crítica local alcanzaron la producción artística de aquellos.

El bagaje documental aportado por estos centros y el manejo de la necesaria bibliografía propició un material que tras su análisis nos permitió estructurarlo en varios apartados.

Las circunstancias locales que influyeron en la formación y promoción del ambiente pictórico almeriense, una visión a nivel general sobre el periodo estético del Realismo, el desarrollo del mismo en un marco geográfico concreto, el de Almería, para establecer un área de relativa coherencia pero sólo como reflejo de los denominadores comunes de la pintura española de la época y nunca como modelo que pudieramos denominar escuela almeriense; completado todo ello con una ambientación histórico-social que hemos considerado de interés incluir para ilustrar mejor nuestro tema, centraron la primera parte de nuestro análisis.

Pero ello no era el tema específico de la investigación, sino los artífices que harían posible esa eclosión de la pintura local al filo del tránsito de siglo.

A partir entonces de la información previamente acumulada pudimos elaborar un corpus con la biografía y producción referenciada de los pintores almerienses, para conocer así a partir de él a los más significativos.

La nómina de referencia concluyó bastante extensa, contabilizándose cerca de un centenar de nombres que en este momento se dedicaban en la ciudad a las actividades pictóricas.

Logicamente, entre ellos se dan determinadas circunstancias que van a permitir distinguirlos entre pintores "mayores" o "menores", clasificación utilizada no en función de las calidades alcanzadas, puesto que esta comparación cualitativa sería sólo una premisa subjetiva que no cabe aplicar al no rebasar ninguno de ellos como conjunto o individualidad el análisis de los expertos tras su desaparición, la inclusión en los repertorios bibliográficos o la celebridad a nivel nacional; sino en base a la importancia que adquirieron o la influencia que ejercieron en el contexto local, fundamentalmente, y su proyección en el nacional, tanto desde una práctica profesional de la pintura como por educadores artísticos de continuadas generaciones de alumnos almerienses.

Como "mayores" -al margen de precisiones de nacimiento- estudiamos a aquellos que parten de condiciones materiales o cualitativas innatas que los sitúan por encima de los "menores", aquel grupo reducido de pintores que favorecidos por las circunstancias o personal inclinación no se contentan con permanecer desarrollando la práctica profesional de su oficio dentro de los estrechos límites locales, condicionados por el ambiente y el mercado de una pequeña ciudad de provincias, optando en un momento determinado de sus vidas por ampliar y completar estudios y vivencias en algunos de los grandes centros de tradición artística, Roma o Madrid, fundamentalmente.

Casi todos ellos, rebasados estas experiencias, por nostalgia o convencimiento de sus posibilidades, volvieron para radicarse definitivamente en Almería, otros decidieron mantenerse fuera de ella y realizar su labor en el más absoluto anonimato, pero con la máxima honradez artística, dentro del panorama nacional. Dentro de esta

clasificación, pero por circunstancias personales distintas, se incluye a Carlos López Redondo, madrileño, afincado en Almería desde 1.892 en donde desarrolló prácticamente toda su carrera artística y profesional, y que hemos incluido por significar estéticamente un momento óptimo de la pintura local, a la que sin duda contribuyó a revitalizar y a definir en este período.

José Díaz Molina, Carlos López Redondo, Antonio Bedmar Iribarne, José Moncada Calvache y Miguel Salmerón Pellón se situaron ante sus contemporáneos en condiciones de partida más idónea, siendo escogidos, por sus vivencias y significación, para situar las tendencias u orientaciones de la pintura en Almería, por el influjo, carisma y presencia continuada que alcanzaron en el panorama artístico local y el nivel de estimación que sus producciones alcanzaron, en determinados momentos de sus carreras, en el ámbito nacional.

No se pueden definir en ellos tendencias claras que no sean las marcadas por las siempre relativas diferencias cronológicas. José Díaz Molina (1.860-1.932), Carlos López Redondo (1.864-1.945?) y Antonio Bedmar Iribarne (1.865-1.941) centran la aparición inequívoca del realismo y los fenómenos novecentistas del impresionismo y regionalismo. Moncada Calvache (1.893-1.988), a pesar de la diferencia cronológica clara respecto de los primeros no significa una ruptura estética definida, educado en las bases del realismo su práctica profesional quedó definida en torno a él, prolongando propuestas figurativas ya establecidas y desconectado por completo de la realidad estética del siglo XX. Por igual, Salmerón Pellón (1.894-1.962), que rebasaría el estilo de los anteriores en cuanto a las inclinaciones genéricas adquiridas, marcando un punto de contacto con las propuestas más avanzadas que en el marco de la ilustración gráfica eran definibles en España en la década de los años 20 y 30, pero sin cambios notables y rupturas marcables superada esta fecha.

Diferencias estilísticas, especialidad adquirida en diferentes géneros o al distinto ambiente artístico en que se desarrollaron sus producciones, servirán, pues, fundamentalmente, para centrar el estudio de estos pintores.

No podemos, ni debemos, sin embargo, reducir el ambiente pictórico almeriense durante los años estudiados a esta exclusiva nómina de cinco autores. Junto a ellos, hay una extensísima lista de pintores que procedentes de otras capitales o nacidos en Almería, desarrollaron alguna actividad de manera vocacional o profesional.

Paradójicamente, estos "menores" fueron los que más estrechamente vinculados estuvieron a la ciudad, pero el nivel de influencia y significación no alcanza al de los maestros biografiados.

Dentro de este amplio elenco algunos fueron pintores de incierta y esporádica fama, aficionados simplemente, pero hay una cantidad significativa de nombres que destacan por circunstancias distintas y que se convierten en motivo de obligada mención en este estudio, aunque sólo sea a nivel de una breve reseña biográfica, porque ellos cumplieron un digno y reconocido papel de secundarios dentro de la ciudad, como educadores o pintores, engrosando los catálogos de las exposiciones locales o nacionales o como protagonistas de las gacetillas de arte por su contribución al sostenimiento de un ambiente artístico local o mantenimiento del mercado pictórico, marcando el tono local de la dinámica pictórica.

Como pintores casi ninguno sobrepasó la fama fuera del restringido ámbito provincial, no presentando a priori ninguna motivación para su estudio artístico, aunque ello no puede ser motivo de descuido u olvido por nuestra parte, pues se convierten a otros niveles y por méritos propios en debida referencia para apreciar la realidad pictórica local de forma más completa, porque ellos contribuyeron, insistimos una vez más, también como secundarios a escribir esta historia, mereciendo por ello en estas páginas un cumplido aunque limitado y modesto homenaje.

Imprescindible y fundamental para el presente trabajo ha sido el material gráfico, la localización y catalogación de las obras producidas por los pintores escogidos para estudio, que no fue, por supuesto, óbice para que durante el trascurso de esta investigación no hayamos apreciado, estudiado

y catalogado para sucesivos análisis obras de otros pintores al margen de los citados.

Por una parte, hemos utilizado reproducción de obras, ilustraciones principalmente publicadas en revistas como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* o *La Ilustración Española y Americana*, como las más importantes. En otros casos, estudiosos locales nos proporcionaron fotografías de época por las que pudimos conocer y estudiar obras desaparecidas o inaccesibles, pero, fundamentalmente, han sido las reproducciones de obras de las originales nuestro material de trabajo más importante, sin el cual no hubiésemos llegado a nuestras conclusiones.

Para la recuperación de este material, se nos permitió el acceso a colecciones públicas y privadas, locales y nacionales, siendo así que deseo destacar la colaboración prestada para la elaboración de nuestro Catálogo de los depositarios para su conservación y exposición, en el caso de las conservadas en dependencias oficiales, que amablemente nos ayudaron en las sesiones de fotografía, cuando no nos las realizaron directamente sus servicios de reproducción para facilitar el trabajo, sobre todo en cuestiones de desplazamiento geográfico; o por propio sistema de atención de los Centros depositarios.

Y como no, la receptibilidad y facilidades materiales de los dueños de las obras, en el caso de colecciones particulares, término éste empleado en el Catálogo en numerosas ocasiones para respetar, por indicación o propia sugerencia, el anonimato de aquellos.

Y todo ello en contraste con la nula colaboración dispuesta en otros propietarios reticentes a dicha catalogación o en las dificultades burocráticas que en un solo caso, el Ministerio de Educación y Ciencia, nos impidieron el acceso a sus fondos para el estudio de una de sus obras firmadas por Díaz Molina.

Respecto a este apartado de la investigación, indiquemos, por último, que no consideramos en cualquier caso cerrado definitivamente el catálogo de la obra de estos pintores, por cuanto insistiremos en la búsqueda de las

calificadas como "no localizadas", que contribuirían sin duda a enriquecer el conocimiento de la práctica artística de sus autores, si bien creemos que no modificarían en absoluto las conclusiones ahora extraídas, por ser la mayoría de los cuadros observados puntales en la producción de sus autores.

Los resultados obtenidos tras el desarrollo de este programa de análisis son expuestos en las siguientes páginas y en ellas debe verse el fruto ilusionado del trabajo que iniciamos en 1.986 tras la concesión de una Beca de Formación del Personal Investigador de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, que comenzamos con la única intención de que fuese una aportación más al conocimiento y difusión de las manifestaciones artísticas del siglo desde una provincia y un período que no por poco conocido dejaba de ser de la mayor importancia.

## 1. ALMERIA DURANTE LA EPOCA DE LA RESTAURACION

### 1.1. Evolución demográfica, económica y social. Transformación urbana

Entre los años finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX el número de habitantes de la ciudad de Almería se dobla, contabilizándose en 1.855 una población de 23 457 habitantes (1).

Comparada esta cifra con la de 17.800 habitantes que dió Madoz para Almería en base a los censos de 1.842, se observa un índice evidente de crecimiento que debió de producirse fundamentalmente en torno a fines de la década de los 40 y principios de los 50 al amparo, como veremos, de la favorable coyuntura económica atravesada por la ciudad en torno a estos años (2).

La evolución demográfica a partir de esa segunda mitad del XIX es destacada. Se alcanzarán varias fases de crecimiento, desde un fuerte descenso entre 1.877-1.887, en que se pasa de 40.323 habitantes en la primera de esas fechas a 36.200 en la segunda consecuencia de una crisis profunda que afecta a la ciudad en todos sus ordenes y concretada en este caso en la epidemia de cólera de 1.885 y el volumen elevado de la emigración a Argel; a un nuevo aumento en los índices de población a partir de 1.887, favorecido por una óptima situación económica que alcanzará su máximo punto de inflexión en 1.900 con la cifra de 47.326 habitantes.

A partir de estos primeros años del XX se estabilizara el crecimiento estableciéndose en sus índices más bajos, lo que marcará la tónica general

1. VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio A.: *Urbanismo y Arquitectura en la Almería Moderna (1.780-1.936)*, T.I. *Urbanismo*. Almería, Cajal, 1.983, p.42.
2. MADDOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. Madrid, Establecimiento Literario Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1.845-1.850, p. 151.

en las primera décadas del presente siglo, en la que el núcleo urbano no sólo no crecerá sino que bajará de 40.992 a 39.258 habitantes (3).

Los resultados demográficos expuestos, cuyas fluctuaciones estarán en función, sobre todo, de factores económicos, nos ponen de manifiesto, principalmente en la segunda mitad del siglo XIX, la coyuntura francamente favorable que atraviesa la ciudad de Almería y que se traducirá de forma inmediata en la gran voluntad de cambio y en la iniciación de una serie de proyectos y potenciación de actividades que se abordarán con un gran optimismo, que sólo se verá truncado con la gran crisis que afectará a la ciudad al comienzos del nuevo siglo.

Atendiendo a Pascual Madoz, se puede señalar como característico para este período la existencia de una agricultura de subsistencia tradicional en Almería, basada en la producción de cereales cultivados para consumo propio .

Surgirán, no obstante, algunos cultivos rentables para la exportación, como el esparto que manufacturado y más tarde en bruto marcará un cierto índice de exportación a partir de mediados del siglo pasado hacia los países europeos, principalmente Gran Bretaña (4). En menor medida, también aceite, almendras, sal o vino.

Pero, sin duda, el producto agrario que más repercusión tuvo en el desarrollo económico de Almería fue la producción uvera, cultivo que se extendió por toda la zona del Valle del Andarax.

Su exportación comenzó a ser importante desde principios del XIX, alcanzando un extraordinario éxito a mediados del siglo en los países europeos y americanos, con un volumen de exportación que se manifiesta significativamente importante en los primeros años del siglo XX .

Esta actividad netamente exportadora quedó truncada con el estallido de la

---

3. VILLANUEVA NUÑO, T.I, 1.983, pp.88-89 y 225.

4. GOMEZ DIAZ, Donato: *El esparto en la economía almeriense*, Almería, 1.985, pp.194-5.

Primera Guerra Mundial que sumió en una profunda crisis no sólo al sector propiamente agrícola, sino también a todas las actividades subsidiarias surgidas al amparo de él, insecticidas, barrilería, etc.

La recuperación será lenta y en la década de los 20 se irán sustituyendo las parras por naranjos, que ya subsistían con aquellas desde finales del siglo.

Junto a la producción uvera el otro gran sector que procurará un crecimiento económico durante estas primeras décadas del XIX y como constante hasta las primeras del siguiente, será el minero, actividad tradicional que se remonta a las culturas prehistóricas de nuestra provincia y que en este momento alcanzará su máximas cotas de florecimiento, dando lugar a una incipiente siderurgia.

Con su expansión se abrieron inusitadas perspectivas de empleo para los sectores obreros de la población, absorbiendo el excedente de los dedicados a la agricultura y posibilitando el crecimiento demográfico, a la vez que sirvió de paliativo para la emigración que venía afectando a la población desde años anteriores. Por su parte, las clases acomodadas y la burguesía procedente de la desamortización eclesiástica vieron en la explotación minera una posibilidad neta de enriquecimiento.

Las explotaciones se concretarán en la extracción de plomo y plata en las sierras de Gador y Almagrera hasta pasado el medio siglo, y el florecimiento a partir del último cuarto del siglo XIX de la extracción de mineral de hierro en las sierras de Filabres y Alhamilla, entre otras, cuyo apogeo se prolongará hasta 1.914.

A escala mundial y por el nivel de exportaciones, estos yacimientos serán los más importantes durante los años en que se mantienen en funcionamiento (5).

---

5. SANCHEZ PICON y PEREZ DE PERCEBAL: "Bases materiales: permanencia y transformaciones de la economía almeriense: 1.800-1.930" en *Almería, T. IV*, Granada, Anel, 1.983, p.1.200.

Para concluir, un tercer valor económico que contará en estos años, aunque con unos niveles operativos más bajos, será la industria.

Las primeras instalaciones, con miras a la exportación que se hace desde el puerto, aparecen en las primeras décadas del siglo: albayalde, plomo, salitre, espartería, etc. Artesanías tales como la alfarería, materiales de construcción, ebanistería, etc., destinadas al consumo local, seguirán dando el tono de la actividad económica local.

El desarrollo de la ciudad centrado en el comercio con el exterior, naranjas, mineral, esparto y uva, sobre todo; como recurso económico más importante hará de las comunicaciones un factor esencial para evitar el estancamiento y asegurar la propia existencia.

Tras la decadencia comercial que había afectado a la ciudad durante los siglos XVI-XVII, se vislumbrarán ahora las posibilidades de un resurgimiento "de forma semejante a como el siglo XI había producido su esplendor" (6).

Pedro Antonio de Alarcón, que visitó Almería en dos ocasiones ya advirtió la ausencia de infraestructura adecuada de comunicaciones que podía impedir el desarrollo económico de la ciudad, que juzgaba favorable, y dejó escrito en 1.854:

"... hay que deplorar una vez más el triste destino de aquella desventurada provincia. ¡Ninguna otra hay en España, donde a la hora presente, en el año de gracia de 1.883, se desconozcan todavía, no ya los caminos de hierro, pero hasta los coches de diligencia!... Almería esta incomunicada por tierra con las adyacentes capitales de provincia y con la capital del reino." (7).

Esta falta de comunicación terrestre con el resto del país estuvo compensada durante bastantes años por el contacto marítimo con el

---

6. VILLANUEVA MUÑOZ, T.I, 1.983, p. 87.

7. Tomado de OCHOTORENA GÓMEZ, Fernando: *La vida de una ciudad, Almería siglo XIX (1.850-1.899)*, T.II, Almería, Cajal, 1.977, p.20.

exterior, sobre todo con Inglaterra, llegando a configurarse dentro de la ciudad una burguesía acomodada que asumió tanto las costumbres como la cultura inglesa, y que es descrita por Pedro Antonio de Alarcón en sus *Viajes por España* en los siguientes términos:

"No se crea, sin embargo, que, considerada socialmente, la ciudad que describo tiene también algo de berberisca y europea... Muy al contrario, es una de las poblaciones más cultas de España, lo cual proviene de que hace mucho tiempo, se buscó la vida por mar a falta de comunicación terrestre con el mundo civilizado y entró en íntimas relaciones industriales y comerciales con Inglaterra, ni más ni menos que Cádiz y Málaga, a las cuales se parece mucho (especialmente a la última) en el orden intelectual y moral. Quiere decir con esto que las personas acomodadas en Almería viven un poco a la inglesa, piensan un poco en inglés, son tan corteses y formales como los más célebres comerciantes de la Gran Bretaña, y consideran indispensable tomar mucho té, mudarse de camisa todos los días, leerse de cabo a rabo un periódico, afeitarse, cuando menos cada veinticuatro horas, y hablar mejor o peor la lengua de Lord Byron. Combinadas estas grandes formas con la viveza y gracia andaluzas (de que los hospitalarios hijos de Almería no pueden despojarse por mucho que se afeiten y por blancos y tiesos que lleven los foques), resulta un conjunto agradabilísimo de buenos modos, ingenio, seriedad y gitanería, que no inventaría ni el mismo diablo" (8).

La solución de los problemas aparecerán en este siglo centrados, pues, en torno a la construcción de carreteras, pero sobre todo del puerto y el ferrocarril para que abrieran las vías de salida a la riqueza de la provincia, mineral y uva como factores esenciales de su economía.

El puerto venía utilizándose desde la fundación de la ciudad en el siglo X. Ya en el último tercio del siglo XVIII el rey Carlos III le concede a la ciudad licencia para comerciar con las Indias, gracia de la que no pudo sacar excesivos beneficios a causa de unas instalaciones portuarias inadecuadas, convirtiéndose su construcción, alentada por comerciantes, propietarios y autoridades locales, en una de las aspiraciones

---

8. OCHOTORENA GOMEZ, T. II, 1.977, pp.22-23.

principales en el siglo XIX.

Sus obras de mejora y acondicionamiento se aprobaron en 1.838 pero no comenzaron hasta 1.847, prolongándose durante varias décadas, aun así el tráfico alcanzó en 1.867-76 52.000 toneladas anuales, repartidas entre cabotaje y comercio exterior (9). Una segunda fase de mejoras se aprueba en 1.879 con un proyecto iniciado en 1.882 que concluye con las obras del dique de Poniente y Levante en 1.905, tras más de cien años de proyectos y trabajos intermitentes.

El otro gran anhelo para la población fue la construcción del ferrocarril. Si a finales de los años 60 la red nacional de ferrocarriles quedaba perfilada en sus líneas generales y la circulación de productos aumentaba rápidamente, en Almería este medio de transporte llegará bastante más tarde y no sin atravesar un largo proceso que comenzó en 1.858 culminará en 1.885 cuando se aprueba la línea Linares-Almería.

Iniciadas en 1.890 las obras, nueve años después se terminaba el tendido del tramo, convirtiéndose su inauguración en un acontecimiento a nivel regional.

Concluidas las obras del puerto y ferrocarril pudieron ponerse en contacto las zonas productivas del interior con el puerto y estas entre sí y se completaba como "prolongación del ferrocarril Madrid-Linares, la unión entre Madrid y el Sur" (10).

Todo hacía presagiar un feliz desarrollo económico que sentara las bases con las que eliminar una endémica pobreza de nuestra provincia, pero esto no fue así. Primero, porque la concentración industrial fue llamada a otras regiones, y segundo, porque de la riqueza de nuestra tierra se beneficiaron empresas extranjeras y una oligarquía local que no dudó en traspasar sus capitales a otras provincias que les proporcionaran unas

---

9. NAVARRO DE OÑA, Constanza: *El ferrocarril Linares-Almería, 1.870-1.934*, Almería, Cajal, 1.984, p.31-32.

10. *Op. Cit.*, p.192.

ganancias mayores, o, al menos, más inmediatas.

La paralización de la exportación uvera al estallido de la Primera Guerra y de los servicios subsidiarios a ella, de las extracciones de mineral a finales de siglo, la conclusión de las obras del puerto y del ferrocarril, con el consecuente desempleo de la clase obrera que emigrara en masa a Argelia, América o Europa; provocarán el estancamiento económico que aboca a la ciudad en una crisis que se manifestará especialmente agravada a medida que entramos en el siglo XX, y que no será sino reflejo de la más general que afecta a España durante las primeras décadas del presente siglo.

En cuanto a las transformaciones urbanísticas, el aumento demográfico acaecido en Almería durante las primeras décadas del siglo XIX, junto a los cambios económicos, concretados en el desarrollo del comercio, etapa de expansión minera y aparición de los primeros núcleos industriales; políticos, con la conversión de Almería en 1.833-34 en la capital de su provincia con la concentración administrativa que supone; y sociales, con la aparición de una sociedad estratificada en clases, a cuya cabeza aparece la burguesía liberal, se convertirán en elementos claves del crecimiento urbano.

Al producirse estos cambios sobre la estructura urbana antigua: ciudad conventual, red viaria estrecha, recinto amurallado y deficiencia de los servicios públicos, resultará la crisis de la ciudad del Antiguo Régimen (11).

Con la llegada de la burguesía al poder en 1.830 comenzará a vislumbrarse una solución a la crisis y a concretarse el inicio de la formación de Almería como ciudad moderna.

La actuación en materia urbanística de la burguesía almeriense va a centrarse en cuatro apartados, que fueron ya experimentados durante la ocupación francesa: sustitución del carácter de ciudad conventual por

---

11. VILLANUEVA MUÑOZ, T. II, *Arquitectura*, 1.983, p. 534.

medio de la desamortización eclesiástica; remodelación de la red viaria con las primeras normativas sobre el desarrollo urbano; mejoras en los servicios municipales y, sobre todo, derribo de las murallas que impedían el crecimiento y cuya demolición en 1.855 marcará el inicio de una nueva fase en el desarrollo de la ciudad decimonónica, regalando al vecino el hoy tradicional Paseo de Almería, entre otras cosas.

Como consecuencia de esta desaparición se posibilitará la comunicación entre los nuevos barrios, surgidos extramuros a consecuencia del desarrollo demográfico, y el casco antiguo, "la ciudad se abre a su contorno, a la vega, al puerto" (12); aumentará la riqueza urbana, casas extramuros y solares situados junto a las murallas; se descongestionarán partes del casco antiguo, aparecerán nuevas calles y plazas que siguen el trazado de las murallas y se sientan las bases de los posteriores ensanches de la ciudad (13).

La expansión consecuente al derribo de los muros que la impedían crecer será, por un lado, interna y concretada en la remodelación del casco antiguo, rectificación y ensanche de calles y renovación arquitectónica. Esta renovación

"va a alcanzar a todas y cada uno de los barrios de la ciudad heredada..., a sus calles principales... y a sus plazas, produciendo una lenta destrucción tanto en la red viaria como en la imagen edificada, sustituida por la ciudad de la burguesía decimonónica que intenta imponerse también en el centro histórico" (14).

Por otro lado, la expansión exterior consecuencia de los derribos tendrá su expresión en los ensanches, provocados por la imposibilidad del casco antiguo para albergar el crecimiento de la población y dar asiento a las nuevas clases sociales y económicas.

---

12. VILLANUEVA MUÑOZ, T.I, 1.983, p. 80.

13. *Op.Cit.*, p.81.

14. VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio A.: "Arquitectura y urbanismo en los siglos XIX y XX (hasta 1.939): el desarrollo de la arquitectura historicista", en *Almería, T.IV*. Granada, Anel, 1.983, pp.1.405-6.

Surgirán de estos ensanches los distintos barrios que conforman su población y darán lugar a una ciudad tipificada estéticamente y socialmente, rasgos más característicos del urbanismo de la segunda mitad del XIX.

La nueva burguesía abandonará el casco antiguo para asentarse en el ensanche de Levante, surgido como consecuencia más importante de la desamortización de los grandes conventos del este de la ciudad y de la desaparición de las murallas. El centro se desplaza al Paseo del Príncipe Alfonso, que pasa a ser el nuevo eje más importante de la ciudad. En torno a él se situarán las viviendas más representativas de la burguesía local, los centros de la administración, comercios más destacados, centros recreativos, entidades culturales, etc. ,

"El área de expansión más ventajosamente situada, a la que se dotará de mejores servicios urbanos y en la que poco a poco irán colocando los centros políticos y administrativos de la ciudad" (15).

Por contra, surgirá el ensanche destinado a las clases más bajas de la población, el de Poniente, próximo a las instalaciones industriales y portuarias y "por supuesto siempre escasamente dotado de servicios públicos" (16).

Por último, al margen de los planes de ensanche y en zonas periféricas surgirán una serie de barrios obreros que van desde la autoconstrucción caracterizada por cuevas y chabolas localizadas en la zona de la rambla de la Chanca,

"en su mayor parte poblado de miserables viviendas, cuevas y chozas, donde la clase jornalera se alberga tan incómoda como insalubrementemente, habiendo sido imposible hasta hoy (1.886) evitar estos males" (17),

hasta los planificados y organizados por la burguesía para la clase proletaria surgidos en la periferia urbana, en las zonas de atracción de las carreteras o industrias: barrio Chamberí (1.886), Malecón de los

15. VILLANUEVA MUÑOZ, T.II, 1.983, p.537.

16. VILLANUEVA MUÑOZ, T.IV, 1.983, p.1.406.

17. VILLANUEVA MUÑOZ, T.I, 1.983, p. 202.

Jardinillos (1.897) o barrio de la Caridad (1.895).

La estructura urbana que acabamos de resumir, configurada fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX y concretada en los planes de ensanche y remodelación del casco antiguo, será la que, salvo pequeñas modificaciones, llegará intacta hasta los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, debido a que la profunda crisis económica, demográfica y social que afectará a Almería en la primeras décadas del siglo XX estancará los proyectos de crecimiento urbano centrados, como en décadas anteriores, en el casco antiguo de la ciudad, para el que se preveía un plan de ensanche en su conjunto, y sobre el que seguirán efectuándose sólo remodelaciones; y el plan de ensanche que significaba una planificación conjunta sobre toda la ciudad, olvidándose el Paseo del Príncipe como punto de referencia y la conformación decimonónica de calles jerarquizadas presididas por un paseo central (18).

En otro orden de cosas, señalabamos anteriormente como la mejora de los servicios públicos urbanos habían sido uno de los cuatro puntos de actuación urbana acometida por la burguesía liberal al acceder al poder en 1.830.

Consecutivamente, las diferentes Corporaciones Municipales se preocuparon por el decoro de la ciudad acometiendo diferentes reformas que repercutiran en la calidad de los servicios.

Así, durante los años de gran expansión de la ciudad moderna, se abordaran las obras de mejoras e instalación definitiva de la red distributiva de las aguas potables; alumbrado de la vía pública, pavimentación del suelo mediante adoquinado y mejora del empedrado comenzando por las principales vías para extenderse después al resto del trazado viario, mejora ésta utilizada como recurso con el que la Corporación contribuyó a aliviar el paro que la clase obrera soportaba intermitentemente durante estas décadas; construcción del cementerio, reglamentación de limpiezas de calles y recogida de basuras, urinarios públicos o aparición de

---

18. VILLANUEVA MUÑOZ, T.II, 1.983, p.542.

transportes colectivos; que contribuyeron a mejorar la imagen de la ciudad (19).

Paralelamente a estas reformas en los servicios, las mejoras urbanas también afectaron a los paseos públicos, que alcanzaran un gran auge y a los que se fue dotando paulatinamente de infraestructura: luces, arbolado, adornos, bancos, etc.: Paseo del Malecón, Paseo de San Luis o Paseo del Príncipe Alfonso, entre los más importantes, van configurándose como lugares de recreo y encuentro entre los distintos barrios que configuran la población.

La ordenación urbana provocó también la apertura de plazas urbanizadas con jardines y arboles, de las que destacamos la de la Virgen del Mar, Plaza de la Catedral, Plaza de la Constitución o de San Pedro que contribuyeron al solaz de su pobladores.

Finalmente, el crecimiento demográfico producido en la segunda mitad del siglo XIX se palió con la construcción de casas y edificios que en 1.860 eran de 5.140 para pasar en un progresivo crecimiento a inicios del siglo a 10.139 y producirse un decrecimiento manifiesto en el ritmo de construcción durante las primeras décadas del siglo XX, al ser efectivo una disminución de los índices demográficos a consecuencia de las circunstancias económicas desfavorables para la ciudad (20).

### 1.2. Cultura, recreo, espectáculos

Durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la ciudad asistirá a un intenso movimiento cultural en todos sus aspectos.

Este florecimiento vendrá determinado por el estímulo y sostenimiento de actividades que proporcionaron diversos medios y sociedades locales.

---

19. VILLANUEVA MUÑOZ, T.I, 1,983, p.81 y 213.

20. *Op.Cit.*, p.90.

Comenzando por la prensa, hemos de decir que durante este período escribirá la más brillante página en su historia local, avalada por la pléyade de títulos que surgirán desde que en 1.823 apareciera el primer diario conocido en la ciudad, *El Norte de Almería*. Desde entonces y hasta 1.936 saldrán indistintamente a la calle cerca de 250 títulos, entre periódicos, revistas, semanarios o boletines (21).

La mayoría de ellos gozarán de una efímera vida, no superando algunos ni tan siquiera el primer día de su publicación, no obstante todos constituyen una referencia de imprescindible consulta para el estudio de la historia local de los últimos décadas del XIX y primeras del XX en cualquiera de sus manifestaciones.

Durante la segunda mitad del XIX, la temática desarrollada por estas publicaciones locales responderá a varios aspectos.

Así, unos aparecerán vinculados a actividades económicas y mercantiles, con títulos tan significativos de ello como *El Minero de Almería* (1.858), *La Voz Médica* (1.884), *El Telegráfo* (1.857) o *El Ferrocarril* (1.879) (22).

Otros acogen noticias de alcance general, informando al lector almeriense de cualquier acontecimiento contemporáneo que tuviera lugar y constatándose ya entre sus artículos posiciones políticas e ideológicas: *La Crónica Meridional*, aparecida en 1.860 como periódico liberal-independiente, se publica ininterrumpidamente hasta 1.936 siempre bajo el control editorial de la familia de su fundador Francisco Rueda López; será la publicación de más larga vida dentro de la historia del periodismo almeriense; *El Eco de Almería* (1.886), "Periódico Romerista"; *La Lealtad* (1.884) de carácter conservador-liberal; *Nuevo Ideal* (1.892), republicano; *La Restauración* (1.894) de tendencia conservadora; o *Germinal* (1.899) revista republicana - socialista (23).

---

21. BALSELLS FERNANDEZ, Josefa y LENTISCO PUCHE, José Domingo: *Catálogo de Prensa almeriense 1.823-1.939*, Almería, Excma. Diputación Provincial de Almería, 1.982.

22. Ibid.

23. Ibid.

Con el nuevo siglo, aparte de *La Crónica Meridional*, surgirán otros diarios que generalmente irán ligados a criterios de grupos políticos o intereses económicos o ideológicos.

Así, *El Regional* defenderá los de la burguesía comercial (24). *La Independencia* será el portavoz oficioso del clero y la oligarquía tradicional almeriense (25); *El Popular* y *El Radical* próximos a los ideales republicanos (26), *Diario de Almería*, adaptándose a cualquier situación política (27) o *Heraldo de Almería* de tendencia monárquica (28).

En general, y rompiendo con la tónica habitual de la prensa del siglo XIX, la mayoría de estos títulos se mantendrán en publicación durante más de una década.

A través de estas publicaciones diarias, la animación de la vida política y material de la ciudad quedaba asegurada. Pero, mantener y estimular la vida cultural local fue también una de las funciones de esta prensa y si, en general, todos los diarios se hacían eco de cualquier acontecimiento cultural que tuviera como escenario la capital, e incluso algunos de ellos, como *El Ferrocarril*, *La Crónica Meridional* o *El Radical*, desarrollaron una efectiva labor de difusión poética y literaria de autores locales; serán las revistas que proliferan en este período las que desarrollen con más especificidad estos temas, marcando el auténtico tono cultural.

*El Capricho. Revista Literaria* (1.846), *Biblioteca Literaria de Almería* (1.849), *El Porvenir* (1.856), *El Uso. Revista de Literatura, Ciencia y Arte* (1.865), *Revista de Almería. Publicación Científica-Literaria* (1.881), *El Cronista. Revista de Ciencias, Literatura, Arte y Sports* (1.887), junto a *El Cascabel* (1.900), *Rexuresit* (1.905), *Patria y Poesía* (1.916) o

---

24. VERDEGAY FLORES, Francisco; *Prensa almeriense 1.900-1.931*, Almería, Cajal, 1.979., 48

25. *Op. Cit.*, p. 54.

26. *Op. Cit.*, p. 58 y 89.

27. *Op. Cit.*, p. 98.

28. *Op. Cit.*, p. 140.

*Voluntad*, revista de literatura ilustrada (1.931), en el siglo XX, darán acogida la mayor parte de los escritores locales y a un gran número de ilustradores gráficos almerienses, que generalmente permanecían en el anonimato (29).

Las revistas satíricas y cómicas que proliferan desde el siglo XIX completarán el panorama: *El Pito* (1.872), *Almería Cómica* (1.883), *Almería Bufo* (1.886), *Almería Jucosa* (1.889), *La Campana* (1.893) o *La Caricatura*, (1.884) (30).

En otro orden, serán las sociedades culturales las encargadas de mantener el ritmo de unas actividades que escasamente se veían alentadas o apoyadas por otras insituciones oficiales o docentes.

Entre ellas, hay que destacar en primer lugar el Ateneo Científico, Literario y Artístico que, fundado en 1.875 con el apoyo de todos los elementos culturales de la ciudad, con sus actividades vino a ocupar el vacío dejado por el Liceo de Almería, sociedad de cultura y esparcimiento fundada en el primer tercio del siglo XIX, que desarrolló sesiones literarias y artísticas con gran brillantez (31).

El primer de los temas puesto a discusión en el nuevo Ateneo fue "El Arte" considerado bajo todos sus aspectos y significaciones, celebrándose además durante este primer curso varias veladas literarias, culturales y artísticas, con participación de destacadas personalidades (32), "Concurren lo mejor de la capital, médicos, mujeres, abogados; los estudiosos españoles y extranjeros y una buena biblioteca. Allí leen, discuten argumentos filosóficos, científicos y literarios. ¡Qué actividad!. En muchas ciudades italianas no existe ninguna academia que

---

29. BALSELLS FERNANDEZ y LENTISCO PUCHE, 1.982.

30. Ibid.

31. MARTINEZ O'CONNOR, J.D.: *Escritos de Juan Antonio Martínez de Castro recopilados por su hijo*, Almería, Imprenta Granada, 1.985, p. 121.

32. LANGLE, Plácido: "El Ateneo de Almería. Historia crítica de su vida intelectual", *Revista de la Sociedad de Estudios Almerienses*, nº junio de 1.910, p. 35.

pueda resistir la comparación con este Ateneo que fue fundado sin ninguna presunción y que tiene una vida que respeta cualquier orden y condición política" (33),

escribiría Garzolini a propósito del primer año académico del Ateneo.

Desde este momento y hasta 1.887 en que se unirá con el Círculo Mercantil, desarrolló una brillantísima labor. Los temas glosados desde su tribuna fueron variados y por ella pasaron gran parte de los intelectuales locales y hasta nacionales,

"En él se dieron a conocer los adelantos de la Ciencia en todas sus manifestaciones, las teorías sociales y políticas más avanzadas, las concepciones de la Historia y del Derecho en todas sus ramas, en doctísimas memorias y discursos notabilísimos" (34).

Así, destacamos de los debates en 1.876 los sostenidos entre Fornovi, Llopis y Sixto Espinosa sobre el tema "Influencias de la Inquisición en la literatura" o "Concepto psicológico del delito y racional de la pena de muerte" por Ledesma, Laynez, Belver y Vivas; "Curación de la catarata" por Martínez González en 1.877; "La Novela realista" de Alcazar en 1.881; "El pesimismo en la vida moderna" de Ramón Ledesma en 1.882, "Monumentos arquitectónicos de Grecia y Roma", por Trinidad Cuartara, "Rusia y el nihilismo" de José Trias en 1.887 (35), "El Divorcio" tema que centró los debates de 1.884 o "Influencia de la mujer en la regeneración social" (36).

Paralelamente a estas conferencias, fueron frecuentes las veladas de carácter literario, como la celebrada en 1.875 dedicada a honrar al "Príncipe de los Ingenios españoles"; o la sesión de 1.880 en el Teatro Principal en memoria de Calderón en el segundo centenario de su muerte; y las de carácter poético-musical, en las que tomaban parte poetas locales y

---

33. Cita OCHOTORENA GOMEZ, 1.977, p.159 de GARZOLINI: *Ricordio di Spagna*.

34. MARTINEZ D'OCNOR, 1.965, p.129.

35. LANGLE, junio 1.910, pp.37-39.

36. LANGLE, Plácido: "El Ateneo de Almería. Historia crítica de su vida intelectual", *Revista de la Sociedad de Estudios Almerienses*, nº julio 1.910, p. 65.

distinguidas señoritas de la sociedad almeriense que amenizaban con sus piezas de concierto los finales de debates o conferencias (37).

Para el curso 1.886-87 se unieron el Círculo Mercantil y el Ateneo, con un proyecto que supuso un feliz impulso a las actividades ateneistas, un tanto languidecidas con la crisis acaecida tras la epidemia de cólera de 1.885, cuando "el Ateneo entró en una situación angustiosa... Después de dos lustros de labor intelectual incesante y fatigosa había caído la sociedad en postración extrema" (38).

La nueva sede de la Sociedad "Ateneo y Centro Mercantil" se instaló en la Glorieta de San Pedro y su inauguración se celebró con una fiesta musical a la que asistió el tenor almeriense Luis Iribarne (39).

La unión entre ambas sociedades se selló con una velada literario-musical en el Teatro Apolo (40).

A partir de este enlace las actividades no se circunscribieron sólo a las de carácter científico y literario sino que dieron cabida en su tribuna a las voces en defensa de los intereses materiales de la ciudad.

El curso 1.889-1.890 marca el fin de esta efímera asociación, motivado por el contraste de criterios entre sus miembros componentes (41).

Los directivos de la sociedad ateneista en sus diferentes etapas eran representantes de la intelectualidad y de la clase media-alta dirigente de la ciudad: Santiago Capella, catedrático de Latín y Castellano del Instituto de Segunda Enseñanza de Almería, José Trías, autor del primer proyecto del ferrocarril Linares-Almería; Cristóbal José Espinosa, médico y sociólogo y Joaquín Ramón García, abogado, ejercieron como presidentes

---

37. LANGLE, junio 1.910, p.36 y 39.

38. LANGLE, julio 1.910, p.66.

39. *Ibid.*

40. LANGLE, julio 1.910, p.69.

41. *Art.Cit.*, p. 72.

de la Institución (42).

En 1.891 el Círculo Literario retomara la labor interrumpida tras la desaparición del Ateneo (43), asumiendo "la historia de aquella Institución como su propia historia, lo mismo en los aciertos que en los errores" (44).

El Círculo desarrolló hasta su desaparición en 1.910 una tan intensa como brillante actividad cultural: conferencias, debates, organización de los tradicionales Juegos Florales, que contaron con mantenedores tan ilustres como García Alix, José Canalejas, Antonio Ledesma o Miguel de Unamuno (45); sin olvidar que gracias a su sección de Literatura y Bellas Artes se vinieron celebrando interrumpidamente Exposiciones Provinciales de Arte desde 1.892 hasta 1.904, siendo esta la última celebrada, en las que participaron los artistas más representativos de la pintura y el dibujo que por entonces eran de la ciudad: Antonio Bedmar, Carlos López Redondo, Díaz Molina, Del Moral Almansa, Navarro de Vera, Fernández Navarro, Emiliano Godoy, Gabriel Pradal o Emilio García Aguilar.

El panorama asociativo-cultural queda completado en la segunda mitad del XIX con la Sociedad Económica de amigos del País, creada en 1.816, con una actividad poco notable(46); el Casino fundado en 1.840 por José Vilches como presidente y que en 1.893 abandonara el carácter representativo de la clase mercantil que había adquirido para pasar a círculo de recreo (47); la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos de la Provincia, creada en 1.844 y desaparecida en 1.846 por "falta de antigüedades en la "ciudad"

---

42. MARTINEZ O'CONNOR, 1.985, p.130.

43. LANGLE, julio 1.910, p.73.

44. LANGE-E, junio 1910, p.34.

45. MARTINEZ O'CONNOR, 1.985, p.130.

46. BALLARIN DOMINGO, Pilar: *La Escuela Normal de Maestros de Almería*. Granada, Universidad de Granada y Diputación de Almería, 1.987, p.29. Cita de CASTELLANO, J.L. *La Sociedad Económica de Amigos del País del Reino de Granada*, 1.976.

47. OCHOTORENA GOMEZ, T.I, 1.977, p.173.

(48); la Diputación Arqueológica de la Provincia de Almería, inaugurada en 1.857 por Miguel Ruiz de Villanueva o la sociedad literaria "La Trastienda" fundada en 1.886 por el poeta Antonio Ledesma en la librería de Fernando Estrella (49).

Ya en el siglo XX, junto a la continuación de las actividades del Círculo Literario hasta 1.910, destacar el Casino de Almería, la Diputación Arqueológica, o la Sociedad de Estudios Almerienses, fundada por Juan Antonio Martínez de Castro, que asumió la intensa labor cultural dejada por otras sociedades desaparecidas y mantuvo la publicación de una revista con título homónimo durante 18 años (50); sin olvidar los diversos intentos realizados para recrear la labor ateneísta surgidos en 1.927 (51) y 1.931 impulsados por destacadas personalidades culturales del momento (52).

Con carácter más corporativo, pero con encomiables afanes de contribuir al impulso cultural de la ciudad contenidos en sus proyectos iniciales, no siempre llevados a cabo por falta de apoyos oficiales; citar las distintas asociaciones de artistas surgidas desde los primeros años del siglo (53).

Un breve repaso a la situación de la enseñanza en la ciudad nos ofrece un panorama polarizado en torno al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, que, sobre la base del Colegio de Humanidades de Santo Tomás, funcionando desde 1.841; se crearía como tal en 1.845 en el Convento de Santo Domingo (54) en virtud de las disposiciones del Plan General de Estudios que trataba de sacar a la segunda enseñanza de la postración en que se

---

48. OCHOTORENA GOMEZ, T.II, pp.186 y 198.

49. OCHOTORENA GOMEZ, T.II, p.184.

50. TAPIA GARRIDO, José Angel: *Almería Hombre a Hombre*. Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, 1.979, p.211.

51. "Comité Organizador para el Ateneo", *La Crónica Meridional*, Almería, 22 junio, 1.927.

52. MARTINEZ O'CONNOR, 1.985, p.130.

53. Vid. epigrafe dedicado a las Asociaciones de Artistas, pp.92-99.

54. OCHOTORENA GOMEZ, T.I, p.191.

encontraba (55). Dependiente en una primera fase de la Diputación de Almería, en 1.884 se incorporara al Estado.

El Instituto se convertirá en una auténtica Institución de la ciudad de Almería, con un plantel de profesionales que "a lo largo de siglo y medio hicieron del centro un lugar con proyección en la ciudad y con prestigio": Gaspar Molina, Santiago Capella, Manuel Arnés o Andrés Giuliani, entre otros (56).

Su apertura se justificó como infraestructura necesaria para la educación de la juventud almeriense. Desde el principio, tuvo una gran afluencia de alumnos, en progresivo aumento en los cursos sucesivos. Por sus aulas pasaron políticos de la talla de Rafael María de Labra, Nicolás Sainerón y Alonso, poetas como Alvarez de Sotomayor o pintores como Antonio Bedmar o Diaz Molina, amén de numerosos intelectuales, escritores, y clase dirigente que lo sería de la ciudad (57).

También contaba la ciudad con el Seminario Conciliar de San Indalecio, fundado en el siglo XV a instancias de Felipe III (58); una primera Escuela Normal de Maestros de efímera duración (1.846-48) y una Academia de Dibujo que funcionaba ya desde 1.838 y que posteriormente en 1.861 se integró como cátedra al Instituto de Segunda Enseñanza de Almería (59). Ya en 1.886 la fundación de la Escuela de Artes y Oficios y en 1.903 de la Academia de Bellas Artes, en funcionamiento hasta 1.903, vino a completar el panorama de la enseñanza artística en la ciudad.

Durante la segunda mitad del siglo además de la creación de gran número de escuelas públicas, surgirán varios Institutos Libres en la provincia así como colegios de segunda enseñanza integrados al Instituto de Almería,

---

55. NUÑEZ RUIZ, Gabriel: "Sociedad y Cultura" en *Almería*, T.IV, Granada, Anel, 1.983, p.1.426.

56. Ibid.

57. *Op.Cit.*, p.1427.

58. TAPIA GARRIDO, José Angel: *Almería Piedra a Piedra*, Almería, Cajal, 1.980, p.351.

59. OCHOTORENA GÓMEZ, T.I, 1.977, p.166.

datando de 1.858 la Escuela Normal de Maestros ya de definitiva creación hasta nuestros días (60).

En cuanto a las enseñanza conducida por religiosos , ésta no tendría una notable implantación en la ciudad, "sin que se encuentre nuestra provincia en la zona de expansión de las ordenes religiosas" (61).

Paralelamente a las aspectos culturales que hemos glosado, el panorama queda completado por actividades literarias, teatrales y musicales, así como con toda una variada gama de diversiones y espectáculos que se ofertarán para el recreo y solaz del almeriense.

Al margen de las revistas estrictamente literarias y de la rica y tradicional actividad periodística, reflejada en diarios como *La Crónica Meridional*, *El Radical* o *El Ferrocarril*, impulsores de la poética y literatura (62), con frecuencia aparecen para el lector almeriense una gran cantidad de libros, folletos, etc., firmados por destacados nombres de la intelectualidad local, *Almería alegre y guía de la capital para 1.906*, de Arturo Alvarez Bustos, *Granada -Almería. Album biográfico* de Díaz Llopis, *Escritores almerienses. Bocetos biográficos* de Langle Rubio, etc.

Plácido Langle, Antonio Rubio, José de Burgos Tamarit o Antonio Ledesma engrosarán una larga lista de autores que alcanzaran una importante producción hacia los años 60 y 70 del siglo XIX. Junto a ellos, en los albores del siglo otros jóvenes literatos superaran los moldes locales y enlazarán con los círculos literarios madrileños, Fermín Gil de Aincildegui, Francisco Aquino Cabrera o José Durbán (63).

Mención aparte de esta lista merece el nombre de Francisco Villaespesa,

---

60. BALLARIN DOMINGO, 1.987, p. 65.

61. *Op.Cit.*, p.30

62. ROMERO MARTINEZ, Juana: *José Durbán Orozco (1.865-1.921)*. Almería, Excma.Diputacióm Provincial de Almería, 1.987, p. 15

63. *Op.Cit.*, p.11.

prolífico poeta nacido en la villa de Laujar en 1.877 y figura clave de la corriente modernista española en el campo literario.

La música durante este período también encontró un lugar destacado como actividad cultural.

Tuvo una expresión significativa a fines del siglo XIX con el auge de las veladas musicales celebradas en los domicilios particulares de la rica burguesía almeriense, rémora quizá de ese carácter británico antes aludido.

Estas reuniones sociales estaban presididas por el piano y con él se acompañaban fragmentos de ópera o zarzuelas populares cantadas para lucimiento de la señora o señorita de la casa, "aunque la mayor parte de las veces... tropezará con los arpegios o perdiera el ritmo de la polka o la mazurca de última hora" (64).

Por otra parte, la oferta musical se completa con la presencia de Compañías de Ópera en la ciudad y de los importantes divos del momento, (65) como Miguel Fleta o Marcos Redondo en 1.927 (66), o los estrenos de las últimas zarzuelas u opéretas, que desfilaron por el Trianon, Apolo o Teatro Circo-Variedades, que vienen a demostrar la existencia de "una élite musical capaz de comprenderlas y pagar por su actuación" (67).

Concertistas de guitarra como Julián Arcas, que dió sus recitales en la corte de Isabel II, entre otras; constructores famosos de guitarra como Antonio Torres; tenores como Luis Iribarne, compositores como José Padilla Sánchez, del cual se celebra en este año el centenario de su nacimiento, y cuyas temas- "El relicario", "Valencia", "La Violetera" o "La

---

64. AGUILA ORTEGA, Manuel Del; "Panorama de la música almeriense (1.880-1.936)", en *Almería*, Granada, Anel, 1.983, p.1.457.

65. Ibid.

66. "Exposición Moncada Calvache", *La Crónica Meridional*, Almería, 10 junio, 1.927, p.3.

67. AGUILA ORTEGA, 1.983, p.1.457.

princesita"- fueron y son cantados por Raquel Meyer, Maurice Chevalier, Monserrat Caballé o José Carreras, y fueron temas musicales de películas como "Luces de la Ciudad" de Charles Chaplin; o Gaspar Vivas, autor de los célebres Fandanguillos de Almería, tuvieron su cuna en la ciudad (68).

Los conciertos populares programados en la Plaza de la Constitución, conjuntos musicales formados por personajes locales, Carmen Brocca o Manuel García Martínez, autor del Himno de Almería, con Petra de Ledesma, o la importante Sociedad Cultural Musical que funcionaba en los años 20 y que programó recitales en el Teatro Cervantes con figuras de la talla de Wanda Landowska (69), Rubinstein (70) o Andrés Segovia (71), contribuyeron a mantener este ambiente musical.

De igual modo, citar los cafés-cantantes, "alegre espita por la que respiro una sociedad de restringidas costumbres", Santo Domingo, Café Méndez Nuñez o Lion D'Ors, donde actuaron los grandes cantaores de flamenco, tonadilleros y bailaoras de la época, Silvero Franconetti, Antonio Chacón o Juan Brevas (72).

En otros aspectos, las distracciones también venían aseguradas por la cantidad de compañías de teatro que visitaron la ciudad, donde su público pudo disfrutar de las representaciones de Rafael Calvo en el Teatro Calderón en 1.882, del actor de la tierra, Antonio Vico, representando "La Pasionaria" o "Los Amantes de Teruel" en el Teatro Novedades o de las numerosas representaciones que programó el Teatro Cervantes desde su inauguración en 1921, del que cabe destacar el suceso del asesinato de Concha Robles, hija del concertista de guitarra Juan Robles, que murió abatida a tiros en su escenario cuando representaba "Santa Isabel de Ceres" la noche del 21 de enero de 1.928 (73), y tema de tertulia durante

---

68. AGUILA ORTEGA, 1.983, pp.1450-53.

69. *Op. Cit.*, p.1.460.

70. "De Arte. Concierto", *La Crónica Meridional*, Almería, 20 abril, 1.924, p.2.

71. "Andrés Segovia", *La Crónica Meridional*, Almería, 12 mayo, 1.932, p.2.

72. AGUILA ORTEGA, 1.983, 1.458.

73. TAPIA GARRIDO, 1.980, p.279.

meses; sin citar las sociedades de aficionados que alcanzaron una gran proliferación en la ciudad en el siglo.

El arte taurino contó con un gran número de seguidores en la ciudad donde abundaron las sociedades como "La Capea", "El Club Reverte", "La Montaña", "La Lidia" o "Espartero" (74).

A partir de 1.849 en la primera plaza de toros con que contó la ciudad y desde 1.888 en su nueva y definitiva ubicación, para disfrute del aficionado tuvieron tardes gloriosas diestros como Lagartijo, Mazantini o Julio Gómez "Relampaguito", torero de la tierra (75).

Las tradicionales fiestas de agosto celebradas en la ciudad desde principios del siglo XIX en honor de la Virgen del Mar; las actividades programadas por la sociedades de recreo "Club Velocipedico", "Unión Artística", "Dalia Azul", "Club de Reagatas" o "La Peña" (76); los bailes de carnaval, las sesiones cinematográficas, tertulias de cafés, institución decimonónica de relaciones sociales de la que destacan las del Café Suizo, Español, Viena, Universal o Lion D'Ors (77), hoy ya desaparecidos; completan las actividades en la que los almerienses se distraían de la rutinaria vida diaria y ocupaban su tiempo de ocio.

---

74. OCHOTORENA GOMEZ, T.II, 1.977, p.186.

75. HERNANDEZ, M. y RIGAUD, E.: *Centenario de una plaza sin nombre (1.888-1.988)*, Almería, Imprenta La Unión, 1.988, p.61.

76. TAPIA GARRIDO, 1.980, 472.

77. *Op.Cit.*, p.458.

## 2. LA PRODUCCION ARTISTICA EN LA CIUDAD

Durante la primera mitad del siglo XIX la actividad artística en Almería, y concretamente la pintura, conoció una etapa de extraordinaria pobreza y apatía en cuanto a producciones específicas e iniciativas que motivaran su desenvolvimiento.

Con escasos centros oficiales y privados de enseñanza y de tipo cultural, sin la definición de los actuales límites provinciales, sin periódicos u otros medios de difusión, la producción pictórica no se verá fomentada por ningún tipo de acciones positivas.

"La situación ambiental almeriense durante el trascurso del siglo XIX no es favorable para el desarrollo de actividades artística, tampoco lo es para pretender que del escaso número de habitantes con que iniciamos el siglo, alcancemos un alto porcentaje de los relacionados con el arte, y más escasos serán estos si los buscamos con excepcionales cualidades artística " (1).

No obstante, será de esos escasos 16.000 habitantes con que comenzamos el siglo en donde se descubre el mayor número de datos biográficos de artistas almerienses o que no siendo naturales de su provincia tuvieron una vinculación profesional con ella durante algunos años.

Las economías se encontraban sometidas a un proceso de crisis prolongada entre 1.804-1.840, desencadenada por sucesivas calamidades, como los terremotos de 1.804 que asolan la provincia, la invasión de Almería por los franceses en 1.810 y sus posteriores consecuencias, la tisis de 1.823, o el cólorea morbo de 1.834.

Este proceso justificará la escasez de actividades artísticas, concentradas como estaban las economías locales en otros capítulos.

---

1. GODOY ROLLON, Dionisio y FERNANDEZ CAPEL, Marí Carmen: Apuntes para un Diccionario biográfico de artistas almerienses nacidos en el siglo XIX. Almería, inédito, 1.987.

Trascurridos los años de crisis, rayano la mitad del siglo comienza a ser evidente una cierta recuperación económica y cultural.

Una burguesía económicamente fuerte y emprendedora tomará las riendas de las iniciativas económicas y de progreso en la ciudad, fundamentadas sobre todo en el desarrollo agrícola y minero que se experimenta en la provincia a consecuencia de los cultivos del parral, fundamentalmente, y la explotación de mineral, que se traducirá de manera inmediata en un aumento considerable de las actividades comerciales, exportándose los citados productos hacia capitales europeas y americanas. Paralelamente, una incipiente industria comienza ahora a manifestarse, aunque con menores índices de crecimiento; siendo estos tres valores los que marquen el ritmo de la economía almeriense a partir de la segunda mitad del siglo<sup>(2)</sup>.

La vida artística se resentirá como consecuencia de esta incipiente prosperidad económica y en el terreno cultural surgirán una serie de organismos e instituciones que actuarán como vehículos de la producción artística, canalizando la formación y promoción de los artistas, Ateneo, Círculo Literario o Escuela de Dibujo (3), fueron un medio propicio para el desarrollo de estas actividades, comenzando ahora a darse los síntomas de un lento y modesto despertar y un inusitado interés por la pintura. Al afirmarlo, nos apoyamos en la existencia de cerca de 100 firmas que ejercen en la ciudad durante estos años, alcanzándose unos niveles de calidad inexistentes o desconocidos hasta entonces que, precisando cronológicamente, serán más evidentes a partir del último cuarto del siglo y primeras décadas del presente, gracias al hacer individual de una serie de pintores que perfilan sus personalidades artísticas en estos años y otros que nacidos en estos finales del siglo ejercerán una dinámica artística que prolonga la estética decimonónica predominante en la ciudad. Unos y otros contribuirán a definir el panorama pictórico local hasta 1.936.

Este fenómeno debe ser estudiado en función del análisis de diferentes

---

2. Vid. epígrafe dedicado a Evolución demográfica, económica y social, pp.19-24.

3. Vid. epígrafe dedicado al Medio cultural, pp.28-40.

mecanismos de desenvolvimiento que coadyuvaran a él, y que tomando un amplio margen cronológico actuarían desde 1.835 hasta el primer tercio del siglo XX.

### 2.1. Centros de enseñanza

El primero de los mecanismos a tener en cuenta son los centros de enseñanza con carácter artístico.

No existirá en Almería una Academia de Bellas Artes con entidad suficiente y práctica que canalice y controle por la vía de la oficialidad estas enseñanzas, y, por tanto, sin llevar la prerrogativa asociada a ella de tener a su cargo una Escuela de Bellas Artes que ejerciera fines específicamente artísticos y didácticos, a diferencia de lo que ocurre en otras capitales más favorecidas en este aspecto dentro del ámbito andaluz (San Telmo en Málaga, Santa Isabel de Hungría en Sevilla, Nuestra Señora de las Angustias en Granada o la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz), cuyas Academias se convirtieron en el alma de la vida artística de sus respectivas ciudades.

En Almería, al margen de los estudios particulares de pintores y/o profesionales de la enseñanza artística, una Escuela de Dibujo creada en 1.838 con pretensiones de Academia Noble de las Bellas Artes, -que ejercerá como primera entidad responsable de la formación de los jóvenes artistas que surgieran en la ciudad, completada después por los más avanzados, vía pensionado; o los económicamente pudientes con un período de formación fuera de la ciudad, en centros como Roma, París o Madrid-; la Escuela de Artes y Oficios creada en 1.886 con un carácter más artesanal y obrero que específicamente artístico y la Academia de Bellas Artes surgida en 1.902 gracias a la iniciativa particular del pintor sevillano aficionado en Almería Joaquín Martínez Acosta, eran los Centros que aseguraban la formación artística para cualquier almeriense con vocación pictórica. De hecho, en ellos recibieron los rudimentarios instrumentos de la profesión la mayor parte de los pintores almerienses desde la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX.

### 2.1.1. Escuela de Dibujo

Los orígenes de la Escuela se remontan a 1.838 cuando la Diputación Provincial de Almería aprueba por resolución de 23 de enero la creación de una Escuela pública y gratuita de dibujo costeada con los fondos provenientes de la contribución que los "propios" de los pueblos llevaban pagando "con el nombre de Escuela de Dibujo" desde hacía algunos años sin aplicación práctica alguna (4).

Tras el allanamiento de "no pocas dificultades que han venido antes de establecer en esta capital una Academia de Dibujo" se inauguró el 5 de abril con los fondos de la citada donación anual que ascendía a 2.500 reales, contando con un número de alumnos en función de la capacidad del local y como instrumentos de la enseñanza una "colección de modelos". Su sede estuvo desde entonces en unas dependencias del recién suprimido convento de Santo Domingo,

"Sin la ostentación de otras antiguas Escuelas de Dibujo, se ha colocado con regular decencia en una buena sala del convento suprimido de Santo Domingo, sirviendonos de otra continua de bastante capacidad para incorporarla...y formando entonces un anchuroso y hermoso salón, cuando pueda hacerse, a lo que se han prestado muy gustoso el intendente y la Junta de Consignación." (5).

Como director de la Escuela se nombró por propia solicitud al "profesor de pintura de esta capital" (6) D. Manuel Berruezo, "persona inteligente, muy honrada y edad propicia para esta clase de enseñanza" a quien se le señaló un sueldo de 6 reales diarios "que ha dimitido haciéndose cargo de las condiciones generales de la época presente y de la economía que debe atender a las obligaciones de la Academia" (7). Junto con un conserje, con sueldo de 2,5 reales diarios, fueron los dos únicos empleados del

4. Archivo Provincial de Almería, *Libro de Actas de 1.838, sesión de 23 de enero.*
5. Archivo General de la Administración, Sección de Educación y Ciencia, *Legajo 6524.*
6. Archivo Provincial de Almería, *Libro de Actas de 1.838, sesión de 17 de febrero.*
7. Archivo General de la Administración, *Leg. 6524.*

Centro(8).

Surgía así, con gran improvisación y escasez de medios, el primer centro de enseñanza artística con que contó Almería .

Comunicada a Madrid el 7 de abril de 1.838 la fundación de la Escuela por el Jefe Político de la Provincia

"Como establecimiento debido a la protección de su Gobierno y como producto de los incesantes desvelos para el bien público y esplendor de la corona" (9),

el Gobierno Central transmitió las gracias por la "útil medida", siendo "muy grato a S.M. el celo que ha desplegado en esta ocasión", y "voluntad" de la Reina que "si el número de alumnos inscritos o que aspiren a serlo asciende al que permite el local, sean preferibles los menos malos o los hijos de los artistas" (10).

Almería parecía incluida en la dinámica de la época "generada por la puesta en marcha de una política cultural isabelina, y de la Restauración después, que fomentó el cultivo de las Artes desde diferentes procedimientos" (11).

De los primeros años del funcionamiento de la Escuela no destacan noticias de interés, pudiéndose apuntar incluso la posibilidad de un retraso en su apertura durante algunos meses.

El número de matriculados fue amplio y la enseñanzas que comenzaron a recibir los jóvenes alumnos obtuvo pronto óptimos resultados a juzgar por la solicitud que en agosto de 1.842 se hace al Gobierno Central para que cediera a la Escuela el local más amplio que ocupaba la Iglesia del Convento de Santo Domingo,

---

8. Archivo General de la Administración, Leg. 6254.

9. Ibid.

10. Ibid.

11. SAURET GUERRERO, Teresa; *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad de Málaga, 1.987, p. 16.

"por los beneficios que reporta a la juventud de esta capital y su provincia en la instrucción de este ramo tan interesante a las artes y a la ilustración" (12).

En agosto de 1.843 el Jefe Político comunica a la Diputación la liquidación de la cuenta corriente de los fondos de la Escuela, "entendiéndose que desde el 1 de julio último serán satisfechos por orden de la Diputación los sueldos y gastos de dicha enseñanza" (13).

La Diputación de Almería asumirá desde ahora todos los asuntos concernientes a la Escuela, en un principio siguiendo las iniciativas y propuestas del Jefe Político de turno en la provincia.

Así, este veló por el buen funcionamiento del Centro elaborando el reglamento para su gobierno interior y un presupuesto para llevar a cabo las mejoras indispensables del local que ocupaba, así como la adquisición de objetos y dibujos originales para el uso en sus clases, todo ello con la aprobación del pleno provincial (14).

Igualmente, entre sus competencias entraba la elección de director y así las ejerció en septiembre de 1.844 a la muerte de Manuel Berruezo nombrando a D. Juan de Mata Prats, "pintor de historia y profesor de Ciencias Exactas" (15), nuevo director, "dándole así una muestra del aprecio por las distinguidas cualidades que le adornan" (16).

Durante los años 1.844-1.846 tiene lugar en España una serie de reformas docentes que afectaron a los centros oficiales de enseñanza artística, resultando de ello una estructura basada en la división de competencias.

---

12. Archivo Provincial de Almería, *Libro de Actas de 1.842, sesión de 23 de agosto.*

13. *Ibid., Libro de Actas de 1.843, sesión de 27 de agosto.*

14. *Ibid., Libro de Actas de 1.844, sesiones de 19 y 22 de octubre.*

15. Archivo General de la Administración, *Leg. 6524.*

16. Archivo Provincial de Almería, *Libro de Actas de 1.844, sesión de 17 de septiembre.*

Habia academias de primera clase dedicadas a la formación artística y de segunda cuyo fin prioritario era la cualificación artesanal (17).

Consecuencia de esta política pudo ser una Real Orden citada en documentos archivísticos por la que en 1.844 se concede la fundación en Almería de una Academia de Nobles Artes.

La documentación en este sentido es bastante escasa, y a veces confusa, para poder establecer una valoración definitiva de la misma.

Consultadas colecciones oficiales sobre acuerdos legislativos de la época, y la *Gaceta de Madrid* del mismo año, la Real Orden citada no aparece, no obstante hay una serie de documentación oficial que cita expresamente la fundación de una Academia de Nobles Artes de la ciudad por Real Orden de 1.844 bajo la Presidencia del Jefe Político de la Provincia, y en ella nos basamos para afirmar su existencia, sin permitirnos por la concisión de la misma establecer la categoría que quiso conferirse a su Escuela.

Incluso de lo que se supone fueron sus primeros años de actuación como tal Academia, 1.845-48, hay datos concretos sobre su plan de estudios y los resultados prácticos de la enseñanza impartida.

Así, ya en el curso 1.845 "tuvo felizmente su primer curso académico" como Escuela Especial dependiente de la Academia. Su número de alumnos osciló desde el principio entre 60 y 70 matriculados, que estudiaron bajo la dirección de un único profesor, el director Juan de Mata Prats, pero "serían más si hubiera profesores suficientes incluidos en el presupuesto de la Academia, a pesar de este defecto se cuentan ya cuatro cursos de increíble aprovechamiento de los discípulos, pues en los últimos exámenes de junio de este año que he presidido han sido premiados ocho con medalla de plata... y he visto con satisfacción en cuatro o cinco de los alumnos que estudian facultades mayores para pasar a la pintura y dos de ellos pintan ya muy bien, otros en disposición de empezar el estudio del modelo

---

17, SAURET GUERRERO, 1.987, p.30.

y del natural, otros concluyendo el todo de la figura y los más con los conocimientos preparativos y auxiliares de aritmética y geometría práctica, delineación, anatomía aplicada, teoría de la pintura, mitología, historia de las nobles artes, usos, trajes y costumbres de los pueblos." (18).

Estos satisfactorios resultados y el ánimo de potenciar este tipo de enseñanzas y con ello el arte en la ciudad, motivaron al Jefe Político y Presidente de la Academia, a la sazón Nicolás Sartorius, a iniciar en 1.848 gestiones con el objetivo de obtener la protección oficial necesaria para asentar definitivamente estas enseñanzas en la ciudad.

Así, "deseando la Academia ir elevando su Escuela Especial a la altura que conviene a las nobles artes", se acordó revisar su reglamento "y lo encontró diminuto e imperfecto, poco apropiado para el fruto de los numerosos artistas y el desarrollo del genio artístico de los alumnos", siendo así que se facultó al académico Eusebio Ruiz de la Escalera, comandante de caballería y tesorero de las rentas cesantes de la Academia, a redactar un reglamento completamente nuevo, que fue aprobado por unanimidad y sometido al visto bueno de la superioridad (19).

Para su elaboración, Ruiz de la Escalera se basó en los "Reales Estatutos de 1 de abril de 1.846" de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en su "Reglamento interior aprobado por S.M. en 28 de septiembre de 1.845,

"habiendo elegido de ambos documentos lo que le ha parecido más propio para esta Academia, que aún se halla en su infancia..., pero que es posible que algún día pueda rivalizar con las de Sevilla y Barcelona..." (20)

y dejando

"expedito el camino de la enseñanza y si algún artículo parece que contiene un tanto de minuciosidad se ha tenido presente que esta Academia

---

18, Archivo General de la Administración, Leg. 6524.

19, Ibid.

20, Ibid.

necesita adquirir el hábito de tal y en él su Escuela se observe desde ahora verdaderos principios de estudios, métodos, orden y disciplina, y que cada académico, profesor, discípulos y sirvientes sepan el lugar que ocupa" (21).

Las aspiraciones de las autoridades locales con respecto a estos temas quedaban fundadas y expresadas en la elaboración de un reglamento para la organización de la Academia de las Nobles Artes con el título de "Santa Isabel Reyna de Portugal".

En materia artística, los estatutos fijaban las enseñanzas de la Escuela en: dibujo, pintura, escultura arquitectura y grabado en dulce y huevo, siguiendo en todo a la de Madrid. Los cursos académicos serían de octubre a mayo, no se admitirían alumnos menores de 5 ó 7 años, ni sin saber leer, escribir o sin conocimientos de aritmética y geometría, cubriéndose también la homologación de sus estudios con la Academia de San Fernando u otras "del reino".

En concreto, los estudios de dibujo y pintura abarcarían: "Aritmética y geometría. Dibujo de figura y paisaje en toda su extensión. Dibujo de adorno y proporciones de los ordenes arquitectónicos. Descripción lineal y anatómica. Osteología y miología aplicadas, simetría y proporciones del cuerpo humano. Modelo antiguo y del natural. Idem de paños. Colorido, composición. Teoría de la pintura y análisis de las nobles artes. Mitología, usos, trajes y costumbres de los pueblos" (22).

La dirección estaría a cargo de 16 académicos, con el Jefe Político de turno como Presidente, tres miembros por "Dibujo natural, de adorno y lineal y de Arquitectura y Perspectiva"; tres por las enseñanzas de "modelo, pintura de historia, de países y costumbres"; tres por escultura, un bibliotecario, un secretario, dos consiliarios y dos censores (23).

---

21, Archivo General de la Administración, Leg. 6524.

22, Ibid.

23, Ibid.

La petición venía firmada por Nicolás Sartorius, Eusebio Ruiz de la Escalera, José Martínez Neale, Fernando Gómez Talavera, Rafael Díez, José María Gómez, Juan de Mata Prats y Luis Iribarne (24).

El contenido del reglamento, sin duda, resultaba un tanto excesivo para las posibilidades reales de la ciudad, con dificultades económicas siempre presentes en los erarios públicos, presuntos valedores de la realización del proyecto; escasa infraestructura en cuanto al elemento docente que los desarrollara e, incluso, número insuficiente de alumnado con pretensiones exclusivamente artística que justificara la implantación de un plan de estudios tan ambicioso en una capital de provincias como Almería, por muy encomiástica que resultara la iniciativa, era pretenciosa y poco viable.

Así lo debió suponer el Gobierno, pues a pesar de las nobles intenciones que abrigaba el proyecto, aún en 1.849 se esperaba la respuesta positiva de la aprobación del reglamento paralizado en el Ministerio de Instrucción Pública, que nunca llegó a producirse. En cumplimiento del artículo 2º del Real Decreto de 31 de octubre de 1.849, por el que se reformaban las Academias de Bellas Artes de las provincias, y en el que se contemplaba que en las poblaciones donde existían aquellas o estudios de dibujo se conservaran estos bajo la denominación de Escuelas, se comunicó al Gobernador provincial que "la Reina...se ha servido aprobar en tal concepto y bajo dicha denominación la Academia establecida en esa capital" (25).

Continuó pues como Escuela de Dibujo dependiente económicamente de la Diputación Provincial de Almería, consignándose también, al menos desde 1.854, alguna aportación económica del Ayuntamiento de la ciudad para el pago de los alquileres de los locales que ocupaba y del sueldo del director del Centro.

---

24. Archivo General de la Administración, Leg. 6524.

25. Ibid.

A finales de julio de 1.855 falleció D. Juan de Mata Prats, publicándose la vacante que se producía en la Escuela en el Boletín Oficial de la Provincia y Gaceta de Madrid, invitando así a las personas que desearan aspirar a ella a presentar sus solicitudes y

"documentos que acrediten la aptitud del aspirante para la enseñanza de las materias siguientes: Principios teóricos del dibujo. Mitología artística. Historia de las Bellas Artes, ritos, trajes, costumbres de los pueblos. Historia, descripción y traslado de los cinco ordenes de la arquitectura. Geometría propia del dibujante. Principio de delineación, dibujo natural, lineal y topográfico" (26).

En comparación con los primeros nombramientos de profesores y directores del Centro, con esta única condición de la convocatoria se observa una mayor preocupación y cuidado por parte de la Institución provincial a la hora de encomendar este tipo de enseñanzas, valorándose por vez primera la aptitud de los aspirantes. El propio hecho de que la plaza se pensara otorgar por concurso de méritos y no por designación directa era un paso adelante para garantizar la calidad de la enseñanza.

Entretanto se cubría la plaza, Juan María Canoba actuaba como director honorario del Centro (27).

En noviembre de 1.855, vista la solicitud presentada por los "tres que lo han pretendido, el que mejor condiciones reúne es D. Andrés Giuliani" (28), de origen italiano, pintor de retratos, presidente de la sección de Artes de la Sociedad Literaria y Artística de Granada en 1.847, Académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de esa capital en 1.850 y director interino de la misma en 1.847 y vocal de su Comisión de Monumentos Históricos en 1.849, entre otros méritos (29).

---

26. Archivo Provincial de Almería., *Libro de Actas de 1.855, sesión de 31 de julio.*

27. *Ibid., Libro de Actas de 1.855, sesión de 3 de agosto*

28. *Ibid., Libro de Actas de 1.855, sesión de 3 de noviembre.*

29. Archivo del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Almería. *Carpeta Expedientes personales de profesores y empleados fallecidos o que han sido de este Establecimiento. G-H. Andrés Giuliani, Catedrático de Dibujo.*

Andrés Giuliani y Cosci se hizo cargo de la docencia y dirección de la Escuela, con sueldo anual de 5.000 reales anuales; hasta su fallecimiento en enero de 1.889, resultando su aportación fundamental para la pintura local y la enseñanza artística en la ciudad.

Lo exigido en la convocatoria de la plaza respecto a la preparación del aspirante en las distintas disciplinas ya señaladas, nos indica la existencia de un programa docente que cubría las necesidades de presuntas vocaciones artísticas, pero con la incorporación de asignaturas de otro contenido fundamentalmente práctico, donde el dibujo era la disciplina esencial: geometría propia del dibujante, principio de delineación, dibujo natural, lineal y topográfico.

Hay que tener en cuenta que al ser un Centro costeado fundamentalmente por la Corporación Provincial, a él acudían no solo los que pretendían con el dibujo aspirar a una actividad artística profesional, sino también los que precisaban de él como un instrumento de trabajo. Así, numerosas peticiones de ingreso se conservan en el Archivo Provincial insistiendo en una situación económica estrecha y en la necesidad de adquirir rudimentarios conocimientos de dibujo para ejercitar prácticas profesionales.

En ello se basó el Consejo para ampliar en enero de 1.856, coincidiendo con la llegada de Giuliani, de 60 a 80 las plazas gratuitas que concedía, pues

"había que cubrir las necesidades y actuales exigencias de la provincia, teniendo por otra parte el cuerpo provincial un gran interés en que los artesanos y menestrales de la misma adquirieran los conocimientos propios de las profesiones mecánicas a que se dedican" (30).

En este mismo mes se aprueba comisionar a Giuliani para la elaboración de un nuevo reglamento para el gobierno interior de la Escuela, que fue aprobado en junio con la única modificación de que se aplicarían las clases diarias a dos horas en vez de la hora y media que estableció el director (31).

30. Archivo Provincial de Almería, *Libro de Actas de 1.856, sesión de 15 de enero.*

31. *Ibid., Libro de Actas de 1.856, sesión de 16 de junio.*

Cinco años más tarde, por Real Orden de 6 de agosto de 1.861 y de conforme con el dictamen de la Junta de Instrucción Pública, la Escuela de Dibujo quedó agregada al Instituto de Segunda Enseñanza de la capital, creado en 1.845, confirmándose a Giuliani en este Establecimiento en el cargo de profesor interino de Dibujo en enero de 1.862 y desempeñándolo hasta que en mayo de ese mismo año se le nombró catedrático de Dibujo del Instituto (32).

A partir de esta incorporación a las enseñanzas oficiales con carácter de materia no obligatoria, el programa de asignaturas fue más reducido, comprendiendo las clases de figura (extremidades, busto y cabezas), paisaje y adorno, y principios mayores y menores de dibujo (33), aunque sí se mantuvo el mismo nivel de matriculados.

Hasta el momento de la inclusión de la Academia en el Instituto los nombres de futuros pintores son escasos, paradójicamente, a partir de ahora los pintores que destaquen en Almería serán alumnos de Giuliani en este Centro durante el último tercio del siglo: José Díaz Molina, Antonio Bedmar, Manuel Luque, Pedro Balonga Guirado, Angel Ferrer Rapallo, Manuel Taramelli o Gabriel Pradal, entre otros, se formaron bajo la dirección de este pintor italiano que los alentó y encauzó en sus vocaciones artísticas.

Andrés Giuliani dirigió la cátedra de dibujo hasta enero de 1.889 en que falleció (34).

Un antiguo discípulo suyo, José Díaz Molina, que había sido ayudante de la asignatura entre 1.876 y 1.883, se hizo cargo interinamente de la plaza,

---

32. Archivo del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Almería, *Expedientes personales de profesores y empleados o que no pertenecen a este Instituto G/H, Expediente D, Andrés Giuliani, Catedrático de Dibujo.*

33. Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Carpeta 137, "Expediente José Díaz Molina".

34. "E.P.N.", *La Crónica Meridional*, Almería, 10 enero, 1.889, p.2.

hasta julio de 1.892, en que fue suprimida:

"Quisieramos abrigar la esperanza de que pasado este periodo, que ha dado margen al citado decreto, se restablezca esta asignatura, indispensable para los que se dedican a las ciencias y a los múltiples oficios y artes mecánicas y de utilidad manifiesta para los usos comunes de la vida, por cuya necesidad y utilidad debiera declararse obligatoria en el Instituto" (35).

Para el curso 1.896-97 otra vez se impartía la disciplina del dibujo en el Instituto Provincial de Almería, para entonces ya incorporada como asignatura oficial en el programa de estudios de la segunda enseñanza, lejos ya los intentos de creación en la ciudad de una Academia de Nobles Artes y concluida la etapa en la que el Centro conoció su mejor época, la del último tercio del siglo XIX bajo la acertada dirección de Andrés Giuliani, quien posibilitó un progresivo desarrollo de las enseñanzas del arte en la ciudad, como lo refrenda el mérito de alumbrar una modesta aunque digna escuela de pintores locales.

### 2.1.2. Escuela de Artes y Oficios

"Atendiendo a los resultados tan favorables que estaba produciendo no sólo para las clase trabajadoras, sino también para el equilibrio económico y cultural del país, la creación de la primera Escuela de Artes y Oficios de Madrid, se pensó que era el momento de extender estas enseñanzas por diferentes localidades de España" (36).

Así, por Real Decreto de 5 de noviembre de 1.886 se crea en Almería la Escuela de Artes y Oficios, una de las siete primitivas del país costeadas exclusivamente con fondos estatales, gracias al impulso del por entonces Ministro de Fomento Carlos Navarro Rodrigo, diputado por Almería y

35. *Memoria del Curso 1.891 a 92, Distrito Universitario de Granada, Instituto de Almería, Castellón, Imprenta de Venancio Soto.*

36. GALERA VALERA, Ma Teresa; *La Escuela de Artes y Oficios de Almería (1.887-1.900)*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Murcia, marzo 1.986, p.89.

promotor de diversas obras de infraestructura de singular importancia para la capital como fueron las del ferrocarril y el puerto.

Con la creación de la Escuela se venía a satisfacer una aspiración largamente sentida en la ciudad, al posibilitar la orientación de buena parte de la juventud almeriense al campo de los oficios manuales y las artes aplicadas, necesarios para los intereses de un grupo muy importante de ella decidida por el trabajo industrial, artesanal o mecánico,

"En esta escuela el obrero almeriense encontraría el arma para mejorar su situación social, perdería la apatía en que había vivido hasta el momento y asistiendo a las clases, obtendría como premio los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para sus oficios" (37).

Por otra parte, con la incorporación de enseñanzas más específicas del campo artístico que técnico, se acogió también a otro alumnado cuyos intereses se cifraban exclusivamente en el desarrollo de una actividad pictórica o escultórica, posibilitándole un aprendizaje meramente artístico que le servía de apoyo para su perfeccionamiento o posterior ingreso en una Escuela de Bellas Artes.

Los alumnos más aventajados, unos y otros, pasarían a formar parte del profesorado de la Escuela, que desde su establecimiento desarrolló en la ciudad una muy notable y digna labor pedagógica, y que estuvo presente, a través de su profesorado o alumnado, en cualquier hecho artístico o cultural que tuviera lugar en la ciudad.

El 9 de diciembre de 1.887 se abrían las aulas de la recién creada Escuela con la asistencia de 318 alumnos, 189 obreros y 129 estudiantes; en las dependencias cedidas al efecto por el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Almería que tenía su sede en el Convento de Santo Domingo, compartiendo la Escuela este lugar con el Instituto hasta 1.889 en que pasó a un local propio costeado al efecto por el Ayuntamiento de la ciudad (38), y donde estuvo hasta 1.931 en que se trasladó a un edificio

---

37. GAELERA VALERA, 1.986, p.89.

38. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-25*

construido ex profeso para albergar al Centro (39) , retornando en 1.951 a su primitiva ubicación en el Convento de Santo Domingo, donde permanece en la actualidad (40).

Eusebio Sánchez Sáez, canónigo lectoral de la Catedral, fue nombrado, con carácter de Delegado Regio, Director del Centro , formando parte de su inicial plantilla de profesores Vicente Villaespesa Calvache, Ramón Ledesma Hernández, José Egea Ortiz, Hilario Navarro de Vera, Luis María Arigo, Plácido Rivas Pérez, Manuel Arnés Vizcaino, Manuel Taramelli y Sanchez Fortún y Francisco Abad Madonell, que tomaron posesión de sus cargos en 1 de diciembre de 1.887 (41).

Con el trascurso de los años, este claustro se fue completando alternativamente por un profesorado competente, entre quienes se encontraban profesionales de reconocido prestigio: Carlos López Redondo, José Rocafull de Montes, Antonio Fernández Navarro, Francisco Prats y Velasco, Francisco Payá Sanchis, José Ordoñez, Antonio Bedmar Iribarne, Juan Cuadrado Ruiz, Enrique López Morales, y Fausto La Gasca Rull, entre otros.

"Los éxitos alcanzados en la difusión y avaloramiento de la popular cultura aquí obtenidos, no pueden ser adjudicados a personalidad alguna, porque son producto de la idoneidad y fértil labor de cuantos han integrado su personal docente desde su creación a la fecha, quienes por igual y con afanoso empeño han hecho una obra fecunda en el buen terreno y aptitudes de una materia prima valioso y apropiada..." (42)

En 1.891, tras cinco años de permanencia en el cargo, renuncia el director del establecimiento Eusebio Sánchez.

Más valioso y positivo para la Escuela y para la pintura local, fue la aportación de su sucesor, Carlos López Redondo, recién llegado al Centro

39. "¡Por fin!, El traslado de la Escuela", *La Crónica Meridional*, Almería, 20 octubre, 1.931, p.2.

40. GALERA VALERA, 1.986, p.91.

41. *Op. Cit.*, p. 195.

42. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería. Curso 1.924-1.925.*

para incorporarse a la enseñanza del dibujo de adorno y figura, para la que obtuvo plaza en propiedad mediante oposición, ejerciendo su primer destino en esta ciudad.

Madrileño de nacimiento, almeriense por adopción, bajo su dirección y su actividad docente, prácticamente ininterrumpida desde 1.892 a 1.917, el Centro va a conocer un notable progreso,

"...ha demostrado durante dicho tiempo, tales condiciones de laboriosidad, inteligencia y amor a la instrucción del obrero, que merece la gratitud imperecedera de Almería, porque elevando la cultura y el nivel moral del proletariado, ha convertido a los trabajadores manuales en artistas...ha desarrollado el amor al estudio multiplicando prodigamente las matrículas y ampliando sin cesar los diversos estudios de la Escuela, ha sabido recoger la gratitud del pueblo que se ha educado y la simpatía y afecto de todas las clases sociales" (43).

Igualmente, con su celo y profesionalidad encauzó la vocación de numerosos artistas locales, mucho más allá de sus tareas académicas, alentándoles en sus primeros pasos,

"Trabajador infatigable, espíritu modelo dotado de un fino instinto artístico, supo desarrollar con gallardía la afición a las Bellas Artes (44). Los obreros almerienses han tenido siempre en D. Carlos, un consejero leal, un amable y justo alentador, cuando no un discreto y espontáneo colaborador de sus trabajos" (45).

Durante los años en que permaneció al frente de la Escuela se introdujeron numerosas mejoras y reformas: ampliación de enseñanzas con la inclusión, entre otros, de talleres de cantería y pintura decorativa costeados por el Ayuntamiento de 1.901 a 1.907, talleres de metales y maderas en 1.907;

---

43. Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Carpeta "Expedientes Personales terminados, Técnicos, Carlos López Redondo".

44. Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.934-35.

45. FERNANDEZ NAVARRO, Antonio: "De Arte, Carlos López Redondo", *Diario de Almería*, Almería, 10 octubre, 1.917, p.1.

clases gratuitas y sin efectos académicos de francés en 1.899; clase especial de taquigrafía en 1.912, clase libre de Esperanto de 1.915-18, etc. Se iniciaron las gestiones oficiales para conseguir la construcción de un edificio propio para el Centro, que se inauguró en 1.931. Igualmente, se introdujeron mejoras en el alumbrado de las clases, compras de mobiliario, dotación de material para las enseñanzas técnicas y artísticas, decorados de los salones, conservación de una biblioteca, etc. (46).

Entre las novedades más significativas destaca para el curso 1.903 -aunque ya en 1.892 hay presencia de señoritas en las aulas- la posibilidad de formalizar matrícula para las jóvenes de la ciudad, privadas hasta entonces de la enseñanza oficial en la Escuela.

El 17 de octubre de 1.903 Carlos López Redondo eleva un informe al Rector de la Universidad de Granada comunicándole el comienzo de estas enseñanzas, accediendo a la solicitud hecha por un número de señoritas de la ciudad y con el deseo explícito del claustro de profesores de contribuir a la educación y mejora intelectual de la mujer (47). Para ello, se prestaron desinteresadamente a impartir las clases, que se ofrecieron libre y gratuitamente de 11 a 14 horas, eso sí, con una completa separación entre los discípulos de uno y otro sexo hasta 1.915 en que se fusionan las enseñanzas, estableciéndose la mixta con igual valoración académica en sus estudios (48).

El cuadro de enseñanzas para la mujer tenía asignaturas que abarcaban desde contabilidad, aritmética o geometría hasta dibujo artístico, de figura, ornamentación, paisaje, flores o composiciones en yeso (49), introduciéndose para el curso 1.910 enseñanzas gratuitas y sin validez

---

46. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-1.925.*

47. GALERA VALERA, 1.986, p.182.

48. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-1.925.*

49. GALERA VALERA, 1.986, p.182.

académica de música y piano, especial para señoritas (50). Estos estudios obtuvieron una amplia aceptación entre el elemento femenino de la capital, comenzando el curso de 1.903-4 con 3 alumnas, que pasaron a ser 147 en el siguiente (51).

Al respecto de este alumnado, Carlos López Redondo, encargado de impartir algunas de sus disciplinas, comentaba simpáticamente al lector almeriense "...¿no has visto mis clases? No te invito a la de los hombres porque tenemos poco que ver, pero la de señoritas es un encanto, figurate más de cien muchachas...en sus alegres y risueños trajes llenando el largo salón, asemejándolo a una inmensa jaula llena de mariposas y en la que apareceré como un moscardón.

En esa clase es cuando me siento un héroe. No lo dudes, querido lector, tener calladas a más de cien mujeres es de héroes." (52).

La asistencia de alumnos a la Escuela "no presenta en gráfico un continuo ascenso, sino que aparece con múltiples inflexiones", generalmente relacionadas con calamidades locales: epidemias, inundaciones, etc. (53); no obstante a los diez años de su apertura se alcanza la importante cifra de 518 matriculados, que irá progresivamente en aumento para cursos sucesivos, de manera que "ante la imperiosa demanda y necesidad de estas enseñanzas" hubo de ser ampliado el local donde se impartían, adicionándole otro contiguo a cargo del Ayuntamiento (54). El porcentaje mayor de estas matrículas corresponde a los alumnos obreros dedicados a la industria (55).

Otra novedad importante introducida bajo la dirección de López Redondo fue la incentivación del alumnado, que se canalizó por distintas vías.

---

50. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-1.925.*

51. *Ibid.*

52. LOPEZ REDONDO, Carlos: "Cabezas parlantes. Querido lector", *El Radical*, Almería, 11 abril, 1.904, p.1.

53. GALERA VALERA, 1.986, p.135.

54. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-1.925.*

55. GALERA VALERA, 1.986, p.144.

Los premios para los alumnos más distinguidos fue una de ellas. Estos premios tenían distintas categorías, los ordinarios consistían en la concesión de diplomas y accesit con cantidades en metálico, valorándose sobre todo la asistencia, puntualidad y buen comportamiento en las clases. A los extraordinarios se accedía por oposición entre los miembros que habían obtenido sobresaliente en la asignatura a final de curso e incluían, además de diploma, regalos de aplicación útil para el trabajo del alumno, objetos que generalmente no excedían la cantidad de 100 pesetas (56); o premios y accesit en metálico, entre 40 y 20 pesetas. A estos sólo optaban los alumnos obreros (57).

La Diputación Provincial y el Ayuntamiento no sólo colaboraron oficialmente con el Centro con cantidades añadidas al presupuesto estatal, sino también mediante la concesión de diferentes sumas en metálico destinadas como premios a los alumnos más aventajados. Otras entidades locales y personalidades diversas de la política (Carlos Navarro Rodrigo, Emilio Pérez Ibáñez, Sebastián Pérez García, Pío Abdón Pérez García, etc.) (58) también realizaron donaciones de diversa cuantía que repercutían en la promoción de los artistas.

Igualmente, el Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio inició en 1.901 la concesión de un premio anual de 500 pesetas para los alumnos más distinguidos en estas asignaturas (59).

Los alumnos estudiantes sólo podían acceder a diplomas de honor y menciones honoríficas.

Otra vía de estímulo para los estudiantes fue la convocatoria de concursos de distinta índole con el fin de galardonar los trabajos más destacados. Así, por ejemplo, en 1.905 con motivo del tercer centenario de *El Quijote* la Escuela celebró concurso para premiar el mejor proyecto de

---

56. GALERA VALERA, 1.986, p.174.

57. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.910-11.*

58. GALERA VALERA, 1.986, p.228.

59. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-1.925.*

lápida conmemorativa del mismo, que se adjudicó a Francisco Alvarez Lloret (60). Por otra parte, tradicionalmente y coincidiendo con los finales de curso, se celebraron en la Escuela exposiciones con los trabajos más sobresalientes realizados por los alumnos durante el curso, donde los almerienses pudieron descubrir el talento de los más aventajados y el resultado práctico de las enseñanzas impartidas en el Centro.

Desde el punto de vista cultural, durante estos años la Escuela corporativamente estuvo presente, colaborando, participando o patrocinando en ocasiones; en cualquier acontecimiento de esta índole que tuviera lugar en la ciudad, e incluso fuera de ella.

Así, en 1.892 una comisión formada por los profesores Carlos López Redondo, José Rocafull de Montes y Carlos López García, representó a la Escuela en los actos celebrados en la Exposición Hispano-Americana celebrada en Madrid en conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento (61).

Para la Exposición Nacional de 1.895 se enviaron dibujos hechos por los alumnos en las clases gráficas y trabajos realizados en las prácticas. Igualmente, obras de esta índole fueron presentadas en la Exposición Provincial celebrada en Almería a instancias del Círculo Literario en 1.896. Sucesivamente, en 1.900, 1.904, 1.911 y 1.916 participaron en exposiciones locales celebradas por distintas entidades sociales o culturales (62). De 1.904 destacamos la exposición con trabajos de alumnos celebrada en la Escuela con motivo de la visita que Alfonso XIII realizó al Centro dentro de los actos organizados para su estancia en Almería en mayo de ese año, el cual

"dirigió plácemes y elogios muy expresivos al profesorado y alumnos interesándose por conocer detalladamente algunas de las obras presentadas y felicitando a sus autores" (63).

---

60. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-1.925.*

61. GALERA VALERA, 1.996, p.193.

62. Vid. epigrafe dedicado a las exposiciones locales, pp.99-113.

63. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.924-1.925.*

Sinifiativa también fue la presencia de 3 alumnos de la Escuela en la Exposición Universal de París en 1.900. Para ello el Estado había otorgado una consignación económica, que se amplió con la subvención del Ayuntamiento de Almería a solicitud de los alumnos del Centro:

"próximo a celebrarse en París el gran Certámen en que las ciencias, las artes, las industrias, las producciones todas del humano saber han de tener brillante manifestación, despierta en nuestro ánimo un legítimo deseo de concurrir a ese acto, en nuestra mente anhelos de contemplarle y en nuestro corazón el pesar de nuestros cortos recursos para conseguirlo.

Por esto acudimos a V.S. esperanzados en que nuestra suplica no se perderá en el vacío sino antes al contrario encontrando eco en los nobles corazones y sentimientos que animan a tan Excmo. Corporación nos facilitará los medios de conseguir nuestro empeño... (para) volver de ella con gran copia de notas, datos y conocimientos y para poder comunicar a nuestros compañeros y elevar nuestro nivel intelectual a mayor altura, redundando esto en pro de la clase obrera en general y por ende en favor de Almería y de su buen nombre" (64).

La instancia venía firmada en representación de los alumnos por José Cabeza Guillén, Manuel Lago, Francisco Alvarez Lloret, Juan Giménez Sola y Trinidad Gómez Pérez.

El claustro de profesores de la Escuela elevó al Ayuntamiento una lista de alumnos para que la Corporación eligiera los dos que habrían de viajar a París, que fueron José Cabeza Guillén, de 18 años de edad, músico de profesión y alumno de la clase de Dibujo Geométrico, Francisco Alvarez Lloret, de 31 años, marmolista, alumno de la clase de Dibujo Artístico, (65) y Manuel Lago Galán, todos con brillante hoja de servicios (66).

---

64. Archivo Municipal de Almería, Legajo 363, pieza 21.

65. GALERA VALERA, 1.986, p.15.

66. "Artistas a París", *La Crónica Meridional*, Almería, 19 mayo, 1.900, p.1.

Especial resonancia tuvo la obtención de una de las cuatro medallas de oro de primera clase en la Exposición Nacional de Artes Decorativas celebrada en Madrid en 1.911, con Diploma correspondiente a los profesores y distinciones especiales para los alumnos autores de trabajos presentados .

El conjunto de lo premiado en Madrid , trabajos realizados en las clases de dibujo artístico y composición pictórica de Carlos López Redondo y modelado y vaciado de Miguel Morales (67), fue expuesto con gran éxito de público en la Diputación Provincial de Almería en enero de 1.912 (68)

"No es para nosotros una recompensa que nos cause sorpresa, aunque grata... La labor callada, infatigable, meritísima del laureado artista director de la Escuela D. Carlos López Redondo, la competencia, celo y entusiasmo de los demás profesores bien merecen un gran premio y muchas particulares recompensas" (69).

Carlos López Redondo deja la Escuela de Almería al finalizar el curso 1.916-17, en que fue trasladado a la de Madrid. Le sustituyó en el cargo de director sucesivamente, José Rocafull de Montes, profesor de término encargado de las clases de Mecánica, Física y Química hasta el curso 1.926-27 y buen aficionado a la pintura, participo en las Exposiciones celebradas en Almería en 1.892, 1.893 y 1.894; Nicolás Prados Benítez, profesor de la clase de composición decorativa (Escultura) desde esa fecha y hasta 1.932 en que se hizo cargo Francisco Payá Sanchís, profesor de dibujo y pintura hasta 1.939 (70).

En estos años, las enseñanzas en el Centro se asentaron solidamente y el número de alumnos aumentaba progresivamente de un curso a otro, verificándose también en 1.931 el traslado de la Escuela a un amplio edificio construido ex profeso para su ubicación en la céntrica calle de Javier Sanz.

---

67. *Catálogo de la Exposición Nacional de Artes Decorativas, 1.911*, Mateu, Madrid, 1.911.

68. "Exposición, Escuela de Artes Industriales", *El Popular*, Almería, 7 enero, 1.912, p.1.

69. "A. PINCEL": "De enseñanza. Nuestra Escuela de Artes e Industrias", *La Información*, Almería, 8 noviembre, 1.911, p.1.

70. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería. Curso 1.934-1.935*.

Entre otras actividades, en este periodo anterior a 1.936 se incluyeron clases gratuitas y sin validez académica de inglés en 1.917, una clase de Geografía en Historia para cultura general de los alumnos en 1.920, costeada por el Ayuntamiento; se imparten una serie de conferencias semanales con proyecciones sobre Historia del Arte en 1.925 (71) y se celebra bajo su organización una brillantísima Exposición de Artes e Industrias en agosto de 1.934.

En 1.924 el Centro paso a denominarse Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Almería. Transcurridos los primeros 36 años del siglo, tras un corto periodo de inactividad impuesto por las condiciones de la guerra civil, el Centro ha continuado, ya en solitario, su tradicional labor artística y artesanal, convirtiéndose hoy como ayer en un lugar de paso ineludible para cualquier joven de la ciudad con vocación artística.

### 2.1.3. Academia de Bellas Artes

En este apartado dedicado a los centros de enseñanza como vias de promoción de la actividad artística local, hay que incluir por propios merecimientos a la Academia de Bellas Artes de Almería.

Iniciativa de carácter privado del pintor-escenógrafo sevillano Joaquín Martínez Acosta, vino a cubrir una parte importante del vacío existente en la ciudad, donde si bien habia sólidas aficiones artísticas, en cambio la orientación de esta educación no se habia desarrollado tanto como en otras capitales,

"Desde Giuliani y Prats, el arte pictórico habia decaído notablemente en esta provincia, no obstante existir inteligentes discipulos de aquellos celebrados artistas, los que no dedicaron sus aptitudes a la enseñanza, y de aquí que se les considere como espíritus refractarios a las artes bellas, sin pensar los que así discurrían que lo que hacia falta eran maestros y entusiastas como el sr. Acosta." (72).

71. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería. Curso 1.924-25.*

72. "De Arte, El Ayuntamiento en la Academia", *El Regional*, Almería, 16 diciembre, 1.932, p.1.

Incluida desde hacía años la Academia de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza y reducidas sus enseñanzas a una disciplina más de los estudios de bachiller, y primando el carácter artesanal en los planes de estudio de la Escuela de Artes, la Academia de Bellas Artes se convirtió desde los primeros años de su apertura en un lugar de paso indispensable para cualquier joven con inquietudes artísticas, al ofrecérsele la posibilidad de adquirir unos conocimientos hasta entonces no impartidos en la ciudad por ningún otro Centro.

La Academia fue inaugurada el 2 de abril de 1.902 en un local de la calle Navarro Rodrigo, funcionando las clases desde el día siguiente a su apertura,

"una falange de niños obreros acudió a engrosar la matrícula, y pronto quedó demostrado el deseo del público por tener un Centro donde culturizar sus aptitudes" (73).

35 obreros para las enseñanzas gratuitas, 7 para la general y 4 señoritas ocuparon sus aulas en este año (74).

Joaquín Martínez Acosta en escrito dirigido al Ayuntamiento de la ciudad puso el Centro "bajo el amparo y protección" de la Corporación, ofreciendo 5 plazas gratuitas para los alumnos que el alcalde designara, quien "elogia al sr. Acosta por su desprendimiento y amor a la cultura de este país y propone dirigirse a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que preste a ese Centro que comienza toda su protección." (75).

En el pleno municipal de 14 de abril, se leyó la comunicación de la Real Academia

"participando la viva satisfacción que ha experimentado la misma, al saber que se ha creado en esta capital una Academia de la misma índole bajo la

---

73. NORIEGA, E.: "Nuestras informaciones. Los Centros culturales. En la Academia de Bellas Artes", *El Día*, Almería, 20 octubre, 1.916, p.1.

74. "Academia de Bellas Artes", *El Popular*, Almería, 25 febrero, 1.916, p.1.

75. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.902, sesión de 17 marzo.*

protección del Ayuntamiento" (76).

Desde el punto de vista académico, la formación que comenzaron a recibir los jóvenes alumnos se rigió por un plan de estudios que con el paso de los años se fue completando de manera notable, abarcando las distintas ramas de las bellas artes, desde la pintura a la música.

En un principio, para responder "a las necesidades por que ha sido creada" había una clase especial para obreros, donde se enseñaba dibujo lineal y de figura y de adorno; clases especiales para señoritas, donde estas adquirirían conocimientos de dibujo y pintura de flores; clases especiales de música y, por último, clases de vaciado y colorido (77).

Para el siguiente curso, 1.903-1.904.

"Las prodigiosas aptitudes demostradas por los discípulos de este establecimiento exigen dar mayor amplitud a la enseñanza de tal modo que la juventud y en particular la mujer, adquiera una educación tan completa como la que se da en las principales Academia de España y del extranjero" (78).

Para la consecución de tan loables fines, su director

"Ha tenido en cuenta que la clase media sobre la que pesan enormes sacrificios, vese obligada a abandonar la educación de sus hijos por falta de recursos pecuniarios y esta triste verdad me ha movido ha organizar un plan de estudios que satisfaga al más exigente y que resulte extremadamente económico" (79).

El mismo, se concretaba en la división entre clases elementales y superiores.

---

76. Archivo Municipal de Almería, Libro de Actas 1.902, sesión 14 de abril.

77. "Inauguración", *La Crónica Meridional*, Almería, 30 marzo, 1.902, p.2.

78. "Anuncio", *El Repertorio*, Almería, 21 septiembre, 1.903, p.3.

79. *Ibid.*

Las primeras estaban generalmente destinadas a los jóvenes obreros cuyas matriculas costeaba el Ayuntamiento, con independencia de que después subieran de nivel de clase; pues no hay que olvidar que por el carácter de enseñanza semigratuita que tenía el Centro, habían de ser implantadas algunas asignaturas destinadas a aquellos alumnos que precisaban del dibujo para fines profesionales, proporcionándoseles, además, "los conocimientos útiles y espirituales que todos los hombres útiles, estudiosos y educados ostenta como signo de cultura" (80).

Estas clases, abarcaban desde el dibujo de figura hasta el lineal y mecánico (81).

Las superiores se componían de una serie de disciplinas impartidas para un alumnado, que si bien procedente de las clases elementales o directamente incluidos en las superiores, tenía un interés específicamente artístico: copia del yeso, composición y colorido, acuarela, anatomía pictórica, estudios de dibujo lineal, pintura al temple, estudios de ornamentación y proyectos decorativos (82).

Por último, las clases para señoritas se dividían en elementales y superiores, comprendiendo disciplinas como el dibujo de figura, paisaje, flores y composición y colorido; siendo muy celebradas al proporcionar a la mujer almeriense un establecimiento cultural donde adquirir la educación artística que "tantos encantos presta al bello sexo" (83):

"Producía una amargura contemplar la vida de la mujer almeriese sujeta a viejas normas, imposibilitada para toda labor útil en su juventud, condenada a la pasividad, cerrando para sus ojos todas las caminos del arte... ¡Bien haya la Academia de Bellas Artes, que enseña deleitando a las que mañana en el hogar venturoso ha de repetir lo que aprenden... para ejemplo de sus hijos, para provecho de su Patria." (84).

80. NORIEGA, 20 octubre, 1.916.

81. "Anuncio", *El Regional*, Almería, 21 septiembre, 1.903, p.3.

82. Ibid.

83. NORIEGA, 20 octubre, 1.916.

84. "Academia de Bellas Artes", *El Popular*, Almería, 25 febrero, 1.916, p.1

El expresado cuadro de asignaturas fue aumentando conforme avanzaron los cursos y se fue afianzando el prestigio del Centro en la ciudad, abriéndose mayores posibilidades para los futuros alumnos almerienses, "evitando en la juventud estudiosa el estancamiento de bellas aptitudes", a pesar de las penurias económicas por las que siempre atravesó la Academia (85).

En el curso 1.915-16 quedó concluido un plan de estudios que se mantuvo prácticamente invariable hasta la desaparición del Centro en 1.927; resultando de un gran interés por la variedad de la oferta y novedad de algunas de las así, obras impartidas:

"Sección Artística. Pintura:

Estudios elementales:

Dibujo elemental de figura, elemental de ornamentación, dibujo elemental de lineal, perspectiva y paisaje.

Estudios Superiores.

Copia del yeso, del natural, indumentaria, composición y colorido.

Lineal.- Construcción, mecánica, arquitectura, estilos, lavado, acuarela.

Artes decorativas.- Estudios prácticos elementales sobre motivos decorativos, estudios sobre los diferentes estilos antiguos y proyectos sobre temas decorativos.

Escenografía.- Estudios sobre la escenografía, perspectiva aplicada a la escenografía, estudios especiales de color aplicado a la luz artificial.

Bocetos de decoración al temple y acuarela.

Conservatorio de música: Sus estudios se rigen por el mismo programa oficial del Conservatorio Nacional de Música y Declamación...

Declamación..." (86)

En 1.917, se inauguró una clase de Historia del Arte con proyección y

---

85. GARCIA VERDEJO, P.: "Informaciones de *El Popular*. La Academia de Bellas Artes", *El Popular*, Almería, 23 mayo, 1.915, p.1-2.

86. *Ibid.*

conferencias, siendo su entrada libre y gratuita (87). En este mismo curso la Academia amplió su oferta educativa, al margen de la estrictamente artística, ofreciendo clases para ingreso en la Escuela Normal, repaso de asignaturas de Magisterio y de las enseñanzas especiales de música, dibujo y frances, así como para oposiciones a escuelas (88).

Para dar cabida a un progresivo aumento de clases y alumnos y mejorar la calidad de la enseñanza impartida, en 1.907, gracias al interés personal de su director, la Academia se trasladó a un local más amplio situado en la calle Real número 39, "espacioso e higiénico" (89), "reducida hasta hoy a un solo pequeño departamento en la antigua clase de la calle Navarro Rodrigo ha ganado con su traslado a la calle Real mayor amplitud y comodidad y condición para equiparse a cualquiera de las establecidas en otras capitales de mayor categoría que la nuestra" (90).

Las espaciosas y bien acondicionadas salas se dispusieron convenientemente para las distintas clases de dibujo y "demuestran el verdadero esfuerzo y el amor que siente el amigo Acosta para la enseñanza del sublime arte de la pintura".

La clase de colorido, la copia del natural y la galería de los alumnos cuya matrícula costeaba el Ayuntamiento, "resultan excesivamente alumbradas y propias para el objeto que se les destina" (91).

En cuanto al profesorado, éste fue reducido durante los primeros años de funcionamiento del Centro, incluyendo posteriormente, sin remuneración salarial (92), a personalidades destacadas de la cultura local y

---

87. "En la Academia de Bellas Artes. Solemne velada cultural", *La Crónica Meridional*, Almería, 8 octubre, 1.917, p.2.

88. NORIEGA, 20 octubre, 1.916.

89. "Academia de Bellas Artes", *La Crónica Meridional*, Almería, 27 abril, 1.907, p.2.

90. "Nuestra visita a la Academia de Bellas Artes", *El Radical*, Almería, 23 abril, 1.907, p.2.

91. Ibid.

92. GARROFO: "La Academia de Bellas Artes", *La Independencia*, Almería, 26 junio, 1.912, p.2.

eligiéndolo también entre los aspirantes que habían sido antiguos y destacados alumnos de la Academia.

"Al calor sólo de la pasión artística...hombres de ciencias y letras, eruditos...periodistas y poetas, quieren noble y liberalmente sumar sus fuerzas a estas fuerzas y laborar en común por el sostenimiento de un centro..." (93).

Junto a Joaquín Martínez Acosta, que impartió clases en la sección de pintura desde 1.902 a 1.927, el claustro de profesores a lo largo de la historia de la Academia en las distintas disciplinas, lo compuso: Villegas (94), Antonio Larrubia(95), Federico Barrenas, Gracia Luque de Acosta, Francisco Cruz Oña, Miguel Alvarez, Antonio Morel, Ramón Rodríguez, Federico Moncada Calvache , José Sánchez de la Higuera(96), José Bueno Cordero (97) o Blanca Saéz (98), en música. José Burgos Tamarit (99), Fernando Salvador Estrella (100), José María Muñoz Campos y Eduardo Rodríguez (101), en Literatura y Declamación. Alfonso Delgado Castillo en Caligrafía (102), Antonio Ledesma (103) y Mariano Solano (104) encargados de la explicación de Historia del Arte, y Luis Fernández Góngora, José Moncada Calvache (105), Angel Belver Oña, Rafael Guerrero (106), José Herrerías, Rafael de Burgos y Antonio Muñoz (107), antiguos alumnos de la

- 
93. *Memoria de la Academia de Bellas Artes de Almería, Curso 1.907-8.*
94. "Inauguración", *La Crónica Meridional*, Almería, 30 marzo, 1.902, p.2.
95. "Academia de Bellas Artes", *El Regional*, Almería, 1 septiembre, 1.902, p.2.
96. GARCIA VERDEJO, 23 mayo, 1.915.
97. NORIEGA, 20 octubre, 1.916.
98. "Un simpático rasgo", *Diario de Almería*, Almería, 19 mayo, 1.923, p.1.
99. GARROFO, 26 junio, 1.912.
100. GARCIA VERDEJO, 23 mayo, 1.915.
101. "Un simpático rasgo", *Diario de Almería*, Almería, 19 mayo, 1.923, p.1.
102. "Exposición", *La Crónica Meridional*, Almería, 22 diciembre, 1.904, p.1.
103. "La Enseñanza en Almería", *El Radical*, Almería, 1 octubre, 1.907, p.1.
104. MUÑOZ, J.Mª: *Guía de Almería 1.923*. Imprenta Peláez, Almería, 1.923.
105. GARCIA VERDEJO, 23 mayo, 1.915.
106. NORIEGA, 20 octubre, 1.915.
107. MUÑOZ, 1.923.

Academia, en la sección de pintura.

Como elementos directivos del Centro, Joaquín M. Acosta actuó siempre al frente de su dirección, en su condición de fundador, mientras que la secretaria estuvo ocupada desde el principio por escritores de fama local, Paco Aquino, Amador Ramos Oller, Fernando Salvador Estrella y Rodolfo Viñas (108).

Desde su inauguración la Academia registró un aumento progresivo del número de matrículas. De los 43 inscritos en 1.902, se asciende a 125 en 1.904, manteniéndose un número de alumnos de ambos sexos que oscilará entre 150 a 200 hasta la desaparición del Centro.

En cuanto al carácter del alumnado, "la mujer almeriense encontrará en este centro un medio de crearse una progresión que le permita atender al desenvolvimiento de su vida" y el obrero "halla la educación necesaria para profesar esa profesión" (109); pero sobre todo, "mi orgullo más legítimo - decía el director-, está en la pléyade de brillantes alumnos que, salidos de la Academia, consiguen su personalidad artística y propia de notable relieve" (110).

Todo aquel joven con inquietudes artísticas obtuvo en el Centro sus enseñanzas, bajo la directa supervisión de Joaquín M. Acosta, y la mayoría de los nombres de la pintura local de estos años asistieron a sus aulas.

Desde las primeras matrículas empieza a ser notable el nombre de futuros pintores o simples aficionados asiduos de las gacetillas de la prensa almeriense por sus esporádicas producciones de arte: Esteban Viciano, Rosario López Quesada, Lorenzo Romero del Aguila, Francisco de Góngora, Rafael Guerrero, Guillermo Langle, José Segura, José Moncada Calvache, Rafael de Burgos, José Morales Alarcón, José Herrerías o José Gómez Abad.

---

108. GARCIA VERDEJO, 23 mayo, 1.915.

109. "Almería docente", *La Independencia*, Almería, 2 octubre, 1.917, p.2.

110. NORIEGA, 20 octubre, 1.916.

La educación que empezaron a recibir tuvo prontamente unos óptimos resultados de aprovechamiento. Así, a los cuatro meses de su funcionamiento un diario de la capital comentaba:

"Alumnos que empiezan como es natural dibujando los rudimentarios ojos y narices, se encuentran hoy en condiciones de pasar a las clases superiores de figura y colorido.

Esto revela no solo la voluntad y el amor al trabajo de todos los discípulos del sr. Acosta sino el esfuerzo de este por difundir entre los matriculados de su Academia toda la enseñanza del arte del dibujo y de la pintura, bien lisonjeros por cierto." (111).

Como en otros Centros, con la conclusión del curso los premios a los alumnos más destacados en las distintas disciplinas constituía un incentivo más para los jóvenes. Fue durante el curso 1.907-8 que se ortorgaron por vez primera como premios al mérito medallas de oro y plata y

"recompensas apropiadas al ambiente que vivimos y a la condición de la mayoría de nuestros alumnos, cuales son útiles e instrumentos peculiares del arte pictórico en sus distintas manifestaciones" (112).

Además de la motivación de las medallas, la exposición fin de curso de los trabajos realizados durante todo el año y la participación corporativa en algunas muestras de carácter local o regional, fueron un aliciente más que contribuyó a la promoción del artista y mantenimiento de vocaciones.

Desde la apertura de la Academia periódicamente se celebraron muestras que la crítica y la opinión pública ensalzaban debidamente.

"En todo campea la escuela sevillana, tonos calientes, aire, derroche de luz, flores que huelen, grises sobriamente empleados y con escala graduada en los trabajos que acuso a primera vista una buena dirección y un convencimiento perfecto de lo que es la pintura" (113).

---

111. "La Academia del Sr. Acosta", *La Cronica Meridional*, Almería, 17 julio, 1.902, p.2.

112. Memoria de la *Academia de Bellas Artes de Almería*, Curso 1.907-8.

113. "De Arte. Una Exposición", *El Regional*, Almería, 24 diciembre, 1.904, p.1.

Otras muestras tuvieron un carácter más extraordinario, como la celebrada en 1.904 con motivo de la visita que Alfonso XIII realizó al Centro dentro de los actos organizados por las autoridades locales para su estancia en Almería, y de la que resultó un álbum que fue regalado al Rey y en el que se incluyeron trabajos de Esteban Viciano, Rafael Guerrero y del propio Martínez Acosta (114); o la Exposición cervantina realizada en mayo de 1.905 en la que 12 alumnos de la clase de composición y colorido, entre los que figuraban Rafael Guerrero, Esteban Viciano, Eduardo Quesada y Juan Rull, expusieron 14 reproducciones de los principales pasajes de *El Quijote*, uno de ellos firmado por Martínez Acosta (115).

Corporativamente, los alumnos de la Academia enviaron sus cuadros a las tradicionales exposiciones celebradas en Granada durante las fiestas del Corpus. En la edición de 1.904 asistieron Juan Galvez, Luis Fernández Góngora y Arturo Hurtado (116); en la de 1.905, con mejor suerte, Federico Peñafiel, Rafael Guerrero y Luis Fernández Góngora consiguieron 3 medallas de tercera categoría y Francisco Calderón un Diploma de primera clase (117); finalmente, en idéntico Certamen celebrado en 1.906 Francisco Calderón, Luis Fernández Góngora y María García Langle merecieron sendos Diplomas de primera clase por sus trabajos (118).

Igualmente, los alumnos concurren a la Exposición Regional celebrada en Almería en agosto de 1.903, organizada por Martínez Acosta y una de las más importantes acontecidas en la ciudad (119). Rosario López Quesada obtuvo medalla de oro y Margarita Jiménez, María Jiménez García, Galvez Ferrer, Romero del Aguila, Esteban Viciano, Peñafiel, Montesinos y Hurtado

---

114. "De Arte. Un Album", *El Regional*, Almería, 19 mayo, 1.904, p.1.

115. "Exposición Cervantina en la Academia de Bellas Artes", *El Regional*, Almería, 8 mayo, 1.905, p.3.

116. "De Arte", *El Regional*, Almería, 20 mayo, 1.904, p.2.

117. "La Enseñanza en Almería", *El Radical*, Almería, 1 octubre, 1.907, p.1.

118. Ibid.

119. Vid. Exposición de 1.903, pp.105-107.

distinciones en pintura (120).

Finalizando con esta muestra de las actividades culturales desarrolladas por la Academia, cabe destacar la creación de la revista *Rexurrexit*, bajo la dirección literaria de Paco Aquino y artística de Martínez Acosta.

En lo referente a la cuestión económica, durante toda su existencia la Academia contó con dificultades de esta índole.

Desde los primeros años de su funcionamiento sus esfuerzos se dirigieron a la consecución de un expediente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por la que se le declarara de utilidad pública, y fuese por ello incluida en los presupuestos del Estado una cantidad suficiente que permitiera su desenvolvimiento. Esta aspiración nunca llegó a materializarse y la Academia vivió siempre en un estado casi precario en que los ingresos apenas si cubrían los gastos precisos, lo que en ocasiones hizo temer por la supervivencia y continuidad de sus enseñanzas.

La única subvención estatal la consignó en junio de 1.907, al beneficiarse de un auxilio de 1.000 pesetas, incluidas por el Estado al crédito general para esta clase de Centros, durante algunos años (121).

La responsabilidad en el sostenimiento económico de la Academia se debió al Ayuntamiento de Almería y, en menor medida, a la Diputación Provincial.

La Corporación Municipal "padre adoptivo" del Centro se mostró desde el principio dispuesto a participar en el proyecto y respondió pronto y afirmativamente a la creación de un establecimiento que se había puesto bajo su protección y cuyo lema era "Todo por Almería y para Almería" (122),

---

120. VALLADAR, Francisco de Paula: "Recuerdos de Almería", *La Alhambra*, Granada, 30 diciembre, 1.903, p.548-50.

121. *Memoria de la Academia de Bellas Artes de Almería, Curso 1.914-15.*

122. Archivo Municipal de Almería, Legajo 334, pieza 35.

"Conocidos los talentos del sr. Acosta, percatado de sus nobles desinteresados propósitos tuve esperanzas y el Ayuntamiento conmigo ofrecimos al director de esta Academia una adhesión sincera, franca y decidida, hoy nos sentimos orgullosos de esta magnífica obra" (123).

Los niveles de colaboración del Ayuntamiento con la Academia sufrieron altibajos y contrariedades a lo largo de los años en que se mantuvo esta relación, prácticamente hasta su desaparición en 1.927, siempre sujeta a las fluctuaciones de las arcas municipales.

Desde el principio, las subvenciones se concentraron en la concesión de matrículas gratuitas para jóvenes obreros costeadas por el Ayuntamiento, y que generalmente resultaban insuficientes para las solicitudes en demandas de plaza; así como en costear los materiales necesarios para un número menor de alumnos matriculados en estudios superiores de composición y colorido.

Para el curso 1.903-4 el Ayuntamiento costea 23 de estas plazas para obreros y 3 matrículas para clases superiores (124).

El control sobre estos alumnos, y en general sobre los adelantos que se produjeran en las clases, se efectuaron a través de las visitas periódicas que las comisiones nombradas al efecto por la Corporación, a instancias casi siempre de Martínez Acosta, realizaban al Centro, saliendo de ellas, generalmente, "altamente complacidos de los adelantos de todos los alumnos que allí cursan el dibujo y la pintura" (125).

La colaboración se mantuvo durante los años siguientes, hasta que para el curso 1.905-6 quedaron suprimidas las matrículas de composición y colorido, "quedando huerfános de sus estudios los más aventajados discípulos" (126), y en 1.909-10 en que las clases de artes decorativas

---

123. "Crónica de feria. Las Bellas Artes", *El Regional*, Almería, 21 agosto, 1.902, p.1.

124. GARCIA VERDEJO, 23 mayo, 1.915.

125. "La Academia del sr. Acosta", *La Crónica Meridional*, Almería, 17 julio, 1.902, p.2.

126. "La enseñanza en Almería", *El Radical*, Almería, 1 octubre, 1.907, p.1.

hubieron de ser clausuradas por no obtener del Ayuntamiento la subvención suficiente para atender a su mantenimiento (127).

Para los cursos siguientes las subvenciones se concretan en la dotación económica de 1.500 pesetas anuales, a la que coadyuvó durante algunos años la Diputación Provincial.

Además, destacadas personalidades de la política como Antonio García Alix, gobernador del Banco de España, el barón de Sacro Lirio, diputado por Velez Rubio durante alguna legislatura, José María Muñoz, alcalde de Almería, Rogelio Pérez García, Francisco Laynez, Francisco Bustos, José Canalejas Mendez, Ivo Boch, Miguel de Unamuno, Antonio Ledesma o Francisco de Paula Valladar actuaron como valedores o protectores de la Academia en algún momento de su dilatada historia (128).

A las dificultades económicas atravesadas por el Centro, vinieron a sumarse desde su apertura otras de carácter más personal, centradas en las críticas recibidas desde distintos sectores culturales de la capital.

Al día siguiente de la inauguración un periódico local comentaba:

"No es nuestro ánimo molestar al iniciador de la idea... pero nos vemos en la precisión de llamarle la atención acerca de dos o tres cosas que sin duda ha pasado para dicho señor inadvertidas.

¿Con qué claustro de profesores cuenta el sr. Acosta?

¿Cómo ha hecho caso omiso de los elementos artísticos almerienses... de tanta valía como López Redondo, Bedmar, Becerra, García Aguilar y otros? Siquiera por compañerismo debía el sr. Acosta haber contado con ellos pues a más de sus indiscutibles méritos artísticos conocen el país, tienen grandes relaciones y sus nombres hubieran sido la única base sobre la que solidamente se hubiera podido formar una Academia...

¿Quién explica en la Academia el dibujo de la estampa, la copia del yeso, la perspectiva y el color, dibujo lineal y de adorno.... estudio de las diferentes tendencias...? Estas diferentes materia exigen un

---

127. "Academia de Bellas Artes", *El Popular*, Almería, 25 febrero, 1.916, p.1.

128. *Memoria de la Academia de Bellas Artes de Almería. Curso 1.907-8.*

conocimiento de todo lo que al arte se refiere..." (129).

Las presiones al Centro continuaron durante algunos años más, motivando que el ministro de Instrucción Pública, Domingo Pascual, expresara en el Senado en 1.904 su extrañeza de que "los elementos cultos de Almería no prestaran su apoyo decidido a la Academia, uno de los centros docentes más respetables y laboriosos de España" (130).

Con los años, mejorada la oferta y calidad de sus enseñanzas y completado su claustro de profesores, las críticas remitieron y la Academia se convirtió en un centro solidamente asentado y aceptado en la ciudad.

No obstante, fueron constantes durante muchos años las rivalidades con la Escuela de Artes y Oficios, siendo nula la colaboración entre ambos Centros y participación conjunta en cualquier acontecimiento cultural que tuviera lugar en la ciudad.

El 4 de enero de 1.927 fallecía en Almería Joaquín Martínez Acosta y la Academia de Bellas Artes desapareció con él, "para no sobrevivir a quien por ella dió cuanto un hombre generoso puede ofrecer en favor de una idea noble, útil como pocas. Y más útil quizá que en parte alguna en esta tierra nuestra donde tan necesitamos estamos de las divinas sensaciones del Arte, que eleven los espíritus sobre el ambiente de triste pequeñez que nos rodea." (131).

#### 2.1.4. Academias particulares

Además de los Centros estudiados, pilares de la formación artística de los alumnos desde mediados del siglo pasado hasta los primeros 36 años del presente, existieron también en la ciudad, especialmente desde el último

129. AMIENS: "Academia de Bellas Artes", *El Vigía*, Almería, 3 abril, 1.902, p.2.

130. "La Academia de Bellas Artes", *La Alhambra*, Granada, 30 septiembre, 1.904, p.312-14.

131. GULLEN FELICES, J.: "Ante los cuadros de Moncada Calvache. Crónica de Arte", *La Crónica Meridional*, Almería, 19 junio, 1.927, p.1-2.

tercio del XIX, academias establecidas en estudios de pintores que se dedicaron a impartir enseñanzas particulares.

Generalmente, estaban regentadas por aquellos artistas de cierto renombre en la ciudad que simultaneaban esta práctica privada con la enseñanza en los Centros oficiales, ayudando con ello a sanear sus con frecuentes modestas economías.

Entre las academias más importantes se tienen noticias de la de Francisco Prats y Velasco, experimentado pintor y enseñante que ejerció la docencia en Academias de Bellas Artes como la de Valladolid, Cádiz y Málaga (132) y en la Escuela de Artes y Oficios de Almería desde 1.888 (133).

Junto a su estudio en la calle Cuesta número 2, estableció en 1.876 una Academia para impartir "Clases de colorido del natural y dibujo de figura y anatomía pictórica y perspectiva", aportando como elemento de prestigio y reclamo su condición de "Académico de Bellas Artes y profesor del Museo de Madrid", "la cooperación que una experiencia práctica de muchos años pueda prestarle en la noble enseñanza de la pintura", y los precios establecidos que "desde luego...son indudablemente muy económicos si se tiene en cuenta los cuidados y desvelos que me propongo emplear en la enseñanza de los alumnos que tenga la bondad de honrarme con su confianza" (134).

Entre sus alumnos, todos distinguidos con la consideración de "discípulos", tuvo a Eloy Hernández Ubeda, que abrió su propio estudio en 1.882 en la calle Real, 52 (135), Sebastián Madrid Hinojos que también abrió estudio en 1.892 en la calle de Trajano nº 3, especializado en ampliaciones de retratos (136), Evaristo Quesada, y Juan del Moral Pérez de Percebal.

---

132. GODDY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.

133. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.887-1.888.*

134. "Academia de enseñanza", *La Crónica Meridional*, Almería, 15 octubre, 1.876, p.3.

135. "Pintor", *La Crónica Meridional*, Almería, 28 septiembre, 1.882, p.3.

136. "Dibujante", *La Crónica Meridional*, Almería, 15 junio, 1.892, p.3.

En 1.878 estaba la "Academia de dibujo y caligrafía" establecida por el litógrafo y grabador Hilario Navarro de Vera, formado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (137), y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Almería desde 1.887 en la asignatura de Dibujo artístico y de adorno hasta 1.891 (138).

Impartía clases en la céntrica Plaza de la Glorieta nº 3, con lecciones de dibujo natural, lineal, topográfico, de adorno y de paisaje, con horario de 13 a 15 y de 18,30 a 20,30. Sus honorarios, por adelantado, eran de 30 reales al mes por una de las clases diurnas y 50 por las nocturnas (139). Ofrecía, además, clases de caligrafía en letra inglesa, francesa, itálica y gótica (140).

En mayo de 1.878 Enrique Rull Rodríguez, "profesor de dibujo", ofrece sus clases en la Academia que abrió en la calle Vargas (141).

En junio de 1.893 el reputado pintor, ex ayudante y ex catedrático interino de Dibujo en el Instituto Provincial, José Díaz Molina, hubo de abrir un centro de enseñanza artística privado como medida transitoria que le proporcionara unos ingresos extras que junto con las ganancias obtenidas por la venta de sus cuadros, siempre limitadas en el corto ambiente provincial, le permitiera sacar adelante a su familia entretanto no se producía su traslado definitivo a la Corte (142).

Como enseñanzas ofreció las del dibujo de figura, de adorno y paisaje (Estampa) por 15 pesetas, figura de adorno copiado del yeso por 20, dibujo lineal y colorido también por 20 y colorido al óleo y la acuarela en 30

---

137. GODDY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.

138. *Memoria de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Curso 1.891-92.*

139. "Academia de dibujo y caligrafía", *La Crónica Meridional*, Almería, 2 marzo, 1.878, p.3.

140. Ibid.

141. "Profesor de dibujo", *La Crónica Meridional*, Almería, 17 mayo, 1.878, p.3.

142. "Academia", *La Crónica Meridional*, Almería, 9 junio, 1.983, p.3

pesetas (143).

De gran éxito fue la de Antonio Bedmar Iribarne que en 1.897 la traslada a la calle de la Marquesa nº 6 duplicado, lo que parece indicar que ya funcionaba con anterioridad (144). Fue el lugar escogido por la burguesía para que sus hijas aficionadas a la pintura estudiaran en ella bajo la dirección del reputado pintor. Entre sus alumnas destacaron con título asumido de discipulas, Juana Tortosa, Braulia Cumella Molina, María y Francisca Orozco Cordero o Salvadora Gay Campos, que participaron con frecuencia, y en ocasiones distinguidas con diplomas, en las distintas exposiciones de pintura celebradas en la capital desde finales del siglo pasado (145).

Ya en el presente siglo, en 1.902, Ana Sánchez Rubio profesora de Dibujo en el Hospicio de Almería, solicita del Ayuntamiento la apertura de una Escuela de Instrucción Pública y Dibujo para niños pobres (146). Desconocemos el desarrollo efectivo de tal loable idea, no así de las clases para señoritas de adorno, figura, paisaje, dibujo del antiguo, pintura al óleo y la acuarela con aplicaciones al dibujo artístico que la misma profesora impartía en la ciudad desde 1.902 con la autorización del Ayuntamiento, mantenidas al menos hasta el curso 1.903-4 (147).

Al margen de estas academias, numerosos estudios particulares de pintura proliferaron en la ciudad desde el último tercio del siglo y con seguridad algunos de ellos debieron de convertirse en lugares espontáneos de reuniones para los artistas locales, tanto para contrastar opiniones, entre los más reputados, como para actuar sus titulares, a niveles

---

143. "Anuncio", *La Crónica Meridional*, Almería, 9 junio, 1.893, p.3.

144. "Pintor", *La Crónica Meridional*, Almería, 14 septiembre, 1.897, p.2.

145. "La fiesta de hoy", "Exposición del Circulo" y "Exposición Provincial", *La Crónica Meridional*, Almería, 14 febrero, 1.892, p.2; 27 agosto, 1.893, p.1. y 21 agosto, 1.895, p.2., respectivamente.

146. Archivo Municipal de Almería, *Legajo 334, pieza nº 13*.

147. "De enseñanza", *El Regional*, Almería, 11 octubre, 1.903, p.1

familiares y gratuitos, como voluntariosos consejeros de los jóvenes aficionados de la capital, en ocasiones alumnos de los Centros institucionales donde impartían clases, que deseosos de ampliar los conocimientos recibidos en horas lectivas los visitaban.

## 2.2. Mecanismos de promoción artística

### 2.2.1. Excm. Diputación Provincial

La Corporación Provincial compartió, junto al Ayuntamiento de la ciudad, responsabilidades en cuanto al sostenimiento económico de la enseñanza artística en Almería. Sin embargo, ninguna de las dos Instituciones citadas desarrolló un apoyo explícito y decidido al artista local ni a la protección y promoción de la pintura. Las dificultades económicas siempre presentes en la gestión de los presupuestos provinciales y municipales, motivaron, en última instancia, la escasa colaboración de los organismos oficiales en estos capítulos.

Aparte de la ayuda económica a los Centros de enseñanzas, ya concretados los niveles de aportación en el apartado correspondiente; la promoción artística con las características y limitaciones señaladas, se canalizó por diferentes vías de actuación.

La primera y más importante de ellas, práctica común en otras capitales españolas, se proyecta por vez primera hacia el último tercio del siglo pasado. Se trata de la protección oficial a través de las pensiones a pintores en período de formación .

Gracias a estas ayudas económicas un reducido grupo de artistas locales pudo beneficiarse de realizar estudios en centros de formación artística fuera de la ciudad, ofreciéndose al artista libertad para elegir el lugar de aplicación, aunque suponemos siempre en función del presupuesto disponible.

Por la documentación consultada parece que fue competencia exclusiva de la Corporación Provincial la concesión de estas ayudas, siendo así que

todas las solicitudes de pensiones eran elevadas a la Diputación, constando tan sólo el caso de un pensionado efectivo por el Ayuntamiento y algunas solicitudes denegadas.

No existía un criterio definido por parte de la Diputación en el momento de valorar las peticiones, de hecho, en ningún momento las ayudas se institucionalizaron como mecanismo de protección al artista.

En cualquier caso, la condición de joven pintor almeriense carente de recursos económicos, con los nobles deseos de ampliar o completar su formación artística en los grandes centros del momento con el fin de poder dedicarse profesionalmente a una actividad por la que estaban decididos y la alusión a sentimientos localistas, apelando a la obligación moral de la Corporación en la protección de los jóvenes, son argumentos esgrimidos por los artistas en apoyo de sus solicitudes, y en última instancia las que decidían por una resolución favorable a sus intereses, sin olvidar que con estas acciones positivas la propia Corporación se procuraba fama y crédito ante la ciudadanía, dando ejemplo del "interés que siempre ha demostrado en todo lo que pueda redundar en beneficio y gloria para la provincia" (148) y procurando con ello "estimular a la juventud estudiosa" (149).

Los primeros pensionados de los que nos constan noticias fueron Manuel Luque Soria, que disfrutó entre 1.879 (150) y 1.882 (151) de 1,50 pesetas diarias, empleadas para viajar entre Madrid y París, donde gozó de una estimable fama como caricaturista.

José Díaz Molina, al que se le concedieron 2.000 pesetas para viajar a Roma, donde permaneció entre 1.883-1.886, realizando estudios como alumno libre en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, dirigida entonces por Vicente Palmaroli. Como regalo de pensionado envió a la Corporación

---

148. Archivo Provincial de Almería, Legajo 445.

149. Ibid. Libro de Actas de 1.881, sesión 10 de noviembre.

150. Ibid., Leg. 445.

151. Ibid. Libro de Actas de 1.882, sesión 15 de abril.

que lo protegía un cuadro, "San Jerónimo", en 1.885 (152).

Pedro Balonga Guirado que estuvo entre 1.880-86 en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (153) con notables resultados de aplicación (154), y desde donde ofreció la donación de un óleo titulado "La mala noticia", aprovechando, además, su escrito para pedir que se le abonaran 18 mensualidades que se le adeudaban, problema este que fue general a todos los pensionados (155).

En abril de 1.888 fue Juan Fernández Corredor, natural de Almería y residente en Roma, quien aprovechando un viaje a la ciudad "se atreve a imputar ...esa protección significada en una asignación que le aliente, le estimule en sus trabajos...ayudandole a la vez en sus excesivos gastos para llegar al completo de sus nobles aspiraciones" (156).

La Corporación concedió a Corredor una pensión de 2.000 pesetas anuales para estudiar en Florencia, ayuda que disfrutó dos años, falleciendo en esa ciudad en mayo de 1.890. En la Diputación se conserva el trabajo que envió en testimonio de agradecimiento por la protección que se le dispensaba, un cuadro histórico sobre la rendición de los moros ante las tropas cristianas, con fondo de paisaje inedintificable.

En 1.894 fue Victoriano Lucas quien suplica la concesión de una subvención para dedicarse fuera de la ciudad al "ejercicio del arte pictórico" (157) concediéndosele una ayuda, de la que aún en 1.917 se le adeudaban 940 pesetas (158).

---

152. Ibid., *Libro de Actas de 1.885, sesión 8 de abril.*

153. Archivo de la Escuela Especial de Pintura Escultura y Grabado de Madrid, *Legajo 174-3, libro de matriculas 1.877-78 a 1.903-4.*

154. Archivo Provincial de Almería, *Leg. 445.*

155. Ibid., *Libro de Actas de Comisión Provincial de 1.886, sesión 30 de enero.*

156. Ibid., *Leg. 445.*

157. Ibid., *Libro de Actas 1.894, sesión 16 de abril*

158. Ibid., *Legajo 66.*

Hasta el primer tercio del siglo las ayudas se continuaron con las mismas características, constandonos como efectivas durante estos años las concedidas a José Moncada Calvache y José Morales Alarcón, ex alumnos de Joaquín Martínez Acosta, durante 1.927 por importe de 1.000 pesetas para cada uno, y que desarrollaron en Almería y Madrid, respectivamente (159), donde Morales Alarcón continuaría sus estudios, ya iniciados en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (160), en la Escuela de paisajistas del Monasterio del Paular (161).

Aparte de estos, tenemos referencias de algunas solicitudes de ayudas para realizar estudios en la Escuela Especial de Pintura de Madrid: Teodoro Fernández Martín en 1.902 (162), Francisco Soler Pérez y González Vicente de Cuevas de Almanzora en 1.910 (163) y 1.913 (164), respectivamente; y José Morales Andillo de Vélez Rubio en 1.927 (165), que no fueron concedidas.

En otro aspecto, resultado más achacable a necesidades insituacionales de representación local o mandatos del Gobierno Central que a una decisión expresa para beneficio del artista, aunque en definitiva así resultara por ser el pintor local el elegido para su ejecución, estarían los encargos de retratos oficiales destinados a los muros de las dependencias provinciales.

Así se encuadrarían los siguientes, todos destinados al salón de sesiones de la Corporación: retrato realizado por Andrés Giuliani y Cosci en 1.856 y en Madrid a la Reina por el que recibió la cantidad de 5.000

---

159. Archivo Provincial de Almería, Leg. 517.

160. Gaceta de Bellas Artes, Madrid, junio 1.921, p. 11.

161. "Los pensionados del Paular", *El Liberal*, Madrid, 26 noviembre, 1.922, p. 3.

162. Archivo Provincial de Almería, Libro de Actas de la Comisión Provincial 1902, sesión 28 de mayo.

163. *Ibid.*, Libro de Actas de 1.910, sesión de 14 de enero.

164. *Ibid.*, Libro de Actas de Comisión Provincial 1.913, sesión de 4 diciembre.

165. *Ibid.* Libro de Actas de 1.927, sesión de 31 de octubre.

reales (166); el de la Reina María Cristina también realizado en Madrid por José Díaz Molina en 1.886 por 2.500 pesetas (167); el retrato de Alfonso XIII, pintado al óleo por Antonio Bedmar Iribarne en 1.902 (168) o los retratos de Nicolás Salmerón y Alonso realizados en 1.930 por Nicolás Prados y Miguel García Giménez por 500 y 375 pesetas, respectivamente (169).

Estos retratos, junto con los envíos de pensionado deberían de haber constituido en un principio, y como ocurrió en otros capitales, el inicio de una colección de pinturas, sin embargo, sus fondos no sólo no se vieron progresivamente enriquecidos con la aportación de obras procedentes de donaciones de artistas locales, encargos o adquisiciones dentro del ámbito almeriense o nacional, sino que la mayoría de ellas no se han conservado con el paso del tiempo, siendo muy escaso el número de cuadros aquí citados que trascurrido el tiempo y por circunstancias diversas aún forman parte del patrimonio provincial.

En poco más se cifra la aportación de la Diputación almeriense a la financiación de la actividad artística local, cerrándose ella con el capítulo de subvenciones, bien con donaciones en metálico u objetos de regalo destinados a recompensas, concedidas para contribuir a una mejor organización de las distintas Exposiciones de Bellas Artes celebradas en la ciudad.

### 2.2.2. Excmo. Ayuntamiento

Las iniciativas emprendidas en el campo del arte por el Ayuntamiento de la ciudad, aunque tampoco contaron con una línea definida de promoción artística, presentan en su conjunto un resultado más positivo, caracterizado por la diversidad y amplitud, siempre relativa; de sus actuaciones en comparación con las de la Diputación Provincial, al menos

- 
166. Archivo Provincial Almería, *Libro de Actas de 1.856, sesión de 30 de julio.*  
167. *ibid., Libro de Actas de Comisión Provincial 1.886, sesión de 17 de agosto.*  
168. *Ibid., Libro de Actas de Comisión Provincial 1.902, sesión de 28 de mayo.*  
169. *Ibid., Libro de Actas 1.931-32, 31 de agosto de 1.931 y 9 marzo 1.932.*

así se deduce de la documentación oficial conservada que hace alusión a estas gestiones, igualmente desarrolladas por diferentes mecanismos de actuación.

Además de las contribuciones económicas aportadas para el sostenimiento de las enseñanzas artísticas de la Escuela de Dibujo, Escuela de Artes y Oficios y Academia de Bellas Artes, en este caso de manera más comprometida al erigirse en protector del Centro desde su fundación; realizó una serie de gestiones que repercutieron directamente en la promoción de sus alumnos.

En este sentido, destacan, por ejemplo, la cantidad liberada en apoyo de la subvención estatal para que tres alumnos de la Escuela de Artes viajaran a París en 1.900 para asistir a la Exposición Universal (170), o la exigua cifra de 140 pesetas para que alumnos del mismo Centro se trasladaran a Madrid con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes y Artes Decorativas de 1.911 (171).

Junto a ello, estimularon mediante el premio de pequeñas recompensas de baja cuantía económica a los alumnos más aventajados y destacados de cada Centro .

En otro aspecto, aunque las iniciativas de ayudas para estudios fuera de la ciudad correspondieran a la Diputación, la excepción la constituyó Antonio Bedma Iribarne quien entre 1.888-1.890 disfrutó de un periodo de estudios en Madrid para el que fue pensionado con 1.200 pesetas anuales (172). Como agradecimiento por la protección dispensada regaló a la Coporación un cuadro de tema histórico que representaba el desembarco de Colón en una isla americana, hoy desaparecido de los fondos municipales.

Otros pretendientes a la pensión no tuvieron tanta suerte, así, por

---

170. Archivo Municipal de Almería, Leg. 363, pieza 21.

171. Ibid., Leg. 1298, pieza 81.

172. Ibid., Libro de Actas de 1.888, sesión 16 de abril.

ejemplo, no se aceptó la petición de Rafael de Burgos Arnedo, alumno aventajado de la Academia de Bellas Artes, quien "deseando ampliar sus estudios pictóricos y careciendo de los recursos necesarios para costear su estancia en Madrid " acudió al Ayuntamiento en solicitud de ayuda, sin resultado positivo, como apuntamos (173).

Finalmente, consta como ayuda la subvención de 1.000 pesetas concedida al caricaturista Rull, a petición de la Asociación de Amigos del Arte en 1.938 (174).

Donde se aprecia más claramente el resultado de las acciones realizadas por el Ayuntamiento en materia de arte será en el capítulo de encargos y compra de cuadros que se efectuaron desde el último tercio del siglo pasado.

En este aspecto, no se deduce ningún interés manifiesto de la Corporación Municipal por definir una política de compras cuyo fin en sí mismo fuese el enriquecimiento del patrimonio artístico local, antes bien, siempre estuvo presidida por un cierto carácter de improvisación que hacía necesario en determinados momentos la adopción de este tipo de acuerdos.

Es por ello, que el repertorio iconográfico de los fondos municipales de pintura que se conserva desde mediados del siglo XIX hasta el primer tercio del XX este compuesto casi con exclusividad por retratos, no existiendo un compromiso formal del Ayuntamiento, que adquirió, a veces eran regalos de los propios pintores, sólo señaladas obras que no fuesen retratos oficiales o de representación, fruto de un contrato previo.

Así pues, la ayuda y fomento a lo artístico que en este capítulo desarrollara el Ayuntamiento lo fue más por el hecho de que los encargos se realizaran a pintores locales, más asequibles a la economía municipal, que por la planificación de una política clara y dirigida a la protección, que resultara, en fin, en una colección de pintura almeriense con amplia

---

173. Archivo Municipal de Almería, Libro de Actas de la Comisión Permanente, 1.938, sesión 21 de marzo.

174. Ibid., Leg. 301, pieza 92.

representación de sus artistas. y en la incorporación a sus fondos de firmas contemporáneas de prestigio no locales, que derivase en última instancia en una colección museable, similar a la establecida en otras capitales que iniciaron sus Museos Municipales a partir de estas adquisiciones.

En cualquier caso, es de interés señalar cuales fueron los artistas que trabajaron para el Ayuntamiento y las cantidades en que se contrataron sus servicios, que en ningún caso deben servir de guía, por la laguna documental que en general existe en este aspecto, para establecer, ni especular, las cotizaciones que regían en un hipotético mercado local organizado en este sentido. Además, en el caso de las cantidades pagadas por el Ayuntamiento éstas tuvieron siempre un carácter testimonial cuando no se plantearon en términos de "ayuda" y "protección", regateando en ocasiones los precios establecidos por los autores a sus obras.

Andrés Giuliani y Cosci fue el encargado de realizar la mayor parte de los retratos que aún cuelgan en sus muros, tanto oficiales como de personalidades relacionadas con la historia de la ciudad, fundamentalmente.

Así, en marzo de 1.859 realizó el de la reina Isabel II por 4.000 reales y en 1.860 por 1.000 pesetas cada uno e idéntico formato, los de Carlos I, Muhamed Muley Boaddil "El Chico", Cristóbal Colón, Fernando III "El Santo", Isabel I, "El Zagal", Fernando V, Felipe II, y Carlos III, los 5 últimos citados parte integrante de una lista que Alfonso Manuel Cano propuso al pleno municipal de 8 de abril de 1.859 de personajes de interés vinculados de forma inequívoca a la ciudad y de los cuales la Corporación debía de poseer sus retratos (175). En 1.878 realizó el de la Reina Regente (176) y en 1.879 el de Doña María de las Mercedes de Borbón (177).

175. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.859, sesiones de 12 de marzo y 8 de abril.*

176. "Retrato", *La Crónica Meridional*, Almería, 29 enero, 1.878, p.3.

177. "Retrato", *La Crónica Meridional*, Almería, 14 noviembre, 1.879, p.3.

Francisco Prats y Velasco realizó en 1.871 por 375 pesetas el del Rey Amadeo (178), en 1.875 el de la Reina Isabel II, y el de Alfonso XII.

De Diego Vázquez se conservan los de Manuel Eguillor y Llaguno de 1.901, fotografía iluminada al óleo especialidad de este pintor, y los de Carlos Navarro Rodrigo y Francisco León y Bendicho de 1.905, por los cuales estipuló un precio de 3.000 pesetas, pero que " deseoso ...de prestar toda clase de facilidades para terminar la negociación en este asunto, ofrece...reducir el importe de aquellos dos a la cantidad de 2.000 pesetas" (179).

José Díaz Molina fue en algunas ocasiones el encargado por el Ayuntamiento de la ciudad para la realización de retratos oficiales, sobre todo a partir de la sólida reputación que como retratista alcanzó en Madrid.

Su colaboración con el Ayuntamiento comenzó en 1.893 con el retrato de la Reina Regente por el que cobró la cantidad de 1.500 pesetas (180). En 1.907 hizo el del alcalde de la ciudad Eduardo Pérez Ibañez, aún conservado en los fondos municipales, por el que le pagaron la cifra de 3.000 pesetas, frente a las 5.000 que solicitó su autor (181) y, además, - reflejo de los esfuerzos económicos con que el Ayuntamiento asumía estos capítulos-; abonadas fraccionariamente, de manera que aún en 1.908 esperaba cobrar parte de estipulado (182). Sucesivamente, en 1.909, 1.914 y 1.921 realizó los de Nicolás Salmerón y Alonso (183), Antonio González Garbín (184) y José María Muñoz Calderón (185), siendo este el único de los tres últimos citados que aún puede observarse en la Casa Consistorial.

---

178. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.871, sesión 20 diciembre.*

179. *Ibid., Leg. 759, pieza 171.*

180. "En el Ayuntamiento", *La Crónica Meridional*, Almería, 5 abril, 1.893, p.2.

181. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.907, sesión 16 de diciembre.*

182. *Ibid., Libro de Actas de 1.908, sesión 28 de septiembre.*

183. *Ibid., Libro de Actas de 1.909, sesión 11 de enero.*

184. *Ibid., Libro de Actas de 1.914, sesión 19 de enero.*

185. *Ibid., Libro de Actas de 1.921, sesión 16 de mayo.*

Por los dos primeros cobró cantidades inferiores a las 3.000 pesetas y para el de Muñoz Calderón se fijó ese mismo precio, que algún concejal pretendió fuese rebajado (186).

En 1.902 la profesora de dibujo Ana Sánchez Rubio entrega al Ayuntamiento el retrato de Alfonso XIII, sobre el que desconocemos más datos (187).

En 1.907 la Academia de Bellas Artes hace entrega al Ayuntamiento de dos retratos al óleo de los ex alcaldes de la ciudad Juan Lirola Gómez y Juan de Oña realizados por su director Joaquín M. Acosta, proponiéndole a la Corporación que iniciara con ellos una galería de retratos de ex alcaldes de la ciudad, proposición que esta que fue desestimada, a la vez que se le donan a la Academia 600 pesetas por el regalo de los cuadros (188).

En octubre de 1.908 es el propio Martínez Acosta quien entrega a la Corporación el retrato de Alfonso XIII, por el que fijó el precio de 2.500 pesetas, de las que se le quisieron abonar 1.790, eso sí, sin que por ello vacilarán los concejales en "declarar que el trabajo del Sr. Acosta es de un extraordinario mérito artístico" (189). En junio de 1.911 realizó el del Alcalde de la ciudad Braulio Moreno Gallego (190). De ninguno de los retratos citados se conoce en la actualidad su paradero.

En 1.916 se adquiere el retrato al pastel del periodista y político almeriense José Jesús García, realizado en la cantidad de 1.000 pesetas por Ángel de la Fuente, que en gratitud ofrece al Ayuntamiento el retrato del Magistral Domínguez (191), ninguno de los cuales se conserva.

En cuanto a otro tipo de cuadros con temática distinta posibles

---

186. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas 1.921, sesión 16 de mayo.*

187. "Retrato de Alfonso XIII para el Ayuntamiento", *La Crónica Meridional*, Almería, 3 febrero, 1.902, p.1.

188. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.907, sesión 12 de agosto.*

189. *Ibid.*, *Libro de Actas de 1.908, sesión 9 de diciembre.*

190. "Retrato del Alcalde", *La Crónica Meridional*, Almería, 13 junio, 1.911, p. 3.

191. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.916, sesión de 3 y 24 de abril.*

integrantes de un Museo Municipal de pintura, constan como regalos los de Antonio Bedmar en agradecimiento por la pensión que le dispensaba la Institución para realizar sus estudios de pintura, el ya citado de tema histórico (192) y "La Florista" de 1.890 (193), aún observable en los fondos municipales.

Por contra, nada se sabe de "Un estudio", regalado en 1.903 por Lorenzo Romera, alumno de la Academia de Bellas Artes (194), "Campo andaluz", donado por el director de la citada Academia en 1.908 en atención a la protección dispensada por la Corporación al Centro (195); "El Mendigo", adquirido a Díaz Molina en 1.890 por 1.000 pesetas con el deseo de "estimular a los hijos de este país que se dedican al arte de la pintura" (196) o "La Trapera", del mismo autor, comprado en "testimonio de admiración" en 1.907 por 1.500 pesetas (197). Estos dos últimos citados sólo conocidos a través de una reproducción fotográfica de la época.

A otros niveles, los carteles anunciadores de las fiestas de 1.898 y 1.916 realizados para el Ayuntamiento por el decorador Antonio Fernández Navarro (198) y el escenógrafo Rafael Guerrero (199), respectivamente; el decorado del salón sesiones de la Corporación que realizó por encargo el pintor decorador Emilio García Aguilar en 1.899 (200) o las subvenciones concedidas para la organización de exposiciones de arte en la ciudad, completan la modesta aportación del Ayuntamiento a la potenciación y protección de la pintura y pintores locales, a los que, quizá en

---

192. "Un cuadro", *La Crónica Meridional*, Almería, 17 abril, 1.889, p.2.

193. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.890, sesión 1 de septiembre*. No se hace mención explícita a "La Florista", pero con seguridad se trata de este cuadro.

194. "Cuadro", *El Regional*, Almería, 8 abril, 1.903, p.4.

195. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.908, sesión 27 de julio*.

196. *Ibid.*, *Libro de Actas de 1.890, sesión 15 de septiembre*.

197. *Ibid.*, *Libro de Actas de 1.907, sesión 19 de septiembre*.

198. "Cartel de feria", *El Ferrocarril*, Almería, 13 agosto, 1.898, p.2.

199. "De arte. El cartel de feria", *La Independencia*, Almería, 7 julio, 1.916, p.2.

200. "Decoración", *El Ferrocarril*, Almería, 11 noviembre, 1.899, p.3.

compensación en ocasiones se les dedicó, en vida de ellos, una calle con su nombre, la tienen: José Díaz Molina (201), José Moncada Calvache (202), Joaquín Martínez de la Vega y Carlos López Redondo (203) a quien hace unos años lo suplantó en la titularidad Federico García Lorca. Con estas dedicatorias la ciudad, a través de su máximo órgano de representación, reconocía la labor de sus pintores en pro de la cultura local y el buen nombre de la ciudad, que ellos difundieron y representaron más allá de los límites estrictamente provinciales.

### 2.2.3. Asociaciones de Artistas

Desde principios de siglo, la afiliación de los artistas en diferentes tipos de asociación de carácter profesional comienza a generalizarse por distintas capitales españolas.

En Almería, los intentos asociativos que en este sentido se gestionaron desde los últimos años del siglo pasado tuvieron un carácter más teórico que real, pues en ningún momento se consolidaron como sociedades orgánicamente constituidas.

Sin embargo, nos ofrecen una idea clara, salvando las diferencias de la actividad de los artistas locales con respecto a otros centros en los que estas asociaciones se estructuraron coherentemente; del interés que por este tema existió entre nuestros pintores. Indistintamente, en unas u otras, todos ellos participarán de esta dinámica asociativa.

Estas agrupaciones locales no consiguieron, sin embargo, gestionar actividades prácticas y efectivas ni formular planteamientos doctrinales mediante articulados para defender sus intereses, centrados éstos fundamentalmente en la exhibición de obras; por falta de protección oficial y ayuda económica, causas estas que motivarán, en última

---

201. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de 1.903, sesión 7 de septiembre.*

202. *Ibid., Libro de Actas de 1.934, sesión 24 de diciembre.*

203. Archivo de la Escuela de Artes y Oficios, Carpeta "Cartas 1.941".

instancia, su efímera existencia; sin olvidar también que a veces confrontaciones, personalismos o discusiones internas condujeron a su disolución.

En Almería, los primeros intentos no lo fueron de pintores exclusivamente, sino que al amparo de otras entidades de intereses culturales distintos surgieron secciones de pintura que actuarán como asociaciones regidas por pintores.

Así, en 1.891 se funda el Círculo Literario de Almería, que retoma la labor cultural interrumpida tras la desaparición del Ateneo en 1.889, y que contará hasta su desaparición en 1.910 con una sección de Literatura y Bellas Artes, que con actuaciones en otros campos -organización de veladas musicales, juegos florales, etc.- también se encargó del montaje de exposiciones artísticas, cupiéndole el honor de organizar en 1.892 el primer certámen de importancia que tenía lugar en Almería y asumirlas posteriormente en 1.893, 1.894, 1.896 y 1.904.

Económicamente, se costeaba gracias a las cuotas que satisfacían los socios del Círculo, procurándose también ingresos de dinero extra con la organización de rifas "como es costumbre hacerla en la de su misma índole en Madrid establecida como Círculo de Bellas Artes y Sociedad de Escritores y Artistas" (204).

A la sección de Literatura y Pintura del Círculo Literario pertenecieron a lo largo de su dilatada existencia Plácido Langle, Onofre Amat, Antonio Ledesma, Francisco Laynez, Pascual Visconti, Carlos López Redondo, Pedro Balonga, José Díaz Molina, Antonio Bedmar, Emilio García Aguilar, Manuel Taramelli y Fortún, Victoriano Lucas, Luis Brú, Antonio Fernández Navarro, Gabriel Pradal o Sebastián Madrid Hinojos.

No se le conoce ninguna declaración programática como asociación, al margen del Reglamento interno de 1.892, que suponemos no varió en mucho en los años siguientes; para el buen funcionamiento del Centro que comenzaba

---

204, "Círculo Literario", *La Crónica Meridional*, Almería, 23 enero, 1.896, p.2

declarando como objeto del Círculo el facilitar a sus socios el cambio y la comunicación de ideas sobre manifestaciones del arte y de la ciencia, "procurando a su vez las distracciones lícitas y propias de un centro de recreo " (205).

El interés de su labor radica, en lo que en este apartado se refiere, en el hecho de que fuese asumida por los propios protagonistas del arte local que patrocinaron actividades que fomentaran la cultura de la ciudad y asumieron, desde la propia modestia de su economía, labores que repercutieron en la promoción de los artistas. En este sentido, además de las exposiciones citadas, encargó en 1.905 y 1.906 la decoración de su sede a dos pintores locales, Carlos López Redondo y Antonio Bedmar (206).

A fines de 1.894, surge la Sociedad Artística Almeriense con sede en el Teatro Principal. Sobre el carácter de esta Asociación no se conservan noticias explícitas que permitan establecer sus intereses, tan sólo las alusiones periodísticas a la memoria anual de la Sociedad que giró en torno a la "necesidad e importancia de la educación del obrero para la emancipación del proletariado", por lo que suponemos que en sus fines se propendría la promoción de la cultura y la ilustración de las clases obreras (207).

Entre las actividades que desarrolló conocemos el haber celebrado una velada teatral y una exposición de panderetas pintadas en diciembre de 1.894, con participación de Emilio García Aguilar, Carlos Felices Andújar, Pedro Sánchez Acuña, Antonio Bedmar Iribarne, Fermín Gil de Ancildegui, Antonio Fernández Navarro, Manuel Taramelli, Manuel Arnés y Victoriano Lucas (208).

En febrero de 1.896, la prensa da cuenta de la disolución de esta

---

205. *Reglamento del Círculo Literario de Almería*, 1.892.

206. "El Círculo Literario", *El Radical*, Almería, 15 diciembre, 1.905, p.1. "En el Casino. Los bailes de máscaras", *La Crónica Meridional*, Almería, 25 febrero, 1.908, p.2

207. "Sociedad Artística", *La Crónica Meridional*, Almería, 8 enero, 1.896, p.2

208. "Sociedad Artística", *La Crónica Meridional*, Almería, 29 diciembre, 1.894, p.2.

Asociación provocada por problemas de índole económica "pues parece que aquella no caminaba como al principio. ¿Y las deudas quien las paga?" (209).

Comenzando el siglo, registramos una denominada Sociedad Círculo Artístico Obrero, de la que únicamente conocemos su actuación ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en nombre de los alumnos de la Escuela de Artes de la ciudad para que el Centro fuese ascendido a superior (210).

Otro de los grupos con que se inauguró el siglo fue la Sociedad de Escritores y Artistas.

La iniciativa de esta agrupación se debió a José Campos Espadas que en marzo de 1.904 publicó en el diario *El Popular* un artículo abogando por la creación de una Asociación de escritores y artistas en Almería, que "mucho celebraríamos ver que se lleva a la práctica idea tan culta y simpática" (211). 17 días más tarde a través de la prensa se invitó a todas aquellas personas que quisieran adherirse a la idea a la reunión que tendría lugar en la sede del periódico *El Popular* (212).

A ella asistieron gran número de los que por entonces se dedicaban en la ciudad a la literatura, el periodismo o las bellas artes, que acogieron la idea "desde luego con entusiasmo" (213). Se eligió una Junta directiva con carácter provisional, que contaba entre sus miembros con destacados elementos, algunos ya vinculados a otras asociaciones.

Como presidente actuaría Antonio Ledesma Hernández; Alberto Regulez y Carlos López Redondo como vicepresidentes, Arturo Sánchez Punzón, Enrique Villegas, Plácido Langle, Antonio Becerra, Amador Ramos Oller, José Jesús García y Guillermo Rueda Gallurt como vocales, Gabriel Bernabeu, contador,

209. "Sociedad Artística", *La Crónica Meridional*, Almería, 7 febrero, 1.896, p.2.

210. "Exposición", *La Crónica Meridional*, Almería, 26 noviembre, 1.902, p.2.

211. "Sociedad de Escritores y Artistas", *La Crónica Meridional*, Almería, 2 marzo, 1.904, p.2.

212. "Reunión", *La Crónica Meridional*, Almería, 19 marzo, 1.904, p.3.

213. "Nueva Sociedad", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 marzo, 1.904, p.2.

José Burgos Tamarit, tesorero, José Campos Espadas, secretario, Francisco González Sánchez, vicesecretario y Juan Antonio Martínez de Castro como bibliotecario.

Una comisión compuesta por Hilario del Olmo, Alberto Calderón de la Barca, Amador Ramos Oller, José Campos Espadas, Carlos López Redondo, Enrique Villegas y Antonio Becerra fue la encargada de estructurar orgánicamente la Asociación a través de la elaboración de un Reglamento, del que sólo conocemos que hubo de "abarcar dos fines: esplendor de la literatura y el arte y mayor beneficio de los asociados", además de la tarea de programar una serie de actividades que se inauguraron la misma noche de su fundación, al proponer su presidente que "para que la Asociación de muestras de vida y aliento desde su principio se anuncie un concurso entre artistas y escritores cuyos fines determinara la Comisión encargada del Reglamento". En la misma reunión, el periodista Segura hizo ya una propuesta de carácter corporativo: que la Sociedad gestionara el reconocimiento para los periodistas de los "beneficios de ciertos amparos" y la celebración de una velada en el Teatro Variedades para la recogida de fondos con destino a la nueva asociación (214).

Junto a estos, otros acuerdos se tomaron en esta primera reunión "encaminados a fomentar el desarrollo de la naciente asociación...reinando en todos grandes entusiasmos por dar cuna al pensamiento iniciado" (215).

A principios de abril se cita "a todos los señores y escritores, artistas y amantes de las artes y las letras" a la reunión que iba a celebrarse en el Instituto Provincial para aprobar el Reglamento de la Sociedad (216). Una vez aprobado este, la primera reunión estatutaria se celebraría el 10 de abril en la nueva sede situada en la Plaza Castaños, 3 y en ella hubo de elegirse nueva Junta directiva. En la misma, se iba a tratar de la forma en que la Asociación iba a "atender a S.M." Alfonso XIII en la visita que éste realizaría a Almería durante el mes de abril-mayo de

---

214. "Nueva Sociedad", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 marzo, 1.904, p.2.

215. *Ibid.*

216. "Escritores y artistas", *La Crónica Meridional*, Almería, 1 abril, 1.904, p.2.

1.904.

Economicamente la sociedad iba a mantenerse con las cuotas de los protectores o socios de número, inscripción para estos indispensable según el Reglamento aprobado para poder participar en "los beneficios sociales y poder ejercer el derecho de elegir Junta Directiva" (217).

Parecía por todas las gestiones citadas que la Asociación iba a consolidarse como tal, no obstante las noticias sobre ella se pierden inmediatamente.

Para el año siguiente constatamos un grupo de existencia fugacísima, "Las Bellas Artes". De él, las únicas referencias encontradas son las relativas a la aprobación por el Gobierno Civil de la Provincia de su Reglamento interno y la solicitud realizada para formar parte de ella de "catadráticos, escritores y artistas de Almería" (218).

Ya en 1.916, el presidente de una denominada "Sociedad de Escritores y Artistas" -no podemos precisar que sea la misma de 1.904-, solicita que el Ayuntamiento de la ciudad contribuya con una donación para fundar el Instituto Cervantes destinado a la protección de "los escritores y artistas en desgracia", accediendo la Corporación a colaborar en esta obra benéfica (219).

Hasta 1.935 no consta ejemplo alguno de agrupaciones artísticas en la ciudad, y el de este año es más un anhelo que la plasmación práctica de una idea. Nos referimos a la intención manifestada por el pintor almeriense Jesús P. de Perceval por constituir en la ciudad una Sociedad de Pintores y Escultores, cuyo objetivo prioritario habría de ser la creación de la infraestructura necesaria en la ciudad para que los artistas pudieran exhibir sus obras e incluso organizarles exposiciones individuales tanto en

---

217. "Escritores y Artistas", *La Crónica Meridional*, Almería, 5 abril, 1.904, p.2.

218. "Sociedad", *La Crónica Meridional*, Almería, 4 julio, 1.905, p.2. -

219. Archivo Municipal Almería, *Libro de Actas de 1.916, sesión 10 de julio*.

Madrid como en capitales extranjeras (220). Desconocemos si llegó a funcionar como tal.

Finalmente, ya en plena guerra civil detectamos la existencia de una agrupación de Amigos del Arte con intereses culturales muy diversos que funcionó al menos desde 1.936 a 1.938 y de la que nos constan la organización de una Exposición de caricaturas de Rull (221) y la solicitud realizada ante el Ayuntamiento de la ciudad para que concediese una subvención al artista citado, finalmente señalada en 1.000 pesetas (222).

Por último, no podemos dejar de atender en este apartado dedicado a los mecanismos de promoción de la actividad artística local una vía que si bien con un carácter más testimonial que práctico, contribuyó en la medida de sus posibilidades en la defensa del artista almeriense. Nos referimos a los artículos de "propaganda" publicados en la prensa local.

La esterilidad del campo cultural almeriense y la pasividad de las entidades políticas y culturales en el fomento de las bellas artes no dejó de ser objeto de crítica en las páginas de los diarios a lo largo de estos años de manera más o menos ininterrumpida, señalándolas como la causa principal del traslado de nuestros artistas a ambientes más propicios para desarrollar sus actividades.

En este sentido, son significativas aquellas noticias en que se pedían a los organismos públicos, Diputación y Ayuntamiento, principalmente, pensiones para que los artistas almerienses pudiesen ampliar estudios en Madrid o en el extranjero.

Así, por ejemplo, para José Moncada Calvache *La Crónica Meridional* solicitó en junio de 1.918 que el Ayuntamiento de Almería intercediese ante el ministro Silvela para que este solicitara ante el Ministerio de Instrucción

---

220. CRUZ, Antonio de la: "Una interviu improvisada. Perceval y su concepto antiguo y moderno de la pintura", *La Voz*, Almería, 18 agosto, 1.935, p.1.

221. "Agrupación de Amigos del Arte", *Diario de Almería*, Almería, 3 febrero, 1.938, p.3.

222. Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas de la Comisión Permanente 1.938, sesión 21 de marzo.*

Pública y Bellas Artes una de las becas que concedía para que los artistas españoles pudieran estudiar en Madrid. Igualmente, citamos el caso de Jesús P. de Perceval: los diarios almerienses *Heraldo de Almería*, *La Crónica Meridional*, *Diario de Almería* y *La Independencia*, con la adhesión del director de la Escuela de Artes, publicaron en enero de 1.935 un comunicado en el que pedían que la Diputación Provincial concediese una pensión para que el joven artista pudiera realizar estudios de arte fuera de Almería (223).

Directamente relacionado con el capítulo de las Exposiciones, abundan aquellos artículos en los que la prensa aboga por la realización periódica de este tipo de muestra artística en la ciudad como medio de proteger a sus artistas y darlos a conocer al público almeriense. Así, por citar tan solo un ejemplo, en 1.910 el diario *El Popular* aplaudía la iniciativa formulada por unos cuantos pintores de la ciudad que pretendían la celebración de una exposición de pintura y escultura con el ánimo de instaurarlas con periodicidad fija, "por bien de Almería y de los artistas regionales que tanto se agitan en el vacío de la impotencia, y tanto necesitan de la tutela de protecciones que a la luz de la publicidad saquen sus nombres" (224).

### 2.3. Las Exposiciones de Bellas Artes: otra vía de promoción artística

Otra mecanismo de promoción de la actividad artística local lo constituyó el montaje de exposiciones públicas de bellas artes realizadas en la ciudad gracias, casi siempre, a iniciativas de carácter particular.

Frente a los Certámenes de estas características que regularmente se celebraban en otras capitales andaluzas, como Málaga, Granada o Cádiz, por citar ejemplos cercanos, en Almería estas muestras no tendrán un carácter de continuidad, pese, como ya hemos señalado, al esfuerzo de algunos

223. CAPARROS MASEGOSA, M<sup>a</sup> Dolores: "Introducción a las noticias sobre arte almeriense publicadas en la prensa entre 1.900-1936", en *Homenaje al Padre Tapia. Almería en la Historia. I Encuentro de Cultura Mediterránea*, Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1.988, pp.620-21

224. "Arte y artistas", *El Popular*, Almería, 17 noviembre, 1.910, p.3.

artistas y sectores de la sociedad que intentaron instaurarlos de manera periódica.

Así, al margen de las anuales organizadas a fin de curso por la Escuela de Artes y Oficios y la Academia de Bellas Artes con trabajos de sus alumnos, este tipo de actos fueron de tardía aparición y muy escasos en cuanto a número, menos aun aquellas que convocasen a artistas que no perteneciesen al ámbito local o provincial.

La causa principal de esta carencia fue la inexistencia de organismos culturales estables que las estimularan o que mantuviesen salas de exposición que acogieran las producciones de los artistas, quienes generalmente hubieron de recurrir al procedimiento, común a la época, de dar a conocer sus obras al público mediante la exhibición en locales de carácter privado y de uso esporádico, como fueron los escaparates de los comercios más importantes y céntricos de la capital. Tal y como recordaba un crítico local en 1.892

"Los artistas de Almería... son muchos y... hasta aquí han permanecido ignorados por la inmensa mayoría de las gentes, por no tener ningún centro donde exponer sus productos, donde dar a conocer sus obras.

Entre las diversas formas que la industria, el comercio y las artes de los pueblos cultos han adoptado no hay ninguna que sea tan encomiable como la instalación de un museo o exposiciones permanentes donde... se de... al artista las mejores facilidades de venta de sus productos.

Hace poco tiempo empezó en España la instalación de estos museos, subvencionados unos por los gobiernos y debidos otros a las iniciativas particulares exclusivamente. En Almería, menos emprendedores, ni unos ni otros se han ocupado de asunto tan interesante y hemos venido careciendo de estas exposiciones ya no permanentes sino periódicas." (225).

No obstante, hubo una serie de entidades particulares almerienses de distinto signo e intereses en sus actuaciones que, sin demasiado presupuesto económico ni criterio fijo asumieron, en solitario o con la exigua ayuda oficial, el esfuerzo de organizar muestras artísticas en la

---

225, "Exposición de Pintura", *La Crónica Meridional*, Almería, 11 febrero, 1.892, p.2.

ciudad desde las últimas décadas del siglo XIX: Círculo Literario y Artístico, Academia de Bellas Artes, Círculo Mercantil e Industrial, Cámara de Comercio y Escuela de Artes y Oficios, patrocinaron estos Certámenes, con mayor o menor fortuna, pero siempre en un ambiente de aceptación general, con gran cobertura en los principales diarios de la capital, presencia numerosa de público y, sobre todo, asistencia masiva de artistas locales.

En general, todas estas muestras, a excepción de la de 1.903 que a tenor de la documentación observada se planteó con un sentido más práctico, perseguían como fin exclusivo y declarado en sus convocatorias fomentar, mediante la contemplación y valoración de la pintura local, el hábito artístico entre el público

"Habituar, acostumar a nuestro público a estos Certámenes es una idea notabilísima que en los primeros momentos acogimos con júbilo y ahora aplaudimos sin reservas" (226).

No constan para ninguna de estas Exposiciones noticias sobre compras de obras expuestas. Ello nos hace pensar, a falta de estudios de base sobre el tema del mercado de obras artísticas y el coleccionismo en la ciudad, que la clase social económicamente pudiente y con fuerte capacidad adquisitiva, localizada en las capas altas de la burguesía y la vieja oligarquía, a priori potenciales compradoras de pintura, no se sirve de estos esporádicos acontecimientos para enriquecer sus galerías particulares -sobre las que nos constan, también, pocas noticias- (227), funcionando más en la ciudad el tradicional sistema de venta directa a través del encargo o compra premeditada, pero siempre a artistas locales, siendo escasa la incorporación de firmas contemporáneas de prestigio, por lo que no debió de existir en la ciudad mucho afán o hábito arraigado por

---

226. "Exposición Provincial", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 agosto, 1.895, p.2.

227. "De Arte. Un Museo particular en Almería", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 noviembre, 1.923, p.1. Se cita el de Daniel Pérez con más de 200 obras, entre ellas un Ribera y pintura de la escuela madrileña del siglo XVII.

el coleccionismo de pintura (228).

Las adquisiciones casi en exclusiva que se realizaron a los artistas locales quizá pudo derivarse de cierto convencimiento por ayudar y proteger a los pintores de la tierra, pero no se conocen noticias de otros tipos de mecenazgo que avalen esta idea. Quizá tan solo se adaptaron a sus exigencias -iconográficamente reducidas a retratos, asuntos religiosos, bodegón o paisajes- que no iban más allá de las adquisiciones estrictamente necesarias para aumentar las connotaciones de prestigioso inherentes a su clase social que la pintura podía ofrecer.

Pero, como apuntábamos, la ausencia de datos sobre este mercado impide precisar sus mecanismos reales de funcionamiento y sus consecuencias.

En cualquier caso, no cabe duda que las Exposiciones, aun sin ofrecer muchas posibilidades reales e inmediatas de venta para los artistas, constituyeron un vehículo de promoción para su arte y "captación" de potenciales clientes para sus estudios.

Pionero en estos menesteres organizativos fue el Círculo Literario y Artístico de Almería que desde su fundación en 1.891 incluyó entre sus órganos de gestión una sección especial de Bellas Artes que desarrolló como programa prioritario de sus actuaciones el fomento de la pintura en la ciudad, exclusivamente canalizado a través del montaje de exposiciones con carácter local, asumiendo con periodicidad anual hasta 1.896 -en el presente siglo sólo organizó la de 1.904 hasta su desaparición como Sociedad en 1.910- la organización de este tipo de actos que se

---

228. Cuando se se trata del retrato la nómina de pintores foráneos, sin ser muy extensa, sí contiene nombres más significativos, sobre todo cuando nos referimos a la primera mitad del siglo XIX, cuando la burguesía hubo de recurrir, ante la falta de pintores de retratos en la ciudad, a firmas nacionales contemporáneas. Así, en colecciones privadas, al menos hasta 1.947 se han conservado retratos de la burguesía local firmados, entre los más reputados, por Eduardo Cano de la Peña, Antonio María Esquivel, L. Cruz o Andrés Giuliani, que tras su asentamiento en la ciudad los asumió casi en solitario. Ref. *Exposición de Pintura del siglo XIX*, Biblioteca "Francisco Villaespesa", Almería, octubre, 1.947.

justificaron así:

"No puede haber indudablemente para los pueblos fiesta alguna más culta que estos Certámenes que no son sino...en donde el arte, el genio, la laboriosidad y el trabajo hacen galas y reciben el premio que la justicia concede el mérito.

No hay otra manera más palmaria que demostrar lo que son y valer los pueblos que las exposiciones que ellos mismos realizan." (229).

Así, "aunque reducida a límites modestos" la Sociedad de referencia inauguró la noche del 14 de febrero de 1.892 con una sesión literario musical la primera exposición de importancia que se realizaba en Almería con signo exclusivamente artístico (230).

Estudiosos, aficionados al arte y las firmas más prestigiosas que en este momento ejercían en la ciudad acudieron con sus obras a la convocatoria del Círculo: Ana Orozco Campos, Braulia Cumella Molina, Carmen Bocanegra, María Orozco Cordero, Antonio Bedmar, Angel Ferrer, Carlos López García, Carlos López Redondo, Diego Vázquez, Emiliano Godoy, Emilio García Aguilar, Guillermo Casinello, Guillermo Rueda, Gabriel Pradal, Hilario Navarro de Vera, José Díaz Molina, José del Moral Almansa, José Manuel de Villena, José Rocafull, José Ramón Eraso, Manuel Taramelli y Pedro Balonga Guirado, integraron la lista de participantes de esta histórica exposición, que apenas sin variación se incluirá también en los catálogos de las sucesivas muestras convocadas por el Círculo Literario (231).

Existen también referencias de la realizada en 1.893 coincidiendo con los festejos veraniegos en honor de la Virgen del Mar, que incluyó secciones dedicadas al arte moderno, escultura, arte retrospectivo, labores de la mujer, plantas y flores, introduciéndose por vez primera premios de baja cuantía económica donados por diferentes organismos oficiales o personalidades políticas, a través de los cuales se incentivó

229. "La fiesta de hoy", *La Crónica Meridional*, Almería, 14 febrero, 1.892, p.2.

230. En 1.884 se programó una Exposición con carácter industrial que incluyó también una sección de pintura y en 1.890 el proyecto de celebrarla con idéntico carácter quedó sin realización efectiva.

231. "La fiesta de hoy", *La Crónica Meridional*, Almería, 14 febrero, 1.892, p.2.

la participación de los pintores (232).

En febrero de 1.895 con un tono "menor" se organizó por la misma Sociedad la "fiesta de las panderetas" (233), en agosto de este mismo año para conmemorar la inauguración del ferrocarril Linares-Almería, acontecimiento histórico para la región que fue celebrado en la ciudad con gran júbilo mediante la celebración de actos de diversa índole, el Círculo contribuyó con la convocatoria de una exposición (234).

Finalmente, de agosto de 1.896 data la última de las organizadas por el Círculo en este siglo. Contó con el apoyo del Ayuntamiento, la Reina, la infanta Isabel, Diputación Provincial y senadores de la provincia. Inaugurada el 18 de agosto con secciones de panderetas, platos, paletas, arte retrospectivo, plantas y flores, que se destinaron a subasta (235). El número de asistentes a este Certámen fue menor que en ediciones anteriores, pero "han enviado tantos y tan bellos trabajos que la calidad de las obras resulta superior" (236).

Desde este momento y hasta el primer tercio del presente siglo, el montaje de Exposiciones no corresponderá de forma exclusiva a ninguna entidad social o cultural, sino que alternativa y esporádicamente algunas de ellas asumirán el papel inaugurado por el Círculo en 1.892 en la difusión y promoción de la pintura local a través de estas muestras.

La primera de las Exposiciones celebradas en este siglo fue en agosto de 1.900, responsabilizándose económicamente el Ayuntamiento de su instalación en los salones del Instituto Provincial.

---

232. "Exposición del Círculo Literario", *La Crónica Meridional*, Almería, 24 junio, 1.893, p.1.

233. "La Exposición de panderetas del Círculo Literario", *La Crónica Meridional*, Almería, 2 febrero, 1.895, p.1-2.

234. "La Exposición Provincial", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 agosto, 1.895, p.2.

235. "Círculo Literario de Almería", *La Crónica Meridional*, Almería, 24 julio, 1.896, p.p.2.

236. "La Exposición del Círculo Literario II. Los artistas", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 agosto, 1.896, p.1.

El móvil principal del Certámen fue la exhibición de productos industriales lo que relegó a un segundo plano la sección de pintura, que contó con un número reducido de participantes, alumnos de la Escuela de Artes, fundamentalmente, y con escasa repercusión informativa en la prensa local, más atenta a la secciones industriales y agrícolas (237).

Es en 1.903 que coincidiendo con la celebración de los festejos veraniegos tuvo lugar en la ciudad una Exposición de Bellas Artes con carácter regional, en la que el almeriense pudo observar, comparar y, en principio, adquirir obras de figuras destacadas del contexto regional.

Su organización fue gestionada por la Academia de Bellas Artes de Almería en un esfuerzo más de su director, Joaquín M. Acosta, por reivindicar la importancia de la aportación del Centro que fundara en 1.902 en la ciudad para la difusión de la pintura e implantación de los estudios artísticos y que había sido cuestionado por diversos sectores culturales desde su apertura en base al carácter privado de sus enseñanzas; rencillas locales que no dejan de plantearse en esta ocasión, fundamentalmente con la Escuela de Artes que se negó a asistir corporativa o individualmente al Certámen (238).

Problemas al margen, la Exposición fue sin duda la más importante de estas características que se celebró en Almería durante este periodo.

En primer lugar, se reprodujo el sistema de exhibición oficial a través de la elaboración de un Reglamento tipificado al uso, y un capítulo de recompensas a través de la concesión de premios de honor, medallas de oro, plata y accesit.

También por vez primera en la ciudad, una Exposición dejaba de tener, como

---

237. "La Exposición Provincial", *La Crónica Meridional*, Almería, 19 agosto, 1.900, p.1.

238. CAPARROS MASEGOSA, L: "Las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en Almería y la prensa local (1.900-1.936) (I)" *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, nº 8 Letras, Almería, 1.988, p.40.

base de la promoción artística, el carácter prioritario de mero mecanismo de exhibición donde los artistas presentaban sus obras a la consideración del público sin abrigar posibilidades reales e inmediatas de venta.

Del sentido práctico del Certámen no quedó duda: los expositores no debían pagar derecho alguno de exhibición, pero la Academia se encargaría de gestionar la venta de sus cuadros y se quedaría con el 10% del importe de las adquiridas.

A ello se añade el que la participación se amplió fuera del marco estrictamente local, configurándose un Catálogo de asistentes de variada procedencia e importancia pictórica que especificaban en Catálogo el precio en que valoraban sus propias obras, entendiéndose con ello un fin exclusivo de darlas a conocer para la venta (239).

Los artistas locales no hacen lo propio con las suyas. La mayoría de los que concurren eran alumnos de la Academia de Bellas Artes, a priori con menos posibilidades de venta ante una nómina de artistas más reputados, por lo que cabe pensar que con esta sección se dió una oportunidad a los artistas noveles de dar a conocer sus obras y estimularles en sus estudios.

Curiosamente, sin embargo, las únicas noticias concretas sobre adquisiciones que nos han llegado hacen referencia a las del ingeniero Pablo Fábrega, que compró tres cuadros de los alumnos de la Academia Rafael Guerrero, Rafael Romero del Aguila y J. Guillén; constando tan solo la propuesta de adquisición para "Nieblas del Tajo" de Carlos Moreu y "Una cigarrera" de José García Ramos (240).

Entre las firmas que enviaron sus obras a Almería destacan las de: Federico Godoy y Castro, Daniel Vázquez Díaz, José y Juan García Ramos, Francisco José Arpa, Manuel González Santo, Adolfo Lozano Sidró, José Rico Cejudo, Rafael Latorre y José Díaz Molina, que concurrió con una obra de

239. "Exposición Artística", *El Regional*, Almería, 19 agosto, 1.903, p.4.

240. "De Arte. Hermoso ejemplo", *El Regional*, Almería, 3 septiembre, 1.903, p.1.

propiedad oficial, con mérito reconocido que dotaba de prestigio la Muestra, "Autoretrato", premiado en la Exposición Nacional de 1.899 y adquirido por el Museo de Arte Moderno.

El Jurado "de indiscutible autoridad artística" contribuyó a prestigiar con su presencia el Certámen: Joaquín Martínez Acosta, Emilio Ocón, Francisco de Paula Valladar, Muñoz Lucena, Trinidad Cuartara, Enrique López Rull y Juan del Moral Almansa (241), que "aun cuando equitativo y justiciero no ha querido restar estímulos a los que empiezan bajo buenos auspicios ni dejar de recordar, premiándolo el mérito artístico de los concursantes al Certámen" (242).

José Díaz Molina obtuvo el premio de honor, José García Ramos un segundo primer premio, siendo entregados numerosos diplomas al resto de los concursantes (243).

A la clausura de la muestra todos los comentarios sobre ella cifraban su importancia en el estímulo que había supuesto para los artistas locales, valorándose como un "simpático movimiento de revelación de nuevos pintores almerienses" (244).

En noviembre de 1.904 la Junta directiva de la Sociedad Círculo Literario y Artístico de Almería vuelve a dar síntomas de vitalidad anunciando las bases de un concurso artístico a celebrar a finales de ese mismo año, pretendiendo fuese el inicio de sus actividades en pro de la cultura artística almeriense. Entre los firmantes de la convocatoria figuraban Plácido Langle, Carlos López Redondo, Andrés López, José Rocafull, Luis Brú, Antonio Fernández Navarro y Gabriel Pradal, componentes de la sección de pintura del Círculo (245).

---

241. CAPARROS MASEGOSA, 1.985, p.130-31

242. "La Exposición de Bellas Artes", *La Crónica Meridional*, Almería, 30 agosto, 1.903, p.2

243. "Exposición de Bellas Artes. Dictámen del Jurado", *El Regional*, Almería, 31 agosto, 1.903, p.1.

244. CAPARROS MASEGOSA, 1.985, p.132.

245. Op.Cit., pp.134-35.

El concurso "que no tendría mayor importancia que los apuntes o notas de color" no se presentaba con un programa ambicioso. Con sus límites y temas marcados -se exigía que los temas a presentar tuvieran una característica exclusivamente local-, y modesto por los premios en metálico que al se destinaban; sin embargo fue acogido con un gran interés ya que suponía un gran estímulo para los artistas locales pues aumentaban las posibilidades siempre escasas de dar a conocer sus producciones (246).

El concurso constituyó una muestra completa de la actividad artística almeriense de estos años, al ser todos los concursantes artistas que desarrollan su trabajo en la ciudad. Las firmas más destacadas de cuantos en Almería cultivaban la pintura -salvo contadas excepciones- acudieron con sus obras a la convocatoria del Círculo: Carlos López Redondo, Antonio Álvarez Lloret, Trinidad Quartara, Antonio Becerra, Manuel Lago, Antonio Bedmar Iribarne, Joaquín García Robles, Luis Roche -estos 3 últimos citados obtuvieron un premio de 50 pesetas cada uno-, José Millé y José García Gallot, estos 2 consignando menciones honoríficas (247).

El acontecimiento ocupó amplios espacios en casi todos los diarios publicados en la capital durante este año, que tributaron elogiosos comentarios a la iniciativa del Círculo por contribuir con el concurso a despertar afición e infundir estímulo a los pintores almerienses. Este Certámen se consideró como un ensayo para la creación de un arte local una "manifestación vigorosa y extensa de lo que los artistas almerienses de verdad pueden y valen, a despecho y a pesar de quien las pueda mirar con envidia cegado por la soberbia e imposibilitado por la impotencia" (248).

En Almería, no obstante, no volvería a celebrarse ninguna Exposición colectiva de arte hasta 1.911. En esta ocasión la organización corrió a cargo de la Cámara Oficial de Comercio, del Círculo Mercantil y de la

---

246. CAPARRÓS MASEGOSA, 1.985, p.134.

247. *Op. Cit.*, pp.137 a 149.

248. "De Arte. El Certámen del Círculo Literario IV", *La Crónica Meridional*, Almería, 4 enero, 1.905 p.1.

Comisión de Festejos del Ayuntamiento, planteándose como Artística-Industrial, con los que excedía a unas pretensiones exclusivamente artísticas.

La indole profesional de las Entidades patrocinadoras, el carácter aislado de su acción que no tenía precedentes ni posteriores consecuencias a favor del fomento de las artes por otras vías, hace pensar en unos intereses encaminados hacia otros fines, aunque ellos se cubrieran con la indumentaria de la cultura el móvil económico-mercantil fue prioritario.

La circular publicada en la prensa local por el comité ejecutivo del Certámen, compuesto por personalidades vinculadas al mundo de la industria, comercio y economía local, manifestaba el fin que justificaba su celebración: "dar a conocer el desenvolvimiento de la industria local y provincial de la que se tiene un concepto equivocado a la vez que se pretende estimular las actividades de la producción" y "ensanchar el campo de la acción de los negocios con nuevos mercados y consumidores". En definitiva, intentaban demostrar a los poderes públicos la capacidad industrial y artística de Almería para así poder exigir la protección que le correspondía. El progreso mediante la iniciativa empresarial y la instrucción del pueblo por el arte (249).

El cartel anunciador realizado por Pedro de la Fuente fue un boceto "de finisimos toques modernistas" en el que aparecían elaborados y de "buen colorido" el trabajo, las artes y la industria, en una alegoría del comercio (250).

La Exposición se inauguró el 29 de agosto en el Instituto Provincial. Todos los productos relacionados con la industria se colocaron en el claustro bajo, ocupando los trabajos de pintura una sala especial, así como los de la mujer y caligráficos (251).

---

249. "Exposición Provincial de Artes e Industrias", *La Independencia*, Almería, 15 junio, 1.911, p.1.

250. CAPARRÓS MASEGOSA, 1.985, p.155.

251. Ibid.

Alumnos de la Escuela de Artes y de la Academia de Bellas Artes junto a los pintores más destacados que por entonces ejercían en Almería expusieron sus obras en el Instituto y recibieron, unánimemente, el reconocimiento del público, crítica y jurado, que concedió indistintamente medallas de oro, plata y bronce a casi todos los participantes (252).

En 1.916 volvió a celebrarse en la ciudad una Exposición denominada exclusivamente de Bellas Artes. Su organización se programó a instancias de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento, haciéndose efectiva la idea propuesta al Consejo municipal por un grupo de artistas locales para que la incluyese en los festejos de agosto de 1.916.

La falta de apoyo económico suficiente para cubrir los gastos de organización y de criterio para su montaje resultaron en el gran desconcierto e improvisación que siguió al anuncio de la convocatoria y posterior desarrollo de la Muestra, y lo que *El Radical* aventuró que podría ser el jalón para futuras exposiciones y el medio de encauzar "esta corriente artística que ahora despierta" quedó reducido a un festejo más de los programados para la feria, sin resonancia ni relevancia especial alguna (253).

En la prensa local, órgano que, como ya hemos señalado, en ocasiones criticó la desidia de las autoridades locales en la defensa y promoción del artista local; se reflejó el descontento por el carácter modesto que rodeó la celebración de esta Exposición debido a las premuras de tiempo y desconcierto en su organización pero, sobre todo, por la falta de incentivación para los artistas debido a la penuria de premios en metálico que a ellos se destinaban, 300 pesetas en total más un número reducido de accesit, que contrastaba con las subvenciones concedidas a otros festejos "Modesto ensayo de exposición que si se hubiera anunciado con antelación y más profundamente, destinando una cantidad mayor para premios, otro hubiera sido su éxito y su importancia.

---

252. "La Exposición de Artes e Industrias", *La Independencia*, Almería, 9 septiembre, 1.911, p.1.

253. "De Arte", *El Radical*, Almería, 2 agosto, 1.916, p.1.

Porque abochorna a todo buen almeriense que haya habido 8.000 pesetas de subvención para los toros y sólo ¡500! pesetas para premios a los artistas..

(los cuadros) colocados de cualquier manera, algunos hasta tapados por una palmera y sin luz racional sobre todo por la noche. Baste decir para el desbarajuste que ha reinado, que dos o tres días antes de la Exposición no se sabía si se iba a celebrar en ese local" (254).

La Exposición se inauguró el 2 de septiembre en un local cedido por Antonio Acosta y pocos fueron los expositores que estimulados por la convocatoria concurren con sus obras. Entre ellos, figuraban alumnos destacados de la Academia de Bellas Artes, sobre todo, que comenzaban en estos momentos a ser conocidos por el público almeriense gracias a la prensa y los escaparates de la ciudad donde acudían con sus cuadros. De todos, destacaba José Moncada Calvache, junto a él, Angel de la Fuente, Joaquin Martínez Acosta o Juan Cuadrado Ruiz, entre otros, componían el resto de los expositores, a los que no se dedicó en la prensa una atención crítica especial por sus obras (255).

Tras un largo paréntesis, en agosto de 1.934 tuvo lugar en la ciudad otra Exposición de Bellas Artes.

La idea de volver a retomar esta actividad cultural partió del por entonces director de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, Francisco Payá Sanchis, quien en colaboración con el director del Museo Arqueológico Provincial, Juan Cuadrado Ruiz, y del presidente de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento, sr. Alemán, organizó el concurso.

Las justificaciones para su celebración las proporcionó el propio Payá en un artículo publicado en la prensa local, y no difieren en el fondo de los motivos que justificaron la Exposición de 1.911: había que dejar a un lado la política de las lamentaciones ante la falta de protección y ayuda oficial, ya que esa actitud no resultaba positiva. Por contra, antes de

---

254. J.B.C.: "La Exposición de Bellas Artes", *El Día*, Almería, 9 septiembre, 1.916, p.1.

255. CAPARROS MASEGOSA, 1.985. p.167.

reclamar dicha protección había que demostrar que se era merecedora de ella, y esto mediante la programación de actividades y el abandono de la pasividad. La organización de una Exposición, decía Payá, demostraría que los almerienses eran capaces de emprender actividades y merecedores de la atención de los poderes públicos (256).

Por ello, la Muestra no fue exclusivamente de carácter artístico, aunque sí fundamentalmente, sino que contó también con una sección de artes industriales, fotografía y fotograbado, literatura, música, inventos e industrias agrícolas (257).

El 21 de agosto se inauguró en la Escuela de Artes con toda solemnidad en presencia de autoridades oficiales y personalidades de la cultura local (258).

Concurrieron con sus obras un total de 19 artistas entre pintores y escultores de la capital y provincia, exponente de la actividad artística almeriense de los últimos años: José Moncada Calvache, que fue medalla de oro, aunque renunció a ella; Guillermo Langle, Aldechi Garzolinni, Melchor Bedmar, Esteban Viciana, Miguel Mullor, R. Montero, Rafael Guerrero, I. Rodríguez, Juan Cuadrado Ruíz, Juan Morales Alarcón, D. Rueda, Godoy, Federico Castellón, José Gómez Abad y Jesús P. de Perceval, que obtuvo el premio de honor (259).

En agosto del año siguiente, tuvo lugar otra Exposición de Bellas Artes, en esta ocasión gracias a la iniciativa particular de los artistas F. Ochotorena y Jesús P. de Perceval y al patrocinio económico del industrial Francisco Oliveros. Se trataba de un intento más de asumir la organización de este tipo de actos por los propios interesados, aspiración

---

256. CAPARROS MASEGOSA, 1.985, p.169.

257. Ibid.

258. *Op.Cit.*, p.171.

259. NAVEROS BURGOS, José: "Impresiones de arte. Una visita a la Exposición", *La Crónica Meridional*, Almería, 25 agosto, 1.934, p.1.

largamente sentida y reiteradamente expresada por los artistas locales a lo largo de estos años.

Se inauguró el 23 de agosto en los salones del Círculo Mercantil con obras de José Moncada Calvache, José Gómez Abad, Jesús P. de Perceval, J. Morales Alarcón, Mullor, Francisco Espinosa, Fernando Rodríguez, Rull, Guillermo Langle, Castillo Socias, Francisco Rodríguez Simó y F. Ochotorena (260).

La clausura se celebró el 1 de septiembre con la única representación oficial del Alcalde, destacando la prensa las significativas ausencias del Gobernador Civil "entretenido en aquellos momentos en una cervecería del Paseo", miembros del Ateneo, profesores y catedráticos de centros oficiales, concejales y diputados.

"Este detalle no lo consignamos, lo sacamos a la vindicta pública, para que el pueblo sea y conozca quienes son los que se dicen representantes de la cultura y del progreso.

Reciban felicitaciones los que contribuyen al esplendor de la Exposición de pintura y escultura, y por el contrario, la repulsa, la censura, para aquellos que no supieron corresponder al papel que representan..." (261)

Con la Exposición de 1.935 se cerró un periodo significativo de la historia artística de la ciudad, que había tenido una importancia, si no brillante, si al menos digna y destacable a nivel local.

#### 2.4. Los géneros artísticos

Tomando como base las noticias de prensa sobre pintores y Exposiciones locales como valiosísima fuente de documentación para la obtención de referencias sobre estas cuestiones, y, en menor medida, documentación archivística variada y la escasa bibliografía publicada sobre el tema,

---

260. NAVEROS BURGOS, José: "Exposición provincial", *Diario de Almería*, Almería, 25, 26 y 27 agosto, 1.935, p.1.

261. "De Arte. Clausura de la Exposición de Pintura y Escultura", *Diario de Almería*, Almería, 3 septiembre, 1.935, p.1

podemos afirmar que los pintores almerienses se limitaron a reflejar en sus obras los temas y modelos que se imponían por estos años en el Centro, y, en general, en el resto del país, no encontrando novedades significativas en la elección o representación de los mismos.

La excepción, sin embargo, la encontramos en los cuadros de historia, temática prácticamente marginal e inexistente en la producción de nuestros pintores. Centradas sus carreras en el ámbito de lo local, la escasez de una clientela interna que demandará estas producciones, comunmente destinadas a su presentación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como medio de promoción ante un sector oficial que las estimaba y refrendaba oficialmente con ellas a sus autores; y, relegadas en última instancia a exornar los muros de Instituciones estatales, motivará que los pintores almerienses no mostraran gran interés por la historia pintada y se dedicaran a temas más decorativos o evasivos.

Así, los escasos cuadros que con esta temática histórica tenemos referencia aparecen en fechas muy avanzadas, y la mayoría son realizados por artistas pensionados para el estudio de la pintura por diferentes organismos locales, que los enviaban en agradecimiento a la protección que les dispensaban o como ejercicios en los que demostraban sus aprovechamientos, temática y procedimiento común en la época para la mayoría de estos artistas noveles que se iniciaron en el arte gracias al beneficio del mecenazgo ejercido por Corporaciones locales, provinciales o Instituciones diversas.

El italiano Andrés Giuliani envió desde Almería a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.866 el titulado *La Civilización*, donde representaba figuras alegóricas, personajes históricos, monumentos y descubrimientos más importantes, obteniendo con él una mención honorífica (262).

Antonio Bedmar Iribarne regaló en 1.889 al Ayuntamiento almeriense que lo protegía económicamente para el estudio de la pintura un cuadro que

---

262. OSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Editorial Giner, 1.975, p.292.

representaba a Cristóbal Colón tomando posesión de una isla americana, lienzo, propiamente, de enormes dimensiones compuesto por un grupo central con 18 figuras (263).

Juan Fernández Corredor también envió a la Diputación Provincial como ejercicio de pensionado un cuadro de asunto histórico que ilustraba la rendición de unos moros ante las tropas cristianas, en el marco de la Reconquista y sin referencia geográfica.

En 1.882 Ubeda admite en su estudio encargos de género histórico, místico y mitológico y aún en 1.894 Agustín González Delgado apoyado en la notable fama alcanzada en sus trabajos y minuciosos dibujos a pluma, anunciaba en la prensa su estudio de "Pintor de historia y decoración" (264), incluyendolo también Fernando Ochotorena entre una nómina de artistas locales que en 1.895 "figuran como pintores de Historia": Pedro Balonga, Manuel Taramelli y Juan del Moral, aunque no hemos catalogado hemerográficamente ningún cuadro de estos con temática histórica, antes bien cultivaron con preferencia la temática de género y el paisaje (265). Con anterioridad a todos ellos, hacia mediados del siglo pasado Juan de Mata y Prats, primer director de la Academia de Dibujo de Almería se avalaba como "pintor de historia y profesor de ciencias exactas" (266).

Uno de los géneros que sí gozó de la atención preferente de los pintores almerienses fue el paisaje, con un aumento progresivo en su práctica hacia las últimas décadas del siglo XIX, coincidiendo, además, con su revalorización en el panorama nacional después de haber sido devaluado en los ambientes oficiales de las Exposiciones Nacionales.

Junto a los pintores más o menos consagrados del ámbito local que

- 
263. "Un cuadro", *La Crónica Meridional*, Almería, 17 abril, 1.889, p.2
264. "Pintor" y "Estudio", *La Crónica Meridional*, Almería, 28 septiembre, 1.882 p. 3 y 15 marzo, 1.894, p.3, respectivamente.
265. OCHOTORENA GOMEZ, Fernando; *La vida de una ciudad. Almería siglo XIX (1.800-1900)*, T.II, Almería, Cajal, 1.977, p.201.
266. Archivo General de la Administración, Sección Educación y Ciencia, Legajo 6524.

incluyeron en sus repertorios cuadros con paisajes, aunque no se dedicaron a él como temática preferente en sus producciones, como José Díaz Molina, Antonio Bedmar (267), Antonio Fernández Navarro, Manuel Taramelli y Emilio García Aguilar (268); o principiantes y aficionados como José Manuel de Villena, presidente de la Audiencia; destacaron una serie de figuras que usualmente lo practicaron, siendo la nota más característica de sus producciones.

Entre los que lo cultivaron con especial dedicación citaremos al virgitano Gabriel Faura Sánchez que destacó con sus paisajes en la Exposición celebrada en Almería en 1.893, por estar "ejecutados con franqueza y buen colorido" (269), Pedro Balonga Guirado, pensionado por la Diputación Provincial en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre 1.881-1.886, donde tuvo la ocasión de recibir las enseñanzas del titular de la cátedra de paisaje, D. Carlos de Haes (270), centradas en la inculcación a sus alumnos de un acercamiento y compromiso con la naturaleza más directo y franco, lejos del anecdotismo de la etapa romántica, que Pedro Balonga aplicó al ejercicio de sus paisajes, de los que dejó algunas muestras en la ciudad como los pintados para la Exposición de 1.895.

"Tan primosamente hecho, en los términos tan bien fijados y en colorido de verdad, que basta y sobra para acreditar su firma de paisajista" (271).

El paisaje también fue cultivado preferentemente en su obra por Emiliano Godoy, principalmente en su vertiente rural.

Es preciso incluir entre los practicantes de este género, aunque más como

---

267. "La fiesta de hoy", *La Crónica Meridional*, Almería, 14 febrero, 1.892, p.2.

268. "La Exposición de panderetas del Circulo", *La Crónica Meridional*, Almería, 2 febrero, 1.895, pp.1-2.

269. "Exposición del Circulo", *La Crónica Meridional*, Almería, 29 agosto, 1.893, p.1.

270. Archivo de la Escuela Especial de Pintura Escultura y Grabado, *Libro de Matriculas 1.877-78 a 1.903-4, Legajo 174-3*.

271. "Exposición Provincial", *La Crónica Meridional*, Almería, 23 agosto, 1.895, p.1.

artesano litógrafo que como pintor, a Hilario Navarro de Vera, notable dibujante y grabador, formado en la Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (272). Estableció estudio en la ciudad hacia 1.878 (273), legándonos con sus litografías un rico repertorio de imágenes impresas sobre la Almería del último tercio del siglo XIX.

En ellas nos ofrece no sólo enclaves famosos y pintorescos de Almería, como las vistas de la Alcazaba hechas desde el Cerro de San Cristóbal o del puerto, sino algunas estampas de cultura artística con los principales arquitecturas y objetos de arte conservados en la ciudad: la fachada principal y el altar de la Catedral, la fachada de la Iglesia de San Pedro, u otros de reciente construcción: el convento y el Colegio de la Compañía de María. Junto a ellos puntos de vista de la ciudad, como de la recién construida estación del ferrocarril, de la plaza de toros, monumento a los Coloraos, y una panorámica de los paseos principales de uso ciudadano, como el boulevard del Príncipe o el paseo de San Luis (274).

Igualmente hay que comprobar hacia estos finales de siglo, siempre siguiendo los Catálogos de las Exposiciones locales como únicos indicadores de las preferencias temáticas de los pintores almerienses; un interés especial por las marinas, reflejando en un tono menor y local la producción artística del momento donde el género alcanza una práctica generalizada y exitosa.

La pintura de marinas tuvo un buen exponente en la ciudad en Victoriano Lucas, que aparece en los ambientes artísticos locales hacia finales del siglo.

Indistintamente utilizando la acuarela o el óleo como soporte técnico, prácticamente toda la producción de este pintor se centra en el mar como temática preferente. Presentó sus marinas en las Exposiciones locales de 1.893, 1.895 y 1.896, y a juzgar por las críticas recibidas en la prensa

272. GODDY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.

273. "Academia de dibujo y caligrafía", *La Crónica Meridional*, Almería, 2 marzo, 1.878, p.3.

274. NAVARRO DE VERA, Hilario; *Recuerdo de Almería*. Almería, Litografía Hilario Navarro.

local, de las que destacamos las que utilizan del nombre del destacado marinista Muñoz Degrain como ejemplo comparativo con Lucas; cabe afirmar el dominio y el éxito alcanzado por este pintor en el género que nos ocupa "Escuela propia, libertad y arranques de artista, pintura franca y espontánea...una marina pequeña, que me recuerda en el colorido lienzos de Muñoz Degrain" (275).

Destacan también Manuel Taramelli y Fortón, profesor de la Escuela de Artes y Oficios, quien mostró especial predilección por la pintura de marinas, alternándola con la práctica del paisaje y las flores, así como José Rocafull de Montes, ambos dentro de un plano pictórico más vocacional que profesional.

Otros pintores como José Díaz Molina, Antonio Fernández Navarro, Emilio García Aguilar o Antonio Bedmar, con marinas de carácter más costumbrista entre las que se narraban faenas pesqueras, la practicaron con mayor o menor fortuna, a juzgar por las críticas periodísticas que recibieron.

Las recopilaciones realizadas nos aseguran que junto al paisaje la pintura de bodegón, naturaleza muerta, animales o flores, fue una de las prácticas más habituales entre los pintores almerienses desde mediados del siglo XIX, bien como ejercicios de aprendizaje dentro de los específicos estudios artísticos del natural impartidos en la ciudad con carácter oficial o privado, y, en este caso, ejecutados por simples pintores vocacionales o aficionados; bien como compromiso estético y desarrollo programático conscientemente adquirido para sus obras por algunos de ellos.

Autores ya citados como Fernández Navarro, García Aguilar, Guillermo Casinello, Agustín González, Sebastián Madrid Hinojos, Díaz Molina o Antonio Bedmar lo incluyeron en sus producciones con un fin intrascendente y decorativo, concurriendo con ellas preferentemente a las diferentes exposiciones locales y generalmente utilizando como soporte abanicos, paletas o panderetas.

---

275. "Exposición Provincial", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 agosto, 1.895, p.1.

Le entre todos ellos destaca Emiliano Godoy Godoy, que lo cultivó con total exclusividad. Hizo del cuadro con temática de caza, animales y flores su verdadera especialidad, destacando sobre todo sus estudios de palomas por la resolución naturalista de sus composiciones, en general aplicables a toda su obra paisajística y de bodegón.

La proliferación que el género tuvo en la ciudad durante los últimos años del siglo XIX y, sin interrupción una vez arraigada su práctica entre los pintores, hasta el primer tercio del XX e incluso, hasta nuestros días; estaría explicada por la demanda de cuadros de este género realizada, al igual que ocurría por cuestiones diferentes con el retrato, por una burguesía enriquecida por la minería y la exportación que mostró su predilección por este tipo de pintura intrascendente y conceptualmente simple en su formulación, en suma, agradable, sencilla y decorativa, "en armonía con los ideales que le son propios, gozando de la representación de lo real, conformes con toda la existencia material de la que se nutre, que amaban la representación pictórica de la que se consigue gracias a un esfuerzo personal: las viandas, el vino, las uvas, etc.

En Almería, por tanto, también triunfó el esquema de bodegón burgués con los mismos temas y se mantiene el mismo espíritu que cultivó desde su nacimiento: ...realidad, asepsia, cotidianidad, sensación de quietud...

Los lienzos van a ser obras de pequeño formato, acorde con el tamaño de las viviendas, teniendo en cuenta la relación espacial entre lo existente entre lo representado en la tela y la utilidad de las distintas salas en la que se colgaban las obras: viandas y cazas en el comedor, libros en el despacho, flores en el salón y temas musicales junto al piano" (276).

Un papel importante en la prolongación de esta temática lo jugó la Academia de Bellas Artes, donde se formó una interesante nómina de pintores locales que cultivó este género con predilección, reflejando en sus cuadros planteamientos estéticos y estilísticos propios de la pintura del XIX y cuyas figuras más significativas serían el propio director del Centro, Joaquín M. Acosta, más dedicado a las actividades docentes que a la pintura, dejó pocas muestras de su arte en la ciudad, pero especialmente

---

276, DIAZ RAMOS, Antonio; "Artes" en , *Almería*, T.II, Anel, Almería, 1,982, pp.535-36.

celebradas fueron sus composiciones de flores; José Moncada Calvache, principal representante de esta corriente bodegonista en Almería, que a venido a recibir el calificativo de "Escuela"; motivo de especial atención en otro apartado de este trabajo; Esteban Viciana, de tardía incorporación a la pintura, pero de fructífera producción bodegonista y José Gómez Abad, trabajador asiduo de flores y bodegones.

Por cuanto al retrato se refiere, éste fue siempre un tema de interés para los artistas locales, cultivándolo sin exclusividad, aunque sí ocupando las notas más personales en las producciones de un nutrido grupo de ellos.

A mediados del siglo es evidente en la ciudad una preferencia por este género. Parejo con el enriquecimiento de la burguesía local gracias a la exportación minera agrícola, está el gusto entre las clases altas de la ciudad por ser retratadas. El binomio retrato-burguesía alcanzará su máxima durante estos años finales del siglo y los siguientes.

En un principio, y ante la inexistencia de una retratística local de mediana calidad en la ciudad, se hizo necesario recurrir a autores del ámbito nacional. La aportación formal de estos al género en Almería se concretó en los retratos de Eduardo Cano de la Peña, L. Fellot, Antonio María Esquivel o L. Cruz (277).

Más importante para la temática, tanto en su vertiente burguesa como del retrato histórico y oficial fue la llegada del italiano Andrés Giuliani y Cosci procedente de Granada y precedido de una sólida fama como retratista (278).

Ya en 1.843 antes de su establecimiento definitivo en Almería dejó retratadas a las más importantes familias de la comarca de los Vélez, Albox y Vera.

---

277. *Catálogo de la Exposición de Pintura del siglo XIX*. Biblioteca "Francisco Villaespesa", Almería, octubre, 1.947.

278. ANTEQUERA, Marino: *Pintores granadinos III*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros, Granada, 1.974.

En 1.885 se hizo cargo de la Academia de Dibujo desarrollando desde entonces y hasta su muerte una sólida labor docente, siendo su aportación como muy pintor muy abundante. Destacó ocasionalmente como decorador, pero sobre todo su especialidad fue el retrato, siendo el legado más importante que hay de este pintor en la ciudad el conservado en el Ayuntamiento con las representaciones iconográficas de personajes históricos vinculados con Almería, y otros retratos de carácter representativo y oficial como el de la Reina María de las Mercedes de Borbón.

Entre la burguesía local se conoce el retrato de doña Fernanda de Scheidnagel (279).

Juntamente con Giuliani, otro de los retratistas más renombrados en la ciudad fue Francisco Prats y Velasco, que junto a los retratos oficiales de Isabel II, Amadeo de Saboya o Alfonso XII para el Ayuntamiento de Almería, realizó hacia el último tercio del siglo los de la sra. de Scheidnagel o doña Carmen Arevalo Arance (280).

Les siguen, entre los más destacados, Diego Vázquez, que realizó numerosos retratos al óleo sobre lienzo, pero que destacó por sus "iluminaciones" en las que con finas capas de óleo iluminaba fotografías en negro o sepia, alcanzando un gran predicamento en esta técnica; Angel de la Fuente, madrileño afincado en Almería desde principios de siglo, que destacó sobre todo como retratista mediante la utilización del pastel como técnica que personalizaba sus producciones; Antonio Bedmar Iribarne, Carlos López Redondo y, sobre todos, José Díaz Molina, discípulo de Andrés Giuliani y Vicente Palmaroli, que alcanzó una notable fama como retratista en la Corte y de quien se conservan algunos retratos en la ciudad, donde dentro de una concepción realista, alcanzó a reflejar certeramente la psicología y elegancia personal de sus retratados.

---

279. *Catálogo de la Exposición de Pintura del Siglo XIX*. Biblioteca "Francisco Villaespesa", Almería, octubre, 1.947.

280. *Ibid.*

Continuando con nuestro análisis basado en la valoración cuantitativa derivada de los catálogos periodísticos de las Exposiciones de arte y noticias sobre estos temas en general, podemos confirmar que la temática religiosa no debió de tener en la ciudad una representación cualificada y numerosa.

De hecho, la presencia de obras con esa temática en las sucesivas muestras colectivas celebradas en la ciudad es prácticamente nula conforme avanza el siglo. Igualmente, en la producción particular de los pintores locales no ocupan un lugar preferente los cuadros religiosos y cuando los hay se trata de lienzos expresamente requeridos por encargo para decorar los muros de edificios religiosos de la ciudad.

Hacia mediados del siglo será Francisco Prats el más representativo cultivador de este tipo de pintura. Antes de su marcha a Madrid donde completaría su formación en la Escuela Superior de Pintura, comenzó a destacar en la ciudad por el gran acierto de las copias que de los pintores clásicos realizaba sobre temas religiosos, efectuando para el mercado interior un gran número de encargos.

Entre sus obras de contenido religioso citaremos "La Anunciación" para la Iglesia de Santiago, según modelo de la escuela sevillana; "San Antonio", copia de Murillo y "Nuestra Sra. de los Angeles" para la Iglesia de Santo Domingo, sin olvidar citar su celebrada restauración de una Purísima atribuida a Murillo conservada en la Catedral de Almería (281).

En 1.884 instaló su estudio particular en la ciudad, donde formó a numerosos discípulos que practicaron con posterioridad la especialidad pictórica del maestro. Entre ellos, Juan del Moral Almansa, que junto con el retrato dedicó especial atención a la temática religiosa, Evaristo Quesada, "de la escuela antigua en color y factura", presentó sus cuadros religiosos en la Exposición Provincial de 1.892, "indiscutibles, son de mérito y en ellas se ve claramente que no desaprovecho las enseñanzas del

---

281. ALCARAZ, Francisco: "Restauración de obras de arte en Almería", *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses* nº 7, Almería, 1.987, p.12.

maestro... Prats y Velasco" , practicó, además, la temática costumbrista y la caricatura; y Guillermo Casinello Garcia, que siguió las enseñanzas de Prats en técnica, "la misma escuela de aquel pintor que nunca quiso amoldar su pincel a las corrientes modernas", y en temática (282).

Destacan también como esporádicos cultivadores de la temática religiosa José Díaz Molina, que en 1.885 realizó el titulado "San Jerónimo", Antonio Fernández Navarro que entre 1.880-90 con destino a las iglesias locales realizó obras de gran formato como "La Adoración de la Virgen", "Las Santas mujeres ante el Sepulcro de Jesús", "La Oración del Huerto" y "Una visión en el Calvario"; así como la restauración, comenzando el siglo, del friso del altar mayor de la Iglesia de San Pedro, "Defensa de la Inmaculada por España y la Orden Franciscana" (283), o el cuadro de 2 metros donado a la Iglesia de Santo Domingo para la capilla del Sagrario por Emiliano Godoy (284).

Por último, citar la decoración que realizó Andrés Giuliani en 1.844 en la capilla construida en Cuevas de Vera por Torcuato Soler con los cuadros "Juicio de Salomón" y "Descendimiento" (285); y, ya comenzando el siglo, la decoración de Carlos López Redondo para la recién construida capilla de la Sagrada Familia, en Almería, con motivos decorativos de carácter alegórico y religioso (286).

También la pintura de género o de costumbre fue tema común entre los pintores almerienses, generalmente con un carácter anecdótico, reflejando el gusto asumido y extendido en la pintura española del último tercio del XIX.

Entre quienes lo practicaron, Antonio Bedmar Iribarne, sin duda uno de los más importantes pintores de género en la ciudad durante estos años; Miguel

---

282. MASALEGRE; "Ensayo de Exposición", *La Crónica Meridional*, Almería, 18 febrero, 1.892, p.1.

283. GODOY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.

284. "Un cuadro", *El Regional*, Almería, 15 diciembre, 1.903, p.1.

285. Ibid.

286. "Bendición de una capilla", *La Crónica Meridional*, Almería, 18 marzo, 1.903, p.1.

Padilla, que en 1.903 realizó los titulados "El Morito" y "La ciega", sobre dos personajes populares de la época (287); José Díaz Molina, Pedro Balonga que realizó "La mala noticia" (288) o "Un desafío", según copia de Francisco Domingo Marqués, con destino a la Exposición Nacional de 1.883 (289) o "Un Mosquetero", en la misma línea que el anterior enviado a la Nacional de 1.892 (290); o Carlos López Redondo, que ocuparon en su producción un lugar relevante, e incluso atendió también a la temática social, puesta de moda en la pintura del país hacia finales del siglo, en lienzos como "Sin trabajo" (291), o "El Hormiguero" (292), pintura ejemplificadora de una actividad local, la carga de mineral en el puerto, no sin cierto contenido crítico, o "Venta a retro", de contenido significativamente social, representaba a unos pobres campesinos solicitando un préstamo de dinero ante un usurero prestamista (293).

Desde mediados del siglo pasado comienza a ponerse de manifiesto en la ciudad el recurso de la decoración como programa pictórico complementario de los interiores de los edificios: entidades públicas, sociales, teatros o cafés edificados en la ciudad y viviendas privadas, al amparo del desarrollo económico de la burguesía acomodada, cubrirán sus muros y techos de frescos o lienzos con alegorías, ornamentaciones de carácter narrativo o simplemente decorativas, siempre con fines evasivos y festivos.

En la medida en que la escasa tradición y nómina de pintores decorativos en la ciudad lo permitió, este tipo de proyectos se encargaron a pintores

---

287. DIAZ RAMOS, 1.983, p.534.

288. Archivo Provincial de Almería, *Libro de Actas de Comisión Provincial de 1.886, sesión de 31 enero.*

289. "Pintor", *La Crónica Meridional*, Almería, 10 abril, 1.883, p.3.

290. LASTRA y JADO, V.: "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 noviembre, 1.892, p.2.

291. "Cuadro premiado", *La Crónica Meridional*, Almería, 2 diciembre, 1.892, p.2.

292. ALCANTARA, Francisco: "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 16 mayo, 1.904, pp.1-2.

293. ALCANTARA, Francisco: "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 17 mayo, 1.906, p.3.

especializados, aunque en general serán los pintores de caballete y escenógrafos, con especificidad, los responsables de este tipo de trabajos.

A la vista de los escasos conjuntos de este tipo conservados en la ciudad, será la prensa la que nos aporte los datos necesarios para la delimitación del género en Almería y el nombre de aquellos pintores que en este momento lo ejercerán.

En 1.876 Payán se anuncia en la prensa como "pintor adornista y escenógrafo", ofreciéndose para "pintar salas, fachadas, etc., al temple, óleo y barniz", aunque no constan noticias sobre obras suyas (294).

En este mismo año, Andrés Giuliani, Juan Ramón Braso y Enrique López Rull realizaron la decoración efímera del edificio de la Diputación Provincial de Almería, "han pintado graciosamente estos trabajos y han dirigido el magnífico decorado que ha ostentado estos tres días de festejos del referido edificio" (295).

Será en los últimos años del siglo cuando consignemos un mayor número de proyectos de este tipo.

Sebastián Madrid Hinojos, decorará el espejo del Café Nuñez con un tema alegórico: un ángel tocando el violín, rodeado de flores y teniendo a sus pies un panel de música, en clara iconografía a la especificidad de este café-cantante (296).

Como decoradores especialistas actuarán desde estos finales de siglo Antonio Fernández Navarro, que realizó en 1.899 las obras de reforma de decorado en el local del Paseo del Príncipe donde iba a instalarse el

---

"Adornista", *La Crónica Meridional*, Almería, 21 abril, 1876, p.3.

295. "Pinturas", *La Crónica Meridional*, Almería, 23 marzo, 1.876, p.2.

296. "Cuadro", *La Crónica Meridional*, Almería, 16 noviembre, 1.894, p.3.

Círculo Mercantil, (297), así como el decorado de la casa de Catalina Soler Márquez, en Cuevas de Almería, actuando en el techo y decoración del comedor, un fumador estilo japonés, y un tocador, entre otras habitaciones, en las que "irrupe el modernismo" (298). En 1.908 retocó el decorado del Teatro Variedades (299).

Emilio García Aguilar, "modesto pero inteligente decorador de habitaciones que maneja los pinceles con suerte" (300) y que gozó hacia 1.896 de "gran prestigio y fama pintando y decorando palacetes de la acomodada sociedad" (301). García Aguilar fue el encargado de la decoración del techo de la sombrerería de Antonio Rodríguez con alegorías en 1.894 (302) y del salón de sesiones del Ayuntamiento realizado en 1.899 (303).

Agustín González Delgado, profesor de dibujo del Instituto, decoró comercios de la capital y provincia, instalando su estudio de "pintor de historia y decorador" en la ciudad en 1.894 (304).

José Salvador Roperó, prestó atención a la temática de retratos, pero su especial dedicación fue la decoración de interiores "con el clasicismo que solicitaba la burguesía acomodada de su época" (305).

Ya en el presente siglo, Carlos López Redondo, junto con García Aguilar y Fernández Navarro fueron los encargados de realizar las obras de decoración en el salón de sesiones realizadas en el Ayuntamiento con motivo de la visita de Alfonso XIII a la ciudad en abril de 1.904 (306).

- 
297. "Círculo Mercantil", *La Crónica Meridional*, Almería, 6 agosto, 1.899, p.2.  
298. "Desde Cuevas. Impresiones de Arte", *El Radical*, Almería, 17 marzo, 1.903, p.1  
299. "De Arte", *La Crónica Meridional*, Almería, 2 septiembre, 1.908, p.3  
300. MASALEBRE: "Ensayo de Exposición", *La Crónica Meridional*, Almería, 18 febrero, 1.892, p.1  
301. GOODY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.96.  
302. "Pintor", *La Crónica Meridional*, Almería, 4 diciembre, 1.894, p.1  
303. "Salón de sesiones del Ayuntamiento", *El Ferrocarril*, Almería, 11 noviembre, 1.899, p.2.  
304. "Estudio", *La Crónica Meridional*, Almería, 15 marzo, 1.894, p.2.  
305. GOODY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.  
306. "Obras artísticas", *La Crónica Meridional*, Almería, 30 abril, 1.904, p.2

El propio Carlos López Redondo, auxiliado por alumnos de la Escuela de Artes, fue el encargado de dirigir las obras de decoración del citado Centro con motivo de idéntica visita (307).

Ya en solitario, en 1.905 realizó la decoración del salón de fiestas del Círculo Literario (308).

Por su parte, Antonio Bedmar realizó trabajos de decoración en el mismo local en 1.908, acometiendo las obras de decorado del tocador de señoras con una alegoría del baile (309).

En julio de 1.911 el "maestro en adornos de fantasía" Francisco Romero decoró en "estilo árabe los salones del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Almería, con ocasión de la Exposición Provincial de Artes e Industrias que tuvo su escenario en este Centro (310).

Por lo que se refiere al cultivo de la escenografía, Joaquín Martínez Acosta influirá en el desarrollo local de este tipo de trabajos. Formado en Madrid con Bonardi y Busato, escenógrafos del Teatro Real, llegó a la ciudad para hacerse cargo de la escenografía del Teatro Circo Variedades en 1.900 (311), realizando también la decoración del escenario teatral construido en el café España en 1.905 (312). Incluyó estudios específicos de este ramo desde 1.907 en el plan enseñanzas que impartía en la Academia de Bellas Artes por él fundada (313), donde se formaron algunos artistas locales especialistas en estos trabajos como Rafael Guerrero, que en 1.916 fue nombrado escenógrafo del Teatro Variedades (314) o José Herrerías.

- 
307. "Escuela de Artes e Industrias. De Justicia", *La Crónica Meridional*, Almería, 3 mayo, 1.904, p.1.  
308. "El Círculo Literario", *El Radical*, Almería, 15 diciembre, 1.905, p.1.  
309. "En el Casino. Los bailes de máscaras", *La Crónica Meridional*, Almería, 25 febrero, 1.908, p.2.  
310. CAPARROS MASEGOSA, 1.985, p.155.  
311. *Op. Cit.*, 1.985, pp.78-79.  
312. "Decorados", *La Crónica Meridional*, Almería, 27 noviembre, 1.905, p.2.  
313. "La Academia de Bellas Artes", *La Crónica Meridional*, Almería, 26 septiembre, 1.907, p.2.  
314. "De Arte. El cartel de feria", *La Independencia*, Almería, 17 julio, 1.916, p.2.

Para concluir, no hay que dejar de mencionar en el conjunto de artistas almerienses citado, la nutrida nómina de pintoras, tradicionalmente presentes en la ciudad, dedicadas en sus obras a una temática muy variada con preeminencia por el cuadro de flores, paisaje o copia religiosa.

Se trata generalmente de señoritas pertenecientes a la clase alta de la ciudad, tal y como se desprende de los apellidos observados, formadas en los estudios particulares de los más reputados pintores locales, o a partir de principios de siglo en las aulas de la Escuela de Artes o Academia de Bellas Artes.

Dolores Gómez de Salazar y Sánchez, nacida en Almería en 1.833 podría ser la "decana" de todas ellas. Practicó fundamentalmente la pintura de flores "aportando su indiscutible sensibilidad artística consiguiendo obras de mucho mérito" (315), Elisa Godoy, Carmen Bocanegra García, aficionada al dibujo y a la acuarela, participó en la Exposición de 1.892 con flores al óleo sobre plato,

"aficionada que por instinto propio, sin previos estudios, ni base alguna de dibujos ha revelado hace poco tiempo su inspiración y como tal hay que tributarle muchos elogios por sus esfuerzos ...le sobran facultades para el arte" (316).

Braulia Cumella Molina, Juana Tortosa, María y Francisca Orozco Cordero, Ana Orozco Campos y Salvadora Gay, discípulas de Antonio Bedmar, especialmente cultivadoras de la pintura de flores y paisaje aplicada a las panderetas y paletas; Rosario López Quesada y Angeles Berjón, discípulas de Martínez Acosta; Antonia Quesada, Francisca Rodríguez, Ana Sánchez Rubio, Araceli y Angela Casinello Nuñez, son nombres que con frecuencia nos aparecen en diversas noticias de prensa o Catálogos de Exposiciones locales, al respecto de la de 1.911, un periodista anónimo escribía aduladora y galantemente sobre ellas:

"El lugar destinado en la Exposición para demostración de lo que la mujer almeriense vale y sabe, ha resultado pequeño para contener tanto cuadro...Pero en verdad que llama la atención esta hermosa y gallarda

315. GODDY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987

316. NASALEGRE: "Ensayo de Exposición", *La Crónica Meridional*, Almería, 18 febrero, 1.892, p.1.

exhibición de nuestro feminismo y que merece, pero muchos aplausos, no sólo su amor por el arte, sino el no haber vacilado para concurrir al certámen.

Las bellas niñas, que son encanto en sus hogares y rayo de luz y de poesía en nuestras calles, en los salones y en donde se dejen admirar y adorar, han venido a la Exposición a dar su nota artística, a demostrar que sus ojos garzos o azulinos saben inspirar bellos poemas de amor, saben también llevar al lienzo la realidad de la vida, flores y paisajes.

¡Cuánta gratitud se les debe en esta ocasión!" (317).

---

317. "La Exposición Provincial", *La Crónica Provincial*, Almería, 24 agosto, 1.911, p.1.

### 3. EL REALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA

"El siglo XIX español, con sus cien años de espontaneidad y de invención constituye una era enteramente noble, en la que cada día procuraba un anhelo, una novedad, una revisión de sí mismo. Comenzó por no sentirse avergonzado ni vejado del precedente -el siglo XVIII- y nosotros no hemos heredado ni esa posibilidad ni ese respeto, ambos filiales. Por el contrario, nos hemos gozado insensatamente de minorizar y desestimar la enorme capacidad de avances y conquistas de cien años, a los que debemos todo, la total base inicial de la vida novecentista como la modelación primera de las letras y de las artes de hoy" (1).

Estos comentarios escritos por José Antonio Gaya Nuño en 1.966 como epígono de su bien documentado estudio sobre el arte español del siglo XIX nos sirven de introducción para realizar una somera visión sobre uno de los periodos más ricos de nuestro arte nacional, pero también de los más injustamente olvidados, desconocidos y, aún, denostados.

Afortunadamente, se puede observar el creciente interés que hoy en día se le otorga al arte español del siglo XIX en un intento de "ennoblecere en alguna medida el dictado de 'decimonónico', sustrayéndole su meollo, a la vez compasivo y despectivo" (2), continuando con la línea emprendida para la revisión de presupuestos establecidos que sigue el citado crítico, y que nos permitimos afirmar ha sido el espíritu de los sucesivos estudios que han servido, aún quedando mucho por hacer en este campo, para paliar las lagunas existentes.

Desde mediados de la década de los 50, tomada como punto de referencia más cercano, pero sin olvidar el interés de otros historiadores anteriores por reivindicar este momento -Aureliano de Beruete y Moret (3), Manuel Abril

1. GAYA NUÑO, José Antonio: "Arte del siglo XIX", en *Ars Hispania*, T. XIX, Madrid, Plus Ultra 1.966, 394-397 pp.
2. *Op. Cit.*, p. 397.
3. BERUETE Y MORET, Aureliano de: *Historia de la pintura española en el siglo XIX*, Madrid, Blass 1.926.

(4), etc.- prestigiosos críticos contemporáneos y jóvenes historiadores han dedicado sus investigaciones al arte español del siglo XIX, tanto desde una perspectiva globalizante, estudiando aspectos teóricos, iconográficos, etc., como atendiendo a una acotación por unidades regionales (5), conscientes de los que este siglo significó en su multiplicación de tendencias y orientaciones, liquidación con el Antiguo Régimen, incremento y renovación de actividades culturales o convivencia de grupos generacionales que coinciden con ideales muy diversos, con los que

"Procedemos a acotar cuatro años definidores de un contexto histórico, generacional y espiritual básico, por los que atraviesan tres intersticios o tiempos culturales, a lo largo de los cuales pueden detectarse o insertarse...los fecundos resultados de aquella trayectoria hispánica" (6): generación de 1.868, 1.898, 1.913 y 1.931.

En suma, una época que siguiendo a Tuñón de Lara ha sido llamada "edad de plata" de nuestra cultura y que

"se ha hecho acreedora, por varias razones, al título de esencial. Entendámonos, en nuestra segunda mitad del siglo XX la cultura española tiene sus más jugosas raíces en la tradición, relativamente reciente, de ese medio siglo; todavía más, puesto que son numerosas sus proyecciones que conservan fresca vigencia en nuestro tiempo.

En ese medio siglo entró España verdaderamente en la contemporaneidad; su historia se protagonizó de manera más amplia y colectiva; se multiplicó

- 
4. ABRIL, Manuel: "Arte Español desde el principio del siglo XIX hasta el momento actual. La Pintura", en VOERMAN, *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*, T. IV. Madrid, Saturnino Calleja, 1.925.
  5. Por ejemplo: ALLOZA MORENO, Miguel Angel: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1.981. BRASA: *La actividad pictórica en Valladolid durante el siglo XIX*, Valladolid, 1.982; SAURET GUERRERO, Teresa: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Universidad de Málaga, 1.987, 1.987, PEREZ MULET, Fernando: *La Pintura Gaditana (1.875-1.931)*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba y Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, 1.983; VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1.981.
  6. MARTINEZ CUADRADO, M.: *La burguesía conservadora 1.874-1.931*. Madrid, Alianza Editorial, 1.981, p. 531.

la búsqueda de respuestas a una problemática distinta de la tradicional; el intelectual fue estableciendo mayores vínculos con la sociedad. El resultado es una obra creada como en muy raros periodos de nuestra historia se había producido" (7).

### 3.1. Entre la tradición y el realismo

Durante la segunda mitad del siglo XIX tres corrientes culturales predominantes en Europa van a contribuir a su desarrollo artístico y cultural: el Eclecticismo, "periodo clásico del Segundo Imperio Francés" (8); el Positivismo de Augusto Comte y "la que se produce en el campo de la estética y con muchos titubeos se denomina Realismo y Naturalismo" (9).

Receptiva a estas corrientes y teniendo como inmediata la influencia francesa, en España se manifestará un Eclecticismo dominado "por una producción fácil, placentera, destinada a la cómoda y mentalmente perezosa burguesía" (10). El Positivismo "que admite únicamente el método experimental y que se niega a aceptar toda verdad que no proceda del mundo sensible y de la experiencia de la verdad" (11), será en España poco perceptible desde el punto de vista artístico, pero abrirá un camino que poco a poco marcará las condiciones necesarias para que una nueva corriente estética se impusiese al Romanticismo español: la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX se desenvuelve dentro de la órbita del realismo y del naturalismo.

Si seguimos con Arias de Cossío que "la tónica general de la segunda mitad del siglo XIX es la persistencia de factores de continuidad que informan

- 
7. TURON DE LARA, Manuel: *Medio siglo de cultura española (1.885-1.936)*. Madrid, Tecnos, 1.970, p.9.
  8. HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. T. II, Madrid, Guadarrama, 1.964, p.299.
  9. ARIAS DE COSSIO, Ana María: "La Pintura en la segunda mitad del siglo" en NAVASCUES, P. PEREZ, C. ARIAS DE COSSIO, A.M.: *Del neoclasicismo al modernismo*. T.V de Historia del Arte Hispánico. Madrid, Alhambra, 1.979, p. 301.
  10. HAUSER, 1.964, p.300.
  11. ARIAS DE COSSIO, Ana María: 1.976, p.301.

todos los órdenes de la vida del país" (12), en el último cuarto del siglo, aún bajo la influencia francesa en el campo de la estética, nos encontramos en la Península con la existencia de un naturalismo derivado del realismo posromántico y de la asimilación del naturalismo importado de Francia

"Hacia 1.880 existían varias clases de realismo. El Salón Oficial de París los acogió de buen grado, aunque en la medida en que ciertos temas o ciertas expresiones no le parecían exageradas", pero también existirá

"sobre todo una manera académica que propagaba un realismo de compromiso, utilizado como base pedagógica, opuesto al patrón neoclásico que se juzgaba demasiado dogmático y artificial. El Arte de mimetismo de la escuela se extiende por toda la producción artística, constituyendo una especie de universo en el que se adicionan prudentemente las parcelas de la experiencia de los demás..., el programa es el mismo en todas partes: dibujo del antiguo, estudio preciso del modelo vivo, referencia a los ejemplos del renacimiento y de los siglos XVII y XVIII, manera idéntica de dibujar, de poner color... Nada de doctrina en el sentido absoluto de la palabra. Un conjunto de recetas, diferentes a veces según los 'maestros'" (13).

El fenómeno es idéntico en toda Europa y sobre todo en París, cuya irradiación era entonces indiscutible.

En España, pues, durante la Restauración se reconocieron aspectos ya inherentes en el anterior régimen, no produciéndose ningún tipo de ruptura, eclecticismos siguió caracterizando el panorama cultural, a pesar de la incorporación del realismo:

"En la primavera de 1.885 termina 'CLARIN' el segundo tomo de *La Regenta*. GALDOS acaba de terminar *Lo prohibido*, .... (pero) Es verdad que aquella España es también la de CAMPOAMOR, ECHEGARAY, NUÑEZ DE ARCE, .... Todo ello bien puede merecer el triste calificativo de 'años bobos'. Pero hablar de 'años bobos' como definición general supone situarse en una sola vertiente

12. ARIAS DE COSSIO, 1.979, p. 313.

13. HUYGUE, René y RUDEL, Jean: *El arte y el mundo moderno*, T.I. Barcelona, Planeta, 1.972, p.76.

de la realidad, la que sin llegar a la cumbre, sólo permite una óptica del pasado, del paisaje que ha quedado atrás, sin poder columbrar los horizontes que se divisan desde la otra vertiente." (14).

Respecto a ambos términos, naturalismo y realismo, serán usados indistintamente, prescindiendo de distinciones, pues siguiendo a Arnold Hauser:

"El naturalismo como estilo artístico y el realismo como actitud filosófica son completamente inequívocos, mientras que la distinción entre naturalismo y realismo en el arte no hace más que complicar la cuestión y colocarnos ante un falso problema" (15).

El proceso de incorporación del realismo como estética dominante durante los años isabelinos y de la Restauración se culmina en los últimos decenios del siglo con el triunfo y generalidad de un realismo franco y pujante, sinónimo de vanguardia.

"Así... es una aspiración bien perceptible que trascurrido el mezquino brote neoclásico y el transitorio fervor del romanticismo..., va netamente triunfando primero de la pintura de historia, después del cuadro de género, posteriormente del tema realista sobrecargado de intenciones sociológicas" (16).

Se puede estimar, pues, la pintura de historia como género pictórico romántico, pero en ella se inicia el arte español de la segunda mitad del XIX y a "su florecimiento se adscriben notas vivas de realismo que posteriormente se independizan del tema literario" (17).

Temas históricos se venían pintando en España desde comienzos del siglo,

---

14. TUNON DE LARA, 1.973, pp.19-20.

15. HAUSER, 1.964, p.300.

16. JIMENEZ PLACER, Francisco: "La pintura y la escultura española en la segunda mitad del siglo XIX" en *Historia del Arte Labor*, T.XV., Barcelona, Labor 1.944, p. 203.

17. JIMENEZ PLACER, Francisco: *Op.cit.*, p.201.

siendo en el Romanticismo cuando el género comienza a alcanzar su verdadera preeminencia, evolucionando después hacia nuevas fórmulas en las que el "concepto, la factura y los problemas propiamente pictóricos cambian con las generaciones" (18).

Durante la época que nos ocupa, la pintura de historia cambiará de signo y a ello no será ajeno "la pasión por las ciencias históricas en alza en este momento" (19). Este interés motivará que para el pintor de cuadros históricos lo más importante de la resolución se cifre en la transcripción fidedigna de la escena recabada de la historia para su reproducción, copiando con absoluta fidelidad tras pertinentes asesoramientos y lecturas documentales. El tamaño grande para estos cuadros es generalmente obligado y se convierten en modelos indiscutidos y aptos para obtener la recompensa y el reconocimiento de los círculos oficiales, sin cliente posible que no fuese el Estado, "flores de un día", "cuadros de exposición",

"Puede verse hasta que punto se trata de un género falso y administrativo, producto de unas circunstancias históricas y estatales capaces de desembocar en estos callejones sin salida" (20).

Sin embargo, se hallaran en estos cuadros trozos "excelentes de observación puntual, de perfecto dibujo y aún de exigente composición", (21), que se pueden catalogar de "afortunados" y en lo que comprobamos que "en este género falso gastan algunos pintores españoles dotes nada comunes" (22).

El año de 1.856, fecha de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, marca el inicio de esta primera fase de la práctica del género histórico que aproximadamente se prolonga hasta la siguiente década, donde se

---

18. LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve Historia de la Pintura Española*, T.II., Akal, Madrid, 1.987, p.482.

19. ARIAS DE COSSIO, 1.979, p.303.

20. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p.478.

21. GAYA MUÑO, 1.966, p.324.

22. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p. 479.

alcanzarán las obras más significativas de esta especialidad.

Eduardo Cano de la Peña (1.823-1.897) puede considerarse como "el patriarca de esta pintura", el "puente de unión entre el romanticismo y el eclecticismo" (23). Presenta en sus cuadros preocupaciones puristas, siendo los pintores de la llamada "primera generación de pintores de historia" (24) los que introducen en sus obras los "trozos de estudio y ejecución, ya despreocupados de tales perjuicios estilísticos, que caracteriza la etapa realista" (25), pero que por "motivos externos y preferencias por el tema retrospectivo, quedan adscritos a esta corriente, que lleva consigo un lastre de romanticismo retrasado" (26).

El realismo aun a través de composiciones historicistas fue asentándose en las esferas oficiales. José Casado del Alisal (1.832-1.886), Antonio Gisbert (1.835-1.902) y Vicente Palmaroli (1.834-1.896) son los tres nombres comunmente citados por los historiadores como los principales representantes de la primera generación o fase del género histórico.

Contemporáneos a ellos, Victor Manzano, Francisco Sans o Benito Mercadé, entre otros, para quienes no era desconocida la aplicación de la visión directa de la naturaleza a la obra artística, "aunque sus progresos hacia el realismo dependen más o menos de su vocación personal... (y) ligados al artificial ambiente romano no se muestran ágiles en incorporarse a las novedades pictóricas" (27).

Dentro de esta misma generación hubo, sin embargo, dos nombres de indiscutible importancia dentro de la pintura nacional que abrierán nuevas vías al filo del segundo y último tercio del siglo XIX para la renovación de la anquilosada y reiterada producción pictórica española, aún

---

23. ARIAS DE COSSIO, 1.979, p.302.

24. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p.483.

25. Ibid.

26. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p.483.

27. *Op.Cit.*, p.485.

estancada en los moldes de un academicismo oficial, liquidando definitivamente el romanticismo e incorporando nuevas tendencias a la pintura española: Eduardo Rosales (1.836-1.873) y Mariano Fortuny (1.838-1.874).

El primero, abandona definitivamente todo perjuicio estético romántico de su obra y propicia un acercamiento a la pintura de inspiración naturalista, llegando en algunas de sus composiciones a la introducción de nuevos conceptos recabados de los lenguajes vanguardistas europeos y cercanos a los impresionistas franceses.

Fortuny, por su parte, será el introductor en España de un género y una corriente estilística que se había puesto de moda en Francia con Meissonier; pintura de pequeñas dimensiones, realizada con un ejercicio virtuoso de técnica, adecuado a los cómodos interiores de las viviendas burguesas y surgida como reacción a la grandilocuente, aparatosa y falsa pintura de historia.

Fortuny enlaza con esta corriente,

"pero aportaba...algo que no posee la pintura de Meissonier, fría, erudita, dibujística en exceso y sin agrado de color, la rica herencia de Goya, una refinada sensibilidad de colorista, un ejercicio chispeante en la que tantas cosas posteriores están adivinadas, su pase por la luz y una complacencia excepcional en la maestría pictórica" (28).

Junto a ellos, Ramón Martí Alsina (1.835- 1.894), artista completo y comprometido, introductor del realismo en Cataluña, instaló "en nuestra pintura decimonónica géneros y modelos de total inedición" parejos con las últimas tendencias del siglo (29), que es desligado por Gaya Nuño del resto generacional:

"Quienes carecieran en pintura de la pujanza de un Eduardo Rosales o de Ramón Martí Alsina por apetecibles que les fuera la expresión naturalista,

---

28. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p.496.

29. GAYA NUÑO, 1.966, p.351.

habían de limitarse a un tono menor de esa dicción, al menos fuerte y más insistido que conocemos con el nombre de realismo, y los que faltaban del encanto de Mariano Fortuny coinciden en parecidas metas, al fin y al cabo más que dignas si la pintura no era rebasada por el desenfadado anecdótico del contenido" (30).

En suma, composiciones historicistas relegadas a los muros de dependencias oficiales y administrativas, pintura de género, bodegón, retratos o paisaje -donde la trayectoria hacia el realismo busca también cauce apropiado, alcanzando un extraordinario florecimiento gracias a la pujanza de Carlos de Haes, Martín Rico o Agustín Plancho-, plegados al gusto y necesidad de la burguesía compradora, marcarán el proceso de formación que lleva al establecimiento pleno del realismo al final de la centuria.

El cauce apropiado para que se alcanzara el apogeo de esta corriente concluyendo el siglo venía preparándose desde unos años atrás.

Hacia 1.870 aún se mantenía con cierta apariencia en España el cultivo del cuadro de tema histórico, como medio de alcanzar la fama y el reconocimiento a niveles oficiales.

En los comentarios sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1.881, Francisco María de Tubino, comisario español en la muestra, lamentaba, sin embargo, que la pintura de historia y la religiosa hubiesen sido "sacrificadas sin piedad en aras de los gustos dominantes". Estos eran la "integración de la Naturaleza con los derechos que le hiciera perder el renacimiento neoclásico: los paisajes, las escenas campestres, tienen un puesto legítimo en el arte del cuadro contemporáneo".

Tampoco le causaba sorpresa alguna la variedad de aspectos y episodios pintados sobre la vida burguesa "cuya dignidad, elevación...no es posible desconocer, legitimándose así todo esfuerzo dirigido a fijarlos por medio del lienzo y los colores".

---

30. GAYA NUÑO, 1.966, pp.352-53.

Ni en el paisaje ni en el cuadro de costumbres descubría fundamentalmente algo para criticar la dirección de la pintura, pero sí lo encontraba en los "cuadritos de género" donde "a mi modo de ver esta el mal que nos envenena...el 'género' es la calamidad de la estética contemporánea", por la preferencia de la forma, "sin alteración alguna, profesan el absolutismo del arte por el arte, es decir del arte por la habilidad en la manera de hacer, en la combinación de tonos y en el hechizo de los efectos".

Este fenómeno lo encuentra repetido con mayor intensidad en todos los países de la Europa "culto" y especialmente en París. En España, aún siguiendo algunos de sus pintores estas corrientes, es donde halla el único progreso contemporáneo en pintura y ello porque

"el cosmopolitismo no ha conseguido borrar las facultades extraordinarias de nuestros artistas en lo que mira al uso del color, ni tampoco ha logrado ahogar el generoso conato, en muchos de ellos ostentable, de cultivar la gran pintura con sujeción a las buenas tradiciones artísticas de España. En ningún otro medio pictórico se ha producido en igual período tantos cuadros de historia de mérito como en el nuestro...Ahora pintamos el 'género', cultivamos la forma, fraternizamos con los 'efectistas'; pero también escribimos páginas inmortales con nuestros cuadros de historia, testimonio elocuente de la complejidad recia, privilegiada de nuestra raza" (31).

Será a partir de los Certámenes Nacionales de Bellas Artes celebrados en 1.884 y 1.887 que este género, agotadas ya todas sus posibilidades, comience a periclitar, pues a pesar de que aún mantenga su presencia en estos concursos hasta las primeras décadas de nuestro siglo, será en estos años cuando se presentan las últimas obras de importancia que vienen firmadas por Moreno Carbonero, Joaquín Sorolla, Ulpiano Checa, José Garnelo o Martínez Cubells, quienes junto a Manuel Domínguez, Alejandro Ferrant, Casto Plasencia, Francisco Pradilla o Emilio Sala forman parte

---

31. TUBINO, Francisco María: "Exposición Internacional de Bellas Artes en Viena, La Pintura I", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 septiembre, 1.882, p.151.

integrante de la denominada "segunda generación de pintores de historia" (32), aunque algunos de ellos se separaron de este género una vez alcanzadas las medallas oficiales.

En este momento, 1.887, el reconocimiento de la existencia del cambio y una corriente realista comienza a ser advertida entre los críticos peninsulares que comentaron la edición de la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año.

Así, el comentarista anónimo de *El Imparcial* escribía

"Hay en la Exposición...obras muy deficientes, caídas harto visibles y sobre todo muestras no escasas de inexperiencia, pero en el conjunto, en el esfuerzo poderoso que representan, en la comparación con las de otros años y con los salones ponderados de otras capitales aparece un poderoso alarde de talento y de estudio, una manifestación hermosa de esperanza y de triunfos dignos de satisfacer el amor propio nacional".

y ello, consideraba, gracias a una nueva generación

"que trabaja y que piensa...de inteligente actividad y de fé intrépida, que rompe las trabas de la vulgaridad oscura y hace por fundir en el color y en la luz las inspiraciones de la belleza ideal con las realidades vivientes del natural" (33).

Igual opinión es expresada por "Fernanflor" desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, calificando el momento de "glorioso para el arte". Manifiesta su coincidencia con el público y la crítica sobre la inexistencia de obras excepcionales en la Exposición, que sí revelaba, sin embargo, una nueva generación de pintores, "que sienten y piensan" y un cierto eclecticismo que "presta al concurso el encanto de la variedad individual dentro de la monotonía colectiva".

Isidoro Fernández Flores, nombre que se esconde bajo el seudónimo de "Fernanflor", condenaba en primer lugar las dimensiones gratuitas de los lienzos

---

32. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p. 502.

33. "El arte en la Exposición", *El Imparcial*, Madrid, 22 mayo, 1.887, p.1.

"los expositores de este Certámen han creído que el número de metros de lienzo emocionaría al Jurado de 1.887, como había emocionado al de 1.884... los críticos se lamentan con este motivo de que sólo el Estado podrá adquirir semejantes lienzos... El cuadro grande es la locura y la ruina de los artistas... ha sido, pues, la preocupación general. No es censurable el tamaño, por grande que sea. Pero es necesario justificarle".

Finalmente, concluía afirmando la influencia de una "sociedad burguesa" en el nacimiento de géneros

"Verdad es también que la España de hoy no tiene grandes ideales... la España de hoy es burguesa... Acaso esto explique el triunfo de la Naturaleza... el florecimiento del país, de la marina, ideales sensibles y comprensibles a todos" (34).

Si en 1.878 la Medalla de Honor en la Exposición Universal de París fue para Francisco Pradilla con un lienzo de tema histórico, que fue objeto de los más vivos entusiasmos; en 1.889, en el marco del mismo Certámen, la situación crítica del arte español comenzó a ser preocupante y la conciencia de un cambio era unánime. Con la concesión de la Medalla de Honor a Luis Jiménez Aranda por un tema de género se invitaba a los pintores españoles a seguir el camino de la renovación:

"En la Exposición Universal de París de 1.889 la sección española de pintura resultó anticuada. Había en ella lienzos de gran mérito pero en su casi totalidad pertenecían a una tendencia que estaba agonizando. A los paisajes llenos de ambientes y luz, a las figuras en el campo, las escenas sencillas, a los retratos realistas, a todo lo que constituía lo más saliente de las otras secciones, oponíamos nosotros fusilamientos, cabezas degolladas, reyes de armas, judíos y moriscos, todo combinado en dramáticas y horribles escenas que hubieran causado una honda impresión años antes, pero que estaban desusados. El público, la crítica y el jurado, quisieron, sin duda, encaminar el arte español por la nueva senda y los primeros con elogio y el último con la más alta recompensa, la medalla de honor, otorgada a un cuadro inspirado en las nuevas tendencias

---

34. FERNANFLOR: "Exposición Nacional de Bellas Artes. Introducción", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mayo, 1.887, pp.340-343.

"Visita al hospital"... (de) Luis Jiménez... La extrañeza causada en España al conocerse el triunfo de Jiménez fue grande (...) pero pasó algún tiempo, no mucho, y el arte empezó a desviarse de las antiguas corrientes hasta entrar casi de lleno en el movimiento moderno. La evolución se ha hecho sin dificultad y rápidamente." (35).

En la Exposición Nacional de 1.890 se consolidaba ya la idea de esa evolución, formal y de contenido

"Hoy se sabe más pero se siente menos.

Con recorrer la galería de dibujos y grabados, se pueden estimar los adelantos técnicos realizados en estos últimos tiempos, la comparación no es difícil, porque algo hay allí de lo que antes no se hacía.

Acuarela, pastel, agua fuerte, todo eso era cosa rara veinte años ha. Hoy todo el mundo lo hace, y muchos lo hacen bien." (36).

Acudía este crítico a Zola para definir el realismo como "la reproducción fiel y minuciosa de la Naturaleza", lamentando el cambio en arte de un método "sintético" a otro "analítico" y el exceso de detallismo,

"En vano se jactan los realistas... de estudiar con particular minuciosidad las accidentes más insignificantes de cada personaje. Precisamente ese cúmulo de detalles sin importancia es lo que impide formar clara y duradera idea del conjunto... El Arte es esencialmente sintético y el método realista es esencialmente analítico" (37).

Respecto a la técnica, la principal característica que advierte en casi todos los pintores realistas era "la falta de dibujo" y desde el punto de vista temático, consideraba "sus asuntos de doble y aún de triple fondo: de ahí sus composiciones degranadas e incoherentes" (38).

---

35. BERUETE Y MORET, 1.926, pp.139-140.

36. BALART, Federico: "La Exposición de Bellas Artes III", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mayo, 1.890, p.342.

37. BALART, Federico: "La Exposición de Bellas Artes V", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid 15 junio, 1.890, p.377.

38. Ibid.

Considerando el realismo como una vulgaridad, concluía:

"El arte no debe ser copia servil de la Naturaleza y, además, aunque debiera serlo, no podría. El natural es una especie de maná en que cada cual encuentra el sabor que más le agrada... Si la obra de arte fuera un pedazo de realidad cogido "ad libitum" y presentado en bruto, que objeto tendría el trabajo artístico, aunque el artista lograra realizar el milagro imposible de reproducir la obra de Naturaleza.

Señalar como fin del arte la reproducción de la Naturaleza es pedir un imposible y un absurdo...

Pero el afán de conocer lo incognoscible es innato en el hombre. El Arte es el encargado de explicarnos lo inexplicable. El artista es el ordenador de lo que la Naturaleza nos ofrece sin apariencias de orden. Donde le faltan datos reales, los suple con la imaginación, y así llega a establecer una correlación de efectos y causas que seguramente no será verdadera pero es verosímil... por eso el realismo, que se contenta con copiar "documentos", sin ordenarlos ni utilizarlos para fines ulteriores, no llena ninguna necesidad de nuestro espíritu. El estudio de la Naturaleza es conveniente, necesario, indispensable, pero como medio, no como fin del arte...

Lo que el arte copia son las relaciones de unos objetos con otros y de las partes de un mismo objeto entre sí. Pero hay más, esa copia nunca es servil, todo gran artista altera en su obra esas mismas relaciones.

Eso es lo que no comprende el realismo y por no comprenderlo vive atascado en lo vulgar."

Así pues, como final propugnaba una síntesis basada en la búsqueda de la belleza por encima de la mera representación de la realidad, pero sobre base científica:

"No seamos, pues, realistas ni idealistas exclusivos: fundamos ambos elementos en un todo armónico y seamos 'totalistas'." (39).

En 1.892 se celebró en Madrid la Exposición Internacional de Bellas Artes, siendo en este momento que el realismo alcanza plena fortuna, y si no

---

39. BALART, "La Exposición de Bellas Artes V", 15 junio, 1.890, p.378.

aceptado a niveles oficiales, se reconoce ya la existencia de una pintura realista, aún no exenta de críticas, y coexistiendo con el "academicismo moderno":

"¿Qué tendencias dominan hoy entre nuestros pintores?. Dos escuelas principales se disputan el campo del arte: la académica moderna formada por los profesores que a principios de siglo introdujeron el estudio de la naturaleza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y la realista, creada como reminiscencia del naturalismo napolitano español y holandés del siglo XVII" (40).

Y a ellas, según Pedro de Madrazo y Kuntz, autor de las anteriores palabras en un artículo que glosaba la muestra en *La Ilustración Española y Americana*, pertenecían los mejores cuadros expuestos.

En cuanto a la técnica, consideraba que "nuestros modernos realistas" se apartaban de sus propios modelos, como hemos visto los hacía herederos a su entender del naturalismo del siglo XVII; pues "se proponen seguir el estilo fácil y abreviado de Velázquez y Goya y no consideran que sólo el que ha logrado hacerse dueño absoluto de la forma a fuerza de estudiarla y dibujarla puede adoptar ese estilo conciso" (41).

Criticaba, pues, la técnica espontánea y el abocetamiento, opinando que "las partes abocetadas y con grandes pretensiones desantendidas, a cierta distancia, en vez de tomar cuerpo y forma, sólo son como de cerca borrones y brochazos dados sin tino."

Aún más, continuaba en sus ataques academicistas a esta "nuestra nueva y arrojada falange artística", por la falta de "claro-oscuro" y "relieve en sus cuadros".

"los modernistas no lo entienden así, y para aumentar la luz, atenuan los colores oscuros, los hacen más pálidos y al rebajar su intensidad, dejan el cuadro sin efecto de claro-oscuro, sin relieve y sin armonía como un

---

40. MADRAZO, Pedro de: "Exposición Internacional de Bellas Artes de 1.892, Artículo Segundo", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 noviembre, 1.892, p.350.

41. *Art. Cit.*, p.351.

bosquejo frío y deslavazado. Nadie se figuraría, no viéndolo, que podía la pintura moderna retroceder a la infancia del arte de una manera tan deplorable" (42).

Finalmente, la crítica de Madrazo también alcanzó la elección de los asuntos

"Los asuntos tratados en una gran parte de los lienzos que ocupan los salones de la Exposición, o son de historia, sagrada y profana, en que es muy difícil hallar novedad, o de costumbres, o escenas insignificantes, cuando no meros aspectos de la poco interesante vida moderna." (43).

La calificación atribuida a estos pintores como un grupo de "modernistas" da idea del retraso con que se integró en el panorama estético nacional el naturalismo, así como del mismo confundido con los resultados de los impresionistas.

La pintura de historia se relega ahora definitivamente en nuestro país a los muros de los edificios públicos y oficiales y era sustituida por una pintura

"que produce en el ánimo solaz y esparcimiento (y) es la que nuestra sociedad prefiere, y la religiosa, histórica y alegórica, sólo se acepta en casos extraordinarios como decoración monumental. Las ideas democráticas, por otra parte, han introducido ciertos asuntos sentimentales en que el pueblo es el protagonista; pero los pintores de buen gusto huyen por lo general de toda masa de tinte negro y de las entonaciones tristes, y entre nosotros no hará mucho camino este modernismo deslavazado y frío, porque nuestra raza más semítica que latina, adora la vivida y armoniosa coloración de la naturaleza meridional" (44).

Tardíamente se produce ahora la incorporación de la crítica social a la

---

42. MADRAZO, 22 noviembre, 1.892, p.351.

43. MADRAZO, Pedro de : "Exposición Internacional de Bellas Artes de 1.892. Artículo Tercero", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 diciembre, 1.892, p.387.

44. *Art.Cit.*, p.390.

estética nacional,

"Moda ya gastada en la pintura europea...venía ello a representar una tardía conversión hacia la pintura de la realidad social o del campo o de la ciudad, de la vida del trabajo, significado en Francia por los pintores de 1.848...Durante diez años es esta corriente en Francia la más avanzada en la conquista de un nuevo concepto en el cuadro de caballete y de una nueva expresión pictórica, frente a los retrasados del clasicismo y romanticismo; hacia 1.860 viene a ser sustituida en la vanguardia artística por las preocupaciones colorísticas y luminísticas de los pintores de la impresión que se desentienden definitivamente de toda preocupación por el contenido temático del cuadro." (45).

### 3.2. Pintura social

La evolución hacia la renovación se había realizado durante el corto espacio de una década, de manera que ahora, agotado el género histórico, la pintura se "arroja en brazos de una tendencia realista y prosaica de escena cotidiana o de imágenes de la vida de estratos inferiores de la escala social" (46).

Y en la Exposición Nacional de 1.895 con un predominio de este tipo de pintura en el Catálogo Oficial se produce ya el reconocimiento del naturalismo a niveles oficiales: "Aún dicen que el pescado es caro", "A la guerra" y "El Perdugal, pueblo civilizado", de Joaquín Sorolla, Alberto Plá y Modesto Urgell, respectivamente (47) alcanzan las primeras medallas.

La crítica, en un principio, los saludó esperanzadora,

"Nada exótico, nada de aquellas tristes exposiciones tiberianas que lamentábamos en otras exposiciones..."

Por esto encontramos notas muy nuevas que nos producen la mayor impresión, y por esto que...aparezca cada autor obrando por sí con

---

45. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p.508.

46. Ibid.

47. Pantorba, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Alcor, 1.948, p.147.

completa independencia y personalidad propia, lo que constituye un gran síntoma de vida en el arte patrio y una esperanza...

Nuestros artistas, pensando y sintiendo los asuntos, poniendo todas sus indiscutibles aptitudes técnicas y todas las galas de estilo al servicio de una idea... para conseguir la emoción en los demás por una escena, por una situación experimentada...; he aquí un hermoso camino, la falange que trae la nota de lo porvenir... presentáse vigorosa y fresca." (48).

La renovación a juicio de este crítico, Narciso Sentenach, no se presentaba igualmente en todos los géneros. El religioso e histórico apenas si tenía representación,

"El arte sigue su tiempo... hemos tenido que desistir de aquellas grandezas clásicas y de aquellas enseñanzas caballerosas, para conformarnos con la llana vida burguesas... constituyéndo de las penalidades de ellos los mayores motivos de interés y hasta de triste poesía: de ahí que nuestra pintura... apenas si conserve ya rastros de aquellas tendencias (clásica y romántica) buscando en el llamado cuadro de género la fórmula actual del arte, en la realidad viviente, a su vez real y fielmente interpretada." (49).

Así, los cuadros de costumbres, preeminentes en la Exposición de 1.895 es donde sus

"autores muestran principal empeño en parecer originales y darnos nuevas notas en la forma y tendencias del arte del color y de la luz, elementos cada vez más preponderantes y manejados con más desenfado, para obtener la ilusión de la verdad y fascinación en sus representaciones." (50).

Estos cuadros de realismo literario conforman ahora los Catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y "vienen a tener el mismo vicio de origen de casi todos nuestros movimientos pictóricos del siglo XIX":

---

48. SENTENACH, Narciso: "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.895", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mayo, 1.895, pp. 331-332.

49. *Art. Cit.*, p. 334.

50. SENTENACH, Narciso: "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.895", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 junio, 1.895, p. 354.

una preocupación excesiva por el tema:

"Hemos tenido anécdota histórica, generalmente truculenta, falsa y teatralmente expresada, anécdota frívola y saitinesca en la pintura de casacas, ahora tenemos anécdota sentimental o social" (51).

Y ello alcanzó su máxima representación en la Exposición de 1.897: "¡Desgraciada!", "¡Absuelto!", "Remordimiento", "Un accidente", etc. (52), que eran calificados por Rodrigo Soriano en una curiosa estadística que reflejaba los asuntos que se representaban en muchos de los lienzos de la Exposición de ese año como "sucesos tristes y hasta vergonzosos algunos de ellos": "atentados a la honestidad", "corrupción de la infancia", asesinato con "ensañamiento y descabezamiento", incluíbles en el "código penal", lo cual no "empece" para que "se admiren 20 cuadros de amor... bautizos... actos benéficos, etc.", concluyendo irónicamente "el movimiento obrero echa raíces en España también, y si los gobiernos no lo remedian muy pronto llegará el 1º de mayo al arte..." (53).

El naturalismo había llegado al máximo de su evolución formal, encontrándose entonces ya agotadas todas las posibilidades de esta manifestación pictórica del siglo XIX, y así se advierte tanto en la crítica como en los expositores de 1.897, apareciendo como única alternativa la incorporación de las experiencias impresionistas.

### 3.3. Impresionismo Peninsular

Efectivamente, un artículo de Jacinto Octavio Picón será quien mejor ejemplifica este proceso de asimilación y anuncie el cierre de la pintura decimonónica, el punto final de la primera fase estética de la Restauración:

"Los partidarios de un idealismo exagerado, los que pensando ampliar la

---

51. LAFUENTE FERRARI, 1.987, p.509

52. Pantorba, 1.948, pp.154-55.

53. SORIANO, Rodrigo: "La Exposición de Bellas Artes, Estadística", *El Imparcial*, Madrid, 25 mayo, 1.897, p.1.

esfera del arte acaban por supeditarlos a la moral o ciencia, pretenden que la pintura sea la expresión de las almas mediante la imitación de las cosas; pero si bien se considera, la pintura no es más que el arte de conseguir líneas y colores, el aspecto y carácter de la realidad, y el mérito de un cuadro depende, ante todo, de como está pintado...las ideas son para el libro: el cuadro no puede ser más que la representación de lo natural con un sólo momento mediante la forma y el color." (54).

Consideraba este crítico como definitivamente relegada la pintura de historia desde la Exposición de 1.895 a favor de la pintura de género y costumbre, presente en la de 1.897 con algo de "tendencia social", lo cual "me es profundamente simpático: creó que la misión de la pintura no es hacer propaganda de ningún género, sino reflejar la vida con la verdad" (55).

En el artículo dedicado por igual crítico a los lectores de *La Ilustración Española y Americana*, consideraba que la principal laguna de los pintores del momento, aún con magníficas condiciones, era la falta de estudio, que creía necesario para "adquirir el dominio de la forma y la elegancia y soltura que se deriva de él". Esta falta de estudio la creía consecuencia de la influencia de "cierta tendencia que, si bien no está en absoluto desprovista de fundamento racional, es muy expuesta a errores y exageraciones que pueden perjudicar grandemente a los artistas...el impresionismo." (56).

De él, opinaba que tenía en España amplio campo de experimentación, aunque "como de toda tentativa humana inspirada en el afán de acercarse a la verdad" quedaría entre los pintores nacionales

"lo que debe quedar, lo que está fundado en la naturaleza de las cosas..."

El impresionismo producirá obras notabilísimas, manejado por artistas con talento...cuando se limite a evocar la visión de lo natural, pero sin

---

54. PICON, Jacinto Octavio; "Exposición de Bellas Artes, Impresiones II", *El Imparcial*, Madrid, 7 junio, 1.897, p.1.

55. Ibid.

56. PICON, Jacinto Octavio; "La Exposición de Bellas Artes III", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 junio, 1.897, p.375.

insistir en ella: servirá, por ejemplo, para dar idea vaga, indeterminada...y casi sonada de un trozo de paisaje, de una escena alumbrada artificialmente...más cuando trate de interpretar situaciones, pasiones, defectos, algo que dependa del ánimo, no tendrá más remedio que someterse a las leyes de la pintura, arte que no se contenta en imitar el aspecto superficial de lo externo en tales o cuales condiciones de luz, sino que aspira a reflejar lo más hondo y lo más íntimo de la vida humana" (57).

El impresionismo, con notable retraso, se incorpora a las experiencias estéticas de la pintura española y marca el punto final del primer período estético de la Restauración. La crisis nacional de 1.898 dará paso a una segunda etapa, cerrándose los "años bobos" de la Restauración y la Regencia, por el extraordinario impulso que adquirirán las diferentes corrientes culturales del país.

El influjo del impresionismo se extenderá e incluso modifica a personalidades que no aceptan íntegramente la corriente,

"Desde este momento hay que cambiar sean cuales fueran los rumbos que se escojan. Puede no aceptarse lo reciente, pero habría que abandonar lo antiguo" (58).

Algunos pintores, principalmente de la zona catalana, que tienen como itinerario artístico París, ya lo aplauden tempranamente. En un artículo publicado en *La Vanguardia* de Barcelona en 1.892 Santiago Rusiñol muestra su comprensión por este fenómeno:

"Los que como Bastien-Lapage y otros artistas de su escuela han querido imponer la corrección como lema, se han podido convencer que si ésta puede aprenderse, en cambio a sus cuadros les falta ese algo del natural que no se detiene nunca y que pasa por el aire como un sueño para escarnio y tormento del artista. Tan así lo han comprendido Claudio Monet en el paisaje y Degas en la figura, que de ahí ha nacido el impresionismo, que no busca más que detener sensaciones. Su escuela es fijar sobre la tela

---

57. PICON, 22 junio, 1.897, p. 375.

58. ABRIL, 1.925, p. 729.

intimas sutilezas que se expresan en el aire del dibujo, en la esencia del color, en el carácter de la forma misma, en el alma de esa verdad tan buscada, en ese vago no sé qué que corre en el firmamento traducido en intraducibles colores" (59).

El valor de ejemplaridad y estímulo del impresionismo francés en los pintores españoles será indiscutible. Su orientación fue seguida por relevantes personalidades de la pintura contemporánea, aunque sólo plenamente aceptado por unos, circunstancialmente por otros y con plena decisión, concreta técnica y estética del impresionismo en muy pocos, destacadamente en Darío Regoyos (60):

"Algunos impresionistas convencidos seguirán fielmente a los maestros franceses; otros, más preocupados por la composición y el dibujo no abandonarían por eso el estudio de la atmósfera, la luminosidad y la disgregación de colores que les legara la escuela...

Pintores como Regoyos, seguirán unidos a ella toda su vida artística, otros utilizaron sus hallazgos en luz y en el color sin dejarse arrastrar al círculo de la Escuela, y, finalmente algunos se adscribirán en una época a esta técnica y buscarán más tarde otro camino, pero, tanto en unos como en otros encontraremos siempre un rastro evidente, porque parece como si su cualquier artista, tocado por la mano de la escuela, ya nunca pudiera romper con ella de un modo definitivo y siempre acabamos encontrando en su obra un trozo de pintura en el que los colores disgregados y yuxtapuestos, la fuerte luminosidad o la vibración de la atmósfera, nos dan la clave de algo asimilado que no se ha podido abandonar." (61).

Existirá, pues, en España una pintura impresionista influida por la francesa que comenzó a revelarse a finales del XIX y principios del XX, aunque con diferencias respecto a esta por la época, temas, luz y personalidad de los pintores.

---

59. Cfr. JOVE, José María: "El impresionismo y los impresionistas españoles", *Arbor*, Madrid, nº 77, mayo 1, 1952, pp. 41-42.

60. JIMENEZ PLACER, /, 1944, p. 203.

61. JOVE, 1, 1952, pp. 36 y 38.

Estas diferencias serían, siguiendo a José María Moreno Galván, las que definen las características de un "impresionismo de régimen interior", "más empírico que doctrinario. Es decir, se hizo más tratando de solucionar problemas luminosos y cromáticos que escuchando las voces de los maestros de París. Es, si se quiere, un impresionismo de régimen interior, adivinado sobre la marcha en el enfrentamiento problemático del cromatismo sobre la luz.

El impresionismo, tal y como lo entendemos cuando llamamos 'impresionistas' a Joaquín Sorolla a Martínez Cubells o a Gonzalo Bilbao era en España una simple resolución de problemas lumínicos por medio del color, y no, como en el caso de los impresionistas propiamente dichos, resolución del problema del espacio aéreo, mediante la captación de la luz por el vehículo del cromatismo." (62).

En los orígenes de este movimiento se pueden citar los nombres de Carlos de Haes, Francisco Oller y Cesteros, Aureliano Beruete y Moret, Darío de Regoyos, Joaquín Vareyda, Eliseo Meifrén, Ramón Casas, Cecilio Plá, Ignacio Pinazo, Santiago Rusiñol, Gonzalo Bilbao o Joaquín Sorolla, algunos de los cuales cultivaron, además, en sus obras las nuevas corrientes del modernismo.

En líneas generales, hemos de señalar que aproximadamente durante los primeros 10 años de esta nueva etapa estética hubo a niveles de crítica y aspectos teóricos ciertas reticencias en la aceptación del fenómeno impresionista. A pesar de los triunfos en los estrechos límites oficiales y académicos de algunos de sus cultivadores, suscitaron, en general, "Rencores...en la vulgaridad oficial y multitudinaria aquellos bravos y solitarios creadores cuya gesta clausura con brillantez el siglo XIX y prolonga con los mejores ejemplos de dedicación y entrega el XX." (63).

Por un lado, los cuadros de tendencia realista aún estaban representados en los Catálogos de las Exposiciones Nacionales, y aunque se aplaudía que

---

62. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas, 1.960, pp.30-31.

63. GAYA NUÑO, 1.966, p.380.

"sin dogmatismo se ha proclamado como credo de la moderna pintura la copia del natural, tal y como se ofrece y donde quiera que se ofrezca; libre de asunto, libre y absoluto capricho para interpretarlo" (64), se critica la despreocupación de los artistas para escoger los asuntos y, aún, para el modo de desarrollarlos, pues "se pinta de prisa, sin estudio previo...de impresión" .

No obstante, el autor de estos comentarios sobre la Exposición Nacional de 1.899, José Ramón Mélida, apreciaba que ello era una de las dos tendencias que en lo técnico seguía la pintura contemporánea española: la moderna, representada por Sorolla

"lo que se llama...el modernismo, la tendencia más atrevida, la que con mayor viveza hiere a la imaginación, pero también la más expuesta a tremendas caídas y más peligrosos extremos." (65).

Esta corriente sinónimo para Mélida de "impresionismo" chocaba al público por "la novedad inusitada del tema, tanta luz ciega por falta de costumbre en mirarla"(66), concluyendo que esta tendencia modernista representada por Pinazo, Cabrera, Cantó, Abarzuza, Chicharro, Rusiñol, Mir o Regoyos, "es demasiado valiente y demasiado técnico...ese género de pintura para la masa común del público español" (67).

La otra tendencia venía representada "en el arte tradicional castellano" de José Moreno Carbonero, "con su severidad, su reposo, su amor por lo característico que vivirá siempre" (68).

Los críticos de arte insistirán en tales manifestaciones, Balsa de la Vega lamentaba, igualmente, la despreocupación de los artistas por los asuntos

---

64. MELIDA, José Ramón: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Artículo Primero. Pintura", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 mayo, 1.899, p.289.

65. *Art.Cit.*, p.290.

66. MELIDA, José Ramón: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Artículo Segundo", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 mayo, 1.899, p.299.

67. *Ibid.*

68. MELIDA, 15 mayo 1.899, p.289.

de "alta filosofía" y "quisiera ver en nuestros pintores...por lo menos un espíritu de observación más hondo, pues no pasan de la epidermis ni de los pliegues de las ropas en sus investigaciones artísticas y estéticas" (69), manifestando su temeroso convencimiento de que la pintura se hallaba "amenazada de muerte si prosigue empeñada en no salir del callejón sin salida de pintar sol a todo trance y de no trazar más que tipos y escenas ante los cuales el corazón...nada siente." (70).

Más esperanzador se mostraba Ricardo Blasco que veía en la citada Exposición un mayor interés y mérito con respecto a la de 1.897, no sólo por cuestiones estrictamente artísticas:

"La impresión general recibida...sobre ser buena es consoladora en estos calamitosos tiempos en que a todos lados viene a repercutir en nuestro oído el consabido estribillo de la decadencia nacional.

Cuando vemos acudir a este Certámen a disputarse el premio de honor, cargados ya de laureles y con la autoridad de grandes maestros a Sorolla, Moreno Carbonero...a los viejos maestros Jimenez Aranda y Sala...y cuando, además, nos cabe la suerte de saludar con entusiasta aplauso la aparición de jóvenes como Chicharro...se adivina ya el interés que ofrece la actual Exposición y hay que convenir...en que eso de la decadencia nacional no alcanza a las Bellas Artes y habremos de afirmar una vez más nuestra creencia de que a eso de la regeneración se va derechamente por el esfuerzo personal y no por la palabrería de discursos y programas." (71).

Ello no concluía en una impresión altamente satisfactoria, pero sí en considerar abierto el camino de "nuestro renacimiento artístico", aplaudiendo las tendencias que se manifestaban en todos los pintores presentes en la muestra, que cumplen "con la misión de pintar su tiempo...no vivir del pasado, sino del presente, mirando el porvenir y a buscar en el diario drama de la vida sus asuntos y sus modelos".

---

69. Balsa de la Vega, R.: "La Exposición de Bellas Artes IV", *El Liberal*, Madrid, 12 mayo, 1.899, p.2.

70. *Ibid.*

71. Blasco, Ramón: "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, Madrid. 8 mayo, 1.899, p.1.

Coincidía con sus colegas al apreciar la escasez de "verdaderos asuntos" presentes en la Exposición pero se complacía del ennoblecimiento que creía advertir en la elección de asuntos vulgares y corrientes, "la chulería y la golfería que todo lo invade parecen casi desterrados de la pintura" (72).

Otros críticos serán más explícitos en sus ataques contra el impresionismo a pesar de los triunfos de Rusiñol, Beruete, Mir o Morera no se dudaba en manifestar la "desorientación del arte y de los artistas" y "las consecuencias del impresionismo".

"Hace algunos años, en la Exposición de 1.887 se iba a algo, quizá con error, pero se iba... Hay tal variedad de tendencias, tal indecisión, tales atrevimientos que ni el más avisado es capaz de señalar el norte que guía a los artistas. Y el caso es que esa misma vaguedad del modernismo está en perfecta consonancia con la época, que es indeterminada, nebulosa, variable...

Por encima, sin embargo de esa marcha vacilante y sin rumbo marcado, ofrecéanse fenómenos dignos de señalarse; tales son dos nuevos ISMOS que predominan en no pocas de las obras expuestas... colorismo y sorollismo" (73),

que eran considerados por el autor de tales comentarios, Antonio Cánovas y Vallejo, como perjudiciales pues si

"hace algún tiempo, todo el afán del artista era hacer gris... y esto era censurable como sistema... hemos caído en el extremo opuesto, que quizá sea peor. El lector no puede figurarse... hasta que punto ha llegado el despilfarro de colorines, rojos, naranjas, grosellas, amarillos..." (74).

Con respecto al otro "ismo", lo consideraba "quizás más pernicioso". Calificaba a Sorolla como de un artista de primera magnitud, pero a su juicio estaba en la línea de hacer al arte "los mismos flacos servicios" que en sus respectivas épocas hicieron Goya, Rosales o Fortuny,

---

72. BLASCO, 8 mayo, 1.899, p.1

73. CANOVAS Y VALLEJO, Antonio: "Exposición Nacional de Bellas Artes I", *La Epoca*, Madrid, 18 abril, 1.901, p.1.

74. *Ibid.*

"El imponderable valimiento de este (Sorolla) ha hecho nacer el sorollismo. Hay más de cien cuadros en la Exposición que no tienen más idea ni propósito ni fin, ni aspiración que parecer Sorollas. Se le copia la luz, los tipos, ...cuanto...es en él una maravilla, y en otros no más que patente de impotencia y de servilismo artístico." (75).

Esta influencia de Sorolla en tantos pintores que "creen en buena fe que es coser y cantar seguir los pasos del maestro valenciano" era más comicamente expresada por Balsa de la Vega en comentarios a idéntica Exposición de 1.901:

"Periquito planifica al sol el modelo, en 'tenu' de traperero (si no recuerdo mal), y dale que le das a la tela con el cuchillo lleno de blanco puro unas veces, otras de amarillo cromo, otras de azul cobalto, concluye su obra y la lleva a la Exposición bajo el título 'Efectos de sol.'" (76), que estaban infinitamente representados en la Exposición,

"efectos de sol y de labriegos y pescadores, y escenas al 'sol libre' que son un espanto, que causan risa si no despertasen un sentimiento de tristeza inmenso el ver tanto tallista..." (77).

Otros autores, aún considerando "mala en general" a la misma Exposición observaban algunas ventajas atendiendo a los progresos de determinados y contados artistas, "y a la marcha casi imperceptible, pero real, hacia la conquista de la naturaleza tal y como la siente cada uno" (78).

El mismo autor de estos comentarios, Francisco Alcántara, advierte ya en la Exposición de 1.904 un progreso notable manifestando su oposición a las posturas de un naturalismo ya caducado (79), observando ya la crítica la presencia de la nueva generación y valorando la marcha del arte pictórico

---

75. CANOVAS VALLEJO, 18 abril, 1.901, p.1.

76. Balsa de la Vega, R.: "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 mayo, 1.901, p.282.

77. Ibid.

78. ALCANTARA, Francisco: "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 29 abril, 1.901, p.3.

79. ALCANTARA, Francisco: "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 16 y 29 mayo, 1.904.

nacional, donde podían encontrarse "tendencias sanas y modernas", "A Dios gracias, nada hay en esas obras que exprese la dernier nouveauté a la moda pasajera que no tiene más valor que la que pudiera darle algún poser del arte, o como demostración del anhelo de originalidad, pero tampoco tropezamos al recorrer la actual Exposición con ataúdes, cirios, estancias tenebrosas... ni tantas y tantas cosas que han quedado relegadas a los teatros baratos...

En cambio, sentimos refrescado nuestro espíritu por ráfagas de aire puro e iluminada nuestra retina por una luz natural sin tramoyas, y esto es ya mucho, pero mucho y bueno." (80).

Continuaba Domenech en sus esperanzadas consideraciones, que "deben hacer creer en nuestro progreso", gracias a un núcleo pequeño de artistas que "a modo de lazo nos unen a las demás naciones de Europa y que son un signo de vitalidad nacional (aunque débil) y una esperanza de rejuvenecimiento." (81).

Tres tendencias observaba: "la expresión de grandes ideas", "la expresión de un temperamento, el retrato"; o la "expresión de la Naturaleza", y es en esta que encontraba lo mejor de la Exposición, alabando al paisaje que "en manos de Sorolla, de Muñoz Degraín, de Rusiñol y hasta de Meifren, ha adquirido una importancia grande" (82).

Esto, que se convertía, en fin, en un reconocimiento de la nueva generación por parte de la crítica, contrasta con otro sector de la misma que ante los cuadros de Darío Regoyos presentados en la Nacional de 1.904 escribía las siguientes frases:

"Figurénse ustedes el pasmo que se apoderaría de un padre que viera colocar en una Exposición las mamarachadas emborronadas por su chico, a los 6 años, sin la más remota idea de dibujo, sin forma, ni medias tintas, ni color. Sólo la fantasía y una mano torpe que traduzca sus delirios.

---

80. DOMENECH, R.: "Exposición de Bellas Artes I", *El Liberal*, Madrid, 16 mayo, 1.904, p.1.

81. DOMENECH, R.: "Exposición de Bellas Artes III", *El Liberal*, Madrid, 21 mayo, 1.904, p.1.

82. Ibid.

Porque eso son, para cuantos no somos superhombres, las composiciones maravillosas, sin duda, del sr. Regoyos.

Antes que lamentar la senda que sigue este pintor, lamento la torpeza que me impide comprenderlo. No se criticarlo, empiezo por no darme cuenta de que tales cosas sean pintura." (83).

Pero, como apuntábamos, la existencia de esta nueva generación es ya conocida plenamente a partir de 1.906, y en 1.908 los comentarios de Francisco Alcántara en este sentido son suficientemente ejemplificadores. Junto a los paisajista de tendencia impresionista reconocía en la parcela de los cuadros de género la existencia de una nueva tendencia derivada del simbolismo que denominaba "arcaizantes o antiquistas" y a quien como grupo enfrentaba a otro de artistas "naturalistas". Romero de Torres, Chicharro y Santamaria representaban esta corriente que estudia con más intrepidez la naturaleza que los realistas, quienes "quizá un poco acobardados, sonríen incrédulos y esperan a que pase la ola." (84).

El mismo crítico dos años más tarde escribía nostálgicamente respecto a la Exposición de 1.908

"Echo de menos algo que no es ni aquella cascada extraordinaria de realismo estrafalario ni este predominio de una idealidad enfermiza y servil.

Echo de menos el equilibrio, imposible en nuestras sociedades, siempre intranquilas y presurosas. Por falta de este equilibrio entre lo real e ideal, perecen en el desprecio público centenares de obras monstruosas. ¿Qué queda en el Museo de Arte Moderno de aquellos estruendos naturalistas, con frecuencia verdaderamente encantadores.? Nada, lo que probablemente quedará dentro de 50 años de los actuales idealismos." (85).

Esta búsqueda del justo medio o equilibrio aún es expresada en 1.915 por

---

83. CANOVAS VALLEJO, Antonio: "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Epoca*, Madrid, 6 junio, 1.904, p.1.

84. ALCANTARA, Francisco: "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 29 abril, 1.908, p.4.

85. ALCANTARA, Francisco: "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 4 octubre, 1.910, p.3.

José Francés

"Suele darse en nuestros pintores una absoluta y radical separación de realismo é idealismo. Esta separación se manifiesta claramente en esta Exposición. Yo aconsejaría que soñaran un poco más los que sólo quieren ver el color y la línea y que se afiancen un poco más en la verdad los que utilizan más el cerebro que los ojos." (86).

#### 3.4. Regeneracionismo, Noventayochismo, Modernismo, Regionalismo.

"'La Restauración, señores, fué un panorama de fantasmas y Cánovas el empresario de la fantasmagoría...Orden, orden, público, paz...es la única voz que se escucha de un cabo a otro de la Restauración . Y para que no se altere el orden público se renuncia a atacar ninguno de los problemas vitales de España.'" (87),

escribía Ortega y Gasset en su conferencia "Vieja y Nueva Política" dictada en 1.914.

Durante el período que ha merecido el "triste calificativo de 'años bobos' de la Restauración" (88), comienza a formarse la personalidad de todos los llamados "hombres del 98" que materialmente vendrían a representar en el país el deseo de "regeneración de España", política y socialmente, una honda reflexión sobre "el problema de España", "vieja y taur, zaragatera y triste", en palabras de "Azorín" (89).

El aldabonazo será el desastre de ultramar de 1.898, a consecuencia del cual, entre otros aspectos, las corrientes culturales del país alcanzaran un gran impulso. El afán de búsqueda de nuevas metas y objetivos es patente en aquellos que venían censurando los 'años bobos' de la

---

86. FRANCÉS, José; "Españolismo pictórico. Realistas e Idealistas", en *El Año Artístico 1.915*, Madrid, 1.916, p.107.

87. Cfr. LAIN ENTRALGO, Pedro; "La Generación del 98 y el problema de España", *Arbor*, Madrid, nº 36, Madrid, 1.948, p.418.

88. TURON DE LARA, 1.973, p.20.

89. LAIN ENTRALGO, 1.948, p.419.

Restauración, la Regencia y el conformismo turnista (90).

Esta fecha, al menos para la historia del arte nacional y siguiendo al profesor Lafuente Ferrari,

"no puede ser tomada con un rigor supersticioso. Si el espíritu del 98 lo pensamos como un impulso de renovación de nuestra cultura, como un deseo de soltar ese lastre que pesaba sobre nuestra vida, como un anhelo de verdad y de ideal, al mismo tiempo de crítica y de horizontes, entonces podemos decir que desde antes de 1.898 estaban en marcha proyectos y personalidades renovadoras." (91).

La introducción del modernismo en España hacia finales del siglo se acompaña cronológicamente a las reflexiones que surgen sobre el "problema de España", aunque no se liga al desastre colonial ni a lo que se denomina "generación del 98".

Tras la crisis, la repercusión más inmediata que se da tanto para la renovación estética como para la política social es la "violenta reacción contra el siglo XIX". Literatos y artistas, reaccionan contra "el vulgar y agotado naturalismo del último tercio del siglo XIX, una necesidad espiritual de crear el arte y sacarlo del atolladero realista...antiprosáico..."(92), y sus fuentes serán la estética parnasiana y simbolista.

Pero si en literatura la influencia fue absoluta y formaron un grupo con entidad propia, no ocurrió así en el campo de las artes, aún con presencia real y efectiva, es decir,

"que aquellas preocupaciones que agitaron a unos cuantos españoles de positiva influencia sobre las generaciones poéticas se reflejan también en

---

90. MARTINEZ CUADRADO, 1.973, p.541.

91. LAFUENTE FERRARI, Enrique: "La pintura española y la Generación del 98", en *Arbor*, Madrid, nº 49, Madrid, 1.948, p.431

92. LAIN ENTRALGO, 1.948, p.452.

las artes plásticas.

A partir de aquella fecha aproximada surgen en España direcciones y corrientes artísticas sin las cuales no podría hacerse la historia de nuestro arte contemporáneo. Pero, por otra parte, la correlación con el campo de la creación literaria, no es literal, ni la cronología corre igualmente a los dos fenómenos literario y artístico." (93).

El deseo de cambio del grupo noventayochista, no en la versión presentada en sus críticas a la "España real", sino "la España mítica" de estos hombres que "sueñan vidas posibles o intuyen soñando la belleza de la vida real, y luego dan expresión literaria a sus sueños" (94), no vinculó a ningún artista contemporáneo, tal vez sólo "la legitimidad de considerar un 98 pictórico" (95) la encontremos en la pintura de Ignacio Zuloaga, las visiones de los tipos y del paisaje de España era absolutamente correlativa con lo que en literatura producían los nombres literarios del 98. Zuloaga fue

"la figura central que la pintura puede ofrecer para reflejar momentos de sensibilidad puramente '98'. Volver la vista al pueblo fue una consigna, se trataba de buscar la autenticidad de sus raíces, ... la visión de Zuloaga está llena de esos contenidos interpretativos y críticos paralelos a los que encontramos en los escritores del 98." (96), su pintura enriquecerá aquella "generación de soñadores" de la España mítica (97).

También la valoración del paisaje por los artistas es paralela a la de los literatos de la generación,

"la tierra es un elemento básico de la España soñada por los hombres del 98...no cumple, sin embargo, un mero papel de sustentación; es un momento diversificador y expresivo de la radical unidad del ensueño, hasta en las

---

93. LAFUENTE FERRARI, 1,946, pp.450 y 451.

94. LAIN ENTRALGO, 1948, p.431.

95. LAFUENTE FERRARI, 1,948, p.453.

96. *Art. Cit.*, p.455.

97. LAIN ENTRALGO, 1,948, p.432.

páginas de quienes dicen ser....fieles a la realidad...." (98). La tierra de España es para todos ellos "paisaje".

A los escritos de Unamuno, "Azorín", Machado o Valle Inclán, exaltando las tierras de País Vasco, Levante, Andalucía, Castilla o Galicia, se unen los paisajes de Beruete, Hermoso o Mir.

De las dos corrientes citadas, 98 y modernismo, la primera no tiene gran repercusión en las artes plásticas y la segunda presenta como resultado más destacable la corriente europea del "art nouveau" a la que se acompasa, sobre todo, Cataluña.

Siguiendo a Lafuente Ferrari, las dos corrientes,

"una distinguida por el anhelo a la verdad y sinceridad en el enfoque de los temas españoles, en el retorno a la esencia de España...en la búsqueda del carácter y de la verdad frente a la guardarropía histórica del XIX; y la otra corriente, la del refinamiento y la exquisitez, la del estilo y el lirismo y el estilo frente a la prosa del XIX" (99).

se mezclan y confunden

"hasta el punto de que cualquier esquema que tratase de aislarlas sería desde el principio falso." (100).

Así, se prefiere la utilización del término "novecentismo" para caracterizar un momento aún mediado por el realismo decimonónico, aunque también se muestra permeable a los nuevos lenguajes simbolistas y técnicas impresionistas.

Los ecos del 98 llegarán hasta la generación de 1.913, hombres que "prosiguen y mejoran la brillante trayectoria actual del país, ampliándola y haciéndola salir del ámbito más nacional y casticista en que aparentemente la sumieron los hombres del 98." (101).

---

98. LAIN ENTRALGO, 1.948, p.433.

99. LAFUENTE FERRARI, 1.948, p.457.

100. Ibid.

101. MARTINEZ CUADRADO, 1.981, p.547.

José Francés escribía en 1.915:

"Hay ahora latente con una fuerza expansiva que demuestra la solidez interior, un recrudescimiento de entusiasmos patrios. En periódicos, en libros..., se cumple la integración de cuanto se conserva puro y puede ser fecundo a las energías de nuestra raza.

Este retorno españolista es, como tantas otras orientaciones ideológicas o prácticas de este siglo, una afirmación de juventud. Somos los jóvenes quienes imponemos la confianza en nosotros mismos, quienes aseguramos la resurrección de una España fuerte que olvida sus flaquezas." (102).

Así, en el plano de la estética el prestigioso crítico reacciona contra la pintura "pseudo-romántica de fines del XIX, todo ese falso culturismo frío, académico, apolillado" y más inmediato, consideraba a Sorolla "como la brusca y luminosa reacción del precursor", pero no pensaba que el "sorollismo" era suficiente estímulo:

"Si la entrada de luz y el aire libre en la pintura española era tan necesaria como abrir la ventana de la habitación de un enfermo de pulmones, también era preciso más todavía. Hoy el sorollismo nos inspira todos los respetos, pero si hoy persistieran los sorollistas, les atacaría como un peligro de vulgaridad y de ineficacia." (103).

Por contra, observaba ya un cambio con pintores "mucho más cerca de nosotros y mucho más lejos de esos pintores de la segunda mitad del siglo XIX", "idealistas" o "realistas", ellos eran: Zuloaga, Romero de Torres, los Zubiaurre, Rusiñol, López Mezquita, Gonzalo Bilbao, Rodríguez Acosta, Pinazo, Salaverría, Santamaría, etc.

Junto a este entusiasmo y exaltación nacional surge ahora el fenómeno de la pintura regionalista que domina el arte español del primer cuarto del siglo XX.

---

102. FRANCÉS, José: "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", *El Año artístico 1.915*, Madrid, 1.916, pp.104-105.

103. *Art. Cit.*, p.104.

Esta corriente se inscribe dentro de un movimiento más amplio, que incluye presupuestos culturales, económicos y políticos.

Las profundas diferencias económicas, sociales y hasta lingüísticas de las distintas regiones del país no harían sino acentuarse con el paso del tiempo y la sociedad española aparece configurada como un conjunto de "mosaicos que en algunas partes no encajan bien" (104).

No era suficiente, tan solo, una reestructuración económica, pues "era preciso adquirir conciencia de lo que semejante alteración suponía en la vida limitada de la región y en la vida nacional. Adquirir conciencia de ello fue labor de mucho tiempo y estuvo condicionada por diversos hechos fundamentales" (105).

El primero y más importante de ellos fue el "descubrimiento de España" por parte de los hombres del 98, que fue determinante en el resurgir del regionalismo.

Desde un punto de vista estético, el programa y significación de esta corriente que "trata de reconstruir la geografía moral del país frente a la cultura inmediata, la arqueología y la imaginación romántica, mediante un sentimiento ordenado y una imagen esperanzada del pueblo" (106); fue explicado así por José Francés en 1.925, cuando ya comenzaba a periclitarse: "Los pintores españoles que tienen hoy día el concepto de su arte son pues, los que se concentran no sólo en los temas homogéneos, a la interpretación filial de gentes y paisajes de su región propia, sino especialmente a desentrañar la luz que primero vieron sus ojos o que alumbró ese gozo creciente del conocimiento sensorial y visual de formas, volúmenes e ideas.

El arte regional es producto de la integración de los artistas a la

---

104. BOZAL, Valeriano: *El realismo plástico en España de 1.900 a 1.936*. Madrid, Península 1.967, p.42.

105. *Op. Cit.*, p.43.

106. HENARES CUELLAR, Ignacio: "José María López Mezquita y las ideas artísticas de su época", en *Catálogo de la Exposición López Mezquita*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1.984, p.35.

tierra nativa, a la luz, que hallaron al abrirse sus ojos, y al espectáculo que fue ofreciéndose sucesivo, pero íntegro de calidades características, a lo largo de los años de la niñez y adolescencia. Los años que modelan para siempre el espíritu." (107).

Los grandes centros de pintura regionalista se localizan en Cataluña- pero perfectamente diferenciada del resto, con predominio del modernismo, en contacto con las corrientes internacionales, y sin atender a sugerencias folklóricas-, País Vasco, Valencia, Galicia y Andalucía, "con la peculiaridad de que, a excepción de Cataluña, con vida cultural propia, las restantes regiones tienen como espacio cultural Madrid...la región queda no como un espacio cultural, sino como una fuente de inspiración de obras que triunfan o eran debatidas en Madrid." (108).

En el caso andaluz, Francisco Villaespesa en el prólogo para el libro de Francisco Cuenca Benet, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, de 1.923, escribe un texto de afirmación regionalista en el que valora el renacer de Andalucía en todos sus aspectos dentro de su propia personalidad como región autóctona y su contribución al conjunto nacional,

"La virtud esencial de la tierra andaluza es su propia personalidad, tan intensa, tan irreductible y tan absorbente, que selecciona, modifica y anula los caracteres básicos de los elementos extraños...fusionándolos y acendrándolos en sus crisoles interiores, ...todo pierde su personalidad para andaluzarse a su vez, absorbido por la fascinación voraz e imperiosa de esta tierra invencible y única...

Por su férrea y sólida disciplina mental y su personalismo cesareo, Andalucía no admite improvisaciones del momento ni circunstanciales influencias extrañas. Su evolución es, por lo tanto, lenta y trabajosa, porque necesita conquistar a sus propios conquistadores, y hacer suyas,

---

107. FRANCES, José: "Elías Salaverría o el pintor del misticismo vasco", en *El año Artístico 1.925*, Madrid, 1.928, Cfr. REVILLA UCEDA, Mateo: "El conservadurismo estético de la pintura regionalista y José María López Mezquita", en *Catálogo de la Exposición López Mezquita*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1.984, p.40-41.

108. *Art. Cit.*, p.43.

trasfundiéndolas a su alma y su sangre, los nuevos anhelos y las nuevas orientaciones que constituyen el espíritu de una época. Pero una vez realizada esta transfusión, este andaluzamiento de los germinantes ideales, sus manos creadoras y activas saben resucitar el milagro de la multiplicación del pan y los peces. Y ese milagro, después de algunos años silenciosos de preparación y espera, acaba de cumplirse en todas las manifestaciones de la actividad humana." (109)

y, por ende, de la cultura andaluza.

"Una agitación febril, una impaciencia frenética de superarse a sí misma y un deseo infrenable de alcanzar nuevas metas y conquistar nuevos vértices, despiertan violentamente en un clamor oceánico de augurios triunfales hasta en las más reconditas profundidades de la conciencia andaluza. Y Andalucía entera da la sensación de una inmensa colmena donde se está elaborando la savia y el aroma de todas las flores de su tierra y de todas las estrellas del cielo, la miel de oro y de luz, del más glorioso papel que los hombres han contemplado...

De su actividad intelectual y artística da una prueba definitiva, el que más de las dos terceras partes de nombres gloriosos de España pertenezcan por derecho propio a Andalucía, figurando siempre a la cabeza de todas las manifestaciones culturales." (110).

En Andalucía, esta voluntad de regeneración conectaba con las manifestaciones afines de otras regiones españolas surgidas a finales del XIX y principios del XX, pero el

"regionalismo andaluz apenas si tuvo connotaciones o incidencias políticas. Se trató de un movimiento exclusivamente cultural, casi una actividad literaria que apunta a la definición de un ideal estético a partir de una cultura específica y la reconstrucción interesada de su historia." (111).

---

109. CUENCA BENET, Francisco: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, Imprenta y Papelería de Rambla, Bonza y Cía, 1.923., pp.17-20

110. Ibid.

111. REVILLA UCEDA, 1.984, p.44.

Todo ello se concreta en la idea de la búsqueda de un "ideal andaluz", plasmado después en las reivindicaciones autonomistas de Blas Infante. Textos como *Granada la Bella* de Angel Ganivet (1.896) o *Divagando por la ciudad de la Gracia* de José María Izquierdo (1.914); la labor del Ateneo de Sevilla o el Centro Artístico de Granada; publicaciones como *La Alhambra* o *Bética*, donde tienen cabida los textos de los destacados eruditos regionales: los Quintero, Izquierdo, Guichot; propiciaban este planteamiento,

"pero fundamentalmente en la contribución de los poetas modernistas andaluces (Manuel Machado y Francisco Villaespesa), quienes mejor definen el ideal andaluz. La esencia de Andalucía como forma de ser estética que se opone al mundo prosaico de la civilización moderna, forjando una imagen mítica de Andalucía -que halla una depuración posterior en los poetas andaluces de la generación del 27- paralela a la de los pintores Gonzalo Bilbao, Bacarissas, Romero de Torres, etc." (112).

El arte, pues, también se convertía en centro de discusión y revisión con el fin de definir su carácter de andaluz y su contribución como escuela a lo nacional, siempre en el intento de superar el concepto pintoresquista imperante hasta entonces.

Los recursos formales para la elaboración de esa estética regional procedían de lenguajes artísticos de antaño, el realismo y la tradición del Siglo de Oro, frente a las nuevas manifestaciones artísticas de vanguardia.

En el ya citado prólogo al libro de Cuenca, Villaespesa define el surgimiento y significado del arte regional andaluz y su esencia, definida por el realismo del siglo XVII

"La diafanidad cristalina de la atmósfera que hace resaltar tan nitidamente las líneas y los contornos; y, sobre todo la magia luminosa del sol, ese mitológico alquimista que todo lo enciende y trasmite en deslumbradores relámpagos de iris dan a la pupila andaluza una virtud sobrenatural para observar la luz y transformarla en colores, matices y

---

112. REVILLA UCEDA, 1.984, p.44.

tonalidades fabulosas, y percibir las formas y los lineamientos más imperceptibles.

Virtud ejemplar y única que unida a las predisposiciones naturales y a la acumulación subconsciente de múltiples y atávicas disciplinas artísticas hicieron siempre de Andalucía vivero inagotable y crisol purificador de pintores y escultores, compitiendo en cantidad y calidad con Venecia y Florencia, las otras dos sedes del color y de la línea... Pacheco y Valdés Leal, Murillo y Velázquez, Alonso Cano y Martínez Montañés, justifican con sus obras y resuelven a su favor esta competencia...

Nadie la iguala en la interpretación real y absoluta del color y de los matices, en la sobriedad y energía viril de los trazos, en la reproducción viva de la luz y del aire y, sobre todo, más que en sus procedimientos técnicos, en el fervor llameante que infunde a sus lienzos, trasfigurándolos en realidades vitales con la virtud traumatúrgica de sus pinceles, aletazos de éxtasis diurnos y cálidos estremecimientos humanos. En la paleta andaluza, diluidos con los colores artificiales, hay siempre un púrpura de sangre, un azul inconfundible de alma, y un oro palpitante de idealidad, que dan a esta escuela pictórica un encanto tan subjetivo, que a la par nos arroba hasta el fallecimiento y nos exalta de embriaguez.

Y este mismo subjetivismo, este pintar al unísono con los ojos y con el alma, continua siendo aún hoy la característica común a los pintores andaluces. Los temperamentos y las tendencias más diversas, los más irreconciliables, se funden en este mismo anhelo de crear e infundir en los lienzos, con el color y la luz y la belleza de nuestra tierra, el fervor y el ensueño y la sed de eternidad de nuestra alma." (113).

La pintura regionalista andaluza no puede ser agrupada bajo un mismo denominador estético, las diferencias estilísticas entre sus representantes son notables: Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarizas, Julio Romero de Torres, José M<sup>a</sup> López Mezquita, José M<sup>a</sup> Rodríguez Acosta. Sólo les auna "el tono tradicional de su pintura" (114) y

---

113. CUENCA BENET, 1.923, pp.34-35.

114. REVILLA UCEDA, 1.984, p.47.

"el haber tratado temas andaluces siendo casi la última manifestación del pintoresquismo de Andalucía, si bien en formulaciones plásticas que derivan de las poéticas del final del siglo XIX." (115).

Esta generación de pintores no progresaron en un nivel formal significativo, sino que se reiteraron en la utilización de unos recursos formales ya caducos que no trascienden a nuevas formulaciones.

Sobre ella, Gaya Nuño escribía:

"Ya en el siglo XIX la pintura andaluza pecaba de general flojedad, de lo que le salvaba el pase de sus intérpretes a Madrid, lo inmediatamente sucesivo fue un estancamiento académico de la estirpe más tenaz, más dura, más implacable, ello cuando no estallaba en pirotecnicas de color tan recusables como las de Gustavo Bacarisas. De modo que por un lado acechaba el espíritu académico con todo su lamentable cortejo de folklorismos estomagantes y de retratos engreídos, por otra, el color a capricho y sin tasa. Imposible aseverar cual era el más pedonable de todos los males. De unos y otros tuvo la culpa la orientación general que no la ausencia de buenos pintores." (116).

Quedaba así expresado el fracaso de esta generación de pintores andaluces. Pero al igual que la crítica española del momento elogiaría la pintura regionalista comparándola con la del Siglo de Oro y contraponiéndola a los valores "efímeros de la cultura de vanguardia", es censurable que la posterior historiografía del arte, señalase "negativamente el provincialismo estético de un fenómeno marginal que se apartaba de la línea 'válida' del desarrollo del arte contemporáneo" (117); condenándola como "pintura ilustrativa, anecdótica y literaturizable" (118), utilizando

---

115. REVILLA UCEDA, 1.984, p.44.

116. GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones 1.970, p.149.

117. REVILLA UCEDA, 1.984, p.39.

118. GAYA NUÑO, Juan Antonio: "Arte del siglo XX", *Ars Hispania*, T.XXII, Madrid, Plus Ultra, 1.977, p.139.

para ello criterios exclusivos de la estética contemporánea y no valorándola desde los presupuestos estéticos, estilísticos e históricos en que se produjo. Desde el arte de su época.

#### 4. EL REALISMO EN LA PINTURA ALMERIENSE

##### 4.1. Antecedentes

Para completar la visión de la pintura almeriense en el período que estudiamos hubiese sido necesario, que duda cabe, partir del conocimiento de aspectos referentes a la historia de la pintura local de épocas anteriores, al menos desde el siglo XVII. Sin embargo, el estudio parcial o completo de este recorrido histórico no existe, siendo notable la inexistencia de documentación hemerográfica, archivística o bibliográfica sobre el tema anterior al siglo XIX.

Verificando la exactitud de algunas investigaciones que en otros campos de las artes se han realizado dentro del ámbito local y de los estudios que se llevan a cabo sobre los siglos XVI al XVIII, cabe suponer que, salvo excepciones, es prácticamente nulo el desarrollo pictórico en el limitado panorama local, sin escuelas ni nombres destacados, al encontrarse la actividad artística concentrada en el desarrollo de otras manifestaciones de arte: urbanismo, arquitectura y planificación de los grandes conjuntos ornamentales en el interior de las iglesias.

Siendo la ciudad un lugar donde, sobre todo a partir del siglo XVIII, se experimenta un auge económico destacable, potenciase, por diversas causas, un inmediato relanzamiento de la actividad artística en empresas arquitectónicas de gran interés, fundamentalmente de edificios con destino religioso.

La Catedral será el lugar donde se concentren la mayor parte de las soluciones arquitectónicas y decorativas del momento, continuando, ahora con mayor relanzamiento, unas actuaciones iniciadas desde el siglo XV; respecto a las cuales existen referencias sobre los contratos efectuados en los primeros años del siglo XVIII al pintor Antonio García para la elaboración de un plan completo de decoración (1) que ocupó a toda una

1. TORRES FERNANDEZ, Rosario: "La arquitectura civil y religiosa en los siglos XVI al XVIII" en *Almería*, T. IV, Granada, Anel, 1.983, p.1.318.

nómina de alarifes y artesanos de segunda fila.

Fruto de este plan serán la serie de lienzos con temas marianos pintados por el propio Antonio García con ricas molduras talladas por el maestro Alos, que completaban un relieve de la Anunciación y un Calvario pertenecientes a un retablo del siglo XVII atribuido a Pablo de Rojas, constituyendo un "notabilísimo conjunto de pinturas rococó llenas de luminosidad y brillante paleta" (2).

Finalizando el año 1.770 se culminará el plan de ornamentación barroco con la actuación en la capilla de la Piedad y el tabernáculo, púlpitos y trascoro -según proyecto de Ventura Rodríguez- realizados por un equipo de artistas dirigidos por el arquitecto y escultor Eugenio Valdés (3).

De todas formas, al margen de estas actuaciones sobre la Catedral y desde que esta se dió por concluida hacia fines del siglo XVIII, hasta 1.830 existe una laguna en la que apenas se sabe sobre la actividad pictórica desarrollada en la ciudad.

Sin afirmarlo documentalmente, sí puede suponerse la existencia de una pintura y escultura locales que actuarían en edificios religiosos varios y casas señoriales.

Todo ello ofrecía un panorama artístico y pictórico no original y coincidente con la pintura del momento: contratos de cuadros, encargos, adquisiciones o reclamo de artistas foráneos que actuarían en la ciudad.

La existencia de cuadros y esculturas conservados en la Catedral y Parroquias de famosos pintores y escultores extralocales: una Purísima atribuida a Murillo, varios lienzos de Alonso Cano, de Risueño o Antolínez, entre otras, completaban este pobre panorama artístico.

---

2. TORRES FERNANDEZ, 1.983, p.1.319.

3. Ibid.

#### 4.2. Del Neoclasicismo al Realismo

Durante cerca de siglo y medio la evolución estilística en el campo de las artes europeas, por igual nacionales, abarcaría un camino en el que se sucederían diversas etapas desde el academicismo hasta los diferentes estilos del modernismo que conviven hasta bien entrado el siglo XX.

En Almería esta curva evolutiva en cuanto a pintura se refiere no puede deducirse perfecta y nitidamente, sobre todo la inflexión que se marca desde el Academicismo dieciochesco al Neoclasicismo y de este al Romanticismo, por las deficiencias documentales y de patrimonio conservado anteriormente expuestas.

La historia de la pintura en Almería durante el siglo XIX suele arrancar desde el último cuarto del siglo. Logicamente existió una actividad artística anterior delimitada con cierta claridad desde 1.830 a nivel documental, aunque aquella no haya sido señalada por su pobre relevancia, escaseando los estudios y alusiones por generales que sean hacia ella.

Así pues, existe una laguna desde fines del siglo XVIII y primer tercio del XIX de la que se sabe que se pintó muy poco y según determinadas circunstancias.

Es hacia 1.830 cuando comienzan a darse los primeros síntomas de un lento y modesto resurgir de la actividad pictórica local que encontraría en el último tercio del siglo su momento de mayor brillantez, al conocerse en este período el mayor número de artista almerienses o no originales de su provincia que pintan en la ciudad durante estos años.

El punto de partida iba a ser la creación de la Academia de Dibujo de Almería, que si bien con personalidades poco significativas y estrictamente relacionadas con el ámbito local y con una gran modestia y escasez de medios procurará una primaria pero adecuada formación a los jóvenes con vocación de artistas.

De los cultivadores del neoclasicismo que actuaron en el panorama local no tenemos referencias.

Respecto al Romanticismo, estaría representado en la ciudad por un grupo de pintores que contribuyeron con sus obras a estimar favorablemente este periodo en el que nuestros artistas locales se acompasan al ritmo de la estética dominante: Prat y Velasco, Giuliani y Cosci, Casinello Baglietto, Juan del Moral, Antonio Tomasich o Juan Diego O'Connor, sin que ello fuera obstáculo para que este panorama se viera enriquecido con la aportación de pintores románticos españoles contemporáneos que adornaron colecciones particulares: Eduardo Cano de la Peña o Antonio María Esquivel, entre los más afamados.

Continuando con el cultivo de las corrientes estéticas imperantes en la Península y sin la práctica de la pintura de historia, poco propensos nuestros artistas locales a las exaltaciones románticas en este género, le sucedió el Realismo, periodo en el localizamos el momento más óptimo y representativo de la pintura almeriense.

Así, observamos esta expansión del Realismo en la ciudad como estética dominante hacia 1.870, no siendo a ello ajena la figura del pintor italiano Andrés Giuliani y Cosci, que se hizo cargo de la dirección de la Academia de Dibujo de Almería en 1.855 siendo ahora que este centro conoce su mejor etapa y cosecha sus mejores frutos, acudiendo a sus aulas la mayor parte de los pintores que después lo serán de renombre en la ciudad, y aún fuera de ella, y cuya práctica artística queda definida en torno a la estética realista. Realismo siempre amable y sin connotaciones comprometidas cuya práctica fue fomentada por este pintor italiano de formación romántica que no le impidió un acercamiento al movimiento.

Los alumnos que acudieron a sus clases encontraron en este profesor un maestro competente y un consejero que orientó la formación artística de muchos de ellos, posibilitándoles a algunos, gracias a los conocimientos adquiridos y adelantos experimentados y con el concurso de organismos locales, que completaran sus estudios fuera de la ciudad, Madrid, Roma y París, fundamentalmente.

Nuestros pintores locales se incorporaron al movimiento aunque sin destacarse del contexto nacional, adoptaron a nivel local las mismas tendencias y características comunes que en el siglo son definibles en pintura para el resto del territorio, incluyéndose en la ciudad los mismos temas, prefiriéndose siempre la atractiva realidad reflejada por los géneros dominantes del Realismo: costumbrismo, paisaje y retrato. En fin, sin innovadores, creadores o seguidores doctrinarios de presupuestos estéticos que no fuesen las posturas derivadas del propio ejercicio profesional, sincero y vocacional de su pintura, no se diferencian en su impersonalidad del conjunto nacional, más cercanos a éste que no a un modelo que pudieramos llamar local, escuela de pintura almeriense, con las unidades estéticas y estilísticas que ello conlleva.

Se puede hablar de pintura realista con cierto tono localista. Aunque el término almeriense sólo sea aplicable al marco geográfico, sin embargo, sus autores contribuirán a mantener y revalorizar el concepto estimable que podamos concluir del movimiento en España.

Rebasado el Romanticismo y las distintas estéticas dominantes a las que se acompañan los pintores locales, cerrándose con el Realismo el período; hasta 1.936 aproximadamente en Almería se continuó pintando según una postura consecuente con las pautas decimonónicas, prolongándose propuestas plásticas de finales del XIX, aunque a veces, aún siempre dentro del figurativismo tradicional, la utilización de unidades formales cercanas a la renovación nos acerquen a presupuestos estéticos más avanzados, reflejo de una estética común a la época.

#### **4.3. Los artistas**

Es necesario precisar en primer lugar que el calificativo de "pintores locales" lo aplicamos con restricción a un grupo de ellos que siendo nacidos en esta ciudad o su provincia e instruidos en sus primeros años de formación artística en los centros o estudios locales, pronto pasaron a desarrollar su trabajo fuera de ella.

Algunos van a tener un papel destacado dentro de los ambientes artísticos

españoles y europeos desarrollando brillantemente su carrera en sus diversas especialidades:

**Antonio Tomasich**, almeriense, nacido en 1.815, pintor miniaturista formado en París, fue premiado en la Exposición Nacional de 1.862 y 1.871 (4) con mención honorífica, fue pintor de cámara de la corte inglesa y española, conservándose numerosos retratos realizados a la nobleza y políticos contemporáneos. Falleció en 1.891 (5).

**Juan Carlos O'Connor Jiménez de Molina**, nacido en Almería en 1.820. Cursó estudios en París en la Escuela de Bellas Artes. Practicó como temática preferente el bodegón, el paisaje y retrato, conservándose su obra en colecciones europeas. Perteneció a varias Academias de Bellas Artes del extranjero. Fue profesor de pintura de la reina Isabel II y pintor de cámara del príncipe de Scanderberg de Grecia. Ostentó el título de Barón de Tesalia y Barón de O' Fabia. Murió el 14 de febrero de 1.879 (6).

**José Martínez Zapata**, almeriense nacido en 1.848, estudiante en la Academia de San Fernando donde estudio con Carlos de Haes, siendo la especialidad paisajística la adquirida por Zapata, y con esta temática se presentó en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1.876, donde alcanzó distinción, 1.878 y 1.881. Residió largas temporadas en Santander, Galicia y Cádiz, obteniendo varios premios en exposiciones celebradas en estas localidades (7).

**Manuel Luque Soria**, almeriense nacido en 1.853, realizó sus primeros estudios en la Escuela de Dibujo de Almería bajo la dirección de Giuliani.

---

4. OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Giner, 1.975, p.662.

5. GODOY ROLLON, D. y FERNANDEZ CAPEL, M<sup>a</sup> C.: *Apuntes para un Diccionario biográfico de artistas almerienses nacidos en el siglo XIX*. Almería, 1.987. Inédito.

6. GODOY ROLLON Y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.

7. *Op.Cit.*

Especialista en el género de la caricatura, pronto abandonaría la ciudad para trasladarse a Madrid. Allí asistió al estudio de Emilio Sala y realizó numerosas pinturas decorativas al óleo y al fresco de gabinetes, salones, cafés y teatros (8). En 1.881 se traslada por segunda vez a París con una modesta subvención que le concedió la Diputación Provincial de Almería. En esta capital alcanzó una notable fama como dibujante y caricaturista trabajando en *La Mode Parisien* y *Le Figaro*, siendo también destacables sus colaboraciones para las revistas madrileñas *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo*. Falleció en París en 1.912 (9).

Joaquín Martínez de la Vega, nacido en Almería en 1.846 y fallecido en Málaga en 1.905. Trasladado desde niño a Córdoba fue pensionado por la Diputación de esta capital para el estudio de la pintura en la Academia de San Fernando de Madrid (10). Desde 1.868 desarrolló toda su actividad artística en Málaga, contribuyendo, junto con Muñoz Degrain, Ocón y Ferrándiz al mantenimiento del ambiente artístico de esta capital, donde alcanzó puestos de responsabilidad en la enseñanza y participó en las actividades y asociaciones relacionadas con el arte. Dejó una buena muestra de su producción en esta ciudad, donde falleció olvidado y en la miseria en 1.905, a pesar de ser "de la poca más de media docena de firmas, autenticamente sobresalientes que dió como fruto la pintura en Málaga en el siglo XIX, Martínez de la Vega...representa en pintura, el punto más cercano a la modernidad" (11).

En una cronología posterior podemos citar a Pedro Antonio Martínez, natural de Pulpí (Almería) donde nació en 1.886. Hijo de unos modestos labradores, se dedicó en su infancia al pastoreo. Analfabeto hasta los 18 años, había practicado, sin embargo, su afición al dibujo, mostrando las suficientes aptitudes como para que Emilio Zurano le costeara la formación en Madrid en el estudio de Eduardo Chicharro y, posteriormente

---

8. OSSORIO Y BERNARD, 1.883-4, p.395.

9. GODOY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.

10. *Op. Cit.*

11. SAURET GUERRERO, Teresa: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad de Málaga, 1.987, pp.697-698.

una vez hubo marchado éste de Madrid, con López Mezquita. Expusó, ya alcanzado por el éxito, en Pitsburgo, Bruselas y Oslo, marchando definitivamente a América en 1.930, donde realizó exposiciones en diferentes ciudades americanas: Río de Janeiro, San Pablo o Buenos Aires. Desde 1.930 fue miembro de la Hispanic Society de Nueva York. Obtuvo medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.924 y 1.930. Cultivó el retrato, de gran preferencia entre su clientela, absorbiendo Nueva York toda su producción a partir de 1.940. Falleció en Río de Janeiro en 1.965 (12).

**Federico Castellón Martínez**, nacido en Alhabia en 1.914 a los 6 años se trasladó a Nueva York donde residió hasta 1.934. Allí realizó estudios desde los 14 años en la escuela de Pintura Erasmus High School, en la que destacó por su afición al dibujo y aciertos en sus primeros ensayos de pintura (13). Abandono el centro a los 18 años, estudiando un año más en el estudio de Diego Rivera, que medió ante el gobierno español para que concediese una beca a Castellón para el estudio de la pintura en Europa, finalmente concedida en 1.934, en cuyo verano visitó y expuso algunas de sus obras en Almería. En 1.935, en París, participa en una exposición colectiva con Dalí, Gargallo, Juan Gris y María Blanchard, entre otras. De vuelta en Estados Unidos, alcanza un verdadero renombre en el campo artístico, siendo distinguido en 1.941 con la beca Guggenheim. En 1.946 comenzó a ejercer la enseñanza en la Universidad de Columbia, cuyo Museo lleva el nombre de Federico Castellón, y sucesivamente en el Instituto Prat, en la Escuela de Investigación Social, en la Academia Nacional de Diseño y en el Colegio Queens. Celebró cerca de 40 exposiciones individuales, encontrándose su obra representada en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, Instituto de Arte de Chicago, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Universidades de Illinois o el Museo de Arte Moderno y Museo Whytney de Nueva York. Pintor, ilustrador, cartelista, dibujante, grabador, falleció el 29 de julio de 1.971 en Nueva York. De él escribió un crítico norteamericano, Dean August

---

12. GODDY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.

13. CAPARROS MASEGOSA, Ma Dolores: *Pintura y escultura en la prensa almeriense: 1.900-1.936*. Memoria de Licenciatura inédita, Granada, 1.985, pp.114-116.

Freundlich, en septiembre de 1.978: "Castellón es un artista de su tiempo y más ... Un hombre que manda en su obra, un estilo único que muestra las señales de sus antepasados y sus contemporáneos. Estas imágenes no pueden olvidarse una vez vistas. No pueden confundirse con la visión de otras. Llegan al fondo de un lenguaje visual único y de movimiento, más sencillamente descrito como *Federico Castellón*" (14).

Xabier González, nacido en Almería en 1.898, dibujante, escultor, acuarelista, inició sus primeros estudios artísticos en Almería y emigró a Méjico a los 24 años, donde estudió en la Escuela del Instituto de Arte. En San Antonio (Tejas) acudió a la escuela de pintura de su tío José Arpa, con quien colaboró en tareas de enseñanza. Impartió, además, clases en el Instituto de Newcomb de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans y en el Museo de Brooklyn de Bellas Artes. Junto a Federico Castellón fue otro de los distinguidos con la Beca Guggenheim que le permitió viajar a Francia, Italia y España, visitando sus principales museos. Cultivador de distintas disciplinas artísticas, se distingue como escultor principalmente, encontrándose representado por sus obras en el Whitney Museum, en la Academia de Pensilvania, y en los museos de Texas, Florida y California, entre otros (15).

Finalmente, José Antonio Parra Menchón, "Ginés Parra", completa, junto a los dos últimos citados, la terna de pintores almerienses destacados por su contribución a los movimientos de vanguardia europeos. Nació en Zurgena en 1.896 en el seno de una humilde familia que emigró a principios de siglo a tierras argelinas. En 1.910, a los 14 años de edad, comienza un largo periplo migratorio en compañía de su hermano Ginés, de quien cogería su nombre artístico, que le llevará por diversas ciudades americanas desarrollando los más variados oficios: albañil, recolector, etc. Trasladado a Los Angeles, permaneció en esta ciudad hasta 1.916. A partir de esta fecha en Nueva York comenzó ya a desarrollar una vocación artística que siempre le había acompañado. Asistió a las clases diurnas de

---

14. Toda la información expresada sobre Federico Castellón, a excepción de la especificada (vid. n. 10) ha sido proporcionada por D. Dionisio Godoy Rollón.

15. GODOY ROLLÓN Y FERNÁNDEZ CAPEL, 1.987.

la Escuela de Bellas Artes de la Student's League, compartiéndolas con diversos trabajos que le permitieran sostenerse económicamente. En 1.919 se traslada a París, alternando diversos oficios con las clases de pintura en la Escuela Nacional Francesa de Bellas Artes. Su pintura, poco a poco empezó a ser estimada en los círculos vanguardistas y su nombre incluido en la nómina de la denominada "Escuela Española de París". Cultivó amistad con Picasso, Julio González y Pancho Cossío, entre otros. Tras su participación en la guerra civil y concluida esta, se exilia en Francia. Es en 1.940 cuando su obra comienza a conocer el éxito, celebrando sucesivas exposiciones en Bruselas, París, Praga, Estocolmo, Londres, La Habana, Guatemala, Méjico, etc., conservándose sus obras en los Museos de Praga, Bostón, São Paulo, Australia, etc. Falleció en 1.960 tras larga enfermedad, y sus restos reposan en un pequeño mausoleo de piedra con busto esculpido en el cementerio de Saint Thomé, cerca de París, que costearon mediante aportación Picasso, Peinado, y otros amigos del pintor (16).

Al margen de estos nombres que obviamente quedan descartados de los límites espaciales propuestos en este estudio, precisamos el calificativo de "locales" que sí vamos a atribuir con toda propiedad, y no exclusivamente geográfica, a todo aquel pintor que permanece relacionado con la ciudad en virtud de nacimiento, educación, residencia, vinculación profesional con ella o , que sin residir permanentemente aquí e incluso sin que el nacimiento los hiciera almerienses, contribuyen a la formación y vitalización del ambiente artístico local.

Ellos son esos "maestros menores" a los que nos hemos referido en nuestra Introducción, aquellos que por experiencias y significación no alcanzaron el nivel de los 5 pintores que hemos escogido como protagonistas cualificados para establecer las orientaciones de la pintura en Almería, pero a los que debíamos hacer desde estas páginas y por méritos propios una justa mención por contribuir desde su papel de secundarios a marcar el tono de la dinámica pictórica local.

---

16. GODDY ROLLON y FERNANDEZ CAPEL, 1.987.