te mediatizada por mecanismos oficiales y de mercado, que aunque hoy en día discurren por derroteros diferentes, continúan desvirtuando la realidad e intentando manipular al artista.

Con respecto a esa fobia contra la pintura de historia, es sumamente interesante la opinión de un pintor del siglo XX, que vivió a caballo entre los dos siglos, en momentos llenos de disensiones y contrastes:

"...Cuando los directores de Museo retiraban de sus salas los grandes lienzos históricos, en realidad servían, con pedantería infantil, a una moda efímera y puramente intelectual. Estamos todavía dentro de la época de la reacción de los críticos y artistas contra los cuadros de historia.

El famoso cuadro "La conversión del Duque de Gandía", fué retirado del Museo; Moreno Carbonero soportó impávido el ataque a su obra. El maestro, que poseía una gran comprensión y un gran respeto a todas las tendencias estéticas, decía: "Yo no comprendo la persecución que se hace a los cuadros de Historia. ¿Qué más da que el artista busque sus asuntos en los temas del pasado que en la realidad palpitante de hoy? El tiempo convierte en historia el instante que pasa, y un tipo actual, una escena de la vida contemporánea, los convertirán en "historia" los años si ha cuajado en ellos la belleza artística. El arte es libre, y el artista puede desenvolver sus facultades ahondando lo mismo en la mitología griega que en el espectáculo del vivir cotidiano".

"Yo soy -nos decía Moreno Carbonero -hombre que viaja mucho por el extranjero y sigo con interés las inquietudes modernas. Y no me escandalizo de ninguna audacia en arte, ni la combato. Lo mismo admiro una obra futurista, si en ella hay un germen de belleza, que un cuadro de Rafael. Las pareciaciones personales son respetables en la crítica, pero son funestas en el cuidado, ordenación y distribución de las obras de arte de los Museos"(41).

Buena parte de la producción de pintura histórica española

---

(41) Salaverría, Elías: "El cuadro de Historia". Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su recepción, el 15 de Mayo de 1944.

se realiza en Roma, donde, sobre todo durante la segunda mitad del siglo, los pintores españoles, aparte de constituir legión, alcanzan un éxito de público y mercado sin precedentes. "La realidad sin embargo, es que muy pocos pintores lograron el éxito comercial a partir de la pintura de historia. No había suficientes encargos oficiales, y los coleccionistas, que pertenecían a la nueva burguesía, buscaban para decorar sus salones temas más amenos e intrascendentes, con un formato más accesible que los enormes lienzos de la pintura de historia. Este hecho favoreció la difusión de las pinturas de pequeño tamaño realizadas sobre lienzo o tabla, que se denominaron tableautin o quadretto, y cuyo principal divulgador fué el francés Ernest Meissonier. Este introdujo el tema de "casacas", término con el que se designaban las representaciones de escenas cortesanas de la época de Luis XIII a Luis XVI ambientadas en interiores de salones aristocráticos, y también los episodios de mosqueteros inspirados por los textos de Alajandro Dumas. Fortuny trasladó la temática neorromántica de este pintor francés al Siglo de Oro. La modalidad de mosqueteros tuvo su equivalente en los soldados españoles en Flandes al servicio de la Casa de Austria, tema que evocaba el auge español del mismo modo que el francés lo representaba en la época del Rey Sol. Fortuny creó, además, una nueva modalidad de "casacas": el "neogoyismo", que consistía en pintar acontecimientos sociales de la época de Carlos IV, con majas y toreros de reminiscencias goyescas. El punto de partida fué el óleo titulado "La vicaría"(1867-1870), que se convertiría en el modelo de tantas escenas de bodas, bautizos y ceremonias desarrolladas en interiores de iglesias. Este tipo de cuadro tuvo tal éxito que los autores llegaron a hacer versiones diferentes de una misma pintura que inmediatamente eran absorbidas por un público ávido de temas típicos españoles. Incluso artistas extranjeros, sobre todo franceses, como Jules Worms, Henri Regnault, Jules Clarin, Benjamin Constant, etc, se especializaron en escenas y personajes de nuestro país.(...) La literatura fué constante fuente de inspiración para los artistas que buscaban temas atractivos para mostrar su dominio técnico en el tratamiento anecdótico de motivos históricos. Dentro del repertorio propiamente literario, los asuntos más representados fueron escenas de las obras más

famosas de la literatura universal, como la Divina Comedia de Dante, el Fausto de Goethe, el Hamlet de Shakespeare y el Quijote de Cervantes. Las referencias a esta última perduraron desde la generación de los años sesenta hasta bien entrado el siglo XX"(42).

La gran variedad temática y las derivaciones que abarca la pintura de historia son de una tan ingente cantidad que ocuparía multitud de páginas su descripción; no vamos a hacer un examen prolijo de todas ellas. Simplemente veremos una sola de sus variantes; la orientalista. Esta fué también una de las más cultivadas por los pintores españoles que acudían a Roma, con dos vertientes o tendencias principales: La narrativo-costumbrista y la histórica--nazarí; ambas se diferencian del orientalismo francés en el mayor vigor lumínico y de pincelada.

En España, es Fortuny el que alcanza un mayor éxito en este tipo de pintura. La variante histórica la desarrolla y consagra a partir de su estancia en Granada con los Madrazo(43); son escenas históricas sobre fondos de la Alhambra y el Generalife.

"Respecto a la tendencia narrativo-costumbrista, el exotismo de los acontecimientos bélicos de la guerra de Marruecos, de las fiestas populares árabes, de los bazares y de los personajes de la vida cotidiana en el norte de Africa, dió lugar a obras de gran originalidad por su verismo. El éxito alcanzado por Fortuny en este tipo de pinturas a partir de 1860, incitó a que numerosos pintores se especializaran en la temática orientalista"(44).

La temática orientalista constituía ya desde los inicios de la pintura de historia en España una de las variantes favoritas en las narraciones de nuestra Edad Media; el carácter evocador e idealizador de la recreación del pasado se encuentra asimismo en la obra de Pérez Villaamil, e incluso en la de Eugenio Lucas. En ambos se da cita un tipo de fantasía que mezcla la temática orientalista con la poética de las ruinas, como marco de una

---

(42) González López,C;Martí,M: "Pintores españoles en Roma". Pág.30.

(43) Vid. Vol.II. Cap.1(c).

(44) González López,C;Martí,M: Op.cit. Pág.30.

serie de figurillas que recuerdan un mundo ya perdido. Esta evocación plenamente romántica se continúa, con la distancia que el tiempo impone en cuanto a la técnica, con las recreaciones nazaríes de Fortuny; otra veta más realista, pero no menos romántica, en su afán de constatar la vigencia y belleza de la civilización islámica, es la que se produce a raíz de los primeros contactos españoles con Marruecos; la Guerra de Africa (1859-60), constituye el principal detonante en el desarrollo de esta corriente resultante de una visión más pragmática de la realidad; Mariano Fortuny es enviado por la Diputación de Barcelona como pintor de Guerra; esto sucede antes de su etapa granadina; el pintor volverá otras dos veces al Norte de Africa; en 1863 se encuentra allí también Lameyer, que ofrecerá la primera visión romántica directa de Marruecos realizada por un pintor español. La influencia de Fortuny en todos los pintores españoles que trabajan en la temática marroquí es decisiva. En los años 60 y 70 se suman entusiásticamente a este género Moragas, Ricardo de Madrazo, Agrassot, Tapiró, Virgilio Mattoni, Jiménez Aranda, José Villegas....Todos ellos residentes en Roma a la sazón. Posteriormente, a raíz de la fundación de la Academia Española de Roma, en 1873, las generaciones que no conocieron al maestro del mal llamado "preciosismo" se vieron absolutamente influídas por su técnica y su visión del "Oriente" español: Fabrés, Salvador Viniegra, Gonzalo Bilbao, Benlliure...Algunos, como estos últimos, efectúan personalmente los viajes pertinentes al Magreb para constatar la visión lumínica y cromática de su obra mediante la propia experiencia.

Entre la inmensa gama de calles, zocos, vendedores, paseantes, fumadores de pipa o narguil, soldados, guardianes de mezquitas, y el mínimo de mujeres, que componen las escenas marroquíes, a caballo entre el costumbrismo y la historia, se encuentran tanto creaciones directas de la realidad como realizadas en el taller, mediante la utilización de una adecuada escenografía, traducida a bodegón magrebí: vasijas, platos cincelados, alfombras, espingardas, babuchas, dagas, tapices...Todos estos objetos, artísticamente dispuestos, en composiciones prefijadas, implicaban una pérdida de la espontaneidad característica de la obra de Fortuny. Los pintores que conocieron Marruecos trabajaban más

las escenas de interiores, así como los motivos relativos a fiestas: Bodas, ritos como el correr la pólvora, etc. Esta temática continúa inspirando a los pintores incluso durante toda la primera mitad de nuestro siglo, de manera que la corriente romántica orientalista se mantiene viva de una forma nunca estática, sino siempre en continua evolución, incluso hasta nuestros días.

"El lujo, la voluptuosidad, son conceptos ausentes de la temática marroquí, y que sin embargo están presentes en la oriental. El colorido y las inquietudes por buscar soluciones lumínicas a los fuertes contrastes, fueron los atractivos principales del Magreb, encontrando unos, tipismo de gran valor decorativo y otros, una sociedad y unas costumbres que les fascinaron, eligiendo su tierra como lugar de residencia permanente"(45).

La pintura de temática orientalista, en España, constituye un tema con el que se identifican la mayor parte de los pintores ochocentistas, en base a dos circunstancias determinantes: Una, el pasado musulmán de la Península, y el rico repertorio de leyendas resultante; otra, la proximidad y parentesco con el Norte de Africa, reducto tan cercano y a la vez tan distante del Oriente próximo. El Islam se sentía como próximo, y los artistas españoles hacen suyo el sentimiento de nostalgia que emerge de tantos y tantos cuadros que evocan la antigua civilización de Al-Andalus, y en otros que manifiestan la continuidad de esa civilización en otro lugar, y en el presente.

"La pintura orientalista española no obedece a la respuesta subterránea de algún misterioso arcano histórico o infrahistórico, si no que responde a los presupuestos básicos de un movimiento romántico de índole internacional común a una cultura en la que nos hallamos inmersos, la cultura europea. Y los pintores españoles que cultivaron esta temática, se situaron ante ella con un talante muy similar al de cualquier otro pintor europeo que a ella se dedicara. Es decir, con la misma admiración ante lo extraño, esxótico y pintoresco que un mundo, una civilización diferente,

---

(45) Capelástegui, P: "Pintura de tema marroquí". En Revista Antiquaria. Nº 40. Pág.28.

ofrecía delante de sus ojos o le hacía soñar en su taller a través de lecturas y grabados.

La cultura española de su momento buscó el Oriente siguiendo los dictados del Roamnticismo imperante en Europa, y lo hizo inquiriendo el encanto de las civilizaciones extrañas, buscando la evasión exótica en el espacio y en el tiempo, y esto es patente tanto en pintura como en literatura. Que luego el orientalismo español tenga sus propias peculiaridades, derivadas de su particular momento y personalidad, es ya otra historia dentro de lo normal como las diferencias que puedan separar al orientalismo británico del alemán, por ejemplo. Así, nada tiene de extraño que los pintores españoles se enfrenten en general al tema oriental con una visión más próxima y realista que la de otros europeos, cosa debida, sin duda, a la profunda tradición realista española en literatura y pintura, más que a una especie de identificación con el para ellos bien extraño mundo islámico"(46).

La suprema habilidad pictórica en la representación de estos temas, sobre todo en la vertiente narrativo-histórica, consiste en la desintelectualización de la visión. El arte del pintor, que va en su misma naturaleza, es el de conservar cierta capacidad infantil de deslumbramiento y transmitirla a su obra, lo que le comunica ese carácter de fuente y reducto de leyenda, sueño, fantasía, que nos envían a otra época, o al fondo de nosotros mismos, en ese "viaje hacia el yo" que nos descubren los románticos alemanes(47).

"Estamos aquí ante Das Wunder, tal como lo emplearon los románticos alemanes, que no es la expresión literaria de lo sobrenatural, sino la transcripción artística de lo irreal y surreal; cuentos de niños, sueños, leyendas, donde se suprime el control del espíritu crítico"(48).

---

(46) Arias Anglés,E: "La pintura orientalista española". En Catálogo Exposición "Pintura orientalista española". Pág.32. Fundación Banco Exterior. Madrid,1988.

(47) Vid. Vol.I.Cap.1.

(48) Litvak,L: "El jardín de Alah". Pág.42.

Dentro del marco oficial de la Corte, en la escuela de Madrid, y al par de las vicisitudes del desarrollo de los demás géneros, se desgrana ininterrumpidamente, y como una actividad poco menos que obligatoria para los pintores, el retreto, género cortesano por excelencia, pues tanto la Corte en masa, con los personajes regios a la cabeza, como la nobleza y la alta burguesía, desfilan por los lienzos de los pintores ochocentistas en una sucesión ininterrumpida de actitudes que van desde el envaramiento presuntamente dignificador y pomposo de las obras de Vicente López, pasando por la delicadeza a la vez etérea y concisa de los lienzos de Esquivel, y de los personajes retratados por Federico de Madrazo, en el auténtico paradigma de lo que constituye el retrato romántico español, hasta los más desenfadados de Raimunudo y RIcardo de Madrazo.

El retrato constituía la salida más lógica y productiva para la nueva situación social del pintor, ya que la burguesía iba progresivamente emulando las actitudes y costumbres de la nobleza, que por otra parte, había sido retratada a lo largo de toda la historia. Ha sido y es el retrato uno de los principales géneros pictóricos a partir del humanismo renacentista, y es en el XIX, con la eclosión del individualismo, y la exaltación del sentimiento, cuando cobra un nuevo impulso y es incesante la producción de retratos, que decorarán los salones de las clases altas.En España,el retrato romántico pasa por las mismas vicisitudes técnicas y estilísticas que el resto de los géneros: comienza realizándose con una línea pura, en un colorido opuesto totalmente a las oscuras opacidades y a los brillos superpuestos de Vicente López; José de Madrazo y sus neoclásicos habían desterrado el recargado barroquismo del ámbito del retrato oficial; la pureza de estilo y la sobriedad cromática vienen a sustituir a lo superfluo y lo eternamente repasado a punta de pincel. Con su hijo Federico, el retrato español retorna al camino de la sobriedad y el equilibrio tradicionales que constituyen la auténtica tradición del retrato hispánico. Federico de Madrazo, y en general, todos los pintores del Romanticismo español, aúnan en sus retratos la austeridad cromática y compositiva tradicionales con el ritmo ovalado quattrocentista de Rafael, la concisión lineal y sin efectismos de Ingres

y a veces, el trazo suelto, la pincelada definitoria de Goya. Todo ello con una nobleza y espiritualidad internas que trascienden especialmente en los retratados por pintores como Federico de Madrazo(49); con un oficio que es en general, en los pintores del XIX, excelente, y en concreto, en los Madrazo, excepcional, lo que no es óbice en absoluto para la autenticidad y la frescura compositiva de sus obras.

Es el retrato español del XIX, que sus autores nos han legado, un paisaje o crónica completísimos del panorama artístico, político, intelectual y social de la época. En España, un cuadro sobre todos ellos es símbolo y bandera de una época, un movimiento, una forma de sentir: "Una lectura de Zorrilla en el estudio de ESquivel", realizado por éste. En la obra asciende a cuarenta y cuatro el número de los retratados, entre los que se encuentran Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Breton de los Herreros, el Duque de Rivas, Francisco Martínez de la Rosa, José Zorrilla, Ventura de la Vega, Antonio Mª Esquivel, Julian Romea, Manuel José Quintana, Espronceda, Campoamor, Pedro de Madrazo, Mesonero Romanos, etc,etc. Otra obra similar, "Una lectura de Ventura de la Vega ante los actores de los diferentes teatros españoles", (Fig.1), también obra de Esquivel, constituye asimismo un paradigma de manifiesto romántico. Cada uno de los efigiados constituye por sí solo un retrato completo, de pleno alcance psicológico, lo que resulta ser uno de los radicales cambios de intencionalidad formal del género, lo que se produce a partir de la corriente internacional generada a raíz de 1789. Desde entonces, la personalidad del modelo es lo que prima con toda evidencia. Ya no se trata de situar al modelo en su entorno, sino de utilizar los rasgos individuales para definir al tipo de sujeto de la modernidad.

"El comienzo del siglo XIX ha conocido un desarrollo extraordinario del retrato. Como los burgueses quieren poseer todo lo que antes era el privilegio de las clases dominantes, quieren también contemplarse a sí mismos en vida y legar sus rasgos a sus hijos. Nunca, en ninguna época, fué tan grande es-

---

(49) Vid. Vol.II. Cap.2.

ta necesidad de prsonalización"(50).

Es la nueva exaltación de la individualidad mediante el libre juego de los pigmentos, barnices, aceites y pinceles del artista. Si los retratos de Rafael de Sanzio constituyeron una primera introspección a la búsqueda del misterio personal, es en el XIX cuando, influídos también por Rafael, los pintores románticos elevan hasta un nivel superior el oficio de retratista, que incluso en 1750 era considerado como inferior. Las miniaturas del XVIII y de principios del XIX son primeros ensayos de esa gran labor de captación psicológica que Goya adelanta y que la Revolución Francesa cataliza, con su dignificación de la propia persona en su auténtica dimensión humana.

A la archirretocada y una y otra vez repasada materia de los retratos dieciochescos, (perviventes hasta bien entrado el reinado de Fernando VII, y que eran tan del gusto del monarca, que veía en esta cristalización formal barroquizante un reflejo más del mantenimiento del Antiguo Régimen), materia aplicada sobre una imprimación grisácea y trabajada a base de reiteradas veladuras y una ausencia total de huellas de pincel, sucede una liberada pasta, trabajada con técnica más relajada, que, aún dentro de los retratos de Corte, vuelve sus ojos a ese eclecticismo conceptual del que antes hemos hablado, conformado a partes iguales por la sobriedad de Velázquez, la lección magistral de Mengs y el brío de Goya. La imprimación rojiza que Goya utiliza, heredada del artista bohemio, aporta una luminosidad y vibracion tonal características a las efigies retratadas. La suavidad y economía de medios utilizados en los retratos de ambos pintores, cualidades que recogerán los retratistas románticos, son idénticas. La variación existente no estriba en la factura, pues la materia empleada es igualmente fluída y ligera; es en el trazo dende se aprecia el cambio habido en el concepto y la forma resultantes. Aunque existen obras de Mengs, como su "Autorretrato", perteneciente a la colección Alba, en las que la pincelada resulta sumamente libre y espontánea; incluso en sus retratos cortesanos ya se

---

(50) Francastell, Galienne y Pierre: "El retrato". Pág.190.

aprecia ese cambio técnico y de concepto que supone la intención mengsiana de introducir la nueva estética neoclásica en el ámbito de la pintura oficial española, ese esteticismo intelectual que se advierte en retratos como el de Mª Teresa de Austria, también de la colección Alba, y que manifiesta un alejamiento total de de los presupuestos del rococó, tanto en su expresividad individualizada como en la factura casi abocetada y plena de frescura. El retroceso sufrido en la práctica del retrato cortesano gracias a la política ejercida por Fernando VII en relación a las artes, fué desastroso. Pero pintores como Goya, por un camino, y José de Madrazo, por otro, continúan las prácticas del gran pintor teórico, canalizándolas de una forma estrictamente personal, de tal forma que el retrato español llegaría a alcanzar cotas insospechadas en cuanto a calidad técnica y expresividad formal.

Con los Madrazo y la generación romántica, el retrato español resurge de las cenizas barrocas, aún manteniéndose la representación del entorno ornamental y parafernálico de la burguesía y la aristocracia; éste elemento pasa a ocupar un plano de simple complemento de la individualidad representada, de la que ya no nos llama la atención la apabullante acumulación de joyas y galas representativas de un estamento social, sino su mirada, su expresión, que se constituye en centro óptico de la composición, y a la que todo está subordinado. A ello siguen la delicada línea ovalada de un hombro, el encanto vivo de una mano que obedece a un ritmo entre ingresiano y rafaelesco; estamos hablando del retrato de la condesa de Vilches, de Federico de Madrazo; auténtico paradigma del retrato romántico; hay una fidelidad asombrosa, pero como sin quererlo, hacia todo aquello que manifiesta el ámbito al que pertenece la retatada; pero lo que aquí prima no es en modo alguno el engolamiento envarado al que nos tenían acostumbrados pintores como los del clan de Vicente López; el objetivo del artista es aquí el modelo en sí; todos sus medios técnicos van encaminados a reflejar el alma que trasciende, el sentimiento que aflora, que llega a invadir lentamente la composición. Se produce un cambio total en el ángulo perspectivo, de forma que la pose no es rígida, sino relajada y comunicativa. Los mismos ropajes aparecen descuidados, sin aquéllas ordenaciones

acartonadas del retrato fernandino. Y esta obra es sólo una muestra; pero incluso sus retratos de línea más oficial y áulica pierden definitivamente la exageración retórica de aquéllas obras del rococó cortesano. Las condecoraciones, las bandas, los sables y entorchados, los ornamentos decorativos...todo aparece absolutamente supeditado a la humana naturalidad que trasciende en cada retrato de este Madrazo, y en general, de toda la retratística posterior del XIX, sumamente determinada por el concepto estético y didáctico del famoso clan, que resucitó la tradición naturalista del retrato español, insuflándole el nuevo aliento de la revolucionaria ideología proveniente de Europa.

El retrato isabelino, prototipo del retrato romántico oficial, es ya por tanto muy diferente del retrato de la restauración fernandina; la libertad técnica y compositiva ya ha efectuado su irrupción en la pintura española, y se ha asentado definitivamente dentro de las filas románticas. Progresivamente se va produciendo una acentuación del realismo compositivo, lo que no constituye una traducción a exhaustivo verismo, pues simultáneamente se realiza una relajación formal, que se comunica a la factura, cada vez más gruesa, la pincelada, progresivamente más libre, y el cromatismo, que a las sobriedades velazqueñas añade una casi imperceptible y cálida aclaración, debida a los contactos con la pintura europea del momento, lo que contribuye a restar algo de la escueta austeridad basada en el claroscuro que practican nuestros románticos.

La imprimación gris y la de bol rojizo continúan subyaciendo como base fundamental en estas obras; hay retratos de Raimundo de Madrazo, como el de Bernardo Rico(Fig.XXVIII), en los que el bol trasciende de una forma consciente y efectista tras las masas de sombra y luz que constituyen la composición, en la que, a medida que avanza el siglo, el retratado mira más directa y accesiblemente al espectador,a la vez que la actitud se va transformando, haciéndose paulatinamente más informal. Incluso hay retratos, ya en la década de los setenta y ochenta, en los que la pintura se ha aplicado directamente, sin imprimación previa; sólo sobre una primera mancha de color disuelto en trementina. Son rápidos, pero fidelísimos estudios en los cuales ni siquiera se ha recurrido

al, en otro tiempo, indispensable dibujo preparatorio. En estos lienzos, como el "Retrato del niño Joaquín Irureta Goyena",(Fig.XXX) los principales trazos conformadores de los volúmenes se han llevado a cabo a punta de pincel, sin que el color se haya contenido en absoluto mediante este rápido esbozo.

Los fondos ornamentales desaparecen cuando no son absolutamente necesarios por exigencias cortesanas, de tal forma que los personajes emergen de un fondo neutro lleno de umbrosas sugerencias de misterio humano y personal; a veces, ese misterio es acentuado por un fondo de jardín romántico, que añade una nota aún más intensa de evocación de la época dorada de unión del hombre y la naturaleza(51).

"...Porque nos agrada más a los mortales la naturaleza envuelta en una sombra de misterio, y revestida de la majestad de la verdad, que la fábula fría y acardenalada de los antiguos artistas.

Cuadro sombrío, de personajes misteriosos, disfrazados entre la oscuridad de las sombras, imponente y marcada claridad, medio gloria y medio infierno: esta es la producción de un genio abarasado por el sol de medio día"(52).

Sobre el paisaje ochocentista y su significación en la nueva sociedad burguesa, como expresión del estado de ánimo individual, y de la nostalgia del retorno a la naturaleza, ya hablamos anteriormente(53). En España, es Jenaro Pérez Villaamil quien rescata el paisaje de su condición de género menor, y lo eleva al lugar destacado que ocupará desde entonces, en progresión creciente con el siglo.

En 1834, Villaamil es nombrado catedrático de Paisaje en la Academia de San Fernando. Ello constituía un hecho sin precedentes, y constituyó la victoria y culminación de una larga batalla librada por el pintor contra un sistema que relegaba completamente al

---

(51) Vid.Vol.I.Cap.1.

(52) Madrazo, Pedro de: "Dibujante. Colorista. Bello ideal". En "El Artista". I. Pág.291. Entrega XXV.

(53) Vid.Vol.I. Cap.1.

paisaje a la categoría de género ornamental. Cuando la Academia, finalmente, tras varias negativas, resuelve proponer al Ministerio de Gobernación la creación de una Cátedra de Paisaje, lo hace justificándose en términos un tanto insidiosos en cuanto al carácter utilitario, más que artístico, que la institución otorga al género:

"...Y como este ramo de la pintura sea de tanta importancia en el día no sólo para el adorno sino también para otros usos de grande utilidad tanto por los útiles trabajos que pueden hacerse y se hacen en nuestro país y los extranjeros como para los viajes científicos y estudios de la naturaleza en una época en que con razón se les da tanta importancia por la utilidad que llevan consigo; la Academia no ha dudado un momento el proponer la creación de tan útil enseñanza..."(54).

La consecución de este nombramiento supuso un avance importantísimo para el paisaje, que si bien "no alcanza hasta muy tardíamente en la pintura europea su espaldarazo oficial como género autóctono, a estas alturas las concepciones que al respecto mantenía nuestra Academia de San Fernando o parte de ella, no pueden menos que acusarse de periclitadas y retardatarias, lo que quizá debiéramos atribuir, más que a un elemento reaccionario a un atraso considerable con respecto a las corrientes de opinión e información europeas y a su asimilación"(55).

El paisaje de Villaamil tiene unos evidentes rasgos de influencia inglesa, la cual se introduce en la obra del pintor gallego mediante su amistad con David Roberts, al que conoce en Sevilla, en 1834(56). Podemos también encontrar en su obra reminiscencias de Lewis, Turner, e incluso de John Martin. Todo ello se traduce en una mayor diafaneidad de la materia empleada, una pincelada más ligera, y un aclaramiento en la paleta, en comparación con las obras realizadas anteriormente. En sus paisajes,

---

(54) Archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg.1-32. Cfr: Arias Anglés, E: "El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil". Cit. Pág.113.

(55) Arias Angléz,E: Op.cit. Pág.110.

(56) Ibidem. Págs.44 a 46.

tanto en los de representación monumental,como en los escenarios campestres o en las recreaciones del pasado, Villaamil es el iniciador del romanticismo paisajístico en sus primeras manifestaciones peninsulares. Aún en sus composiciones más fieles a lo imitado, se aspira la atmósfera de los soñado; todos los elementos que las integran: castillo, personajes, ruinas, sierras o playas aparecen nimbados de un dorado misterio que envuelve en una luz interna y suave la escena. Las pequeñas figuras que aparecen en sus cuadros subrayan siempre la pequeñez humana frente a la grandiosidad del entorno, ya arquitectónico, ya natural. La conciencia de la escisión entre el hombre y la Naturaleza aparece por vez primera en la pintura española, abriendo paso a una vía más de expresión al Romanticismo, que todo lo impregna.

Hay en los paisajes de este pintor un fuerte entronque con la pintura de costumbres, aunque él nunca se detiene en lo anecdótico, ni concede prioridad en ningún momento al protagonismo humano, el cual queda siempre menoscabado por la escenografía del entorno. Las composiciones al óleo de Villaamil se efectúan en el taller, a partir de bocetos a la acuarela, realizados del natural; estos conservan una frescura y un rigor naturalista inusitados. El paisajista romántico español no practica todavía la pintura "a plein air". En la composición final debe jugar un papel muy importante la elaboración intelectual a posteriori; no se deja jugar libremente a la primera impresión. Con todo, la libertad conseguida y practicada por Villaamil y los paisajistas románticos es considerable, si nos damos cuenta de cómo el paisaje, gracias a ellos, cambia totalmente sus encuadres y sus técnicas, deviniendo así en un ejercicio progresivamente más libre y espontáneo, de forma que prácticamente todos los pintores de la segunda mitad del XIX lo practican, conjuntamente con otros géneros más comprometidos, como el retrato o la pintura de historia.

El continuador del paisajismo romántico es Carlos de Haes, el pintor bruselés que, muy joven, llega a Málaga(57) y recibe lecciones de Luis de la Cruz, que había alcanzado el título

---

(57) Vid. Vol.II.Cap.5:Diccionario Biográfico...

de pintor de S.M, y falleció en 1853(58).

El paisaje elaborado por Carlos de Haes, que luego influirá desde Madrid en todo el paisajismo español del resto del siglo, y del venidero, sigue siendo romántico, contra todo lo que se ha dicho, pues una vez más se ha de repetir aquí, si es necesario hasta la saciedad, que la exacta imitación de la naturalezxa no debe inducir automáticamente a aplicación del término "realista", pues dicha fidelidad a la naturaleza es una de las premisas del ideario pictórico español, como ya hemos visto. El que Haes trabaje de una forma que se ha conceptuado opuesta a la de Villaamil, no es óbice para que ambos sean artistas románticos; pues también volveremos a insistir en que el Romanticismo no marca unas determinadas características de "estilo", como podía abarcar el Rococó. El Romanticismo es todo un movimiento ideológico, que supera con su alcance y envergadura el concepto de estilo, y como tal sus manifestaciones artísticas se desarrollan en un sentido multiforme(59).

En este sentido, y sobre la concepción realista del paisaje de Haes, es curioso observar que no fué conceptuado así en su tiempo. Los críticos le tachan precisamente de falsear e idealizar la realidad; esto es síntoma del impulso romántico que dimanan sus lienzos, de una factura más empastada indiscutiblemente que la de Villaamil, y en conjunto, una libertad compositiva y técnica que da un paso más en la escala de progresivas innovaciones en el paisaje español.

"Pinta Haes con suma gracia: sus cuadros cautivan la atención....Hay en ellos vida, animación, calor; sus cielos transparentes, sus aguas fielmente reproducidas del natural, sus efectos de luz tocados con habilidad, sus terrenos pastosos bien entonados, el conjunto agradable, nos demuestran que su autor es un gran paisista. Pretenden algunos que este artista pone demasiado cuidado en hermosear la naturaleza, y por lo mismo, que el natural en sus cuadros está falseado; pero ¿qué querrá decir esto más que

---

(58) Ibidem.

(59) Vid. Vol.I: Cap.1.

un artista no siempre es completamente feliz en el desempeño de sus obras? (...) Cuida más el señor Haes los efectos que la verdad, y sus paisajes se parecen todos como dos gotas de agua, aunque representen países completamente diferentes..."(60).

En la segunda mitad del siglo XIX, los que trabajan el paisaje constituyen verdadera legión. El florecimiento madrileño del género irradia desde la Academia de San Fernando a todas las Escuelas Provinciales, de forma que en éstas también se desarrolla el género vertiginosamente. Los paisajistas andaluces realizan una labor en la que influye Haes directamente, y se recrean en la exaltación de lo autóctono, de la propia tierra, que, por otro lado, se presta especialmente a los ejercicios de los que viajan a la búsqueda de la leyenda y la historia de nuestro pasado medieval. Los paisajes míticos de la Alhambra, de las calles granadinas o sevillanas son motivos que todos los pintores, y por supuesto, los andaluces, reflejarán de una u otra forma en su obra. Y no sólo por el carácter mítico; las condiciones especialmente pintorescas de la geografía y la arquitectura urbana y rural de Andalucía, son, al igual que sus tipos, señuelo especialmente atractivo por su acusado carácter de reducto nacionalista, de compendio de formas y colores ya en trance de desaparición en otros lugares del país.

En estas generaciones de paisajistas españoles, se aúnan las influencias inglesas transmitidas por Villaamil con la minuciosidad analítica de estirpe flamenca de Haes y los posteriores descubrimientos técnicos nacidos de los contactos con los pintores franceses,(Corot,Rousseau); a esta última adscripción estética se afilia la llamada escuela de Alcalá de Guadaira,en Sevilla, que guarda intensas afinidades con los pintores de Barbizón(61).

Técnicamente, todo ello se traduce en un progresivo aumento del grosor matérico, una pincelada más espontánea y despreocupada, un juego compositivo basado cada vez más en el equilibrio de

---

(60) Ossorio y Bernard,M: "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX". Pág.325.

(61) Vid. Vol.II. Cap.3.

las grandes masas, y un estudio lumínico cada vez más transido de color, que a su vez va aclarándose paulatinamente, eliminando las sobriedades claros oscuristas heredadas de Haes, al ir saliendo los pintores paulatinamente del estudio para sumergirse en el delirio de la pintura directa. Lógicamente, a ese proceso acompaña una disminución de pasos preparatorios para la elaboración de la obra, en la búsqueda constructiva del resultado final. Las aplicaciones cromáticas son cada vez más aventuradas, sin rendir cuentas a un dibujo o preparación previa.

Este proceso va en aumento, de tal forma que llega incluso a transformarse en paroxístico, pero, en ningún momento se puede considerar que el paisaje español llegue a integrarse en un impresionismo auténtico. "Lo que diferencia a Regoyos de sus colegas franceses o belgas es precisamente la emoción, la entrega apasionada y lírica, al motivo que tiene delante. Esta fórmula: emoción más impresionismo sería la verdaderamente representativa de un impresionismo ibérico, como ha insinuado Benet. Por ello, el elemento emotivo y pasional inclina a nuestros mejores pintores más bien hacia una estética expresionista; más a la arrebatada posesión que al goce sensual y sereno del paisaje"(62).

Y es sabido que el expresionismo es el movimiento que desarrolla la concepción trágica del paisaje de los románticos y de Van Gogh(63). Esa emoción estética, ese "expresionismo" de los paisajistas españoles de fin del XIX no es otra cosa que el romanticismo latente y perpetuamente en devenir que permanece aún hoy en nuestra concepción cósmica del universo y del individuo frente a la naturaleza.

Lo cual podría perfectamente servir de colofón a esta somera introspección en la pintura española del XIX, que en todos sus géneros experimenta una paralela evolución técnica encaminada a la mayor libertad personal del artista en cuanto al proceso de imprimación, esbozo, entonación y acabado de las obras, que

---

(62) Lafuente Ferrari,E: "Un siglo de paisaje en la pintura española". En Revista Goya. Nº 17. Pág.282.

(63) Argullol,R: "La atracción del abismo".Pág.119.;Vid.Vol.I.Cap.1.

paulatinamente se realiza en un tiempo menor y con menos participación del boceto, sobre todo en el paisaje.(No así en el cuadro de historia). La imitación de la naturaleza cobra inusitada fuerza, pero siempre se encuentra traspasada de una intencionalidad, política, social, o simplemente, emocionalmente estética. Esta intencionalidad se mantiene siempre dentro de las motivaciones derivadas de la ideología del romanticismo.

Autores hay que hacen "concesiones" en cuanto a la pervivencia romántica: "...Las clases medias, por el contrario, se inclinarán con un realismo de tipo costumbrista, que convive con residuos románticos, que se acentúan en las clases populares, y cuyos síntomas evidentes son los brotes revolucionarios del 48, 54 y 73"(64).

Evidentemente, estos "residuos" no son tales, sino la vigencia absoluta del movimiento, que se refleja a todos los niveles, y que, lógicamente, se mantiene aquí más que en otros países debido a su tardía eclosión en España, debido a la represión fernandina, por lo que debió revestirse de un carácter absolutamente revolucionario, y por las posteriores y agitadas condiciones socio-políticas del país, que mantienen viva la llama existencial romántica a lo largo de todo el siglo.

La pintura social, que aparece ya en la Restauración alfonsina, es un eco retardado del primer costumbrismo decimonónico, pero revestida de una actitud crítica que revierte en lacrimógena y sentimental, debido al mismo condicionante que imprime al paisajismo finisecular español de esa mixtificación de impresionismo y sentimiento, que no es otra cosa que Romanticismo; con la pintura social ocurre algo semejante; su pretendido "realismo", está impregnado de una emoción y un sentimiento que no resultan equiparables a los enfoques más frios que de temas paralelos se hacen en el resto de Europa. En España, el sentimiento impregnará la pintura hasta bien entrado el XX.

Los focos principales del arte pictórico español finiseculares continúan siendo los que inician la centuria: la Escuela

---

(64) Navascués,P;Perez,C;Arias de Cossío,Ana Mª: Op.cit. Pág.302.

de Madrid, las andaluzas, que habían aumentado con el siglo, de las cuales Sevilla y Cádiz continuaban siendo los puntos neurálgicos, y la catalana. En esta última se desarrollarán, casi con exclusividad en España, los inicios del modernismo, de la misma forma que fué la única en la que se formó un núcleo importante, como ya vimos, de pintura nazarena. Los pintores valencianos forman grupo aparte, y cobran especial significación sobre todo en el último tercio del siglo.

No se ha querido efectuar aquí un recorrido exhaustivo sobre nombres de innumerables artistas ya sobradamente conocidos. La intención de estas páginas ha sido la de revisar el panorama general, en sus aspectos evolutivos más destacados, técnica e intencionalmente hablando, de la incomprendida pintura española ochocentista, a través de sus géneros, cuya práctica se mantiene constante en todos ellos durante el siglo, si bien algunos, como la pintura de historia y el paisaje, cobran especial significación y auge durante los últimos cincuenta años, en todas las Academias Provinciales, dependientes de la de San Fernando, que van surgiendo progresivamente, siendo entre todas ellas necesariamente destacables las andaluzas,(que estudiaremos a continuación), por su especial protagonismo en el desarrollo del arte que resultaría de aquélla revolución ideológica que, nacida en el XVIII, cambiaría totalmente la sociedad.

4_b: LAS ACADEMIAS ANDALUZAS

> "Si la tímida antigüedad inventó los panegíricos de los soberanos,no para celebrar a los que profesaban la virtud,sino para acallar a los que la perseguían,nosotros hemos mejorado esta institución, convirtiéndola a la alabanza de aquéllos buenos príncipes cuyas virtudes han tenido por objeto el bien de los hombres que gobernaron".
>
> G.M. de Jovellanos.(65)

El término "Academia" es de los que soportan, aún en la actualidad, una carga tan peyorativa como injusta, de tal forma que su significado se aplica ya con valor de adjetivo. Esta situación produce una indudable dificultad a la hora de efectuar un estudio imparcial de la realidad académica, debido al inevitable condicionamiento de determinados estereotipos. Lo cierto es que todos los pintores del XIX español, sin excepción, se forman en escuelas o academias de Bellas Artes, repartidas por todo el territorio nacional, y directamente dependientes de la madrileña Real Academia de San Fernando.

Ya en el XVII funcionan en España varias Academias: Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona. Incluso en 1680 hubo un intento de crear una en Roma al modo francés. De todas formas, ninguna de ellas alcanza el poder y la fortaleza que la academia francesa llego a detentar en la segunda mitad del siglo XVII.

La trascendencia histórica de las academias barrocas en España es más bien escasa: "Así como hay que reconocer que nuestro país fué el primero en intentar implantar el modelo académi-

---

(65) Jovellanos,G.M.de: "Elogio de Carlos III", leído a la Real Sociedad de Madrid en la Junta plena del sábado 8 de Noviembre de 1788. Cfr: Henares Cuellar,I: "La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII". Cit. Pág.18.

co italiano, también hay que saber valorar su fracaso institucional, justo lo contario de lo que ocurrió en Francia. Las razones de este fracaso fueron, en todo caso, múltiples, aunque, entre todas ellas, quizá predominaran la de la inseguridad jurídica que afectaba todavía a la profesión de pintor, que se refleja en los continuos pleitos en los que se debate, en definitiva, su emancipación del artesanado, así como la de la progresiva debilidad del Estdao, cuya decadencia le impide asumir su protagonismo como mecenas"(66).

De todas fomas,las prácticas académicas barrocas se extienden a lo largo de todo el siglo XVIII. El nuevo modelo de academia estatal era el creado en la Francia de de Luis XIV y de su ministro Colbert. "Ciertamente, la Academia se había fundado oficialmente en 1648, pero al principio no recibió ayuda financiera de la monarquía y siguió aproximadamente el camino de las restantes academias precedentes, que se inspiraban casi todas en las italianas esto es: instituciones locales con un área de influencia limitada. (...) Sólo una institución como las academias era capaz de proporcionar una estructura en la que se unificaran organización y doctrina de manera inseparable; lo único que precisaban, además, era el peso del Estado, que garantizaría no sólo su carácter vinculante desde un punto de vista legal, sino también lo harían desde el económico, al nutrirse el mecenazgo oficial tan sólo con los discípulos formados académicamente y al fomentar el Estado las industrias suntuarias.(...) Este modelo de academia estatal fué, en cualquier caso, el que se difundió por toda Europa durante el siglo XVIII y, con más razón, en España, donde se implantó al comienzo de la citada centuria la dinastía borbónica. No obstante, aunque Felipe V, sobrino del Rey Sol y primer monarca de la dinastía implantada, se propuso, según Caveda, "restaurar las artes en su nueva patria y devolverlas su esplendor perdido" -"connaturalizando con la pompa y brillantez de la Corte de Luis XIV" -,en nuestro país "faltaban los profesores eminentes de entonces, las máximas que los acreditaban, el talento creador,

---

(66) Calvo Serraller,F: Epílogo a Pevsner,N: "Las Academias del Arte". Pág.217.

la educación que le aquilata y perfecciona, lastimosamente corrompido el gusto literario, descuidadas las ciencias y a poco reducidas""(67).

La fundación definitiva de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que sería cabeza rectora y modelo de todas las academias que posteriormente proliferaron por todo el país, se produce el 12 de Abril de 1752.

Existe una relación directa indiscutible entre el fomento de las Academias y la ideología ilustrada, "de manera que no es extraño que el desarrollo histórico de las primeras refleje las contradicciones que caracterizan a la segunda. El proyecto de regeneración artística de la ILustración tuvo un carácter fundamentalmente institucional. Se trataba de llevar a cabo una política unitaria y coherente -de arriba a abajo -tal y como la que sólo puede darse desde las instancias del aparato del Estado. Para ello hacía falta naturalmente un instrumento de presión cualificado: las academias. En efecto, con la creación de las academias,(...) se trataba de conseguir el medio más eficaz y pertinente para controlar e influir en el campo de las artes...En este sentido, la experiencia histórica del arte francés bajo el reinado de Luis XIV y su ministro Colbert acabaría constituyéndose como modelo para una gran parte de Europa. Las múltiples y contradictorias direcciones con que había comenzado el arte barroco francés acabaron configurándose en un único estilo nacional, gracias precisamente a la existencia de una política artística académica, que controlaba desde la enseñanza artística hasta el último de los circuitos académicos de producción,distribución y consumo de las obras de arte. De esta manera, al convertir el mecenazgo tradicional en una acción institucional desde, por y para el Estado, Francia dió un sesgo revolucionario al funcionamiento convencional de las Academias. El arte, por consiguiente, dejaba de estar sometido al gusto indiscriminado y azaroso de unos cuantos mecenas individuales para convertirse en una cuestión de Estado, así como las academias dejaban, por su parte, de ser

---

(67) Ibidem. Pág.219.

concentraciones locales de artistas con aspiraciones de dignificación intelectual para transformarse en instrumentos de centralización y control burocráticos del gusto y de la política artísticos de la nación"(68).

La Academia era, en fin "una institución ilustrada al servicio de la monarquía centralizada"(69). La contradicción entre la libertad del artista y el principio de autoridad va a ser una constante a lo largo de la historia de esta institución. En este sentido, aunque existen antecedentes de rebeldía antiacadémica durante el siglo XVIII, es a partir de la Revolución Francesa cuando se produce la impugnación más radical de la autoridad institucional académica. Las proclamas de David ya adelantan la independencia del espíritu romántico. El término Academia comienza ya a ser considerado peyorativamente, manteniéndose a partir de entonces una pugna que perdurará a lo largo de todo el XIX, lo que no menoscaba en absoluto la poderosa influencia académica en Europa, y especialmente en España, debido aquí en buena y decisiva parte a la prolongación del Antiguo Régimen sostenido a todo trance por Fernando VII.

La Academia invade progresivamente áreas de influencia, de tal forma que sus poderes eran: Reglamentación de la enseñanza artística en el país, imponiendo, por tanto, un gusto oficial; descalificación de los gremios de artesanos como generadores de un gusto artístico independiente; intervención directa en la conservación y restauración del patrimonio monumental; dirección de la investigación historiográfica y la especulación estética; distribución de cualificaciones, dignidades y prebendas. No hay duda, a la vista de este radio de acción, del dominio absoluto que en lo artístico ejerció la Academia de San Fernando en España.

"La política artística de la Academia tuvo, en definitiva, una típica estructura piramidal, en cuyo eje central debían resolverse hasta las cuestiones mínimas. Esta fué la razón por la

---

(68) Ibidem. Pág.221.

(69) Elorza,A: "La ideología liberal en la Ilustración española". Pág.36. Cfr: Pevsner,N: Op.cit. Pág.227.

que la creación de San Fernando fué acompañada de otra serie de fundaciones similares de diferentes centros urbanos del país, en cada uno de los cuales la academia correspondiente reproducía el modelo de la de San Fernando y acotaba, a su vez, zonas de influencia, como también esta estructura fué la causa de la creación de las escuelas de dibujo locales, escuelas de bellas artes y escuelas de artes y oficios"(70).

Contrariamente a lo que en general se supone, en cuanto a la figurada implantación de la estética neoclásica por la Academia a pesar de la voluntad clasicista que reconocemos acompaña a cualquier experiencia académica, la ideología impuesta por la institución a finales del XVIII, en oposición al pensamiento ilustrado que la promueve, era de un clasicismo barroco y rococó; de ahí las dificultades de Mengs al intentar introducir una racionalización neoclasicista en la pedagogía académica(71).

De todas formas, y dentro de la ambigüedad existente, la estética dominante en la pedagogía académica será la clasicista, que impregna la práctica y la crítica de fin de siglo:

"El clasicismo como estética ideal de la Grande Manière, tal como se entiende en los intelectualizados medios académicos de la Ilustración, es la formulación y reducción a sistema de una serie de principios que desde el Renacimiento y durante dos siglos dominarán el pensamiento artístico:

a) Las artes figurativas pertenecen a la esfera del pensamiento y la inteligencia -cosa mentale -como una rama del saber. La condición del artista no debe ser confundida con la del artesano.

b) Arte y poesía imitan a la naturaleza.

c) Las artes plásticas, como la literatura, persiguen un fin natural de mejora social, aspirando al ideal.

d) La belleza, que es también el fin de las artes, es una propiedad objetiva de las cosas, que consiste en orden, armonía, proporción y propiedad.(Concinnitas y decorum).

e) Esta conveniencia puede, en parte,ser expresada matemáticamente.

---

(70) Pevsner,N: Op.cit. Pág.223.

(71) Vid. Vol.I.Cap.3 (a).

La poesía y las artes visuales buscan la perfección y una forma definitiva en la antigüedad clásica, a partir de la cual el secreto se ha perdido y las artes han decaído.

f) Las artes están sujetas a reglas de perfección que son racionalmente aprehensibles y pueden ser formuladas con precisión: Estas reglas son inherentes a las obras de la antigüedad clásica y pueden ser conocidas por el estudio de éstas y de la naturaleza"(72)

En líneas generales, estos puntos teóricos se mantienen, pedagógicamente hablando, a lo largo del XIX en la práctica académica, con las lógicas variaciones del gusto y de las técnicas, innovaciones que incorporan las nuevas tendencias del academicismo europeo.

Será José de Madrazo el que consiga reformar las enseñanzas de la Academia, transformándola de barroca en neoclásica, y posteriormente, en decididamente romántica, siempre dentro de los cauces de la oficialidad. Madrazo continúa con sus críticas a la Academia, que ya inicia en 1818, la labor iniciada por Mengs en el 1761. La de Mengs constituye la primera crítica antiacadémica que se produce en el país."En su Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes abre el camino a las críticas ochocentistas sobre la Academia del XVIII -singularmente a la de Madrazo, por razones obvias -, inaugurando una argumentación que nos es familiar:""Por academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna Ciencia ó Artes, dedicados á investigar la verdad y hallar conocimientos, por medio de los quales se puedan adelantar y perfeccionar; y se distingue de la Escuela en que ésta no es más que un establecimiento donde por Maestros hábiles se da lección á los que concurren á estudiar las mismas Ciencias ó Artes". Se refiere a distintos establcimientos europeos, y con respecto a su organización puntualiza que "tienen diversa constitución, y diferente división de clases, componiéndose unas de sólos profesores de las Artes, y otras de Profesores y de personas de alto nacimiento, ó constituídas en dignidades ó empleos distinguidos. En las más de ellas esta clase es puramente honoraria;

---

(72) Henares Cuellar,I: Op.cit. Págs.60-61.

pero en otras tiene parte más ó menos grande en el gobierno. Bien examinada la materia se hallará que hay inconveniente en que no tenga influxo; y que los hay mayores en que tenga demasiado". Son éstas unas ideas que explican su conflicto con la Academia de San Fernando, cuyo motivo principal era que los Consiliarios votasen en la admisión de Académicos de mérito"(73).

La posición crítica de José de Madrazo ante la Academia se iniciará ya desde 1818. La Academia se mantenía estancada en inamovibles presupuestos barrocos. "Á pesar del solícito esmero de sus profesores en la enseñanza, por vicio radical de sus estatutos, que daban á los protectores y consiliarios la autoridad en todo, con desdoro de los artistas, sus progresos como Academia eran nulos y como escuela de bellas artes muy limitados"(74). Las condiciones del aprendizaje artístico eran de absoluta escasez de medios materiales imprescindibles y de una planificación racional de la enseñanza. Madrazo inicia en 1823 su batalla por cambiar los planes de estudios y las condiciones de los artistas en la Academia. La batalla durará veintidós años(75), al cabo de los cuales el funcionamiento de la Academia habrá cambiado totalmente en lo referente a las enseñanzas artísticas. Los artistas recibirán una formación completa, intelectual y práctica, partiendo del concepto primodialmente mental y no mecánico de la creación.

Otros artistas se pronuncian asimismo en contra de los estatutos académicos y de los obstáculos que éstos provocan para el desarrollo de las bellas artes. Esquivel se pronunciará,en el año 1838, constituyendo su postura la directa cristalización de la crítica romántica al respecto: "De todas estas partes que componen el arte de la pintura, ¿cuáles son enseñadas por esas célebres academias y escuelas españolas? Algo de dibujo precisamente en clases aisladas y sin relación sucesiva, geometría, perspectiva

---

(73) Ibidem. Págs.107-108.

(74) Ferrer del Río,A: "Necrología. Excmo.Sr.D.José Madrazo". (Edición y notas: Pardo Canalís,E). En Revista Ideas Estéticas. Nº 139. T.XXV. Pág.188.

(75) Vid. Vol.II. Cap.1(a),y Cap.2.

y colorido a gusto y elección del principiante; en cuanto a las demás ramas, nulidad absoluta.(...) En tanto los abusos continúan y los artistas aislados por los reglamentos sólo pueden llorarlos y declamar contra ellos.(...) ¿Cuál es el resultado? Que el discípulo ha de aprender necesariamente todas estas cosas, porque las academias rehúsan admitirlo en su seno se las ignora, y porque, aun cuando sea muy negado, conoce que son absolutamente indispensables, y entonces, o se dirige a un profesor particular, o trata de adquirir los libros que mejor le parece para procurarse la instrucción a sí mismo. He aquí el origen de tantas preocupaciones, de tantos absurdos, de tantos errores; he aquí la causa de tantas disposiciones arruinadas, de tantos talentos perdidos y de tantos artistas de mérito reducidos a la miseria y que, ignorando su misma ignorancia, achacan su desgracia a la falta de protección y al desprecio en que se supone yacen las artes"(76).

Hacia los años 50 comienzan a producirse enconados debates sobre la conveniencia del funcionamiento tradicional e incluso de la existencia de las Academias. El principal detractor de la citada institución será Don José Galofre, cuyas ideas tienen la principal intención de poner en evidencia cómo las nuevas exigencias del arte estarían necesariamente al margen de las Academias(77). Por otro lado, románticos más moderados, en la línea de los Madrazo, como Eugenio de Ochoa, aunque tampoco creen que la intervención del Estado sea ninguna panacea, se resignan a ella, siempre y cuando "esta sea entendida, más que como la rígida tutela paternalista y burocrática "ancien regime", como programa educativo que consiga regenerar la incultura general del país e ilustrar y estimular el buen gusto"(78).

Realmente, durante todo el XIX español, muy poco o nada era lo que se podía hacer fuera de las Academias. Su papel i

---

(76) Esquivel,A.Mª: "Bellas Artes". En "El Panorama". Nº 4; pág.53. Cfr: Pevsner,N: Op.cit. Págs.231-232. Cit:(Vol.II. Cap.3.)

(77) Pevsner,N: Op.cit. Pág.235.

(78) Ibidem. Pág.230.

rá perdiendo relevancia a medida que, debido a la revolución burguesa, se vaya desarrollando el mercado como elemento fundamental de la producción y distribución artísticas, y al cobrar fuerza ideológicamente la doctrina de la libre producción individual del artista, se transforma el papel y significado social del arte, y asimismo el sistema tradicional de formación, producción y tutela de los artistas, encarnados hasta ese momento de manera paradigmática por las academias.

La segunda mitad del siglo XVIII trajo consigo la institucionalización de las Academias, que de una manera radial extienden en España el poder de la de San Fernando a lo largo y ancho de todo el territorio, mediante una legislación centralizadora, y una repetición en todas y cada una de ellas del modelo principal. De otro lado, proliferan también las escuelas de Dibujo, en directa conexión con las academias, que extienden su influencia a un sinnúmero de localidades menores. De esta forma, y con el apoyo del Estado a esta tupida red legislativa y pedagógica, se consigue una efectiva centralización del gusto.

El 26 de Enero de 1816, la Real Academia de San Fernando, en Junta particular presidida por el Infante D.Carlos Mª, se acuerda "entre otras cosas, que para extender más el estudio del Dibujo en todo el reino como conviene para su aplicación en la mayoría nacional, con gran perfección verbal y fomento de nuestro comercio, se suplica al Rey N.Sr. se digne mandar una circular por él manifestada a V.E. una Real Orden para que todas las sociedades económicas establecidas en las provincias mirando el resultado de esa enseñanza como tan propio en su instituto y en su amor por la prosperidad en sus mismos territorios elijan los pueblos de consideración donde pueda prosperar la inteligencia y convenga establecer escuelas de dibujo, proporcionando o proponiendo los medios o arbitrios para su manutención; dirigiéndose á esta Real Academia de San Fernando por lo respectivo á estatutos y a cuanto sea concerniente á la parte artística ó al mé todo de estudio..."(79).

---

(79) Archivos de la Real Acª de B.Artes de S.Fernando. Leg.1-18/35.

El 3 de Febrero, el ministro de Fomento, Cevallos, contesta a la Academia, notificando que el rey se ha servido conformarse con la propuesta de ésta, "y mandar se circulen á las Sociedades Económicas las órdenes oportunas para que tomen á su cargo la execución de este proyecto"(80).

En la Junta Ordinaria del 18 de Diciembre de 1818, se da cuenta de la aprobación del rey "respecto al plan gubernativo que la Academia há formado por orden de S.M. para todas las escuelas de Nobles Artes del Reino, cuyo proyecto remite V.S. incluso, há venido S.M. en aprobarle completamente, resolviendo además que se imprima y circule por la Academia á las Sociedades Patrióticas que cuiden de clases ó estudios de dibuxo"(81).

El 17 de Octubre de 1819, el ministro de Estado comunica por orden del rey a la Academia que ha sido aprobado el plan general que ésta había formado de Real Orden, mandando que se imprimiese dicho plan, y se hiciese circular por la Academia a las Sociedades Patrióticas(82).

Este "Plan general para el gobierno de las Escuelas de Bellas Artes, dispuesto por la Real Academia de San Fernando, aprobado por S.M", comienza a circular en 1819. Constaba de 33 artículos, a lo largo de los cuales se dejaba bien clara la absoluta hegemonía de la Real Academia de San Fernando sobre todas las escuelas de Nobles Artes del reino(83); de tal forma que en todos los asuntos facultativos: elecciones de profesorado, métodos de estudios, exámenes...se procedía a la consulta directa con dicha Academia, como veremos más tardo. En el artículo 28 se incidía sobre la posibilidad de pensionar para el estudio en la de San Fernando a uno de los discípulos más adelantados de cada Academia Provincial, pero antes de proceder a cualquier valoración objetiva de sus méritos, e incluso antes de dar curso a su solicitud, era imprscindible el informe o "censura moral

---

(80) Archivos de la Real Acª de S.Fernando.Leg.1-18/35 y Leg.1-18/34

(81) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.1-18/34.

(82) Ibidem.

(83) Ibidem.

de la conducta del pretendiente"(84). La dotación mínima de cada una de las escuelas era de veinte mil reales de vellón al año, lo que se especifica en el artículo 31(85).

De esta forma, la Academia de San Fernando pasa a constituir algo así como la academia matriz en el desarrollo del arte español del XIX(86).

El funcionamiento tradicional de las Academias se asienta sobre una férrea normativa que abarca no sólo el aspecto docente y el de control de la producción y mercado artístico, sino que también -y esto es una lógica proyección del proteccionismo estatal hacia la institución -controla la conducta moral y política de alumnos y docentes. Obra en nuestro poder una carta dirigida a la Real de San Fernando en demanda de informes sobre Asensio Juliá(1748-1832), pintor valenciano vinculado a Goya, que solicitaba una plaza de dibujo de adorno en el Colegio de Niñas de San Antonio de los Portugueses, contestando la Academia, entre otras puntualizaciones, a la Secretaría de dicho colegio:

"...En cuanto a la conducta moral y política de Juliá nada puedo asegurar por conocimiento propio, porque no siendo individuo de la Academia o Académico de mérito, y no habiéndole visto ni tratado sino cuando le há ocurrido algún negocio ó pretensión, no hé tenido ocasiones de conocerlo; pero habiéndose presentado para purificarse ante la Suprema Junta de purificación civil en 11 de Noviembre de 1824 y obtenido el nº 4.037, parece que sería anticipado cualquiera juicio en esta materia, siendo prudente esperar para ello el resultado de la purificación; único medio establecido por S.M. para calificar la conducta de todos los empleados públicos"(87).

Está bien claro que en los estamentos públicos no había lugar para los sospechosos de liberalismo. Los artistas no podían seguir otro camino que el de la Academia, aunque no considerasen

---

(84) Ibidem.

(85) Ibidem.

(86) Ibidem.

(87) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.1-13/8.

la intervención del Estado como la situación ideal para el arte, como antes apuntábamos. Así, decía Eugenio de Ochoa en "El artista": "Sin la protección inmediata del Gobierno no puede subsistir con decoro en España un artista, por grande que sea su mérito. Verdad amarga pero innegable, y que con vergüenza tenemos que confesar. ¿Y se dirá que el Gobierno tiene la culpa de esto? Sería, po cierto, notable injusticia. El Gobierno, o por mejor decir el poder real, es en España hace mucho tiempo el paño de lágrimas de los artistas, de los poetas, de todos los hombres de genio; más diremos; a no ser por él, todos ellos tendrían que dejar el arte por la oficina o abandonar su patria o vivir en ella miserablemente. Ser artista o sabio a secas y no recibir sueldo del Gobierno, es imposible en España al que no posee bienes de fortuna. Pocas obras de arte se ejecutan en nuestro país; pero aún esas pocas, ¿quién las paga? El Gobierno, y cierto que no se halla éste respectivamente más sobrado de recursos que los particulares. Algunas obras se escriben en el día, pero pregúntese a sus autores si ganan con ellas para mantenerse por tanto tiempo como han tardado en escribirlas. El público, que es para quien se escriben las obras, no las compra, y no las compra porque no las aprecia, porque no está penetrado de que vale más saber que ser ignorante. Apenas se convenza de esta verdad eterna, deseará instruirse, y pasada esta dificultad, vencida esta fuerza de inercia, todos los programas sociales vendrán, como suele decirse, por su propio pie"(88).

En la España isabelina, el sistema de control centralizado de las Academias Provinciales continúa vigente; el mantenimiento de éstas, conveniencia de su continuidad, y variadas reformas continúan llevándose a debate en la Academia de San Fernando, siendo en última instancia la reina quien aprueba las decisiones tomadas por las juntas y comisiones. Así, el 19 de Abril de 1846 se envía a la Academia, desde el Ministerio de Gobernación, una Real Orden en la que Isabel II expresa su deseo de "completar

---

(88) Ochoa, Eugenio de: "Un artista del siglo XV. "El Artista". I. Pág.226. Entrega XIX.

la organización de la enseñanza artística y se propone hacer extensivo el influjo benéfico de las reformas últimamente decretadas á todos los puntos de la Monarquía, en que, utilizándose los elementos que todavía conserven algunas academias, sea posible establecer de modo conveniente los estudios de las bellas artes..."(89).

En resumen, se manda que la Academia forme una Comisión encargada de elaborar un proyecto de arreglo para las Academias Provinciales. La comisión elegida se compondría de Don José y Don Pedro de Madrazo, por la sección de Pintura; por la de Escultura el Marqués de Someruelos y Don Francisco Elías, y por la de Arquitectura, Don Antonio Zabaleta y Don Narciso P.y Colomer(90).

El 9 de Noviembre del mismo año, en el Acta de la reunión de dicha comisión especial, escrita por Pedro de Madrazo, expresa éste su desacuerdo en cuanto a la decisión de "prohibir la enseñanza de la arquitectura en las provincias de España, de modo que sólo puede ejercer la profesión de Arquitecto el que haya estudiado en la escuela especial de Madrid"(91). Es ésta una muestra más de la abierta disposición madrazista en cuanto a la difusión del arte y la cultura, manifestándose, en este caso, en contra de una propuesta a todas luces centralizadora y restrictiva.

El problema no debió de resolverse a la satisfacción de D.Pedro, pues durante el año 47 continúa comentando su desacuerdo en cartas dirigidas a un desconocido Barón, y al Secretario General de la Academia(92). De dichas cartas se desprende, incluso, que Madrazo tenía formulado un plan de reforma de las escuelas provinciales, del que justo es penasar, dada la gran influencia ejercida por el clan Madrazo en los ambientes artísticos oficiales, se aprovecharía en gran parte para hacerlo efectivo. No tenemos documentación sobre dicho plan de reforma, pero sí sobre el que Jenaro Pérez Villaamil sugiere a la vista del que habíase determina-

---

(89) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-36/9.

(90) Ibidem.

(91) Ibidem.

(92) Ibidem.

do como definitivo por la Comisión especial, ya que él estaba "convencido de que su planteo y desarrollo encontrará inmensas dificultades en las diferentes provincias de la monarquía, así por lo crecido de los gastos que originará, como por la incertidumbre y competencia que necesariamente deberá crear con nuestra Academia, y muy particularmente con uno de sus importantes ramos, que es el de los estudios de la Arquitectura"(93).

En lo tocante a las atribuciones de las Academias Provinciales, se advierte en el texto de Villaamil una cierta intencionalidad de procurar para éstas una mayor independencia del férreo centralismo de la de San Fernando. Al final del escrito se especifican las ciudades españolas en donde considera indispensable el mantenimiento o la creación de escuelas y academias provinciales. En esta relación figuran todas las provincias andaluzas menos Huelva, Málaga y Almería(94).

La dependencia de las Escuelas y Academias Provinciales de la de Madrid continuó manteniéndose en un mismo grado y en todos sus aspectos: En notificación de Marzo de 1850 al Secretario General de la Academia, el Secretario de la Sección de Pintura, Pedro de Madrazo, da conocimiento del acuerdo por el cual "los señores D.Juan de Ribera, D.Valentín Carderera y D.Vicente Peleguer la representasen en la comisión mixta que por acuerdo de la Real Academia de 10 del propio mes de Marzo debe nombrarse para que proponga el programa de los ejercicios a que se habrán de sujetar los que aspiren a ser profesores de las Academias y estudios de Bellas Artes..."(95). Esto constituyó la norma para todas las secciones: Pintura, Escultura y Arquitectura.En la de Arquitectura, los elegidos para formar la Comisión fueron en este caso D.Antonio de Zabaleta, D.Aníbal Alvarez y D.Narciso Pascual y Colomer(96).

El proceso de adjudicación de las plazas vacantes en

---

(93) Ibidem.

(94) Ibidem.

(95) Ibidem.

(96) Ibidem.

las Academias Provinciales era harto complejo y dilatado, pues los sucesivos pasos se gestaban por correspondencia entre la academia interesada y la de San Fernando, que daba forma a la oposición y a su vez debía recabar el consenso del poder real, a través del Ministerio de Gobernación, de tal forma que entre oficios y comunicaciones transcurrían meses enteros hasta que las plazas eran ocupadas oficialmente. Varios ejemplos ilustran estos hechos:

En 1850 se convocan varias plazas en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, así como en las de Valladolid y Zaragoza. Eran las primeras cátedras en propiedad que iban a adjudicarse en Academias Provinciales. Para la de Sevilla se presentaron como candidatos, entre otros: Para Dibujo de Antiguo y Natural, Antonio Cabral Bejarano, Joaquín Domínguez Bécquer y José Escacena y Daza, que también lo hacía para Colorido y Composición: Para Ayudantes, Manuel Rodríguez y José Roldan(97).

Todos los candidatos, y entre ellos los citados, envían sus instancias a la Academia sevillana, que las manda acompañadas de un informe a la Dirección General de la Instrucción Pública, en el Ministerio de Fomento, de Madrid(98), la que, a su vez, las remite debidamente supervisadas a la Academia de San Fernando(99). En este caso concreto, no se realizaron ejercicios de oposición, sino que se juzgó a los pretendientes a la vista de las obras que enviaron a la Academia de Madrid, además de lo cual, "siendo de tanta importancia el que los primeros nombramientos que se hiciesen para las Cátedras en propiedad de las Provinciales convenía proponer únicamente personas de conocido é incuestionable mérito..."(100). Los nombramientos definitivos, precedidos, lógicamente, del informe de la Academia de San Fernando, provenían del poder real, a través de la Dirección General de la Instrucción Pública.

---

(97) Ibidem.

(98) Ibidem.

(99) Ibidem.

(100) Ibidem.

Para la plaza de Dibujo de Antiguo y Natural, y con el sueldo de ocho mil reales, se nombró a D.Antonio Cabral Bejarano; para la de Colorido y Composición, a José Escacena y Daza, con ocho mil reales también, y a Manuel Barrón para la de Perspectiva y Paisaje, con sólo seis mil reáles(101).

También en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla quedó libre, esta vez en 1857, una plaza de Ayudante de Dibujo de Figura; la Academia sevillana remite a la de San Fernando un programa de ejercicios para su aprobación(102); dicho programa resulta muy complicado a los ojos de la Sección de Pintura de la Academia madrileña, ya que la plaza es para un ayudante de estudios menores. En consecuencia, propone otro programa, que es el que se lleva a efecto, y que consiste en:

"1º.- Dibujar una figura tomada del Antiguo y en papel blanco tamaño de Academias, en veinte horas distribuídas en cinco días consecutivos.

2º.- Dibujar una figura por el modelo vivo, tamaño de Academias, en papel de media tinta, en diez y seis horas repartidas en cuatro días sin interrupción.

3º.- Dibujar en papel de media tinta, un partido de paños por el Maniquí, en dos días a tres horas cada uno.

4º.- Contestar a nueve preguntas; tres de Anatomía, tres de Perspectiva, y tres de proporciones del cuerpo humano"(103).

Los tribunales que habían de juzgar los ejercicios eran también nombrados en la sección correspondiente de la Academia de San Fernando; así consta en el oficio dirigido al Secretario General de dicha entidad, el 26 de Octubre de 1853, por la sección de Escultura, que había nombrado el tribunal que "ha de presidir y juzgar los opositores á la plaza de profesor de Modelado y vaciado de adorno de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, debiendo los opositores proveerse cada uno de medio pliego de papel de marca mayor, tablero ó cartera, y lápiz para el primer ejercicio;

---

(101) Ibidem.

(102) Archivos de la Real Acª de S.Fernando.Leg.2-37/7.

(103) Ibidem.

y para el segundo, del correspondiente plano y barro(104).

Asimismo, en la Academia de Cádiz, se convoca ese mismo año de 1853 una oposición para la plaza de profesor de Perspectiva y Paisaje; es la Academia de San Fernando la que debe "por Real Orden comunicada a la Academia por el Ministerio de Fomento (...) que emita su dictamen y el programa sobre los ejercicios a que deberán sujetarse los opositores a la plaza (...) dotada con sueldo anual de ocho mil reales..:"(105). De esta comunicación enviada por Pedro de Madrazo, en su calidad de Secretario de la Sección de Pintura de la Academia madrileña, al Secretario General de la misma, se desprende también el hecho de la preferencia que en este tipo de concursos se tenía por los académicos de San Fernando: "(...)habiéndose suscitado por algunos individuos de la Sección la duda de si existe ó no alguna real disposición que declare á los Académicos de número y supernumerarios con opción a las cátedras o plazas vacantes de las Escuelas de Bellas Artes, sería conveniente que antes de pasar al Gobierno de S.M. el programa pedido, se apurase este punto para no perjudicar derechos ya declarados en favor de los referidos Académicos"(106).

En 1856 se convoca en la misma Academia gaditana concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación. Se comunicó a la Academia de San Fernando, por Real Orden, que formulara "el correspondiente programa de ejercicios, remitiéndole con la posible brevedad a este Ministerio"(107). Una vez preparado el programa de ejercicios, se publica en la Gaceta, el 13 de Abril; la relación era la siguiente:

"Los ejercicios a que deberán sujetarse los opositores serán cuatro, por el orden y la forma siguiente:

El primero consistirá en hacer un dibujo adaptble á los tejidos de seda en un papel de raqueta, que le será entregado por la Junta calificadora al opositor, con el sello de la Academia

---

(104) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.36-5/2.

(105) Ibidem.

(106) Ibidem.

(107) Ibidem.

y firmado por el Secretario, para lo cual se le concederá el tiempo que dicha Junta juzgue necesario.

El segundo ejercicio se reducirá a representar el opositor las proyecciones y penetraciones de los cuerpos que se determinen por el Tribunal.

En el tercer ejercicio ejecutará el opositor el dibujo de una máquina ó de uno ó varios de sus órganos, representada en proyecciones cilíndricas y cónicas.

El cuarto se hará contestando el opositor á las preguntas que los jueces le hagan sobre la teoría de las diversas industrias y todas las materias que abraza la enseñanza que deseen dirigir.

Los aspirantes á ests plaza presentarán sus solicitudes en el Ministerio de Fomento dentro del término de dos meses"(108).

La reina aprueba dicho programa de ejercicios, y por Real Orden nombra "para que forme parte del tribunal de oposición que designe esa Academia, á D.Mariano Borrell y Folchs, Profesor de Dibujo de la Escuela Industrial de Valencia..."(109).

Esta R.O. estaba ya prevista, según se advierte en la comunicación efectuada por el el Secretario General de la Academia de S.Fernando, Eugenio de la Cámara, a la Sección de Pintura, en la que le advierte que el tribunal necesario debía estar compuesto de "dos individuos por cada una de las secciones de Pintura y Escultura y un profesor del Instituto industrial nombrado por el Gobierno"(110).

Finalmente, el tribunal quedó compuesto como sigue: D.José de Madrazo, D.Juan Antonio Ribera, D.José Piquer y D.Ponciano Ponzano, individuos de la de San Fernando; y D.Mariano Borrell, profesor del Real Instituto Industrial(111).

El 3 de Abril de 1856 se envía a la Academia de San Fernando una Real Orden en la que "...la Reina(q.D.G) há tenido á bien mandar que por esa de San Fernando se redacte el programa de

---

(108) Ibidem.

(109) Ibidem.

(110) Ibidem.

(111) Ibidem.

ejercicios de oposición"(112), para la plaza de profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz; los ejercicios que se programan por la sección de Pintura, son sometidos a la aprobación del Secretario General, el 31 de Mayo, y consistían en:

"1er ejercicio: Dibujar y manchar á la sepia en el término de doce horas una composición sobre un asunto sacado por suerte.

2º. Pintar por el modelo vivo, en el término de seis días, á cuatro horas cada día, y en papel de 0^{m}, 84 por 0^{m}, 65, una figura colocada por el tribunal.

3º. Un exámen oral, individual, de media hora de tiempo, sobre las reglas de composición, anatomía, proporciones y perspectiva"(113).

El tribunal correspondiente a esta oposición se compuso del total de individuos que pertenecían a la Sección de Pintura de la Academia madrileña(114), que eran los señores: Martínez de la Rosa (presidente), Peleguer, Rivera(D.Carlos), Esquivel, Ferrant, y Pedro de Madrazo como secretario(115).

Una vez realizados los ejercicios, el resultado se especifica en el Acta de la Sesión del 9 de Septiembre de 1856, de la que se desprende que los cinco aspirantes a la plaza tenían un muy bajo nivel, y esto lo achacaba el tribunal a que "la dotación actual de la plaza referida no está en proporción con su importancia y que esta mezquina dotación ha podido ser la causa de que no se hayan presentado á oposición otros artistas más completos en todos los ramos"(116), y considerando muy importante dicha plaza, "tanto por la importancia de esta capital como por su proximidad á Sevilla, donde nunca faltan pintores muy respetables, y por la continua concurrencia de artistas y conocedores extranjeros que á ambas ciudades afluye, es de demasiada consideración para

---

(112) Ibidem.

(113) Ibidem.

(114) Ibidem.

(115) Ibidem.

(116) Ibidem.

que el Gobierno pueda confiarla á artistas que no estén bajo todos los conceptos á la altura de su cargo"(117). En consecuencia, se declara desierto el concurso, apuntándose la posibilidad de "abrir una nueva oposición dentro de un término prudencial, en el cual quizás podrán algunos de los actuales opositores robustecerse en las materias que hoy flaquean"(118).

En Mayo de 1860, y por R.O, esta plaza vuelve a salir a concurso, y la sección de Pintura de la Academia de San Fernando, en previsión de que ocurriese lo mismo que en Septiembe de 1856, informa que el programa de ejercicios será el mismo que en aquélla ocasión, y "que la Academia pudiera servirse elevar de nuevo al Gobierno las consideraciones que el Tribunal de oposición consignó en su pliego de 9 de Septiembre de 1856 con motivo del resultado nulo de aquel acto, excitándole, ya que nada se resolvió entonces, á que aumente la dotación de la referida plaza, para evitar que esté sin proveer con mengua de la importante capital donde está establecida..."(119). Es cierto que a Cádiz se la consideraba ciudad muy importante, cultural y artísticamente, lo que era, en efecto, realidad, como ya hemos visto en capítulos anteriores.

En esta ocasión el tribunal de censura de la oposición se integró por los siguientes señores: D.Carlos Luis de Ribera, Presidente; vocales: D.Federico de Madrazo, D.Valentín Carderera, D.Antonio Gisbert, D.Dionisio Fierros, D.Carlos de Haes y D.Luis Fernández Guerra y Orbe(120). No disponemos de más documentación reveladora del resultado definitivo de la oposición, y los problemas económicos que la plaza arrastraba consigo.

En ese mismo año, pero unos meses antes, en Enero, la reina, en una R.O., "tiene a bien disponer que por esa Academia se formule á la mayor brevedad posible el programa de ejercicios de oposición á la plaza de Perspectiva y Paisaje, vacante en

---

(117) Ibidem.

(118) Ibidem.

(119) Ibidem.

(120) Ibidem.

la Escuela de Bellas Artes de Cádiz"(121).

El programa es redactado por Carlos Luis de Ribera, Matías Laviña y Carlos de Haes(122), y aprbado en Junta general del 1º de Abril(123), elevándolo al Gobierno para su aprobación. Los ejercicios eran los que siguen:

"Perspectiva.

1º. Trazar una perspectiva sea interior sea exterior ú otro objeto arquitectónico proporcionado al tiempo fijado para su ejecución según los datos que comunique el tribunal, manifestando con esta prueba las reglas de que se han valido, siendo permitido servirse de un tratado de arquitectura como guía para las proporciones. Se ejecutará en 9 días desde las 7 de la mañana hasta las 6 de la tarde. Tamaño del papel 77 cs. por 56.

2º. Un ejercicio oral demostrando en el encerado, si fuera necesario, la resolución de tres problemas élementales sacados á suerte.

Paisage.

1º. Un dibujo al lápiz cortado de un modelo litográfico, ejecutado en 8 horas, y del tamaño del original.

2º. Un dibujo al lapiz copiado del natural en 2 días á 3 horas diarias: tamaño 40 cs.por 28.

3º. Un estudio pintado al óleo del natural en 3 días á 3 horas diarias: Tamaño 40 cs.por 28 apaisado.

4º. Sobre este mismo estudio componer un cuadro pintado al oleo en 30 días: Tamaño 1 metro 70 cs.apaisado"(124).

En la Junta General del 10 de Junio se forma el tribunal, compuesto por D.Juan Antonio Ribera, Presidente: vocales: D.Federico de Madrazo, D.Carlos de Haes y D.Patricio Rodríguez, de la Escuela Superior de Pintura; D.Gerónimo de la Gándara y D.Juan Bautista Peyronnet, de la de Arquitectura, y D.Nicolás Gato de Lema, Académico de la Real de San Fernando(125).

---

(121) Ibidem.

(122) Ibidem.

(123) Ibidem.

(124) Ibidem.

(125) Ibidem.

Ya hemos visto, a través de estos ejemplos, cómo era un idéntico sistema el que se empleaba en todos los casos, siendo los individuos encargados de juzgar a los opositores prácticamente los mismos, según las secciones. El nombre de los Madrazos aparece con una reiteración que da perfecta cuenta de su absoluta y decisiva influencia en el ámbito artístico oficial de la época; en estos casos concretos, en el futuro inmediato del desarrollo pictórico en las Academias Provinciales.

El 1º de Junio de 1852 se publica por el Ministerio de Fomento, en la Gaceta, una plaza de profesor de Dibujo de figura de la Academia de Granada. La Real Orden que había efectuado y sacado a la luz pública la convocatoria del concurso se había comunicado a la Academia el 27 de Marzo(126); el programa de ejercicios se decide en Junta General de la Academia de San Fernando del 31 de Mayo:

"1º. Dibujar una figura por el modelo del antiguo, del tamaño de las que comúnmente se llaman Academias.

2º. Dibujar otra figura en la actitud puesta por uno de los jueces profesores, del modelo vivo, de igual tamaño, señalándose para ambos ejercicios diez y seis días, empleando tres horas cada uno.

3º y último: Concluídos los expresados ejercicios, uno ó dos días después, responder á las preguntas que, á presencia de profesores de pintura, se hagan sobre los elementos de geometría práctica, anatomía artística, perspectiva y proporciones del cuerpo humano"(127).

Los aspirantes a la plaza fueron, en este caso: D.Miguel Pineda, D.Luis Oliver, D.Ginés Noguera, D.Julián Sanz, y D.Leandro Salvadores(128), aunque en otra lista de aspirantes a dicha plaza aparecen junto a los nombres de los citados los de otros dos: D.Agustín de Mendoza y D.José Marcelo Contreras(129). Es curioso

---

(126) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-37/4.

(127) Ibidem.

(128) Ibidem.

(129) Ibidem.

el hecho de que, en la última lista referida, aparecen los nombres de todos los candidatos con sus respectivas direcciones, todas ellas correspondientes a calles madrileñas, menos en el caso de los dos últimos opositores citados, de los cuales, al menos del último, sabemos que era granadino. No sabemos a qué obedecerá este extraño detalle, si a una exclusión de pretendientes no madrileños, o a que a última hora estos dos individuos no se presentasen al examen, pues tampoco aparecen en la restante documentación relativa a dicho concurso.

El proceso correspondiente a la adjudicación de esta plaza de la Escuela granadina se vió plagado de problemas. El primero consistió en un error de copia, en el edicto convocatorio, de tal forma que la dotación que se anunciaba en éste, erróneamente, para la plaza en cuestión, era de seis mil reales, lo que ya era de por sí una cantidad escasa, si la comparamos con otras plazas semejantes convocadas en las demás Escuelas de Bellas Artes; pero la realidad era "que la dotación de la plaza vacante consiste solamente en cinco mil reales en vez de los seis mil que por un error de copia se ha designado en el edicto convocatorio; pero que el opositor agraciado tendrá opción al cargo de Director de la citada Escuela propuesta entre todos los profesores de aquélla Academia"(130).

Otro problema fué el derivado de la evaluación de los resultados, ante los cuales reclamó uno de los opositores, aduciendo la falta de asistencia de dos de los integrantes del tribunal y también el hecho de no haber visto la luz pública los dibujos ejecutados en los ejercicios(131). En Junta General del 5 de Diciembre, la Academia de San Fernando se defiende de estas acusaciones(132); finalmente, y por R.O., se nombra para ocupar la plaza al candidato propuesto en principio por la Academia(133); pero esto sucede ya el 17 de Enero de 1853. Es notable la absoluta

---

(130) Ibidem.

(131) Ibidem.

(132) Ibidem.

(133) Ibidem.

lentitud del procedimiento, lo que en este caso estaba agravado por los obstáculos accidentales que hemos visto.

En ese mismo año, y también para la Escuela de Bellas Artes de Granada, se convoca una plaza de profesor de Dibujo aplicado a las artes y la fabricación, publicada en la Gaceta el 1º de Diciembre de 1853(134). En la Junta General de la Academia, del 9 de Abril de 1854, se compone el tribunal, formado por los señores: Marqués de Someruelo, Presidente; vocales: por la Pintura, Federico de Madrazo y Vicente Camarón; y por la Escultura, José Piquer y Francisco Pérez(135).

Los ejercicios, elaborados por la Comisión nombrada en la de San Fernando a tal efecto, se habían programado en base a "la grande importancia de una clase de enseñanza cuyo objeto se dirige á perfeccionar y embellecer los diversos objetos de la Industria, más como estos varían según la naturaleza ó modo de obrar de cada una de las fabricaciones, resulta que el dibujo aplicado á la Industria tiene que acomodarse á la índole particular de cada uno de los distintos ramos que esta abraza en la inmensa variedad de sus productos"(136).

El programa propuesto era el siguiente:

"Primer Ejercicio

Copiar de claro y oscuro con tinta china y lapiz en el tamaño de doce pulgadas un adorno de bajo relieve á elección de una Comisión compuesta de un Sr. Consiliario como presidente y cuatro profesores, dos por pintura y dos por escultura nombrados por sus respectivas Secciones, debiendo ejecutarse este ejercicio en un día natural.

Segundo Ejercicio

Delinear en Geométrico y de invención un objeto de porcelana ó metal en que se exprese á mas de su forma exterior la interior, si la hubiere, representada en sección con una ó mas plantas si la obra lo reclama y arreglada á escala, sujetándose en cuanto

---

(134) Ibidem.

(135) Ibidem.

(136) Ibidem.

á el tamaño y tiempo á lo que se previene en el ejercicio anterior y cuya obra deberá ser á elección de la Comisión expresada.

Tercero y último ejercicio

Hacer un dibujo colorido usándose de oro ó plata, aplicado á la clase de tejido que la mencionada Comisión designe, debiendo ser el tamaño de este dibujo de 20 pulgadas de largo, por 14 de ancho, y ejecutándose igualmente en un día natural"(137).

Hemos visto un variado grupo de ejemplos en cuanto a los diferentes ejercicios que desde la Academia de San Fernando se imponían para las oposiciones a las plazas de diferentes asignaturas; casos concretos de plazas en algunas Academias de Andalucía. Respecto precisamente al tema de las materias o asignaturas impartidas en las diversas Escuelas, es de notar que no en todas ellas existían las mismas; ello dependía del presupuesto que cada una de ellas tuviera, y también del grado o categoría que ostentasen y que iba desde Escuela de grado superior,pasando por Escuela de grado secundario, hasta simples Escuelas de Dibujo de localidades menores.

En la Escuela de Sevilla, de grado superior, se impartían en el año 1850 las siguientes asignaturas: Dibujo del Antiguo y del Natural, Colorido y Composición, Escultura, Grabado, Teoría e Historia de las Bellas Artes, Perspectiva y Paisaje, y Anatomía(138). La Anatomía se introdujo precisamente en ese mismo año de 1850, en el que se envía a la Academia de San Fernando una R.O. en los siguientes términos:

"...La Reina (q.D.g.), en vista de una consulta elevada por el Presidente de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, sobre la necesidad de que se establezca la enseñanza de la Anatomía, en la parte aplicable á los artistas para la cabal instrucción de los alumnos, y teniendo presente que en el presupuesto de esta Académia y de las de Sevilla y Valencia, se consigna una partida de cuatro mil reales, bajo concepto de gratificación á un profesor de Medicina que dé dos lecciones semanales prácticas

---

(137) Ibidem.

(138) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-36/9.

de la referida enseñanza, se ha dignado autorizar por punto general á las citadas Academias, para que designen la persona que haya de desempeñar este cargo en su respectiva escuela..."(139).

Se observa, por tanto, que la Anatomía sólo se comenzó a impartir en esas tres escuelas. De las andaluzas, sólo era la Academia sevillana la que contaba con dicha asignatura.

Perpectiva y Paisaje era una materia compuesta en realidad por dos, concurriendo además la circunstancia de ser las peor remuneradas, a pesar de soportar doble trabajo. Debido a ello, en 1855, Manuel Barron, que desempeñaba el cargo de profesor en dicha asignatura en la Escuela de Bellas Artes de la Acdemia de Sevilla, elevó una instancia al Ministerio de Fomento expresando su deseo de que le fuera aumentada la dotación que recibía, igualándola así con las que estaban establecidas en otras escuelas, como la de Cádiz. El resultado final fué, tras el nombramiento de una Comisión de la Academia de San Fernando, compuesta por individuos de las tres secciones, tal y como se acostumbraba, la concesión de la demanda, de tal forma que Barrón pasó de recibir una dotación de seis mil reales, a otra de ocho mil(140).

Cuatro años antes, el 31 de Agosto de 1851, se recibe en la Academia una Real Orden que comunica la solicitud del profesor de esta misma cátedra de Perspectiva y Paisaje, de Sevilla, que en en este caso era D.Antonio Julian Alique, de que dicha asignatura se escindiera en dos, como ya se hallaba dividida en la Academia de San Fernando(141). Finalmente, esta resuelve conceder la separación de cátedras, correspondiendo a Alique la de Perspectiva, "por sus conocidos merecimientos". Esto queda resuelto el 9 de Octubre de ese mismo año(142). Es curios que, cuatro años después, la cátedra tornara a abarcar las dos asignaturas mencionadas.

Los ejercicios realizados durante el curso por los alumnos de las diferentes Academias Provinciales debían ser remitidos

---

(139) Ibidem.

(140) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-37/7.

(141) Ibidem.

(142) Ibidem.

a la de San Fernando para que ésta controlara de la manera más directa posible el discurrir de la enseñanza artística en provincias dotadas de estudios de Bellas Artes.Una vez examinados, se daba cuenta de los resultados en Junta Facultativa, como la del 2 de Marzo de 1850. En esta se analizaban los trabajos enviados en cumplimiento de la R.O. del 17 de Julio anterior(143). En esta junta se analizaron los trabajos enviados por varias academias, entre ellas las de Sevilla y Cádiz, siendo por cierto esta última la que dió lugar a mayor número de comentarios.

Con respecto a la Academia de Sevilla se dice, entre otras cosas: "Se observa que en las clases de dibujo, así mayores como menores, hay por lo general buenos originales, y que los profesores tratan d einculcar buenas máximas a los discípulos"(144).

Sobre los trabajos remitidos desde Cádiz, el balance es el siguiente: "Esta Academia ha dado a esa Escuela la extensión de los estudios superiores; sin embargo los resultados no corresponden de lleno á esta abundancia de medios.(...) En general se advierte más deseo que buena dirección. Así como en las clases de dibujo se debe estudiar la forma, en la clase de colorido debe estudiarse además de la forma el color. Bajo este punto de vista, único admisible, la escuela de Cádiz sigue un falso sistema, porque descuidando completamente el estudio de las tintas permite que los alumnos del colorido en vez de aplicarse á pintar la figura como corresponde, aspiren á componer cuadros con grupos de dos modelos antes de hallarse en sazón. Descuidando de este modo lo principal por lo accesorio, nada pueden adelantar en el Colorido, y así se observa que en los lienzos en que se va hablando predomina un colorido rojizo, térreo, que no da la naturaleza, y que acusa de mala dirección al profesor..."(145).

Una vez elaborada la totalidad de los trabajos enviados, la comisión pasa a elaborar una serie de conclusiones, entre las cuales podemos entresacar las más representativas:

---

(143) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-36/9.

(144) Ibidem.

(145) Ibidem.

"1ª. Que no son las Escuelas de provincia más antiguas y tenidas hasta hoy como de más importancia las que demuestran mayores adelantos, consistiendo esto sin duda en el sistema seguido por sus profesores.

(...) 6º y último: Que es de urgente necesidad conocer más de cerca la organización interior de las Escuelas de bellas artes de provincia, para proponer al Gobierno de S.M. con más probabilidades de acierto las mejoras de que son susceptibles y el modo de vencer las resistencias que se oponen á una saludable reforma; y quepara adquirir este conocimiento cree indispensable esta Junta facultativa que el Gobierno de S.M. mande girar una visita á todas las referidas escuelas de provincia, comisionando al efecto á algun Sr.Académico que á una acreditada inteligencia sobre los sanos principios de las tres artes, reúna la competente autorización para investigar en nombre del Gobierno la observancia de los Reglamentos en dichas escuelas, su marcha, y los modos en ellas establecidos"(146).

En el texto citado se refleja claramente el hecho de que existían en las Academias Provinciales indudables reticencias a las reformas impuestas por el control centralizador de la de San Fernando; en general, aunque todas dependían de ésta, se mostraban reacias, en alguno casos, a acatar los Reglamentos que se les habían impuesto. En lo tocante al envío de los ejercicios realizados por el alumnado, estos eran llevados en primer lugar al Ministerio de Fomento, y por R.O. se remitían a la Academia de San Fernando (147). Pero este proceso ya había dado lugar, desde primeros del siglo, a problemas relativos a la falta de sumisión de las Academias:

En oficio dirigido por la Real de San Fernando al ministro de Gobernación, en Marzo de 1808, la institución madrileña expresa sus quejas sobre la falta de aceptación por parte de las Academias provinciales de la dependencia centralista, en los siguientes términos: "...el celo verdadero há hecho apetecible en las Provin-

---

(146) Ibidem.

(147) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-36/7.

cias la creación de estos Establecimientos y para su dirección se han dado las reglas que se han estimado oportunas, es muy fácil y aún casi preciso que decaigan, ó aun hayan degenerado ya; si no se les pone un freno que los contenga, y una rienda que los dirija por buen camino.

Desde luego se previó esto en lo tocante á las Academias, a las cuales se previno en los Estatutos, que harán por medio de esta de S.Fernando cuantas proposiciones se les ofrezcan acerca de su régimen y gobierno, ya sean en orden a los Estudios, ya en otra cualquiera de ésta de S^{n} Fernando; lejos de aspirar á esta uniformidad, y darle las pruebas de su adelantamiento, como les estaba prevenido ó aconsejado, afectan una lejanía poco decorosa á esta y á ellas, y rehuyen de una dependencia que les debe ser tan útil.(...) ...y en dictamen de esta Academia, uno, el más esencial, dice así: "Finalmente, para que el Rey tenga noticia de los progresos que estas hagan en la Academia de S.Carlos, quiere S.M. que de cuando en cuando envíe aquélla a la de S.Fernando dibujos, pinturas, bajo-relieves de mano de sus discipulos más aprovechados";(...) A pesar de esta literal disposición jamás ha remitido esta Academia de S.Carlos tales muestras, aunque cuenta ya 30 años la citada Real Orden. Las Escuelas de Sevilla, Cádiz y otras remitieron en sus principios algunos diseños: pero ya hace tiempo que ninguna lo practica, á excepción de la de Barna, que lo verificó seis años hace..."(148).

Se podría pensar que estas imposiciones eran únicamente propias del Antiguo Régimen, pero la verdad es que la absoluta dependencia de la Academia de Madrid es una constante que perdura en la historia de las Academias Provinciales a lo largo de todo el XIX, pese a los avatares políticos. Los liberales no transigen tampoco, en el plano cultural y artístico, con una mayor independencia de las Escuelas de provincias; en las Juntas de la Academia de San Fernando realizadas durante el Trienio Liberal, y concretamente en la del 29 de Mayo de 1820, se dice que:

"...los Jefes Políticos, que son los que deberán remitir

---

(148) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.1-18/34.

estas noticias á la Gobernación, sean conducentes para ilustrar el ejemplo; recordando al propio tiempo á cad Escuela en particular la dependencia directa, en la parte artística, de la Academia de San Fernando, a que están sujetas, tanto por los EStatutos de esta, cuanto por repetidas Reales Ordenes publicadas y ejecutadas al instante; pues de esta dependencia amorosa y suave pende el mayor lustre y esplendor de los adelantamientos en los estudios de las Bellas Artes"(149). En otro oficio de la Academia al Ministerio se manifiestan los mismos puntos que en la Junta anteriormente citada, siendo dicho oficio fechado el 24 del mes de Junio del mismo año de 1820: "...con este motivo ha creído la Academia que sería muy oportuno que los Jefes Políticos remitiesen al Ministerio de V.E., para que así tuviese la Academia estas noticias, una nota de las Escuelas de Dibujo establecidas en las Provincias, con expresión de los pueblos en que están situadas, de los fondos de que se mantienen y cuanta es la dotación de cada una, qué cuerpo ó Junta tiene la dirección, qué número de discípulos concurren, quienes son los Profesores, y cuanto los Jefes Políticos crean conveniente para ilustrar esta materia..."(150).

Las Academias Provinciales, a su vez, no cejaban en su empeño de conseguir poco a poco un mayor número de competencias. Así, el 8 de Septiembre de 1853, la Academia de Cádiz dirige al Gobierno una solicitud para que se le permita expedir títulos de Académicos correspondientes(151). El Ministerio envía la solicitud junto con una Real Orden, a la Academia de San Fernando, a fín de que ésta resuelva la cuestión(152). La Academia designa una Comisión de la que formaban parte los señores D.José de Madrazo, D.Juan Rivera, D.José Piquer, D.Ponciano Ponzano, D.Anibal Alvarez y D.Narciso P. y Colomer(153).

Otra de las competencias de las Academias era la de interve-

---

(149) Ibidem.

(150) Ibidem.

(151) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.36-5/2.

(152) IBidem.

(153) Ibidem.

nir en los procesos de restauración del patrimonio monumental; siempre mediante el concurso de la Real de San Fernando. Ya dentro del último tercio del siglo, el 20 de Febrero de 1879, la Academia de Bellas Artes gaditana se dirige a la de Madrid para solicitar que se suspendiera la obra que se estaba llevando a cabo en la Parroquia de San Lorenzo, de la ciudad de Cádiz, por estar realizándose mediante infracción de las leyes vigentes: no habían sido presentados los planos y diseños para su previo examen por los académicos gaditanos. La Academia de San Fernando se dirige entonces al gobernador civil de la provincia, en un oficio en el que insta para que las obras sean detenidas. (El trabajo en cuestión no era de restauración, sino de construcción de un nuevo retablo que evidentemente no reunía no condiciones estéticas propias ni las debidas al entorno)(154).

En 1836 escribía el Director de la Academia sevillana al Secretario de la de San Fernando: "Habiendo tenido noticias de que los cuadros pertenecientes á los extinguidos conventos de Sevilla y su provincia se encuentran almacenados en diferentes puntos sin la debida preparación, sufriendo los mayores detrimentos en perjuicio de las artes y del Estado,(...) para que dichos cuadros se recojan por la de aquélla ciudad, y los deposite en sitio y de modo adecuado á su conservación, hasta tanto el Gobierno determina acerca del Museo que deberá establecerse en la citada ciudad..."(155).

La Academia de San Fernando atendió, lógicamente, la peteición de la de Sevilla(156). De esta forma, la conservación del patrimonio artístico dependía muy directamente de la iniciativa de las Academias Provinciales, ya que la proliferación de casos de abandono de obras de arte, tanto pictóricas como arquitectónicas, etc, y los abusos cometidos en las obras realizadas en los cascos urbanos, tanto en las restauraciones como en las nuevas edificaciones, no podía ser controlada en su totalidad por la Academia

---

(154) Ibidem.

(155) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-37/7.

(156) Ibidem.

madrileña, en delegación gubernativa, sin la intervención directa de las Academias Provinciales.

Los orígenes de la Academia de Sevilla se remontan "hasta 1660, con la fundación de la Academia de Murillo, y más directamente a la creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de 1775"(157). En 1816 la Academia se hallaba cerrada, "hasta la resolución del expediente del plan oral sobre restablecimiento de esta Academia(...) con grave perjuicio de las artes y de la industria, siendo su Vice-Protector el alcaide de aquél Real Alcázar"(158).

No sabemos en qué fecha se volvió a reanudar su normal actividad. Pero el 20 de Junio de 1836 la Escuela de Dibujo dependiente de la Academia es elevada por Real Orden a la clase de Real Academia de Bellas Artes, "con los mismos derechos y facultades que corresponden á las demás del reino"(159). La Academia sevillana adoptará posteriormente el nombre de Santa Isabel de Hungría. Era la de mayor importancia de Andalucía, siguiéndole la de Cádiz, y años más tarde, la de Málaga, de más moderna fundación(1850).

La Academia Provincial de Cádiz surge como Escuela de Nobles Artes en 1789, "aún cuando recogiendo las enseñnazas de otra de Dibujo, Aritmética y Geometría creada en 1785 por el gobernador Conde de O'Reilly y que, a su vez, era heredera de una anterior de Dibujo fundada por el gremio de Plateros en 1777, con dicha categoría, pese a que en 1811 solicitó de las Cortes su conversión en Academia Nacional con el título de Herculana"(160).

El 17 de Octubre de 1841, en comunicación al Secretario General de la Academia de San Fernando, el ministro de Gobernación

---

(157) De la Banda y Vargas,A: "La pintura del siglo XX en la Real Acª de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría". Catálogo Exposición "20 Pintores sevillanos".P.11.Caja Gral.Ahorros. Granada.

(158) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.1-18/35.

(159) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-37/7.

(160) De la Banda y Vargas,A: "La pintura en la Academia de Bellas Artes de Cádiz". Catálogo Exposición "Académicos pintores de Cádiz". Pág.11. Caja de Ahorros de Cádiz.

se dirige a la Escuela de Cádiz para notificarle su elevación por el Regente(Espartero), "a la clase y categoría de Academia, con el nombre de Gaditana, pero con las condiciones siguientes: 1ª. Que la expresada Academia no extienda su jurisdicción más allá de los límites de su provincia. 2ª. Que monte sus Escuelas conforme á las que existen en la Academia de San Fernando de esta Corte. 3ª. Que haya de contar en su seno tres profesores de arquitectura para los exámenes de los de su clase. 4ª. Que dé cuenta al Gobierno del cumplimiento de las expresadas condiciones al remitir á su aprobación los Estatutos que hayan de servir de regla á la misma Academia. 5ª. Que remita una nota de las rentas con que en el día cuenta para sostener los gastos indispensables y los arbitrios con que piensa llenar el déficit que ocurrir pudiese"(161).

Esta Academia fué "primero advocada de San Baldomero en homenaje al Regente Duque de la Torre y luego, a la caída de éste, de Santa Cristina por la Reina Madre Dª Mª Cristina de Borbón-Sicilia; status que mantuvo sólo hasta 1849 en que, conforme a lo legislado para todo el Reino, se convirtió en Provincial..."(162). No se constituye como tal Academia Provincial hasta el 28 de Abril de 1850(163).

El 7 de Diciembre de 1854, y por R.O, la reina "tiene á bien declarar de primera clase á esta Academia, con el goce de las prerrogativas y enseñanzas que le son anexas"(164).

En 1875, el 22 de Octubre, se le comunica a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde el Ministerio, la disolución de aquélla Academia gaditana, "vista la situación en que se halla la Academia de Bellas Artes de Cádiz; el desacuerdo que existe entre los individuos que la componen; el apasionamiento con

---

(161) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.36-5/2.

(162) De la Banda y Vargas,A: "Las artes figurativas gaditanas de 1834 a 1984". En Catálogo Exposición "Siglo y medio de Arte gaditano". Pág.7. Caja de Ahorros de Jerez.

(163) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.36-5/2.

(164) Ibidem.

que son tratadas las cuestiones que surgen en el seno de la misma; y por último la infracción de las Reales órdenes de 31 de Julio de 1850, y 12 de Diciembre de 1855, referentes á la organización de la expresada Academia, S.M. el Rey(q.D.g), de conformidad con lo propuesto por el Gobernador civil en 20 de Agosto último, ha tenido á bien resolver se declare disuelta la Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz..."(165). La Real Academia de San Fernando se dispone inmediatamente a reorganizar aquélla Academia, nombrando de nuevo Presidente y Consiliarios(166). La Academia de Bellas Artes de Cádiz se constituye nuevamente el 19 de Febrero de 1876, por R.O. del 14 de Octubre de 1875; la integran, por la Sección de Pintura: D.Francisco Fernandez Fontecho; D.Ramón Rodríguez Barcaza y D.Romualdo Alvarez Espino; por la de Escultura: D.José Alcolea y Tegera, D.Manuel Ramírez y D.José Perez y Siguimboscum; y por la de Arquitectura: D.Adolfo del Castillo y Escribano, D.Cayetano Santo de la Paz y de la Fuente y D.Pedro Ibañez Pacheco(167).

En Málaga, la Academia de Bellas Artes es creada en 1849, por Real Decreto del 31 de Octubre, siendo clasificada en segunda clase, o sea, de estudios menores(168), "rango equivalente al de su Academia, e impartió desde el principio las asignaturas que, en conformidad con el artículo 37 del Real Decreto, correspondían a su clasificación: 1º. Aritmética y Geometría propias del dibujante. 2º. Dibujo de figura. 3º. Dibujo Lineal y de adorno. 4º. Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación. 5º. Modelado y vaciado de adorno"(169).

La primera sesión oficial de la Academia Provincial de Málaga se celebra el 8 de Junio de 1850; la Escuela de Bellas Ar-

---

(165) Ibidem.

(166) Ibidem.

(167) Ibidem.

(168) Peña Hinojosa,B:"La Esc.de B.A, matriz de la esc.malagueña de Pª".Cat.Exp"20 Pintores malagueños".P.9.Caja Gral.Ahorros. Granada.

(169) Palomo Díaz,F.J: "Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga". Pág.18.

tes fué inaugurada el 20 de Enero de 1851(170). "Ocupaba la Escuela parte del edificio de San Telmo, comprendido en el artículo 20 de la Ley de desamortizaciones, y declarado para la instrucción pública por Real Orden de 5 de Octubre de 1859. Por el año 1857 anunció el Gobierno la subasta del edificio de San Telmo en el precio de setecientos mil reales, siendo adjudicada al mejor postor. Alarmada la Academia al verse desposeída de su local y del de la escuela, elevó escrito y gestionó reiteradamente quedase sin efecto dicha subasta, logrando al fin que por Real Decreto de 15 de Julio de 1859, se exceptuara de la venta al edificio referido"(171). El primer Presidente de la Academia Provincial malagueña fué D.José Freüller y Alcalá Galiano, Marqués de la Paniega.

La denominación de San Telmo es adoptada en 1883 "por el lugar donde ubicó su sede"(172)."Desde el principio se inició un proceso enfocado a conseguir el ascenso a la primera categoría, incrementando las asignaturas y el número de éstas, eligiendo las propias de las de un centro de primera clase"(173).

La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Srª de las Angustias de Granada se crea en 1778, siendo la derivación de la escuela que los pintores granadinos Luis Sanz Jiménez y Diego Sanchez Sarabia fundaron en 1776. Esta Academia estaba instalada como consecuencia de la desamortización de Mendizábal, en el ex-convento de Santa Cruz la Real, y la enseñanza en él impartida era poco provechosa por imposición del tiempo. Se copiaba sólo de lámina y a la luz de lámparas de petróleo"(174).

En 1856 se eleva la Academia granadina a la categoría de primera clase, previo informe de una comisión mixta de la

---

(170) Ibidem.

(171) Peña Hinojosa,B:Op.cit. Pág.9.

(172) Sauret Guerrero,T:"El siglo XIX en la pintura malagueña".P.30.

(173) Ibidem. Págs.42-43.

(174) Antequera,M: "Manuel Gómez-Moreno González". Catálogo Exposición "Manuel Gómez-Moreno González.Ciento cincuenta aniversario". Hoja 9. Caja General de Ahorros de Granada.

Real de San Fernando(175), una vez que el Ministerio de Fomento le hubiera remitido a ésta "los informes y presupuestos elevados por el Gobernador de Granada, relativos á que se declare de primera clase aquélla Academia provincial, siendo la voluntad de S.M. que si esa corporación estima acertada la declaración que se pretende, formule y remita desde luego los programas de oposición á las plazas que en su caso deberán establecerse el próximo curso como desea la Diputación provincial de Granada..."(176). La comisión estaba compuesta por Antonio Mª Esquivel y Luis Ferrant por la Pintura; Francisco Elías y el Duque de Veragua, por la Escultura, y Antonio Herrera de la Calle y Matías Laviña por la Sección de Arquitectura(177). Para proveer las cátedras que debían establecerse en la Academia Provincial de Granada, como condición para ser elevada a la categoría de primera clase, dicha comisión elabora cinco programas de ejercicios para las respectivas asignaturas: Escultura, Grabado, Antiguo y Ropaje, Colorido y Composición, y Anatomía. Los ejercicios relativos a la cátedra de Colorido y Composición eran los que siguen:

"1º....Ejecutar un boceto de composición al lápiz ó aguada del asunto que la suerte designe, cuyas dimensiones serán de doce pulgadas por nuve, empleando doce horas.

2º.....Pintar al óleo una figura del natural en tela de 28 pulgadas por 36 en término de seis días a cuatro horas en cada uno de ellos.

3º.....Se divide en dos partes: la primera consistirá en ejecutar un boceto de la figura histórica que la suerte designe, del tamaño de 12 pulgadas por 9 empleando 8 horas seguidas. Este boceto se ejecutará en papel, y concluído el término sacará acto continuo un calco de él, guardando éste en su poder para que le sirva de guía y recuerdo al ejecutar la segunda parte, pues el original se consignará al Conserje de la Academia, quien le recibirá bajo su responsabilidad. La segunda parte consistirá en representar

---

(175) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.2-37/4.

(176) Ibidem.

(177) Ibidem.

el mismoa sunto en una tela de 4 pies por tres al óleo, en el término de 50 días útiles.

4º.....El último ejercicio será público y oral, debiendo contestar á las preguntas que sobre problemas de Anatomía, Proporciones del Cuerpo humano, Composición y Perspectiva le salgan por suerte, cuya duración será de media hora"(178).

En Córdoba existía también una Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes; no es hasta 1866 cuando se crea en el mes de Febrero la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, dependiente de la Academia, y gracias a los buenos oficios de D.Rafael de Lara y Pineda, vicepresidente de la Diputación cordobesa(179). El primer Director de la Escuela sería el pintor José Saló Junquet(180)

Además de las mencionadas Escuelas de Bellas Artes, dependientes de las correspondientes Academias, existía en Andalucía un crecido número de Escuelas de Dibujo, dependientes de las Sociedades Económicas, y ubicadas generalmente en localidades menores, aunque alguna capital de provincias, como Jaen,no contaba sino con esta clase de institución para la enseñanza de las Bellas Artes. Aparte de la de Jaen, existían Escuelas de Dibujo en Algeciras, Andújar, Baena, Baeza, Guadix y Baza, Lucena, Antequera, y Vélez-Málaga; algunas de las cuales, como la de esta última ciudad, funcionaban ya desde 1785. Solían contar con un mínimo presupuesto, y nula ayuda gubernativa. Casos había en los cuales los profesores no recibían por su trabajo remuneración alguna, como sucedía en Antequera: "...por lo mismo que el Profesor ha desempeñado el cargo de tal cerca de dos años sin estipendio alguno, que es académico de la de Granada y muy inteligente..."(181)

Estas escuelas de Dibujo dependían en lo artístico de las Academias Provinciales respectivas. Muchos de nuestros pintores andaluces del XIX pasaron por ellas antes de acceder a las Es

---

(178) Ibidem.

(179) Mudarra Barrero,M: "La obra pictórica de Rafael Romero Barros" Pág.39. (Tesina inédita). Universidad de Granada.1986.

(180) Boletín de la Real Academia de Córdoba. Nº 97. Pág.125.

(181) Archivos de la Real Acª de S.Fernando. Leg.1-18/34.

cuelas Provinciales de Bellas Artes, desde las cuales algunos pasarían, posteriormente, a la de San Fernando, como paso casi indispensable para alcanzar el renombre y posición ambicionados.

Esto ha sido un breve recorrido por lo que constituía el panorama académico de la enseñanza artística en el país, y asimismo, en Andalucía, en el Ochocientos. Este tipo de enseñanza era la única opción posible para los jóvenes principiantes en tan intrincado ámbito, y lo cierto es que todos los grandes nombres de la pintura española del XIX salieron de estas Academias, que tanto rechazo y diatribas han recibido a lo largo de la historia de la crítica posterior, pero que proporcionaron una solidísima base artística a todos los que, con mayor o menor fortuna, pasaron por sus aulas. Es evidentemente injusta la especial virulencia que cobran las críticas sobre el "academicismo" en la primera mitad de nuestro siglo, cuando todo lo decimonónico, y por ende, lo académico, es despreciado y anatematizado. Al paso de la oleada de causticidad y movimientos detractores salen multitud de artistas e intelectuales, defendiendo el espíritu académico en lo que éste tiene de auténtico, es decir, de catalizador de la actividad creadora, según la interpretación platónica, (autenticidad que se encuentra por supuesto absolutamente apartada del academicismo barroco, que ya vimos como es desterrado del ámbito artístico español por la generación neoclásica).

"Todos sabéis donde y cuando salió a la luz el vocablo academismo y que durante una época estuvo en boga. Hoy la palabra se va relegando al olvido, y estimo que conviene recordarla para que sirva de comparación con otras frases de rumbo diverso en los anhelos progresivos del arte.

Por academismo se suele entender rigidez, inflexibilidad, algo así como trabas que se oponen a todo progreso. Nada de ello encaja con el verdadero academismo español, que es netamente libre; porque nuestro arte, el arte que nos ha dado patente de género español, está integrado por Velázquez primero y por Goya después, y en las obras de estos dos genios, colosos del arte español, no se vislumbra academismo alguno en el sentido erróneo del tópico. Es simplemente arte racial lleno de una independencia

que no vemos generalmente en otras escuelas. En la nuestra se persiguió la técnica sobria, sólo el valor de la emoción sincera, sin la reflexión del juicio analítico, buscando la impresión de la totalidad, prescindiendo de detalles innecesarios"(182).

---

(182) Martínez Cubells,E: "El academismo en el Arte". Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 15 de Mayo de 1932.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

L O S M A D R A Z O Y L A A N D A L U C Í A R O M Á N T I C A

- VOLUMEN II -

TESIS DOCTORAL PRESENTADA EN EL DEPARTAMENTO DE DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA DE ESTA FACULTAD, Y DIRIGIDA POR EL PROF. DR. D. ANTONIO PÉREZ PINEDA, CATEDRÁTICO DE PINTURA DE LA MISMA.

GRANADA, NOVIEMBRE DE 1988.

EVA Mª VICENTE GALÁN.

LOS MADRAZO Y LA ANDALUCÍA ROMÁNTICA

- VOLUMEN II -

- INDICE DEL VOLUMEN II -

1: LOS MADRAZO. NOTAS BIOGRÁFICAS:

1_a: Antecedentes. José de Madrazo..... 364

1_b: Federico de Madraz, líder de la estética romántica.... 377

1_c: Los otros pintores Madrazo: Luis,Raimundo y Ricardo... 407

2: LA PINTURA MADRAZISTA: ASPECTOS EVOLUTIVOS. ESTÉTICA COMPARADA..... 430

3: PINTORES DEL ROMANTICISMO ANDALUZ. ESTUDIO SINTÉTICO-ESTILÍSTICO..... 478

4: CATÁLOGO.

4_a: Obra de los Madrazo conservada en Andalucía..... 611

4_b: Selección de obras de pintores andaluces del XIX..... 646

5: DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE PINTORES ANDALUCES DEL XIX..... 818

CONCLUSIONES..... 924

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES..... 932

1 : L O S M A D R A Z O.- N O T A S B I O G R Á F I C A S

1_a : ANTECEDENTES: JOSÉ DE MADRAZO.

1_b : FEDERICO DE MADRAZO, LÍDER DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA.

1_c : LOS OTROS PINTORES MADRAZO:LUIS, RAIMUNDO Y RICARDO.

1_a: ANTECEDENTES: JOSÉ DE MADRAZO

"Maś, ¿quién bastar pudiera, digno artista,
A imitar tu verdad? ¿Quién de tu mano
La destreza y ardor? No de mi lira
Los débiles acentos te igualarán,
Que elevar puede sólo
Tu artístico pincel el Dios Apolo." (1)

La historia de los Madrazo se encuentra íntimamente unida a la historia de España, e incluso a la del gusto; constituye una dinastía heroica por su lucha continuada en pro de la cultura y el progreso, en un país en el que siempre se ha tenido que nadar en contra de la corriente en lo relativo a esas, entre nosotros, arriesgadas empresas. El fundador de la familia, Don José de Madrazo y Agudo, es una de las grandes figuras de nuestro arte nacional, que está aún por estudiar y descubrir en profundidad, más aún que su hijo, Federico, o que su nieto, Raimundo. Él ha sido, quizá, el más incomprendido pintor de este famoso clan, oscurecida su obra en parte por el más fácil éxito de sus descendientes, y en parte también, y quizá la más responsable de dicha incomprensión, por la miopía intelectual y artística de la crítica vigente en la primera mitad de este siglo, que, inexplicablemente margina a este gran pintor y humanista, directamente responsable de todo el factible progreso habido en el ámbito artístico y cultural del XIX.

Nace en Santander el 22 de Abril de 1781, hijo de D.Tomás de Madrazo, natural de Arredondo, en el valle de Ruesga, y de Dª Andrea Ventura Agudo, santanderina también, "y ambos tenidos por hidalgos, como no podía menos de ocurrir en tal procedencia"(2). Se traslada la familia a Madrid siendo José un niño, y comenzando desde muy joven su aprendizaje artístico en la Academia de San

---

(1) Ossorio y Bernard,M: "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX". Pág.398.

(2) Gaya Nuño,J.A: "Ars Hispaniae.XIX". Pág.128.

Fernando, sería discípulo de Gregorio Ferro y Cosme de Acuña. En 1803 realiza un retrato de Godoy, que fué muy del gusto de éste, pues mediante su recomendación y la de Don Pedro Ceballos, ministro de Estado, además de la gestión del cónsul general en París, Don Fernando de la Serna, obtiene José de Madrazo una pensión para estudiar en la capital francesa. En París llega a ser el discípulo predilecto de David, que le inculca su pasión por la línea y el nuevo concepto estético que la Revolución había introducido en el ámbito de la pintura. Un concepto estético para el que, según el consejo de Diderot: "Toda escultura o pintura debe ser la expresión de una gran máxima, una lección para el espectador, a falta de la cual, será muda."(3)

Permanece José de Madrazo dos años y medio en París, como alumno de David, compartiendo sus lecciones con otras recibidas en los cursos que se impartían en el Louvre sobre antigüedades y disección de cadáveres. Su obra "Jesús en casa de Anás" le vale los encendidos elogios de su maestro, y el aumento de la pensión por parte del Gobierno español; marcha entonces a Roma, en 1806; su estancia en esa ciudad será mucho más dilatada. Dos años después de su llegada arriban destronados, Carlos IV y Mª Luisa, acompañados de su inseparable Manuel Godoy; Madrazo se adherirá de inmediato a la pequeña corte que los ancianos reyes mantienen en su destierro del Palacio Barberini. Pertenecientes a esta época inicial en la Ciudad Eterna son obras tan importantes como "La muerte de Lucrecia" y "La disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo"; esta última es concluída en 1812, estando destinada al Palacio del Quirinal, preparado para alojamiento de Bonaparte.(4)

Es nombrado individuo de mérito de la romana Academia de San Lucas, además de ser pintor de Cámara de los reyes exiliados,

---

(3) Diderot, Denis: "Pensamientos sueltos sobre la pintura". Pág.66.

(4) Gállego, Julián: "De D.José a Cocó o el arte de ser griego". En Catálogo Exposición: "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.48. Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura.

habiendo contraído asimismo matrimonio en la misma Roma con Dª Isabel Küntz, hija de Tadeo Küntz, pintor natural de Silesia, integrado en el grupo alemán que se había establecido en Roma en el último cuarto del siglo XVIII, y de Isabel Mª de Valentini, descendiente de una noble familia piamontesa. En Roma le nacen sus primeros hijos, Carlota y Carlos, apadrinados por los reyes en el destierro, y que fallecen cuando cuentan sólo dos y tres años de edad; con ello pasa a ser el primogénito Federico, naciendo poco después Pedro. Ya en esos años, José de Madrazo disfrutaba de un cierto prestigio; trataba a Cánova, a Cornelius y a Overbeck, y se ganaba bien la vida como retratista."La casa de los Madrazo-Küntz, ubicada frente a la iglesia de San Carlos, fué punto de reunión de los más relevantes artistas, tanto españoles como germanos."(5)

En 1816 Fernando VII le confirma como pintor de Cámara; acaso esto fuera una recompensa a su actitud de 1809, negándose a acatar a José I como rey de España, ante la determinación del general Miolis, gobernador de Roma, de que todos los españoles allí presentes jurasen a aquél por soberano; José de Madrazo, junto con el arquitecto Gómez, los escultores Alvarez-Cubero y Solá, y otros artistas españoles, además de la legación española, son detenidos bajo arresto en el castillo de Sant'Angelo, permaneciendo allí durante dos meses. Se daba la circunstancia de que Madrazo hablaba el francés con mayor soltura que sus compañeros, y es por tanto quien sirve de intérprete entre el general y sus compañeros. "Encerrados se hallaban en la parte más elevada del castillo, y cabalmente donde estuvo la famosa piña de bronce con las cenizas del emperador Adriano, y todas las mañanas se descorrían los cerrojos y era llamado al aposento del gobernador el Sr.Madrazo, para oir que traspasaba los límites de la tenacidad el intento de los españoles de resistir al dominador de Europa; que ya no quedaban aquí más que unos cuatro mil bergantes, y que Napoleón no deseaba más que nuestra ventura. Con la expresión elocuente por lo sencilla de personas resueltas á todo, le contestaba el

---

(5) González López, Carlos: "Federico de Madrazo y Küntz." Pág.12.

joven artista en su nombre y en el de sus camaradas.- "Bien conocemos el poder colosal del emperador de los franceses; pero nuestra nación se le opone, y de su voto no nos separaremos nunca: además esa ponderada felicidad no se la han pedido los españoles, y esos que Vd. llama bergantes se multiplicarán como por encanto, y ni mis compañeros ni yo cederemos de nuestra determinación invariable, mientras un solo español lleve armas.""(6)

Pasaron después a estar retenidos en sus casas, y después en todo el recinto de Roma. Aunque lo cierto es que a Fernando VII parecía no afectarle en demasía la demostrada fidelidad de Madrazo hacia sus padres y la dinastía borbónica; en realidad, la confirmación en su cargo de pintor de Cámara les cuesta no pocos esfuerzos, tanto a él como a Carlos IV y Mª Luisa, que habían cobrado verdadero afecto hacia el joven pintor, por el que daban particulares muestras de benevolencia. En 1816 José de Madrazo dirige una solicitud a Fernando VII pidiéndole dicha confirmación en el nombramiento de pintor de Cámara que ya disfrutaba en Italia, al igual que su compañero Juan Antonio de Ribera. Al año siguiente se le contesta que la petición ha sido aceptada, pero "sin sueldo"; medio año después, y por la intercesión de Carlos IV, se le otorgan los honorarios que había pedido. Se le comunica que debe jurar su cargo ante el Sumiller de Corps, por lo que debía regresar a Madrid. Dado que en 1817 el Gobierno le había comisionado para que, junto con Juan Antonio de Ribera, trajeran a España los 688 cuadros de las colecciones de Carlos IV que, según inventario, estaban distribuídos en los palacios Barberini, Albano y San Alejo, aprovecha la ocasión para llevarse las colecciones que estaba formando, tanto de pintura como de estampas o libros, además de sus propios cuadros, pintados en Roma. En el trayecto, uno de los barcos en los que se transportaban tantas obras de arte naufraga cerca de Marsella, perdiéndose muchas de ellas; "La muerte de Viriato" pudo ser rescatada, al ser arrastrados

---

(6) Ferrer del Río, Antonio: "Necrología del Excmo. Sr. D.José de Madrazo." Edición y notas de Enrique Pardo Canalís. En Revista Ideas Estéticas. T.XXV. Nº 139. Pág.192.

hacia la orilla por las aguas algunos cajones. Una vez rehecha, la obra es expuesta a su llegada a Madrid. "Los malintencionados, que no conocen de visu las pinturas de David, acusan a Don José de imitar las estampas de John Flaxman, que han invadido el Continente. Pero el cuadro triunfa y manifiesta su destino de quedarse en el Museo de Pinturas del que, años después, serán directores y casi dueños los Madrazo."(7)

"El 31 de Julio de 1818 José de Madrazo juraba su cargo ante el Conde de Puebla de Maestre, por ausencia y enfermedad del Marqués de Ariza y Estepa. Tres meses después solicitó autorización para regresar a Roma y arreglar el retorno definitivo."(8) Ya en Roma, se detiene allí más de lo que pensaba por ocurrir la muerte de Carlos IV y Mª Luisa con pocos días de diferencia, debiendo él realizar el inventario de los cuadros que legaban a sus hijos. El 7 de Febrero de 1819 se le había nombrado profesor de la Academia de San Fernando, para la enseñanza de Colorido, en la vacante de Francisco Ramos. Al no poder jurar dicho cargo en Madrid, lo hace en Roma, ante el Ministro Antonio Vargas-Laguna.(9)

En Agosto de ese mismo año emprende la familia Madrazo el regreso definitivo a España. En un principio fijan su residencia en la posada del Angel, ubicada en la plaza del mismo nombre, hasta que el Real Patrimonio les ofrece la posibilidad de escoger entre la "Casa de Pages de Palacio", en la calle de San Bernardino, o la "Real Casa del Almacén de Cristales", en la calle de Alcalá. Escogieron esta última, que tenía amplios balcones que daban a la calle de la Greda, actualmente calle de los Madrazo. El estudio de José de Madrazo será uno de los centros culturales más importantes de la ciudad: por allí pasarán las personalidades más destacadas del ámbito artístico y cultural madrileño: "El cargo de Pintor de Cámara hizo que la familia Madrazo fuera recibida en la Corte con la mayor deferencia, contando entre sus amistades

---

(7) Gállego,J: Op.cit. Pág.48.

(8) González López,C: Op.cit. Pág.13.

(9) Ibidem.

a Fernando de la Serna, los Rucavado, los Tacón, los Lavergue, los Ribera, los Nicolau y los García de la Prada, gente muy influyente en la diplomacia, en el gobierno y en la dirección del país."(10) En su estudio, donde era una de las visitas habituales el Duque de Rivas, poseía también, además de una excelente y nutrida biblioteca, una galería de pinturas de "celebridad europea, que constaba de setecientos cuadros de los principales autores españoles, italianos, flamencos, alemanes y franceses; todos ellos de autenticidad perfecta"(11); sin olvidar otra colección no menos interesante de estampas y dibujos originales.

Habiendo sido nombrado en 1818 Académico de Mérito de la de San Fernando, en 1823 asciende a Teniente Director de Colorido y Composición, siguiendo como profesor en las clases de la Escuela. Ese mismo año logra que se inaugure el estudio del natural en dichas clases. Ese será el primer paso en la ardua labor de reforma de las enseñanzas artísticas que emprende desde que vuelve de Italia, labor que se convierte en verdadera lucha en contra de los inamovibles consiliarios de la Academia, ante quienes los artistas, incluso como profesores, se encontraban siempre en situación de inferioridad: "...á pesar del solícito esmero de sus profesores en la enseñanza, por vicio radical de los estatutos, que daban á los protectores y consiliarios la autoridad en todo, con desdoro de los artistas, sus progresos en la Academia eran nulos y como Escuela de Bellas Artes muy limitados. Por el año de 1818 faltaban cátedras de suma importancia: se carecía allí de buenos modelos y hasta de maniquíes y ropajes y sobre todo se echaban de menos la buena voluntad y el vigoroso empuje que se requieren para salir de una apática y desastrosa rutina. También los trastornos políticos embarazaban la realización de miras propias a caminar por mejores senderos. Fijándose únicamente en lo gravísimo del mal, y desentendiéndose de las circunstancias de nuestro país el año 1823 no le permitían abrigar esperanzas

---

(10) Ibidem.

(11) Ferrer del Río,A: Op.cit. Pág.192.

de quedar airoso en la empresa, el Sr.Madrazo, como director de la enseñanza de colorido y composición de la Academia de San Fernando, á impulsos del más laudable celo, se determinó a leer en una de sus juntas generales una enérgica y bien meditada memoria para demostrar los vicios que se oponían al progreso de las bellas artes y la manera de extirparlos. Se dilucidó largamente el asunto sin más ventaja que la tristísima de quedar muy de manifiesto que por entonces el mal no tenía cura. De los consiliarios fué la victoria, y los artistas siguieron humillados ante personas, respetables sin duda por su nacimiento ó por su reputación en otras carreras, pero incompetentes del todo en materia de bellas artes."(12)

El plan de estudios que con tanta ilusión prepara, en un verdadero esfuerzo por implantar aquí lo que se practicaba en Europa, es "combatido con saña por los elementos reaccionarios de la institución. Se tuvo en suspenso hasta que en Septiembre de 1844 se impuso por decreto real su plan pedagógico, reformándolo notablemente en Abril de 1846. Incorporáronse a la enseñanza en la Escuela los estudios de Aritmética y Geometría, Dibujo de Figura, Paisaje y Adorno, los cinco órdenes clásicos de la Arquitectura, Perspectiva Lineal y aérea, Anatomía artística, simetría y proporciones del cuerpo humano, Modelo natural y antiguo, paños, Colorido, Composición, Teoría del Arte e Historia comparada y análisis de las diversas Escuelas."(13)

Este intento de racionalizar la enseñanza artística, de introducir la teorización y el conocimiento como base indispensable para un mejor trabajo creativo, era la continuación de lo que ya Mengs había intentado un siglo antes, sin éxito alguno, debido al mismo obstáculo con el que ahora se enfrentaba Madrazo: la absoluta prepotencia de los consiliarios de la Academia. Madrazo se proponía erradicar el puro mecanicismo casi artesanal de la enseñanza en la Escuela, conduciendo a los jóvenes pintores hacia un concepto del arte que les hiciera "asumir la práctica artística

---

(12) Ibidem. Págs.188-189.

(13) De Pantorba, Bernardino: "Los Madrazos."

como búsqueda intelectual -cosa mentale- en unos límites parecidos a la transferencia deseada por Cánova al hacerse leer a Homero mientras trabajaba con el cincel."(14)

En 1823 emprende José de Madrazo la tarea de reproducir litográficamente las mejores obras pictóricas existentes en Madrid. En este trabajo invertirá unos once años. Para perfeccionar sus conocimientos sobre tal técnica, solicita "Real licencia" para pasar a Francia. En Junio de 1825 se encontraba en París ocupado en este asunto, "en el que, á favor de mis antiguas relaciones y mi tal y cual actividad, he logrado conocer el grado de perfección á que ha llegado este ramo de la industria, no exagerando a V.E.- refiriéndose a Luis de Meras, secretario de Fernando VII- si aseguro que es hoy uno de los más importantes y atendidos que existen aquí."(15)

En París contrata a una serie de operarios que trae consigo a España: Blanchard, Feillet, Legrand...etc. Se asocia en Madrid, para poder llevar a cabo la empresa, con el rico comerciante Ramón de Castilla, pero en 1828 la unión se deshace, determinándose por Real Orden que José de Madrazo continuara como detentor del privilegio de poder litografiar, con exclusión de entidades particulares, los cuadros del Museo y de las Reales colecciones. De esta forma, Madrazo introduce en España dicha técnica, hasta entonces aquí desconocida. La publicación de las litografías de las citadas obras de arte era la primera de su clase que se hizo en Europa, y su título era el que sigue: "Colección lithográphica de cuadros del Rey de España, el Sr.D.Fernando VII; obra dedicada á S.M., lithographiada por hábiles artistas, bajo la dirección de D.José de Madrazo, pintor de Cámara de S.M., Director de la Real Academia de San Fernando, Académico de mérito de la insigne de San Lucas de Roma. Madrid. En el Real establecimiento lithográphico. 1826.1837."

En 1830 es nombrado nuestro pintor, al tiempo que Vicente

---

(14) Henares Cuellar, I: "La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII". Pág.107.

(15) González López, C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.15.

Peleguer, Teniente-director de las salas de Natural y Yeso de la Escuela de San Fernando, pero tiene que dimitir del cargo, debido precisamente a su dedicación al Real Establecimiento litográfico. Le sustituyó Rivelles. Para mejor realizar la ardua empresa de las reproducciones litográficas, adquiere en censo enfitéutico a la Real Casa el terreno del Túvoli, en el cual se ubicaba un elegante edificio, que había construído el arquitecto Zengotita, donde estableció la totalidad del material necesario (máquinas, prensas...) para la realización de las litografías.(16)

En 1837 cesa la reproducción litográfica de cuadros, habiéndose llegado al número de cincuenta cuadernos publicados. En la Gaceta del 2 de Junio se anuncia el fin de la producción: "La guerra asoladora que tiene en parte interrumpidas las comunicaciones y enteramente agitados los ánimos, obliga al establecimiento á suspender esta coleccioón que pensaba poder aumentar con uno o dos tomos más. Si, como esperamos, mejora el estado de las cosas por medio de la paz tan deseada, sin la cual no pueden prosperar las bellas artes, tendremos sumo gusto en continuarla".(17)

Pero la situación no mejoró. La producción no volvió a iniciarse, quedando la colección definitivamente compuesta de tres tomos de gran folio, que agrupaban más de un centenar de láminas.(18)

Desde 1833 dirige José de Madrazo las obras encaminadas a habilitar nuevas salas para lo que desde ese mismo año, pasa a ser el Museo Nacional, llamado antes Museo Real de Pinturas. "Con la vuelta del Sr. Madrazo á su patria, después de diez y ocho años de ausencia, coincidió la ejecución de la idea, inspirada á Fernando VII por su augusta esposa, Isabel de Braganza, de habilitar para el Museo de pinturas el edificio trazado por el insigne Juan de Villanueva de orden del gran Carlos III para Museo de ciencias naturales. Rico de especiales y superiores conocimientos el Sr. Madrazo y honrado además con el favor de

---

(16) Ibidem. Pág.17.

(17) De Pantorba, B: Op.cit.

(18) Ibidem.

Fernando VII sin la interrupción más leve, ya se deja conocer cuán eficazmente contribuyó a empresa tan digna de alabanza. Desde el año 1838 hasta el de 1857, fué director de ese magnífico y famoso establecimiento el Sr.Madrazo, elevándolo á su mayor auge. Muy cerca de ochocientos preciosos cuadros salvó su inteligencia de próxima ruina; se le debe la excelente sala de restauración que ha producido tan buenos frutos; y amante de los jóvenes estudiosos, les facilitó siempre, como director del Museo. la manera de perfeccionarse."(19)

Efectivamente, en 1838 recibe dos nombramientos: El 21 de Octubre el de Director de la Academia de San Fernando, y el 20 de Agosto, el de Director del Museo de Pinturas y Esculturas del Prado, al que, durante ese mismo año, se le agregaron varias salas, con cuadros procedentes de los Palacios Reales de Aranjuez, El Escorial y La Granja; tres salas en total con 311 cuadros, que se inauguraron el 27 de Septiembre de 1839.(20)

En Mayo de 1840 la joven reina Isabel II le nombra su secretario particular. Antes había sido preceptor artístico de la reina regente, Mª Cristina de Borbón.

En 1850, al fallecer Vicente López, José de Madrazo es nombrado Primer Pintor de Cámara. Fué también nombrado caballero de la Orden de Carlos III y Comendador de la de Isabel la Católica.

En 1857 se jubiló de sus cargos de Director del Museo y Pintor de Cámara, con 30.000 reales. Le sustituyó su amigo y antiguo compañero Juan Antonio de Ribera. (21)

Durante todos los años en que despliega su incesante actividad en pro del arte y la cultura, trabaja estrechamente vinculado a sus hijos, que colaboran en todas sus empresas. Si bien Pedro, el teórico, supone para él una valiosa ayuda en la empresa de la colección litográfica, y en la total reforma del Museo del Prado, Federico, al que él ha preparado artística e

---

(19) Ferrer del Río, A: "Necrología del Excmo.Sr.D.José de Madrazo". Revista Ideas Estéticas.T.XXV.Nº 139. Pág.190.

(20) De Pantorba,B: "Los Madrazos".

(21) Ibidem.

intelectualmente con una exquisitez tal que no tiene parangón en el panorama de los artistas españoles del momento, si no es en las personas de sus propios hermanos, Pedro y Luis, seguirá muy de cerca los pasos de su padre en la tarea docente, pudiéndose decir que entre los dos formaron prácticamente a la totalidad de los pintores del siglo. Y la importante labor desarrollada a través de las páginas de El Artista, revista fundada por Federico pero en la cual interviene como un joven romántico más Don José, es también fruto de la íntima colaboración y comunión de pensamientos y conceptos sobre el arte y la cultura, de la estrecha participación y comunidad de ideas de este dilatado y fecundo clan.

Este Madrazo, que además de ser Director de la Academia de San Fernando e individuo de la de San Lucas pertenecía también a las de París, Dresde y San Petersburgo, y que fué nombrado regidor perpetuo de su ciudad natal, Santander, distinción antes tan sólo concedida a dos ministros del Estado, el conde de Floridablanca y Lozano de Torres, vió sus últimos días ensombrecidos por una incómoda intromisión en su irreprochable trabajo al frente del Museo del Prado: "Poco después de encargarse el señor marqués de Santa Isabel de la intendencia de palacio creyó oportuno introducir modificaciones en la manera de ser del Museo de pinturas. Por consecuencia de la reforma el Sr.Madrazo vió coartadas sus legítimas y necesarias atribuciones, censurada su dirección aunque de una manera indirecta, y separados á varios antiguos empleados sin otra razón que la de obtener una economía aparente; y rectísimo en su porte, celoso ante todo de su honra, é implusado su corazón bondadoso á hacer causa común con los empleados que se quedaban en la calle, no vaciló en demostrar con imponderable sensatez y respetuosa entereza los graves inconvenientes de la reforma, ni en hacer dimisión del cargo de director del Museo, que desempeñaba ya hacía cerca de veinte años con gloria suya y bien de las artes."(22)

El incidente resulta muy desagradable para D.José, que desarrollaba una ingente labor restauradora y docente en el Museo.

---

(22) Ferrer del Río, A: Op.cit. Págs.192-193.

La sala de restauración, que era un modelo, incluso aplicable a nuestra época, sufre unas incomprensibles mermas de personal. A Madrazo se le obliga a cursar un aviso cada vez que se precise la restauración de un cuadro,indicando el tiempo y coste necesarios. Debía, además, entregar puntualmente una relación de los cuadros restaurados y de las adquisiciones de nuevas obras. Deja entoncer sentir sus justificadas quejas:""Cuando se creó el Museo, su primer director, el Marqués de Santa Cruz, nombró todos los dependientes; el sucesor, el Príncipe de Anglona, también cubrió las vacantes que ocurrieron; del mismo modo sucedió al Marqués de Ariza y Estepa, y a éste, el Duque de Híjar.Todos estos señores tuvieron la expresada atribución" y se preguntó el porqué de no poder nombrar a los nuevos miembros de la plantilla del Museo, pues si era director "su nombramiento fué sin haberlo solicitado, ni deseado, directa o indirectamente, por lo contrario traté de renunciarlo, pero se me hizo saber que la nueva organización que había dado la Real Casa así lo exigía, de consiguiente el buen servicio me obligó a aceptar la Dirección" y debería desarrollar completamente sus funciones, y si por el contrario le retiraban ciertas atribuciones, se vería obligado á abdicar de su cargo de Director del Museo, así como de Primer Pintor de Cámara."(23)

A los pocos meses de ser efectiva la dimisión, la Junta General de la Real Academia de San Fernando le nombra director de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado , cargo que no ostenta durante mucho tiempo, pues el disgusto de los últimos acontecimientos acelera su muerte, que se produce en Madrid el día 8 de Mayo de 1859, lo que causa gran pesar en el ámbito artístico y cultural madrileño, del que D.José había sido durante tantos años alma y promotor.

"La capacidad artística de José de Madrazo, revelada en sus cuadros, puede quedar en nuestros días harto mermada. Las nuevas corrientes pictóricas no favorecen, antes bien, perjudican, a una obra de pintor que, como la suya, se funda en dictados de academia, en principios poco elásticos. Pero no sería justo

---

(23) González López, C: Op.cit. Pág.85.

poner en duda la trascendencia y la eficacia del talento de aquél laborioso iniciador de su famosa estirpe. Tuvo Madrazo en sus días la máxima significación social, el más elevado prestigio que en España concedíase a un artista. Lo fué todo en el estrado académico, en el ámbito del Museo, en las aulas, en la Escuela de Bellas Artes, en los salones de la residencia real, en las casas de la nobleza. Trajo a España aires europeos. Se esforzó por implantar aquí lo que fuera de nuestras fronteras se practicaba. Sus hijos en seguida continuaron tal labor de rumbo progresista, ensanchándola, afianzando sus conquistas, dando mayor impulso aún a todo aquéllo que, traído de ambientes no españoles, era recibido aquí por los eternos enemigos de toda innovación como peligrosos ensayos de libertad."(24)

---

(24) De Pantorba, B: Op.cit.

1_b: FEDERICO DE MADRAZO, LÍDER DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA

"...Bien puede afirmarse que ha llegado á ser grande quien ha sido en vida estas tres cosas: Precoz, fecundo y combatido."

José Moreno Carbonero.(25)

"Nació nuestro artista en Roma a 9 de Febrero de 1815, siendo hijo del reputado pintor Don José y de la virtuosa señora Dª Isabel Küntz: Recibió el primer sacramento en San Pedro del Vaticano y túvole en las fuentes bautismales el Príncipe Federico de Sajonia. Nombrado su padre pintor de cámara de Fernando VII, y profesor de la Academia de las Nobles Artes de San Fernando, trasladóse á Madrid cuando sólo contaba cuatro años de edad su hijo mayor, pudiendo, de éste modo, emprender éste su educación artística en la antedicha corporación y estudiar al propio tiempo humanidades y ciencias con los reputados profesores Don Luis de Mata y Araújo, Don Alberto Lista, Don José Musso y Valiente, y Don Antonio Gil y Zárate."(26)

Se puede afirmar que la vida de Federico de Madrazo es la vida misma del siglo XIX. Desde 1819, en que su familia se traslada desde la calle de las "Quattro Fontane"(27) de Roma, a la antigua Real Casa del Almacén de Cristales, en la calle de Alcalá, de Madrid, hasta 1895, año en que fallece el pintor, transcurren la totalidad de las vicisitudes que conforman la agitada y convulsa imagen del Ochocientos español; cuando se establece aquí reina Fernando VII; y cuando muere faltan tan sólo siete años hasta que el inicio del reinado de Alfonso XIII tenga su efecto, casi coincidiendo con el principio del nuevo siglo.

---

(25) Moreno Carbonero, J: "Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su recepción pública del 27 de Noviembre de 1898." Pág.7.

(26) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica..." Pág.402.

(27) González López, C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.11.

Pasa Federico su infancia en la amplia casa de la calle de Alcalá, que constituía uno de los centros culturales más importantes de Madrid y del país en general. Como dice Eugenio de Ochoa,"sus primeros juegos fueron verdaderos estudios y preparaciones para su arte; rodeado de lápices y pinceles su mano infantil se acostumbró a manejarlos, como los niños manejan juguetes, rodeado de una preciosa colección de obras didácticas, históricas y literarias; con ellas aprendió a leer; rodeado también de hombres ilustres en los diferentes ramos de las nobles artes y de los más bellos momentos de todas ellas, la instructiva conversación de aquéllos y la no menos...instructiva vista de éstos, le familiarizaron desde la niñez con ideas elevadas y utilísimas por la noble profesión..."(28)

De esta forma va comenzando su aprendizaje intelectual y artístico dirigido por su padre, al igual que después lo harían con él sus propios hijos, y después sus nietos. José de Madrazo le lleva con él frecuentemente al entonces Real Museo de Pintura y Escultura, y le obligaba a dibujar objetos del natural y a copiar antiguos grabados. De esta forma, el niño va adquiriendo una indefinible soltura en el manejo del lápiz. En 1825, es decir, con diez años, ya copia con absoluta exactitud lo que observa, y no sólo eso, sino que crea composiciones propias "con cierta habilidad y gracia"(29)

En 1827 asiste al Colegio de humanidades de Mata y Araujo, donde estudia Gramática y Latín. En 1828 ingresa en el Colegio dirigido por Alberto Lista, de quien recibe clases, así como de los citados por Ossorio,Antonio Gil Zárate y José Musso Valiente. En esta institución tiene como compañeros a quien más adelante sería su cuñado, Eugenio de Ochoa, y a Espronceda, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura y Mariano Roca de Togores, entre otras futuras personalidades del romanticismo hispano.(30)

---

(28) Ochoa, Eugenio de: "Federico de Madrazo.(Galería biográfica)." Pág.93. Cfr: González López, C: Op.cit. Pág.14.

(29) González López, C: Op.cit. Pág.15.

(30) Ibidem. Pág.16.

Simultáneamente asiste a las clases de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Acude por las mañanas a Colorido, bajo la dirección de su padre, y por la noche, bien a las de Perspectiva, impartidas por Manuel Rodríguez, suplente de Fernando Brambilla, bien a las de Dibujo del Antiguo o yeso, impartidas por Esteban de Agreda, Pedro Hermoso, Zacarías González Velazquez y Juan Gálvez; y por último, a las de Natural, que tenían lugar en el real estudio de la calle de Fuencarral, y eran dirigidas por José Aparicio y Bartolomé Montalvo, con el concurso de una larga serie de ayudantes. Entre sus condiscípulos destacan Luis Ferrant, Leonardo Alenza y Carlos Luis de Ribera, entre otros.(31)

El ambiente generalizado en la Escuela era de una rigurosa disciplina, y de una casi absoluta falta de medios materiales. No obstante, Federico realiza grandes progresos: En 1829, con catorce años, realiza "La Resurrección del Señor", obra que se encuadra dentro del más ortodoxo neoclasicismo, y que fué adquirida por Dª Mª Cristina de Borbón para Vista Alegre. A esta obra sigue casi inmediatamente otra de muy superior calidad: "Aquiles en su tienda en el momento en que Iris le manifiesta que acuda á libertar el cuerpo de Patroclo". La influencia de su padre es visible, habiendo realizado él mismo en su juventud otra versión del mismo tema, en el estudio de David. Se ejercita también en el retrato, que será luego el género que le dé mayor fama; y en 1831 realiza "La continencia de Escipión", obra cuyo tema eligió el muchacho entre las tres alternativas que la Academia le presenta para ejercicio de admisión como Académico de mérito, título que había solicitado en 1830. Para la ejecución del cuadro, Federico no pide consejo a su padre, cosa insólita hasta entonces.(32) La obra, presentada antes de lo previsto, le vale su nombramiento como individuo de mérito de la Academia por la Pintura, contando únicamente con dieciséis años.

"Estimulado con este triunfo singular redobló su ardor, entregándose más de lleno á un arte que le proporcionaba tan

---

(31) Ibidem. Pág.16.

(32) Ibidem. Pág.20.

lisonjeras demostraciones de admiración. Su aplicación llegó á ser tan excesiva, que su familia no pudo menos de concebir siniestros resultados al verle casi continuamente enagenado en una fiebre mental, aborreciendo toda clase de distracciones, cifrando su única complacencia en el estudio de los autores clásicos, lo mismo poetas que historiadores ó arqueólogos. Con efecto: empezó a quebrantarse su salud á consecuencia de estas inusitadas tareas, y fué preciso poner un dique al daño que podía tomar incremento y producir resultados fatales. Resolvió su padre, á fin de calmar esta vehemencia, sacarle fuera de Madrid, y emprendió en su compañía varios viajes cortos, ora á Toledo, ora á los sitios reales, con lo cual consiguió pasado algún tiempo, que su cuerpo se robusteciera y se fuese calmando paulatinamente la efervescencia de su alterado espíritu."(33)

Con motivo de la grave enfermedad que aquejó a Fernando VII en 1832,Federico pinta un lienzo que representa "las angustiosas escenas ocurridas en lo interior del palacio del real sitio de San Ildefonso"(34). La obra fué ejecutada "con verdadero empeño en el género filosófico", y "las figuras del mencionado cuadro son de tamaño pusinesco, lleno de retratos parecidísimos, y extremadamente notable por la singular y verídica expresión que existe en cada fisonomía."(35) El cuadro fué regalado por el rey a Mª Cristina, y se ubicó en Vista Alegre, habiendo sido expuesto anteriormente en una sala del Museo de Pinturas y Esculturas, donde mereció la alabanza y elogios de un numeroso público.

En ese mismo año de 1833 solicita del favor real "la gracia de Pintor Supernumerario de Vra.Rl.Cámara, con obción goce de sueldo correspondiente en la primera vacante que resulte según reglamento."(36) Debido a sus recientes éxitos y creciente prestigio, le es concedido el nombramiento, teniendo éste efecto el 2 de Agosto.

---

(33) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Págs.402-403.

(34) Ibidem. Pag.403.

(35) Ibidem. Pág.403.

(36) González López, C: Op.cit. Pág.22.

Una vez terminados los retratos que tenía pendientes por esa época, marcha a París para ponerse al corriente de las tendencias en boga, y para perfeccionar su arte, acoplando "lo aprendido a la solución de los problemas críticos que su conciencia le planteara, y por esto había de tropezar con el movimiento del arte de la pintura en el extranjero."(37)

Recomendado por su padre, José de Madrazo, a varias personalidades de la vida parisina, entre ellas el barón de Taylor y Dominique Ingres, trabaja en el estudio de éste último, y pinta su retrato, haciendo Ingres en este caso una excepción notoria con Federico, en relación al resto de sus discípulos, debido al gran aprecio que por su aplicación y sus dotes artísticas sentía. En su estudio de la "rue de la Tour d'Auvergne", pinta asimismo algunos retratos de sus amigos: Eugenio de Ochoa, los hermanos Massarnau, el conde de Campo Alange...(38). Poco tiempo después se le comunica dese Madrid que el Gobierno español le había concedido la Cruz de Isabel la Católica.

Es en esos días cuando comienza, casi imperceptiblemente, a producirse su gradual transición conceptual hacia el Romanticismo, que en esta primera etapa, es, a todas luces, ingresiano. Traba contactos con los principales defensores de la nueva ideología, como Victor hugo, del que realiza un retrato con lápiz de mina de plomo(39); estudia las obras de Gros, Deschamps, Delaroche, Scheffer, Gerard, Vernet..."Pero no continúa, de momento, su dedicación de retratista, sino que se enfrasca en un gran cuadro de historia-consecuencias de los contactos con Paul Delaroche- en que figura al Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours".(40) De todas formas, continúa trabajando continuamente en los retratos que se le encargan que, desde el momento en que se expusieron los de Ingres y el barón Taylor, eran tan numerosos

---

(37) De Madrazo, Mariano: "Federico de Madrazo". Pág.8. Cfr: González López, C: Op.cit. Pág.25.

(38) González López, C: Op.cit. Pág.26.

(39) Ibidem.

(40) Gaya Nuño,J.A: "Ars Hispaniae.XIX." Pág.249.

que no tenía Federico tiempo suficiente para realizarlos.(41) Ocurre esto tanto en París como en Madrid, a donde retorna a finales de 1833, prestando juramento el 29 de Enero de 1834 como Pintor Supernumerario de Cámara. Expone en la Academia algunos de los retratos que había ejecutado en París. A pesar del enrarecido ambiente que produce la guerra civil contrae matrimonio con Luisa Garreta de Huertas, hija de unos ricos joyeros de Madrid, uniéndose también en matrimonio su amigo Eugenio de Ochoa y su hermana Carlota de Madrazo.(42)

Con Eugenio de Ochoa y el conde de Campo-Alange fundará al año siguiente la revista "El Artista", inspirada en "L'Artiste", que se publicaba en París desde 1831. Aunque El Artista no declaraba militancia política alguna, era el órgano difusor del Romanticismo en Madrid, tanto en el aspecto literario como en el artístico, por lo que la significación política era indeslindable de la adscripción en favor de la nueva escuela. En la redacción de la revista colaboran entre otros Eugenio de Ochoa, Santiago Massarnau, Valentín Carderera, Federico de Madrazo, y su hermano Pedro, crítico de arte. Respecto a las estampas litografiadas que se incluían en las publicaciones semanales, Federico realizó 96; 20 Carlos Luis de Ribera, y las restantes, José de Madrazo, Jenaro Pérez Villaamil, Dauzats y el propio Ingres.

Federico asimismo colabora en la parte literaria; entre los artículos referentes a las Bellas Artes tres son suyos: "Dos palabras sobre el Alen-Ferrando del señor Salas"(III,128); "Don Juan Antonio de Ribera"(III, 25-27), y Velázquez-Rubens"(I,253). Sin firmar, pero también suyo, es "Arte de restaurar la pintura" (III,15-17). También contribuyó Don José de Madrazo con varios artículos: "La Sacra Familia, por Rafael de Urbino"(I,217,218); "Pintura"(I,145,151) y "Revoque"(I,248-250).

En 1835 presenta a la Exposición de Cuadros de la Real Academia de San Fernando su composición histórica "El Gran Capitán recorriendo el Campo de Ceriñola", obra decididamente romántica

---

(41) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica...." Pág.403.

(42) GOnzález López, C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.27.

que tuvo un gran éxito de público y de crítica. Para modelos de las figuras representadas utilizó en esta obra a varios de sus amigos, como Espronceda y Ventura de la Vega, además de su hermano Pedro y él mismo.

"Después de haber pintado algunos retratos con su acostumbardo acierto en la semejanza, partió de nuevo á París a mediados del año 1837. Su primera obra en aquélla capital, y por la cual mereció los elogios unánimes de la prensa francesa, la medalla de oro y la distinción de pintar un cuadro para el Museo Histórico de Versalles, fué el Godofredo de Bouillon, proclamado Rey de Jerusalen. Este cuadro está colocado en la galería histórica de Versalles."(43)

Federico había decidido volver a París por dos razones: el desengaño sufrido ante el bajo nivel intelectual del público en España, lo que por tanto, no producía un adecuado caldo de cultivo para la introducción de nuevas corrientes, sin que se pudiese variar la secular e inamovible tradición de reaccionarismo. Por otra parte, pensaba que en París podría hacer una brillante carrera oficial mejor quizá que en España, pues a la sazón el clan de Vicente López acaparaba casi todos los encargos oficiales y buena parte de los particulares.

En la capital de Francia, adonde se había trasladado junto con su mujer y su hija, se relaciona con Guizot, Mérimée y Taylor, amigos de su padre y colaboradores de Luis Felipe, con quien Taylor se encarga de prepararle una entrevista, que tuvo lugar en el Louvre(44), y cuyo resultado fué el encargo del "Godofredo". Esto le permitió tener un sueldo fijo y trabajar en el estudio que David había ocupado en el Louvre.(45)

Estudia a sus contemporáneos, de los que le agradan sobre todo Delacroix, Scheffer, Alaux, Couder y Horacio Vernet. Recibe además el encargo estatal de realizar varios plafones que versasen

---

(43) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Pág.403.

(44) González López, C: Op.cit. Pág.32.

(45) González López, C: "La evolución pictórica de Federico Madrazo Küntz". En revista Goya, Nº 128. Pág.99.

sobre acontecimientos de la monarquía francesa. Además se dedica a bocetar numerosas composiciones, como "La rendición de Granada", que nunca llegó a realizar. Una vez presentado el "Godofredo", recibe numerosas felicitaciones y elogiosas críticas. El mismo Delacroix le da su enhorabuena. A pesar de ello y de la medalla de oro que consigue, el Gobierno no vuelve a encargarle otro cuadro.

"Madrazo dió comienzo a otro lienzo sobre el mismo tema de Godofredo, esta vez en el pasaje de Monte Sinaí, con personajes del tamaño natural, siguiendo el procedimiento de reconstrucción histórica del tema y con intención de remitirlo al Salón de 1839 para optar al correspondiente galardón, y así pretender a su adquisición por el Estado y de esta forma poder realizar el viaje a Roma, que ya tenía programado con anterioridad. Una vez finalizados los bocetos, en los que posaron Dauzats y Masarnau, los remitió a su padre, para que pudiera apreciar los progresos que estaba haciendo, en especial, tras recibir impactos germanizantes. Durante aquél invierno del 38, estuvo trabajando "sin cesar para tener concluído mi cuadro para mediados de Enero que debe presentarse..." Tanto el tamaño de la obra(2'82.2'12 m), que exigía un elevado esfuerzo, como su temor ante una desfavorable acogida por parte del público y la crítica que le llevó a efectuar continuos retoques, le condujeron a un ligero desequilibrio nervioso. El 25 de Enero comunicaba a su padre que no faltaban más que "algunas veladuras", y ya el 2 de Febrero recibía el marco de madera barnizada, sin molduras, ni decoraciones en yeso, con el fin de darle calidad a la obra en vez de realce."(46)

Una vez abierto el Salón, las críticas son elogiosas, y consigue la gran medalla de oro y la Cruz de Caballero de la Legión de Honor.

Acelera su proyectado viaje a Italia, pues deseaba conocer el arte que aquélla ciudad encerraba, y asimismo a Overbeck, de quien ya conocía la obra,como la del resto de los Nazarenos, por las exposiciones de París, obra que le había causado gran

---

(46) González López, C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.44.

impacto : "Los alemanes hoy en el día (y no crea V. que ya tenga tendencia al alemanismo) quizá son los que más adelantados están en pintura; se cuentan muchos buenos pintores entre ellos. Por descontado que el estilo grande religioso ellos lo entienden mejor que nadie."(47)

Antes de partir para Roma había realizado los bocetos de "Las tres Marías ante el Sepulcro"; finaliza varios retratos que tiene pendientes, entre ellos el de Carlos Luis de Ribera, que remite a su padre para la exposición de aquél mismo año en la Academia de San Fernando. Le envía también "El Gran Capitán" y el "Godofredo en el monte Sinaí".

En Septiembre de 1839, acompañado por su esposa, Luisa, y sus hijas Luisa y Rosa, parte hacia Roma, llegando a esta ciudad después de un largo periplo de cuarente y tres días. Recorre Ginebra, Turín, Novara, Milán, Piacenza, Parma, Florencia, Peruggia y finalmente, llega a Roma. Durante el largo trayecto queda absolutamente admirado de las obras de los maestros del Renacimiento: Ferrari, Leonardo, Tibaldi, Rafael, Carracci, Carredone, Bagnacavallo, Andrea del Sarto, Perugino, Fra Angélico, Giotto....su mayor admiración se dirige siempre hacia la escuela bolonesa.

Ya en Roma, a donde llegan el 25 de Octubre, no puede menos de advertir "que tanto los clasicistas o seguidores de las tendencias neoclásicas como Garnuccini, Agrícola, Solá y Lemoynen y los nazarenos, llamados por Madrazo "puristas", como Overbeck, Ingres, Tenerani, "Están en guerra abierta, no se pueden ver ni sufrir...Cuando Dn. A.Solá se ahoga de veras es cuando habla de Tenerani y de los demás puristas. A pesar de que tiene razón en muchas cosas, los puristas encuentran en sus filas hombres de más personalidad, y lo mejor es que de esta división resulta la misma confusión que entre clásicos y románticos- unos y otros se quieren apropiar o quieren poner en su balanza los restos del Parthenon y las obras de Rafael, etc, etc..."

---

(47) Carta de Federico de Madrazo a su padre. París, 13 de Marzo de 1838. Cfr: González López, C: Op.cit. pág.44.

(48) Carta de Federico de Madrazo a su padre.Roma,16-12-1839.Ibidem.

En Roma no se hablaba ni se respiraba más que arte; los encontrados estilos proliferaban y las discusiones y tertulias, reuniones y exposiciones eran diarias. La familia Madrazo alquila un piso en Vía Tritone, encontrándose el estudio de Federico en la plaza de la Fontana de Trevi. Más tarde se le concedería otro en el Palacio de España(49). Se admira ante la Capilla Sixtina y las logias de Rafael, acudiendo a contemplar éstas día tras día. Conoce personalmente a Overbeck, lo que casi constituía el motivo principal de su viaje, debido a la admiración que por éste sentía, admiración que se acrecienta aun más cuando el pintor alemán le atiende en su estudio con una gran sencillez,mostrándole gran cantidad de bocetos y dibujos que dejan a Federico en suspenso: "...no diré a V.que Overbeck sepa manejar el color y los pinceles como H.Vernet, ni que pinta con tanta facilidad- pero la gran pintura, elevada y grande de sentimiento- como la entendía Rafael, la conoce Overbeck profundamente en todas sus facetas"(50). Para él, según hace saber a Ochoa, el día que conoce a Overbeck es "uno de los más felices de su vida...¡Cuanto estudian los alemanes!".(51)

Además de sus contactos con Overbeck y el grupo nazareno, Federico de Madrazo continúa tratando a Ingres, que se encontraba en esos días en Roma, como Director de la Academia de Francia. Ingres lo acoge con verdadero cariño, y asiste a las reuniones que tenían lugar en su casa, presentándole a numerosos miembros de la aristocracia y el arte romanos. Entre los habituales visitantes de la casa de los Madrazo en Roma se encontraban Aparici, director del Palacio de España, Luis Ferrant, Ponciano Ponzano, etc...La actividad artística de Federico en esta época es febril; de tal forma que llega a agotarse y a sufrir nuevamente tratornos nerviosos. Ochoa le escribe: "...eso que dices de tus mareos

---

(49) González López, C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.51.

(50) Carta de Federico de Madrazo a su padre. Roma, 27 de Enero de 1840. Cfr: González López, C: Op.cit. Pág.52.

(51) Carta de Federico de Madrazo a su cuñado Eugenio de Ochoa. Roma, 21 de Enero de 1840. Cfr: Ibidem. Pág.52.

y ataques de nervios que acaso provengan del pobre arreglo en las horas de comer y de demasiada intensidad en el trabajo. Si te estás las horas muertas pintando, si vas á comer á las 8 d ela noche, ¿cómo no te vas de resentir?".(52)

Realiza el cuadro "La Stella matutina", y continúa con el de "Las Tres Marías", que concluye en el verano de 1840. En esta obra trabaja tanto bajo inspiración overbeckiana como ingresiana; en carta a su padre habla a este respecto: "...cuando vuelva le consultaré también y no pienso pedir consejo más que de estos dos pintores, pues son los únicos en que tengo fé.-Overbeck siente como nadie los asuntos religiosos, únicos que trata. Ingres es el mejor juez, me parece, para juzgar la parte verdaderamente artística como el modelado, las masas, el modo de pintar las carnes y los pliegues, etc."(53)

El cuadro es expuesto en el Palacio de España, siendo notablemente elogiado por el público, la crítica y en especial por Overbeck.

Madrazo trabaja de continuo en numerosos retratos, y se dedica además a planificar los bocetos del "Don Pelayo", composición histórica que pensaba llevar concluso a su regreso a España, lo que ya venía planeando desde hacía tiempo, y que no pudo realizar hasta 1842, fecha en que su padre le encuentra trabajo en Madrid: "Vine de Roma en 1842 porqe. me escribió papá que me preparase á hacer dos grandes cuadros y renuncié a la obra qe. me proponía el Sr. Villaba en Montserrat (pa. lo cual creo qe. consiguió del gob. español la necesaria autorización -o más bien del M. del Estado), me despedí con verdª sentimiento de Roma y de los amigos que allí dejaba y volví a España con mi muger y los cuatro niños."(54) Efectivamente, en Roma habían nacido Antonio y Raimundo.

En Madrid instala su estudio en El Tívoli, pabellón de

---

(52) Carta de Ochoa a Federico de Madrazo. Madrid, 4 de Abril de 1840. Cfr: Ibidem. Pág.54.

(53) Carta de Federico de Madrazo a su padre. Roma, 3 de Septiembre de 1840. Cfr: Ibidem. Pág.54.

(54) De Madrazo, Federico: "Recuerdos de mi vida".Cfr:Ibidem.Pág.56.

"jardín ochavado, de estilo neoclásico, con columnas y pórtico en la entrada, que su padre había ampliado y transformado de forma elegante. Se hallaba ubicado frente a la fachada Norte del Museo de Pinturas, que en el plano de 1843 aparece como de figura trapezoidal, limitado por un valladar o verja y que en su parte norte da al obelisco del Dos de Mayo".(55) Trabaja además en el estudio de su padre. Se dedica casi en exclusiva al retrato. pues los encargos del género histórico o religioso no son frecuentes además de que "Las Tres Marías", presentado en su propio estudio del Tívoli en el mismo año de su llegada, no tuvo el éxito que esperaba, a pesar de haber sido visto por lo más escogido de la intelectualidad madrileña. No puede, por tanto, realizar en el ambiente de la pintura oficial de la Corte la pintura que él quisiera; pero lo cierto es que entre 1842 y 1868 realizó un total de cuatrocientos retratos. Asistía a las exposiciones del Liceo Artístico y Literario, y de la Academia de San Fernando. Competía en ellas su obra con la de la familia López, Esquivel, Gutierrez de la Vega, Perez Villaamil, Elbo, Jimeno, Tegeo, los duques de Gor y de Rivas, etc.(56) Continúa además con su labor litográfica destinada a "El Artista", a "Revista de teatros", "El Renacimiento", etc. Y asimismo participa, junto con su padre y su hermano Pedro en la catalogación de los cuadros del Museo del Prado. En 1843 sale a la venta el primer catálogo del Museo. En ese mismo año es nombrado Director de Pintura de la Academia de San Fernando, por Real Orden del 1 de Noviembre. Ya en 1839 le había sido concedida la Cruz de la Real Orden de Carlos III, lo que le fué comunicado durante su estancia en Roma, mediante una nota transmitida por Ochoa y redactada por Alejandro Dumas.

Debido a la ingente cantidad de retratos que debía ejecutar, sus proyectadas obras "Don Pelayo proclamado rey" y "La rendición de Granada" quedaron sólo en boceto. Madrazo se siente verdaderamente desilusionado ante el panorama que se ofrecía a sus afanes

---

(55) González López, C: Op.cit. Pág.58.

(56) De Pantorba, B: "Hª y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España".Pág.3.

renovadores. Y "para que hubiese sido de otro modo, habría que haber tenido unas más vastas clases media, burguesa y alta; y, éstas, unas definidas, diferenciadas, coherentes y enfrentadas culturas.(...) Porque es cierto que se puede escribir la historia de la cultura española como se escribe la de cualquier otra cultura, pero ha de entenderse que el porcentaje de españoles afectados por ella está muy por debajo de lo que debiera ocurrir, muy por debajo de lo que, por ejemplo, sucede en Francia al menos desde el siglo XVIII. Nos falla la escuela fundamental. Nos falla dramáticamente la enseñanza media. Nos falla la Universidad como nos falló la bonísima voluntad de las Academias."(57)

Su apatía y desilusión se acrecientan al morir con sólo cinco años su hijo Antonio. Su padre, siempre activo, le consigue mediante sus buenas relaciones con la reina Gobernadora Mª Cristina un primer retrato de Isabel II, al que seguirán otros dos más en seguida. Entre 1844 y 1868 pinta Federico veintiocho retratos de la reina.(58)

En 1845 expone en la Academia los primeros retratos de Isabel II y Mª Cristina, muy elogiados por la crítica. En ese mismo año expone en el Salón del Louvre "La albanesa",pintado en Roma en 1840, y "La mujer de Mola de Gaeta". Le valieron medalla de primera clase.(59) Realiza asimismo varias composiciones religiosas, como las que le encarga la reina Gobernadora, todas ellas realizadas a la manera de Ingres y Overbeck, con un verdadero entusiasmo por el purismo quattrocentista.(60)

Hacia 1846 en el departamento de Pintura de Historia de la Academia , junto a Federico se encontraban su padre, Vicente López, Juan Antonio de Ribera, Rafael Tegeo, Antonio Mª Esquivel, Valentín Carderera, Carlos Luis de Ribera, Joaquín Espalter....Todos

---

(57) De la Puente, J: "Federico de Madrazo por entre su estirpe y su tiempo". En Catálogo Exposición: "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.20. Ayuntamiento de Madrid-Concejalía de Cultura.

(58) González López, C: Op.cit. Pág.59.

(59) Ibidem.

(60) Ibidem. Pág.60.

ellos conformaban la élite de pintores áulicos cuya pintura purista era tan del gusto de los reyes. Con motivo de la boda de Isabel II y Francisco de Asís, a la que son invitados los Madrazo y los López, entre otros pintores, Francisco de Asís adquiere "Las Tres Marías" y "Godofredo en el monte Sinaí". Federico recibe continuamente elogios, condecoraciones, premios y dignidades. Esto le atrae inevitablemente una serie de envidias que enrarecen considerablemente el ámbito artístico cortesano. Los Madrazo, tanto el padre como los hijos, comienzan a recibir una serie de anónimos, en los que reciben duras críticas a sus obras y a su actuación oficial. Federico de Madrazo recordaba que "el alma de todo era en primer lugar Vicente López, á quien le dolía qe. tuviese el nombramiento de pintor de Cámara...,los otros eran Gómez y Piquer; el de los anónimos, de Mendoza, etc".(61)Los encargos palaciegos disminuyen ostensiblemente, aunque continúa haciendo retratos de la reina, del rey y de Luisa Fernanda. Al morir el Príncipe de Asturias, Francisco de Asís encarga a Madrazo y Gutiérrez de la Vega que pintasen un retrato del infante; las críticas al realizado por Madrazo no pueden ser mejores, sirviendo el boceto de Madrazo como modelo a otros pintores.(62)

En 1850, al regresar de un viaje que había emprendido por Francia, Alemania y Bélgica, Federico de Madrazo es nombrado segundo Pintor de Cámara; su padre pasa a ocupar el cargo de Primer Pintor de Cámara, al fallecer Vicente López.

Ya definitivamente establecido en Madrid, donde le habían nacido sus hijos Cecilia, Isabel y Ricardo Federico, continúa retratando a la familia real y a la aristocracia y alta burguesía, dentro de cuyo ambiente se mueven él y sus hijos, no habiendo recepción palaciega o "soirée" burguesa donde no concurrieran los Madrazo. Tal es el trabajo que tenía debido a los retratos, que no pudo realizar, aún aceptándolos, una serie de cuadros que se le encargan para la decoración del palacio de Congresos de Diputados. Sus proyectos para este fin comprendían desde

---

(61) De Madrazo,F:"Recuerdos..." Cfr:González López,C:Op.cit.Pág.61.

(62) González López, C: Op.cit. Pág.63.

"Don Pelayo proclamado rey" y "Las Cortes de Oviedo bajo la presidencia de Urraca en el año 1115" hasta una serie de representaciones de la Guerra de la Independencia, como la defensa de Zaragoza, y la inauguración de las Cortes de Cádiz en 1812. Esto da una idea de la ideología liberal de Federico. Aparte de estas ideas concibió otras muchas, como "La Jura de Santa Gadea", "La toma de Sevilla", "La defensa de Tarifa","El cerco de Zamora", "La rendición de Granada", "Las naves de Cortés", "La llegada de Colón a América", "Descubrimiento del mar de Sur por Vasco Núñez de Balboa", "La batalla de Lepanto", "La batalla de Pavía", "Alfonso IV abriendo las primeras Cortes de León", "La Restauración de las leyes Fundamentales por la Reina Gobernadora", "La Jura de Isabel II"...(63)

En 1853 contribuye a las obras de restauración de la iglesia de San Jerónimo pintando una alegoría, "La España cristiana".En 1854 su esposa fallece, quedando Madrazo solo con seis hijos. Acude a la Exposición Universal de 1855 con varios retratos, entre los que figuraba el tan conocido de la Condesa de Vilches. Tiene un gran éxito, lo que se advierte en una de las muchas y muy favorables críticas que recibe; la de M.Lucio Leconte, de "La Independencia belga": "En esta pintura descuella sobre todo el maestro español, a despego de las rivalidades francesas y muy señaladamente de las de M.Eduardo Dubuffé, con quien por un espíritu mezquino e injusto nacionalismo, se le ha querido comparar. Para distinguir a uno del otro a estos dos artistas, diré que si M.Dubuffé es un pintor de Gabinete, el Sr.Madrazo es un pintor de Salón".Y concluye diciendo que los retratos de Federico son excepcionales, razón para que se le coloque"no sólo a la cabeza de todo el arte español, sino muy a primera línea entre todos los mejores retratistas de nuestra época"(64) También es sumamente alabado por Theopile Gautier, en los siguientes términos: "Monsieur Federico de Madrazo por el encanto, la gracia, la elegancia, no tiene nada que envidiar a nuestros mejores pintores de

(63) Ibidem. Pág.73.

(64) Ibidem. Pág.75.

la "high life"...es tan francés que hasta es parisino".(65)

En 1856 fué vocal del tribunal de la Cátedra de Dibujo de Adorno en la Academia de Granada, y Jurado de oposición a la Cátedra de Paisaje en la Academia de San Fernando, vacante por el fallecimiento de Pérez Villaamil.(66)

Las críticas y ataques a la familia eran continuas, debido a la posición privilegiada que ocupaban, controlando la totalidad del ámbito cultural y artístico madrileño, lo que entonces, y dada la dependencia de las Academias Provinciales de la de San Fernando, era decir el ámbito nacional. No había concurso,exposición o certamen donde los Madrazo no hicieran acto de presencia como jurados o participantes destacados. A este respecto es reveladora la situación producida con motivo de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebró en Madrid, en 1856, como sabemos. A ella contribuye Federico con seis retratos. "Aunque éstos no se declararon "fuera de concurso" (por lo menos en el catálogo no consta), el maestro quedó al margen al distribuirse los premios, estando como ya estaba, en posesión de altas recompensas, obtenidas en París: medallas de tercera, segunda y primera clase, respectivamente, cruz de la Legión de Honor en 1846, y medalla de primera clase en el Certamen Universal de 1855".(67) En el Jurado de la Exposición figuraban Federico, Pedro y José de Madrazo, siendo otorgadas las dos medallas de primera clase a Eduardo Cano y Luis de Madrazo. El Premio de Honor fué declarado desierto. Esto dió inmediatamente pie a las más enconadas críticas del eterno rival de Federico, José Galofre, quien en ese mismo año había ya atacado abiertamente el sistema docente académico, que Madrazo, como Director, controlaba. En relación a los premios de la Exposición, Galofre se expresaba así, en la Gaceta de Madrid: "...el Don Pelayo de Madrazo, en cuya medalla no podemos dejar de ver la influencia de quienes como Don José y Don Federico de Madrazo

---

(65) Gautier, Th: "Les beaux arts en Europe.Exposition Universal. París,1855". Cfr: González López, C: Op.cit. Pág.76.

(66) González López, C: Op.cit. Pág.77.

(67) De Pantorba, B: "Hª de las Exposiciones Nacionales..." Pág.69.

(padre y hermano, respectivamente, del galardonado), que son en el terreno de las artes por estos días los personajes de situación".(68) Esto constituye tan sólo una pequeña muestra de las muchas críticas y ataques que sufría la familia. El resentimiento y odio contra el poder de los Madrazo permanecería inamovible y enconado durante la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX. Tachados de corríferos, acaparadores de títulos y honores, de clan cerrado, etc, tenían de todas formas un gran apoyo, no sólo de la oligarquía, sino de buena parte de la crítica y la intelectualidad.

El 17 de Junio de 1857, Federico de Madrazo presta juramento a su nuevo cargo de Primer Pintor de Cámara, con un sueldo de treinta mil reales anuales. A este nombramiento se suma el de Vocal de la Junta Consultiva establecida en el Museo de Pinturas y Escultura presidido por Juan Antonio Ribera, y después el de Miembro de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro; también dirige la parte artística de una obra encargo del Gobierno: "Monumentos Artísticos de España". Desempeña el cargo de Secretario del Tribunal de censura para las oposiciones a la Cátedra de Teoría e Historia de las Bellas Artes de la Academia de Valencia, y el de Vocal del Tribunal de censura para las oposiciones a la Cátedra de Paisaje de la Escuela de Minas de Madrid. Es nombrado Académico de la Insigne y Pontificia de San Lucas, Individuo del Jurado de la Exposición de Bellas Artes y Vocal del Tribunal de censura para la oposición a la cátedra vacante en los estudios elementales de la Escuela de San Fernando. Al año siguiente fué nombrado Miembro correspondiente del Instituto Imperial de Bellas Artes de Viena; Vocal de la Junta de la Exposición Hispano-Americana y finalmente, junto con Valentín Carderera, el Duque de Veragua y Bartolomé Corominas, de la Comisión para informar sobre los diseños de medallas de distinción para los individuos de número de la Academia de Bellas Artes de Barcelona y de Valladolid, que estaban propuestas desde el año 1857.(69)

---

(68) González López, C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.78.

(69) IBidem. Págs.82-84.

Ese fué el año de la muerte de su padre; José. Aparte del dolor de su fallecimiento, la familia tuvo debido a ello un gran motivo de preocupación, pues la Real Casa y Patrimonio envió una apremiante notificación a Dª Isabel Küntz de Valentini, madre de Federico, para que abandonara en un corto plazo de tiempo su domicilio del Real Almacén de Cristales, alojamiento asignado a José de Madrazo sólo en su condición de Pintor de Cámara. Federico solicita inmediatamente un alojamiento y estudio para él mismo, como Primer Pintor de Cámara, con la intención de cedérselo a su madre; pero la petición cayó en la más absoluta indiferencia por parte de la Casa Real(70), lo que tiene su explicación en el hecho de que, a pesar de estar unido por una gran amistad al rey, del que realizó numerosísimos retratos en ese período de tiempo(1857-1860), la reina protegía en especial a otros pintores como Galofré, Gómez, mendoza, y sobre todo, a Bernardo López. "Madrazo recordaba que "los protegidos" hacían los retratos reales, teniendo la impresión de verse algo apartado de tales encargos desde la jubilación de su padre".(71)

Su clientela cada día es más numerosa. Acude asimismo a infinidad de reuniones literarias y artísticas, tanto privadas como oficiales. En ellas es siempre solicitado para realizar lecturas y discursos, como el que pronuncia el 26 de Febrero de 1860 con motivo del ingreso de Carlos de Haes como Académico de número de San Fernando.(72)

En 1860 es nombrado Comendador de la Orden Wasa, de Suecia y Noruega; Oficial de la Legión de Honor de Francia; Miembro de la Real Academia de Bélgica por las clases de Bellas Artes y Académico de Bellas Artes de la de Milán; Comendador de la Orden de Santiago del Mérito, de Portugal. Representó además a España en la Exposición de las Industrias y las Artes celebrada en Londres. Pero el nombramiento que mayor satisfacción le proporciona es el de Director del Museo del Prado, cargo para el que

---

(70) Ibidem. Pags.84-85.

(71) Ibidem. Pág.86.

(72) Ibidem. Pág.85.

fué designado al fallecer Juan Antonio de Ribera, quien a su vez, había sustituído a José de Madrazo en 1858.

Su entusiasmo en la labor de reforma del Museo, continuando así las iniciativas que su padre puso en marcha, resulta notablemente benficioso para la paulatina mejora de las instalaciones y la marcha de este, aunque tiene siempre que luchar en contra de la corriente, pues el inevitable desprecio hacia el desarrollo cultural que, aún pareciendo increíble, era tradicional, era la tónica dominante de los altos estamentos, y el resultado final de las conspiraciones de terceros. Madrazo se ve continuamente inspeccionado, importunado y fescalizado; se reducen continuamente gastos, incluso en los sueldos de los trabajadores del Museo, cuyos derechos eran una fundamental preocupación del pintor; se interrumpen repetidamente las labores de restauración, debido a esta sistemática intromisión; se estorban las adquisiciones de obras de arte español que Federico consideraba "de necesaria, de precisa adquisición para llenar las lagunas que aún esterilizan el conocimiento del arte nacional"(73). Pero las lagunas no existían, desgraciadamente, sólo en el conocimiento del arte nacional, si no en los aspectos ideológicos que condicionaban absolutamente el grado de necesidad cultural tanto de la monarquía como de la clase dominante. Por lo tanto, el trabajo que Madrazo realizó en el Prado puede considerarse como de logro excepcional en tanto que tuvo que luchar contra la ignorancia y la estulticia generalizadas, e inevitablemente, contra ese "pesar del bien ajeno", que tan frecuentemente acompaña al éxito.

Consiguió, a pesar de las dificultades, restaurar buen número de los fragmentos de las estatuas, bustos y bajorrelieves en mármol que se encontraban en el exterior y en los sótanos del Museo, trasladándolos a los salones de Escultura. Se restauran también multitud de cuadros, ya tablas o lienzos, realizando forraciones y asimismo limpiezas; entre ellos están obras de Carducci, Tiziano, Bassano, Rubens, Bruhegel, Mengs...etc. Se reparan gran cantidad de marcos, haciendo otros nuevos; se pusieron

---

(73) Ibidem. Pág.94.

los tarjetones "fijos en los marcos y con el nombre de los autores bien escrito"; se clasifican las escuelas flamenca, italiana y española; pasa los días enteros en el establecimiento, instalando incluso allí su caballete. Se reforman galerías, entarimados, rotondas, salas de descanso; se procuran las disposiciones que proporcionen mayor iluminación; se seleccionan los mejores dibujos originales colocándolos en muebles construídos al efecto; hizo construir vitrinas para las alhajas, que se limpiaron y compusieron; pedestales para situar esculturas,como los bustos de los pintores más célebres de España e Italia, y para colocar las estatuas de la colección de la Reina Cristina de Suecia, abandonadas en el patio y el sótano; se distribuyen por todas las salas las mesas de mosaico que estaban en las galerías de escultura , y se colocan cuadros, los de menor categoría, en las dependencias administrativas del Museo. Se dedica a la catalogación de las obras en su totalidad, basándose en el catálogo de su hermano Pedro, dirigido por D.José. Restaura también varias obras que no pertenecían al Museo: varios cuadros de la Casita de Abajo de El Escorial; varios bustos de la Casita del Labrador; algunos capiteles de la Aljafería y los cartones de Goya, amontonados en los sótanos del Palacio. También busca la posibilidad de ampliar el Museo con dos edificios adyacentes: San Jerónimo y el Casón del Este. Se adquieren varios cuadros de Goya, y finalmente consigue que el Museo abra sus puertas los domingos y los lunes de cada semana, de diez a tres, siendo los domingos la entrada gratuita. En 1868, al tomar el poder Serrano, y producirse la total modificación del orden del país, se destituye a Federico de Madrazo de su cargo. Su mayor preocupación entonces fué que los empleados del Museo quedaron sin percibir las nóminas de Septiembre y Octubre. Fué nombrado para sustituirle Antonio Gisbert.(74)

En 1862 presenta a la Academia un proyecto para publicar una edición de los cuadros más famosos conservados en la Academia, proyecto que es bien acogido por t dos los académicos. Colabora

---

(74) Ibidem. Págs.88-95.

asimismo en el Diccionario General de Bellas Artes, y en los especiales de Arquitectura y Pintura, Mobiliana e Indumentaria. El 17 de Mayo de 1866 toma posesión de su nuevo cargo de Director de la Academia de San Fernando. Acabado su discurso, en el que, entre otros conceptos, exhorta a los académicos a "colaborar al bien por medio de lo bello", José Amador de los Ríos, como Secretario General da comienzo a la sesión histórica, leyendo el Duque de Rivas un "Elogio" a Pacheco, anterior Director, ya fallecido.(75)

Una de las principales tareas que realiza Federico desde su puesto de la Academia es la de restauración y conservación del patrimonio histórico nacional, mediante una constante correspondencia entre la Dirección de la Academia, las Comisiones Provinciales y los distintos Ministerios. Se forma una comisión, presidida por Madrazo, y formada por Huet, Amador de los Ríos y Eugenio de la Cámara, que como primera medida consigue del Ministerio de Fomento una Real Orden por la que se prohibía tocar los monumentos públicos sin expresa autorización del Gobierno e informe de la Academia. "Gracias a la intervención de Madrazo y la Academia se restauraron y se salvaron en el período de 1866 a 1871 monumentos tales como: La Diputación y los monasterios de San Juan de la Peña y de Monte Aragón, en Huesca; San Pablo y los Templarios de Leythos, de Valladolid; Santa Mª la Blanca y San Juan de los Reyes, en Toledo; Santa Ana, Santa Agueda, San Pablo del Campo, la Catedral, el Monasterio de San Cugat del Vallés; el Claustro de San Pedro de las Puellas; el Convento de San Juan de Jerusalem; y la Casa del Arcediano, en Barcelona; los Monasterios de Poblet y de Santa Creus; los Palacios de D.Jaime y de Augusto; la Capilla de San Pablo, en Tarragona; los Monasterios de Veruela y Mosquebruna y la Iglesia de las Planas de Castellote, en Teruel; San Esteban, de Salamanca; la Iglesia de Jaladella, en Lugo; las Puertas de las Murallas de Córdoba; el Monasterio del Parral, el Acueducto, el Arco de San Juan y la Casa del Corpus Christi, en Segovia; la Catedral y el Panteón de los Reyes, de León; los Monasterios

---

(75) Ibidem. Pág.104.

de Estella, en Logroño, y de Leyre, en Navarra; la Casa de la Infanta, y el Convento de Santo Tomás, en Zaragoza; los Conventos de las Calatravas y de Almagro, en Ciudad Real; la Alhambra, con el fin de que "se conservara íntegro con todas las dependencias y accesorios naturales del célebre monumento", en Granada; el Alcázar y la Torre del Oro, en Sevilla; la Colegiata de Roncesvalles y el Claustro del Convento de los Padres Observantes, en Palma de Mallorca...(...) Madrazo se sentía satisfecho de haber llegado a tiempo para suspender el golpe demoledor "ya asestado contra muy preciosos y respetabls monumentos". Esta constante labor le llevó a poder rescatar de la especulación y llevar a cabo restauraciones como las de las Iglesias de San Esteban y Santa Catalina, de Sevilla; las pinturas de San Isidro, de Santi-Ponce; y la Iglesia de Santa Mª de la Victoria, en el Puerto de Santa María; la Mezquita de Córdoba, las Murallas de Zamora; las Puertas de las Atarazanas, en Málaga; la Cartuja de Jerez; el lucernario de la Catedral de Salamanca; San Jerónimo, de Granada, y la Catedral de León (cuyas obras las dirigió Juan de Madrazo) entre otras muchas".(76)

También se preocupó de la instalación de nuevos Museos por todo el territorio nacional, y de la restauración y acondicionamiento de otros ya existentes.

En 1867 prepara, al frente de la Academia, un dictamen correspondiente al traslado de los restos mortales de Goya, desde el cementerio de Burdeos a Madrid. Además propone, con la aceptación unánime por parte de la Academia, la compra de un álbum con más de 800 dibujos originales del genial aragonés, y de algunos de sus cuadros, entre los que se encontraba un autorretrato. Otro de los propósitos de la institución fué levantar un monumento en memoria de aquél célebre pintor,(77) por el que tanto Federico como sus hermanos sentían fuerte admiración. Federico trató mucho en su infancia a Goya, "por ser visita de su casa, y recordaba perfectamente su tipo: era bajo de cuerpo, tenía la voz áspera

---

(76) Ibidem. Págs. 107 y 111.

(77) Ibidem. Pág.106.

é iba vestido con largo gabán de paño verde..."(78)

La fascinación que por la obra de Goya siente Federico de Madrazo se hace sentir en el neogoyismo que inculca a su hijo político Mariano Fortuny, casado con su hija Cecilia; asimismo influye en este sentido en sus hijos, Raimundo y Ricardo, haciéndoles copiar "los cuadros de Goya que se conservaban en el Museo del Prado, en la Academia de San Fernando, en su propia colección, en la de su hermano Luis y en la de sus amigos, como Carderera"(79). él mismo experimentará en su obra dicho influjo, sobre todo en los retratos que realizó a partir de la década de los setenta. su producción no disminuye durante su labor al frente de la Academia; antes al contrario: cada vez son más numerosos los encargos, que realiza puntualmente, a la vez que no decae nunca su ánimo en la labor defensora del patrimonio. Así, en 1872, decía, en sesión pública de la Academia del 21 de Abril: "...Fenómenos singulares los que ocurren en el mundo de las ideas! Las más poderosas palancas para mover el universo, están latentes en los órganos imperceptibles y misteriosos del pensamiento y de la voluntad; es tan cierto que la impalpable fé hace mudar de asiento á las montañas, que muchas veces hemos presenciado haber sido suficiente el mero esfuerzo de nuestra fé artística para mantener en pié, contra el bárbaro y ciego empuje de desacordadas pasiones, gigantescas moles de granito condenadas á convertirse en inútiles escombros"(80)

En la década de los años setenta, otra de sus ocupaciones es preparar y organizar el reglamento de la Exposiciones Nacionales, y siempre dedicado de lleno a la enseñanza en la Escuela, donde se forman las generaciones de fin de siglo y de principios del XX. Es una importantísima labor realizada dentro de un espíritu

---

(78) Moreno Carbonero, J: "Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del 27 de Noviembre de 1898". Págs.10-11.

(79) González López, C: Op.cit. Pág.106.

(80) De Madrazo, Federico: "Memoria sobre el estado y trabajos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, durante el trienio de 1868 a 1871". Sesión pública del 21 de Abril.1872

abierto a las nuevas orientaciones, aunque mantenido dentro de la prudente contención de la estética del academicismo romántico, siendo él mismo el primero que en su obra manifiesta esta apertura hacia la evolución a que se alude.

Tal era su personalidad y fama internacional, que no había pintor famoso, literato consagrado, directores de museos, coleccionistas acreditados,e incluso figuras de la política internacional que no acudieran a su estudio a su paso por Madrid. No sólo por su atracción personal y lo excepcional de su trayectoria artística; su estudio era además un auténtico archivo artístico y literario. "Se da la circunstancia que durante la visita de los emperadores del Brasil en Madrid, en donde visitaron a poquísimas personas, se personaron en el estudio de Madrazo, recibiendo éste poco tiempo después el nombramiento de Comendador de la Real Orden de la Concepción de Villaviciosa de Portugal. El reconocimiento artístico de su personalidad continuaba teniendo vitalidad en Europa. Buena muestra es que en París, en 1875,contando cincuenta y cuatro años, se le concedió la primera medalla de la Exposición Universal del año anterior, por sus retratos, y el grado de Oficial de la Legión de Honor. Ello demuestra que Federico era bien conocido en los ambientes artísticos e intelectuales, en los cuales recibió siempre trato de preferencia"(81). Un ejemplo de la atención que se puso en la obra de Madrazo se aprecia en el texto de la carta de Van Gogh a su hermano Theo de Enero de 1874 en la que cita "algunos nombres de pintores que me gustan particularmente: Scheffer,Delaroche, Hebert, Meissonier, Madrazo, Corot..."(82)

En 1873 fallece uno de sus discípulos predilectos, Rosales; pero más duro golpe será aún para él la muerte al año siguiente de su querido y admirado yerno, Fortuny. Esta última desgracia coincide con su propio viaje de bodas, pues casa por segunda vez con la baronesa de Andilla, Rosa Guardiola Gómez, que también había quedado viuda(83). La muerte de Fortuny ensombrece durante mu-

---

(81) González López, C: Op.cit. Pág.112.

(82) Van Gogh, V: "Cartas a Theo". Pág.18.(Londres,Enero de 1874).

(83) González López, C: Op.cit. Pág.113.

cho tiempo. En 1876, en el discurso que lee en la Academia en la Sesión pública del 13 de Febrero, se expresaba así:

"Lleno mi corazón de luto por la gran desventura que me afligía, arrebatándome un ser querido y despojando á las artes del siglo XIX de una de sus más granadas esperanzas, recibí en Roma este inapreciable testimonio de vuestro fraternal cariño, que vino á templar en cierto modo el profundo pesar que me abrumaba. Prematura, inesperadamente, había dejado de existir el pintor Fortuny, preclaro hijo de Reus, que en alas de su genio subió, con el aplauso de los pueblos cultos, en muy temprana edad á la elevada cumbre, que sólo es dado alcanzar á las incesantes fatigas de larga y muy laboriosa existencia. Yo había perdido, con perderle, un cariñoso amigo, un hijo amado, un padre ternísimo para mis nietos; la patria había perdido un ciudadano honrado; el arte una de esas glorias sin mancha, que forman en todas edades su más brillante aureola. Aquél golpe inverosímil era para mí y lo es todavía (permitidme que os lo diga en esta solemne ocasión) un sueño terrible, una abrumadora pesadilla..."(84)

En la Exposición Universal de París de 1878 se expuso la obra de Fortuny en una sala especial.

En 1880, después de una estancia en París, en compañía de su esposa, y de su hija soltera, Isabel, durante la que realiza una serie de retratos, algunos de ellos en el estudio de su hijo Raimundo, que a la sazón residía en la ciudad, vuelve a encontrarse en Madrid. Trabaja de continuo en su estudio y la Academia, y en 1881 es nombrado Director del Museo del Prado, al fallecer Sans y Cabot. El nombramiento es aplaudido nacional e internacionalmente. Es felicitado incluso por Isabel II, que se encuentra en el exilio: "...la idea de tu excelente mujer, mi buena amiga, para enviarte estas líneas de expresión de mi cariño. Por ella he sabido que no habías recibido lo que yo te escribí cuando has vuelto a ser nombrado Director del Museo de Pinturas. Puedes

---

(84) De Madrazo y Küntz, F: "Discurso sobre el estado y trabajos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante el trienio de 1872 á 1875". Págs 5-6. Sesión Pública. 13-2-1876.

suponerte lo que habré celebrado este acto de justicia del rey, mi amado hijo. A toda tu familia mis cariñosos recuerdos, y para tí toda la expresión del mucho cariño que de corazón te profesa tu agradecida, Isabel de Borbón".(85)

Vuelve a reemprender la labor restauradora en el Museo; inicia nuevas reformas: la reparación de los tejados, entarimados de las salas de Alfonso XII y de Goya, los pararrayos, la fachada posterior y el alcantarillado, entre otras muchas; se adquieren también nuevas obras de arte para el Museo: la serie de pinturas negras de Goya, el retrato ecuestre de Palafox, también de Goya; otras que Claudio Lorenzale le procuraba desde Barcelona; se reciben además una serie de donaciones, como la del Barón D'Erlanger y la del Duque de Zaragoza; en 1889 el Museo recibe una donación de más de dos mil cuadros de la colección Pastrana. También ve cumplido su proyecto de levantar un Museo de Arte Contemporaneo, donde se ubicarían las obras adquiridas por el Estado en las Exposiciones Nacionales.(86)

Viaja mucho a Barcelona y Sevilla. En esta última ciudad tiene gran amistad con los Duques de Montpensier, y con Joaquín Irureta Goyena, casado con Dª Manuela Errazu, en cuya casa residía durante sus frecuentes estancias. En Sevilla se relaciona con el c´culo de pintores adscritos a los Montpensier, que reunían en el bellísimo Palacio de San Telmo, adquirido en 1851(87) a su pequeña corte. Quizás el pintor con quien mayor relación guarda en esos viajes será Manuel Wssel, que se había formado bajo sus enseñanzas en la Academia de San Fernando, como tantos otros pintores andaluces, y que conservaba una estrecha amistad con él y el resto de los Madrazo. Wssel es uno de los muchos pintores que contribuye a difundir, mediante su docencia, en las Escuelas andaluzas, y él concretamente, en la sevillana, la herencia artísti-

---

(85) Carta de Isabel de Borbón a Federico de Madrazo.París,1881.7 de Septiembre.Archivo Madrazo.Madrid.Cfr:González López,C:Op.cit,P.117.

(86) González Lópz, C: Op.cit.Pág.117.

(87) De la Banda y Vargas, A: "La colección pictórica de la Infanta Luisa de Orleans". Pág.27. Universidad de Sevilla.

ca de los Madrazo. En las reuniones que tenían lugar con los Duques, a las que asistía lo más escogido del ámbito artístico e intelectual sevillano, ocurrían multitud de anécdotas, como aquélla que cuenta el Padre Coloma en los "Recuerdos de Fernán Caballero", según la cual es fama que entre los Duques y Federico de Madrazo se organizó una pequeña conspiración en torno a la famosa escritora, encaminada nada menos que a retratarla sin su conocimiento, pues nunca había consentido en ser efigiada por pintor alguno. Detrás de un seto, tarde tras tarde, Madrazo realiza la obra, sin que Dª Cecilia se apercibiera, enfrascada en las diarias tertulias del jardín. Una vez concluído, el retrato fué muy de su gusto, lo que no es de extrañar, conociendo la magia de Federico en exaltar los más mínimos indicios de belleza en sus figuras femeninas.

En Madrid continúa pintando en su estudio de la calle de la Greda, el centro artístico más celebrado durante el último cuarto del siglo XIX. A él acudían desde miembros de la casa real hasta sus discípulos más destacados. Mr.Taft y Mr.Durand-Ruel venían desde Estados Unidos para visitarle y hacerle consultas técnicas. A sus tertulias acudía lo más destacado del ámbito artístico e intelectual del momento. Entre los pintores podemos citar a Beruete, Eduardo Cano, Alejo Vera, Ricardo Navarrete, Vicente Palmaroli, Francisco Pradilla, Alejandro Ferrant, Casto Plasencia, Salvador Martínez Cubells, José Moreno Carbonero, Ricardo Villodas, Emilio Sanchez Perrier,Sorolla...(88)

Continúa también dedicándose a la docencia, siempre con el abierto criterio que le caracterizó. Por sus aulas pasaron todas las hornadas de jóvenes pintores que conformaron el panorama de la pintura española del último cuarto de siglo y del primer tercio del Novecientos, manteniendo vivo en las Escuelas Provinciales el espíritu academicista romántico que postularon los Madrazo, y que engloba todos los lógicos aspectos evolutivos formales que la pintura decimonónica española experimenta, y que ya vimos que no son sino variaciones técnicas derivadas de una misma inten-

---

(88) González López, C: Op.cit. Pág.118.

cionalidad romántica. Los andaluces fueron legión. Por el aula de Federico pasaron pintores como Alvarez Dumont, que posteriormente ejercerá la docencia en Cádiz y Sevilla; Eduardo Cano, que formará a multitud de alumnos de la Escuela hispalense, entre ellos Jiménez Aranda; Bernardo Ferrándiz, que transpolaría la estética madrazista a la Escuela malagueña, desde su creación; Martínez de la Vega, que ejercerá asimismo la docencia en la Escuela malagueña, y aunque tenga muchas y muy fuertes divergencias con Ferrándiz, coincidirá con él en cultivar el academicismo romántico de su común maestro Federico; Tomás Muñoz Lucena, que enseñará en las Escuelas de Córdoba y Granada; Manuel Gómez-Moreno, que será el alma de la Escuela granadina del XIX; Pedro Rodríguez de la Torre, el giennense, Ramón Rodríguez Barcaza, el responsable de la formación de los pintores gaditanos de la segunda mitad del siglo...y así podríamos seguir con una interminable relación(89).

"Este hombre superafortunado, jamás sabedor de luchas por la vida, estrecheces, competencias y apuros, rector de los organismos estéticos españoles durante tantos años, supo corresponder a la bonísima estrella que constantemente le guiara. Fué un gran artista y un insigne pintor, y con tales títulos se mostró acreedor a su envidiable suerte.(...) Dado que nuestro Don Federico retrató por espacio de más de medio siglo, su perspicacia le obligaba a seguir las variaciones del gesto, de porte, de ademán, claro está que de modas masculinas y femeninas, tan cambiantes a lo largo de esos cincuenta años. Y aquí su destreza, aquí su magia. Ha palpado como nadie la aureola personal que el Romanticismo prendó en la cabeza de sus protagonistas mejores, y los retratos nobilísimos del marino Sánchez, del Duque de Osuna a caballo, de Ventura de la Vega, de Don Pedro de Madrazo, son pura esencia del tiempo, con un empaque distante propio del que sueña. Y no hay que referirse exclusivamente a óleos, porque los dibujos- excepcionalísimos, increíbles de perfección- en que capta a figuras

---

(89) Vid. "Diccionario Biográfico de pintores andaluces del XIX", incluído en el presente volumen.

tan entrañables como Mariano José de Larra o su amigo el arrojado Conde de Campo Alange, a literatos como Bretón de los Herreros y a artistas como Ponzano, quizá los superen en excelencia. Pero pasan los años, y ahora es el general Evaristo San Miguel, prólogo a la revolución progresista de 1854, el que va rebasando aquellos años de sueño. Y pasarán otros, y el retratado será Don Nicolás Salmerón, figura ya de nuestro tiempo. De Fernando VII a Nicolás Salmerón, Federico de Madrazo no altera su objetividad- de enaltecimiento, de perfectibilidad innatas -sea quien fuere el modelo. Incluso de rebelará contra las condiciones negativas de éste, no ocultando su disgusto ante las facciones de pepona gorda de Isabel II, y no otro sería el único caso en que los pinceles de Don Federico mintieron, y mintieron sólo a medias..."(90)

Hacia 1892 su vista se debilita, debido a unas cataratas que padecía; sufría dolores insoportables, teniendo que abandonar los encargos particulares y oficiales, no pudiendo ni acudir a la apertura del curso 1892-1893. Parece ser que la última Junta de la Academia que preside es la del 24 de Octubre de 1893. Aquejado además de otra dolorosa enfermedad, es sometido a una operación quirúrgica, tras la que parece mejorar, pero fallece a las once y media de la noche del 10 de Junio de 1894.(91)

"Fué depositado en la rotonda del Museo, colocándole en la cabecera el Cristo de Velázquez y bajo el dosel, "La Concepción" de Murillo, "imágenes que simbolizan el espíritu católico y asocian el recuerdo de aquellos dos grandes artistas a los últimos honores tributados a Madrazo". Todos los diarios y revistas se hicieron eco del acontecimiento. El duelo fué presidido por Raimundo y Ricardo de Madrazo y por Pedro, Luis y José de Madrazo (hijos, hermanos y sobrino). El Gobierno fué representado por Cánovas del Castillo y el General Rivas Palacio; la reina por su secretario particular, Conde de Morphy, y a continuación un numeroso grupo de amigos. Fué enterrado en la Sacramental de

---

(90) Gaya Nuño, J.A: "Ars Hispaniae.XIX". Págs.249-250.

(91) González López, C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.118.

San Isidro. Al poco tiempo se puso una lápida en una de las Salas de la Galería de cuadros de la Academia" (92) "y al año siguiente un busto suyo debido a la mano de Ponciano Ponzano en mármol de Carrara en el Museo del Prado, y que en la actualidad está situado, casi diría almacenado, en algún rincón en espera de que algún día vuelva a ser colocado en el lugar que realmente le corresponde".(93)

---

(92) Ibidem. Pág.119.

(93) González López, C: "Federico de Madrazo, señorío de la pintura". Revista Antiquaria. Nº 13. Diciembre 1984. Pág.37.

1_c: LOS OTROS PINTORES MADRAZO: LUIS, RAIMUNDO Y RICARDO

"...Una variopinta cuestión familiar, social, artística, intelectual y hasta política. Nunca ninguno de ellos debería ser entendido por separado".

Joaquín de la Puente.(94)

Hay aún más pintores Madrazo, como Federico de Madrazo y Ochoa, "Coccó", dilettante donde los haya, inmerso en la Belle Époque parisina de los años de la preguerra; amigo íntimo de Proust y Cocteau; hijo de Raimundo de Madrazo y de su primera mujer y prima hermana, Carlota de Ochoa y Madrazo; Mariano de Madrazo López de la Calle, que aún vive, hijo de Ricardo de Madrazo y de Angeles López de la Calle, que además de pintar se dedicó a la carrera diplomática, y que en 1945 escribe una "Historia del Museo del Prado"; y por supuesto Mariano Fortuny y Madrazo, primo de "Coccó", continuador de la estética de su padre, el malogrado pintor catalán, ya incluído en la familia Madrazo. Pero sería en exceso dilatado este trabajo si analizásemos aquí la trayectoria de todos ellos. Y la de Pedro de Madrazo, también pintor, aunque se dedica específicamente a la literatura y la crítica de arte; y la del arquitecto, que también lo hubo en la familia, Juan, que en 1866 proyecta y realiza el palacio madrileño del conde de Villagonzalo(95), donde desarrolla las teorías de Viollet-le-Duc, propulsor de los "medievalistas". Nos vamos a acercar tan sólo a los tres pintores que son, tras Federico y José de Madrazo, (los precursores e introductores en el país de las corrientes europeas del arte decimonónico), los continuadores más destacados de la estética impuesta por aquéllos. Estos tres pintores serán Luis, Raimundo y Ricardo de Madrazo.

---

(94) De la Puente, J: "Federico de Madrazo por entre su estirpe y su tiempo". Catálogo: "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.16.

(95) Gaceta del Museo Municipal de Madrid. Nº 15. Abril 1985. "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.7.

Luis de Madrazo y Küntz nace en Madrid el 27 de Febrero de 1825. Hijo de José de Madrazo y Dª Isabel Küntz de Valentini, fué discípulo de su padre y de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1848 gana por oposición una de las primeras pensiones del Estado para estudiar en Roma(96); con el cuadro "Tobías devolviendo la vista a su padre", "cuadro que obtuvo un éxito tan grande que la crítica aseguró que era más bien de un profesor consumado que de un buen discípulo".(97) No en vano su padre le había educado en la misma férrea disciplina académica que a su hermano,Federico. "En la Exposición del mismo año presentó tres retratos, y en la celebrada en 1851 figura un cuadro que representaba á David triunfante de Goliat".(98)

Durante su estancia en Roma, pinta, entre otras obras, "El entierro de Santa Cecilia", en el año 52; la presenta a la Exposición de Madrid de ese mismo año, y en la Exposición Universal de París de 1855 recibe, con la misma obra, una "honrosa distinción".(99) El cuadro es adquirido por el Gobierno español para el Museo de la Trinidad.(100)

En París conoce a Ingres, que, al igual que Overbeck y los Nazarenos, con los que había entrado en contacto en Roma, como años atrás Federico, tiene una gran incidencia formal en su obra. Luis de Madrazo pasa por las mismas etapas evolutivas que su hermano, lo que es lógico teniendo en cuenta, no sólo la gran admiración que sentía hacia su personalidad y trayectoria, sino la idéntica plataforma de base que la pintura de los dos hermanos tiene: Las enseñanzas de José de Madrazo, que inculca a sus hijos y aún a sus nietos idénticas máximas y postulados teóricos y técnicos.

Ya en Madrid, concurre a la Exposición Nacional de 1856, la primera de las Nacionales, con "Don Pelayo en Covadonga",

---

(96) De Pantorba, B: "Los Madrazos".

(97) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica...." Pág.405.

(98) Ibidem.

(99) Ibidem.

(100)Santos Moreno, D:"La pintura del siglo XIX en el Museo..."

obra que le vale medalla de primera clase. El cuadro es adquirido por el Gobierno para el Museo de Pinturas y Esculturas. En aquélla misma exposición presenta además cinco retratos.(101)

A pesar de militar en las filas del romanticismo progresista al lado de Federico, del que siempre fué fiel seguidor, y de poseer amplias y avanzadas ambiciones estéticas, se dedicó casi en exclusiva al retrato, el género mejor remunerado y más celebrado por la sociedad burguesa.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 recibe una medalla de segunda clase, por un retrato del señor D.L.S.(102) habiendo presentado otros cinco retratos más(103). En la Exposición de Bayona de 1864 recibe una medalla de plata por varios retratos.(104)

En 1855 había realizado también "Primer milagro de Santa Teresa de Jesús"(105). En 1859 ejecuta un cuadro que representa a Santa Isabel, reina de Hungría. De 1860 es "Presentación de la embajada marroquí a Dª Isabel II", y un cuadro de Nuestra Señora de los Dolores(106). Del mismo año son las efigies de Don Pelayo e Isabel la Católica, para la serie iconográfica que empezó a formarse bajo la dirección de José de Madrazo(107), y el retrato de Isabel II destinado a Tierra Santa.

Realiza también, entre otras muchas obras, los retratos del actor Julián Romea en el papel de Sullivan y el del general Prim, adquirido para el Senado. Los de Vicente Palmaroli, Cecilia de Madrazo, Duque de Abrantes, Cardenal Ceferino González, los del pintor Francisco Sáinz, Dª Cecilia Moltó de Poleró, Marquesa

---

(101) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Pág.405.

(102) Catálogo "Exposiciones Nacionales del siglo XIX". Pág.272.

(103) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Pág.405.

(104) Ibidem.

(105) Catálogo Exposición: "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.175. Ayuntamiento e Madrid-Concejalía de Cultura.

(106) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Pág.405.

(107) Gaceta del Museo Municipal de Madrid. Nº 15. Abril 1985. "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.6.

de Roncali y los de su padre y hermanos, Federico y Juan, además de su autorretrato.(108)

Contrae matrimonio con la hija mayor de Federico, Luisa, a los treinta y siete años.(109) Participa con numerosos dibujos en las ilustraciones del "Semanario Pintoresco Español",colaboración que ya inicia antes de cumplir veinte años.

Fué Académico de número de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y profesor de sus estudios desde 1830. Antes lo había sido supernumerario durante muchos años. Recibió la encomienda de Isabel la Católica.(110)

Llega a ser Director de los estudios de Pintura y escultura de la Academia de San Fernando. Muere en Madrid el 9 de Febrero de 1897.

Raimundo de Madrazo y Garreta nace en Roma, el 24 de Julio de 1841, durante el primer viaje que su padre Federico de Madrazo hace a aquélla ciudad para perfeccionarse en la pintura. Es apadrinado por el también pintor Raimundo Balzé.(111) Al año siguiente la familia regresa a Madrid, residiendo en casa de su abuelo, José de Madrazo,(112) en el edificio del Real Almacén de Cristales. La formación artística e intelectual de Raimundo comienza ya en aquélla casa de la calle de Alcalá, que no en vano constituía un excepcional cenáculo de arte y que contaba con una de las mejores pinacotecas y bibliotecas de España. Sus "Recuerdos de mi vida" se inician con estas líneas: "Tenía yo poco más o menos dos años cuando papá me hizo el retrato a la acuarela. Esto es lo primero que recuerdo de mi vida".(113)

---

(108) Ibidem.

(109) Agulló, M:"Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo". Catálogo: "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.104.

(110) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Pág.406.

(111) González López, C: "Raimundo de Madrazo, un español en París". Revista Antiquaria. Nº 18. Mayo 1985. Pág.40.

(112) Ibidem.

(113) Ibidem.

Raimundo solía visitar el estudio de su padre, en el recinto el Tívoli, en pleno paseo del Prado, frente al Museo. Allí Federico le retratará junto a sus hermanas Luisa y Rosa. En sus "Recuerdos" dice que cuando su padre "pintó mis manos fué lo que más me impresionó". La admiración por su padre nunca le abandonará a lo largo de su carrera. Ya entonces era Federico de Madrazo el mejor retratista de la Corte.(114)

A la edad reglamentaria ingresa en la Escuela de San Fernando y allí estudia primero bajo la dirección de su abuelo, Don José, pasando después a ser discípulo de su propio padre.

A los catorce años viaja con Federico a París, con motivo de la Exposición Universal de 1855.(115) Invitado por Ingres copia los dibujos que éste había diseñado para las vidrieras de la Sainte Chapelle de Luis Felipe de Orleans.(116) De regreso en Madrid, continúa con sus clases en la Academia: Natural, Ropajes, Colorido, Anatomía, Paisaje y Perspectiva. Además de su padre y su abuelo, recibe también enseñanzas de Juan Antonio de Ribera, Jenaro Pérez Villaamil, Manuel Rodríguez y Antonio Mª Esquivel.(117) A la sazón pinta, con sólo dieciocho años,"La traslacion de los restos del apóstol Santiago a la sede de Padrón", que presenta a la Exposición Regional de Sevilla de ese año. Acude con frecuencia al Museo del Prado, donde se ejercita copiando cuadros de Velázquez y Murillo.

Una vez concluídos sus estudios oficiales, su padre, que ya era Primer Pintor de Cámara y Director de la Academia de San Fernando, le envía a París nuevamente, para que amplíe sus conocimientos en la Academia Imperial.(118)

En París reside en casa de sus tíos Eugenio de Ochoa

---

(114) Ibidem.

(115) Ibidem.

(116) Gállego, :"De D.José a Coccó o el arte de ser griego". Catálogo "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.52.

(117) Gaceta del Museo Municipal de Madrid. Nº 15. Abril 1985. "Los Madrazo, una familia de artistas". Pág.8.

(118) González López, C: Op.cit. Pág.40.

y Carlota de Madrazo; los mejores amigos de aquélla época son Herrer y Martín Rico, pensionados por el Estado español. Queda entusiasmado por la ciudad: "no me cambio por nadie, sólo por París"(119), dice, a lo pocos días de su llegada. Viaja, en ese año de 1862, a Londres, para visitar la Exposición Universal y se impresiona extraordinariamente por los grandes retratistas ingleses, cuya obra influirá en grado sumo en su propia técnica. Su afición hacia lo inglés le impulsa a colaborar en algunas publicaciones anglófilas, pintando asimismo pequeñas obras de género encuadradas dentro de la misma corriente. Estas composiciones son desconocidas.(120)

Su padre le procura una pensión para que pinte un plafón para uno de los techos del palacio de la Malmaison, residencia de los Duques de Riansares, amigos de Federico, en los Campos Elíseos. Dicho plafón ha desaparecido: la "Alegoría a las Cortes de 1834".(121) Consigue también permisos para pintar en el Louvre, donde copia los cuadros de los grandes maestros venecianos, especialmente de Veronés y Tiziano.(122)

Estudia con Leon Cogniet. Tras el curso 1863-64 decide abandonar los estudios oficiales de la Academia Imperial, por considerar más importante su propia personalidad como pintor antes que las enseñanzas teóricas, demasiado puristas para él, sobre todo las de Leon Cogniet; por lo que decide visitar los estudios de pintores más "modernos", como Gleyre, Fromentin y Meissonier. (123) También se relaciona con León Bonnat y Antonio Gisbert, a quien sirve de modelo para su obra "Los comuneros de Castilla" (124). En 1865 retorna a Madrid. Viaja a Toledo, donde se impresiona ante El Greco, y en el Prado se dedica a copiar a Goya. Es durante esos años cuando afianza su amistad con Mariano Fortuny,

---

(119) Ibidem.

(120) Gaceta del Museo Municipal de Madrid.Nº 15. Abril 1985.Pág.8.

(121) Ibidem.

(122) González López, C: Op.cit. Pág.42.

(123) Ibidem.

(124) Gaceta del Museo Municipal de Madrid...

que más tarde se casará con la hermana de Raimundo, Cecilia de Madrazo. De regreso a París se inicia en temas intimistas de género galante. Junto a Martín Rico y Zamacois es presentado al principal marchante del Segundo Imperio, Adolph Goupil. Así mismo acudía al Café de los Intransigentes, en el Boulevard de la Madeleine.(125)

En 1868 viaja a Roma y posiblemente a Nápoles. En 1869 organoza la exposición de Fortuny en la Galería de Goupil. En 1870 se incorpora al grupo de la CRuz Roja Internacional, durante la guerra franco-prusiana, permaneciendo en París hasta que finaliza la contienda. Entonces se dirige a Sevilla, donde permanece pintando algún tiempo con su hermano Ricardo y Fortuny, en casa de los Irureta Goyena. Pasa después a Granada, donde Fortuny quería crear una escuela, al modo de la de Roma; permanece allí una corta temporada y en 1872 regresa a París, donde contrae matrimonio con su prima hermana Carlota de Ochoa.(126)

En 1874, al morir Fortuny, se hace cargo de su taller romano y organiza la venta de sus bienes en el Hotel Dronot de París, en Abril de 1875. Pero en ese mismo año fallece su esposa, quedando él y toda la familia destrozados por la sucesión de desgracias. Se traslada a vivir a casa de su hermana Cecilia, en la Casa Vallin de París, haciéndose ésta cargo de la educación del hijo de Raimundo, Federico : "Cocco", junto con los suyos propios, Mª Luisa y Mariano Fortuny y Madrazo. Raimundo decide abandonar la pintura, para dedicarse a las matemáticas,la astronomía y el ajedrez, pero su padre y su hermano Ricardo le convencen para que retorne a la pintura; es entonces cuando se revela su verdadero estilo.(127)

"La fama ya estaba decidida y no sólo Goupil en París y Agnot en Londres se interesaron por firmar un contrato con él, sino que coleccionistas como Gibson, Stewart, Wolf, Vanderbilt, Oppenheim, Herrer, Boris, Andde y Stebbin se esforzaron en adquirir

---

(125) González López, C: Op.cit. Pág.42.

(126) Ibidem. Pág.43.

(127) Ibidem.

sus obras. También en Madrid, los marchantes Bosch y Hernández le organizaron exposiciones. A partir de 1875 la Ilustración Española y Americana publicó una serie de críticas positivas".(128)

A la Exposición Universal de París de 1878 concurre con "La salida del baile de máscaras"; "Retrato de la Sra.de Mitjans"; "Coquelin"; "Una Pierrete"; "Una gitana" y "Escenas andaluzas en el alcázar de Sevilla" (129); obtiene allí una primera medalla y el lazo rojo distintivo de la Legión de Honor. Los críticos más importantes se interesan especialmente por su obra, como Paul Lefordt y Ludovic Barchet en la Gazette des Beaux Arts.(130)

En 1880 es nombrado Académico correspondiente de la de San Fernando en París. Viaja continuamente por Europa, y los encargos se acumulan de forma incesante. En 1864 el Gobierno francés le concede una sala especial en el Salón de artistas franceses, y el español le encarga una serie de cuadros para el Senado, pero no puede finalmente realizarlos debido a su necesaria marcha a los Estados Unidos, donde obtiene un gran éxito(131); reside después una corta temporada en Sudamérica.(132)

En la Universal de París de 1889 se le concede la Cruz de Caballero de la Legión de Honor, y en 1890 contrae segundas nupcias con María Hann Echenaguncia, hermana del compositor Reinaldo Hann.(133)

Viaja de nuevo a los Estados Unidos, donde trabaja en Nueva York, Chicago y los Angeles; después se trasladan a Argentina, donde ya había estado cinco años antes, retratando a los personajes más representativos de aquélla sociedad. De regreso a París reside con su esposa en la Rue de Beaujou, en un pabellón del palacio de los González Cándamo. En el primer piso tiene su domicilio, y en el segundo su taller, donde acuden sus modelos: Louise,

---

(128) Ibidem. Pág.44.

(129) Ossorio y Bernard, M: Galería biográfica....Pág.400.

(130) González López,C:"Raimundo de Madrazo...Antiquaria.Nº 18.P.44.

(131) Ibidem.

(132) Gaceta del Museo Municipal de Madrid. Nº 15. Pág.8.

(133) Ibidem.

Nanna, María, y la famosa Aline Masson, la más retratada de todas.(134)

En 1891 intenta, junto con sus amigos, Errazu, Casa Riera, Davillier, Egusquiza y Beaumont devolver los restos de Goya a España, corriendo él con todos los gastos, pero el gobierno español hace caso omiso de esta iniciativa, llevándose a cabo el traslado ocho años después, sin la intervención directa del pintor.(135)

Ya desde 1887 estaba muy desengañado del Gobierno español; por aquélla época se le había encargado el retrato de la reina regente, Mª Cristina de Habsburgo, "cuyo boceto, trabajado en una sesión en el Palacio de Aranjuez, revela la personalidad del pintor".(136) Concluído el cuadro, es censurado por el gobierno, devolviendo Raimundo el dinero percibido, y obligando a retirarlo del palacio. Un personaje desconocido adquiere el cuadro y lo regala a la embajada española en París, donde se conserva actualmente.(137) Amigo personal de Archer Huntington, patrocinador de la "Hispanic Society" de Nueva York, en 1905 es nombrado miembro de dicha sociedad.(138) En 1913 hace a ese organismo una importante donación de sus obras, que fué ampliada en 1921 por su viuda.

Fallece en su casa de Versalles, el 15 de Septiembre de 1920, a los 79 años de edad. En la primavera de 1821, la Royal Academy de Londres organiza una exposición antológica de su obra.(139)

"Para hacer lo que hizo, supo elegir certero el medio más adecuado de París. En Madrid hubiera tenido que ensombrecer un punto su paleta para estar acorde con la severidad acostumbrada en retratos y otras composiciones. Sus desnudos habrían resultado escandalosos. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes le habrían forzado a cultivar los patetismos fúnebres de lo más

---

(134) González López, C: Op.cit. Pág.44.

(135) Ibidem.

(136) Ibidem.

(137) Ibidem.

(138) Gaceta del Museo Municipal de Madrid. Nº 15. Pág.8.

(139) Ibidem.

de la pintura de historia. Los salones parisienses le permitieron pintar sin tomarse la pintura a la tremenda".(140)

Ricardo Federico de Madrazo y Garreta nace en Madrid en los primeros días del mes de Febrero de 1852. Era el último de los hijos de Federico de Madrazo y Küntz y de Luisa Garreta de Huertas. Fué bautizado en la Parroquia de San Sebastián.(141)

La familia vive en el Tívoli, residencia que sus padres poseen en el Paseo del Prado, pasando Ricardo algunas temporadas en casa de su abuelo paterno, José de Madrazo, en la calle de Alcalá. Al fallecer su madre en 1854, la familia se disgrega, yendo a vivir el niño, que tan sólo cuenta con dos años, a casa de sus abuelos, José e Isabel, "sin descuidar las visitas a sus abuelos maternos, Rafael Garreta y María Cleofé de Huertas".(142)

Por esa época su padre había sido nombrado Presidente del Jurado de la Primera Exposición Nacional de Bellas Artes, debiendo redactar las bases; estaba además concluyendo su cuadro "La España Cristiana", destinada a la Iglesia de San Jerónimo, en restauración. Todo ello no le impide ocuparse de Ricardo, quien le acompañaba en sus frecuentes viajes por el extranjero. Luisa, la hija mayor de Federico, se hizo cargo de la educación de los hermanos menores, especialmente de Ricardo Federico.(143)

El niño crece entre el escogido ambiente intelectual y artístico de la casa del Real Almacén de Cristales, donde su abuelo José, Primer Pintor de Cámara,celebraba frecuentes tertulias. "Ricardo solía recordar todas aquellas situaciones y en especial el cariño con que su abuelo le enseñaba a dibujar. Este le entregaba un lápiz, un trozo de papel, dejándole pintar sus monigotes,

---

(140) De la Puente, J:"Innovación y conservadurismo en los Madrazos" Revista Goya. Nº 104. Pág.102. Madrid, 1971.

(141) González López, C:"Ricardo Federico de Madrazo Garreta". Revista Ideas Estéticas. T.XXXV. Nº 138. Pág.215.1977.

(142) Ibidem.

(143) Ibidem. Pág.216.

pero procurando que fuesen la reproducción de algo real y aconsejándole siempre, como base principal, que el dibujo debe plasmar la realidad. Su padre le aconsejaba lo mismo, pero ampliaba esta idea diciendo a sus discípulos que el pintor debe captar la impresión del objeto concibiéndolo tal como lo ve y lo percibe, pero que al trasladarlo a la tela debe hacerlo a través de su propia personalidad".(144)

Al morir José de Madrazo, el muchacho cuenta con ocho años, y va a vivir con su padre y su hermana Luisa, que a la sazón se hallaba recién comprometida con su tío Luis de Madrazo Küntz, a la calle de la Greda, número 22. Su padre es nombrado por entonces Primer Pintor de Cámara, académico de la de San Lucas de Roma, y Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Además había recibido la dignidad de Caballero de la Legión de Honor francesa.(145)

A la edad reglamentaria ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; su padre forma parte del profesorado, entre el que se cuentan Carlos Luis de Ribera, Joaquín Espalter, Luis Ferrant y Vicente Camarón. Todos ellos conforman el bagaje artístico del joven bajo la directriz del romanticismo académico nacional. Los frecuentes viajes de su padre por por toda Europa y las consiguientes innovaciones técnicas de que se hace eco, también influyen fuertemente en la formación pictórica de Ricardo de Madrazo, al igual que en la de sus compañeros de estudios Pinazo, Viniegra, Beruete, Lhardy, Sánchez Perrier...etc.(146)

En la primavera de 1866, y a una de las reuniones que Federico de Madrazo celebra en su estudio de la calle de la Greda(actualmente calle de los Madrazo), asiste por primera vez Mariano Fortuny, que es presentado por agustín Rigalt y Francisco Sans y Cabot. En ese primer contacto conoce Fortuny a Cecilia de Madrazo y

---

(144) De Madrazo, Ricardo F:"Memorias inéditas".Sin publicar.Col.Don Mariano de Madrazo.Guadalajara.Cfr:González López,C: Op.cit.Pág.216.

(145) González López, C: Op.cit. Pág.217.

(146) Ibidem.

a Ricardo; al año siguiente contraerá matrimonio con Cecilia.

"Fortuny fué prontamente aceptado por su futuro suegro, gran admirador de su pintura, y del que conocía sus progresos no sólo por boca de su hijo Raimundo, sino también por los comentarios de sus discípulos Rosales, Zamacois, Rico, Ferrándiz, Casado de Alisal, etc, y por los de sus antiguos compañeros de Barcelona y maestros de Mariano Fortuny: Lorenzale, Milá y Fontanals, Bofarull y Manjarrás entre otros".(147)

"Ricardo Federico recordaba que "quedó prendado de su bello carácter" y de su pintura, pues rompía con los moldes tradicionales de la Academia y se acercaba a la técnica francesa que su padre tanto había alabado y que los marchantes tanto codiciaban. Siguiendo el consejo paterno, por una parte, y su instinto, por otra, decidió adoptar la técnica de Fortuny".(148)

Federico de Madrazo aconseja a Fortuny que acuda al Museo del Prado para copiar obras de Velázquez, Ribera y Goya; "así fué como Mariano Fortuny pudo perfeccionar aún más su técnica y adquirir gran maestría de la que, como había confesado a Raimundo, estaba algo falto, por no haber asistido a la escuela de San Fernando".(149) En esas sesiones del Prado, Ricardo acompaña a Fortuny; allí copian, entre otros, "San Jerónimo" y "San Andrés" de Ribera; "Esopo" y "Menipo" de Velázquez; y el "Autorretrato" de Bayeu; "La familia de Carlos IV" y el "Retrato de Mª Luisa y dos de sus hijas", de Goya, etc.(150)

Una vez en el seno de la familia Madrazo, el pintor de Reus comienza a avanzar más y más en su carrera; Federico de Madrazo le prepara una continua exposición con las obras que había traido de Roma, en su propio estudio de la calle de la Greda, el centro artístico más importante del momento; le depara una

---

(147) González López, C: "El hogar de Fortuny". Revista Ideas Estéticas. Nº 131. Pág.213.

(148) González López, C: "Ricardo Federico de Madrazo Garreta". Revista Ideas Estéticas. Nº 138. Págs.217-218.

(149) González López, C:"El hogar de Fortuny"...Pág.214.

(150) Ibidem.

serie de relaciones, y en Septiembre de ese mismo año de 1866, llegan a Madrid Raimundo de Madrazo y el hijo del marchante francés Goupil, con el fin de realizar un contrato con Mariano Fortuny. Para formalizar el contrato, el propio Federico deberá desplazarse a París para entrevistarse con Goupil, pues la reunión de Madrid no había resultado fructífera.(151)

Mientras que Fortuny regresa a Roma, y permanece allí pintando "Los Anticuarios" y varias obras orientalistas, que expondría en Madrid al año siguiente, Ricardo de Madrazo continúa asistiendo a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y al Museo del Prado, donde copia y estudia las técnicas de artistas nacionales y extranjeros de distintas épocas. También acude al taller de restauración del Museo, donde "artistas como Gato de Lema, González Argandona, Vicente Polero y José Gragera trabajaban con gran esmero y precisión bajo la dirección de Federico".(152)

En 1867 Fortuny vuelve nuevamente de Roma, organizándole Federico una exposición en su estudio con las obras que aquél trae de la Ciudad Eterna. Ricardo queda entusiasmado con la exposición, al igual que todos los que la contemplaron. Especialmente le impresionan las acuarelas, técnica a la que se dedica desde ese momento con entusiasmo. En Noviembre se celebra el matrimonio de su hermana Cecilia y Mariano; establecen ambos su residencia en Roma, a primeros del 68, yendo con ellos Ricardo, que no desaprovechó la oportunidad y solicitó a su padre permiso para el viaje. Una vez en Roma, ingresa en la Academia española,frecuentando asimismo las clases de la Academia Giggi. También, como es lógico, alterna con los españoles pensionados por el Gobierno español, antiguos amigos suyos, y con Agrassot, Tapiró, Moragas, Simonetti y Ferrándiz, amigos de su cuñado. También, seguramente influido por su abuelo José y por el escultor napolitano Gemito, se dedica a la escultura.(153)

En 1869 marcha con los Fortuny a París, debido a la insis-

---

(151) Ibidem. Pág.215.

(152) González López, C: "Ricardo Federico...Pág.218.

(153) Ibidem.

tencia de Goupil y Raimundo de Madrazo; Ricardo reside primero con éste y luego con Fortuny, en su casa de los Campos Elíseos. Asiste con su cuñado a todas las reuniones y manifestaciones artísticas que se suceden en la ciudad. Trabajan en el estudio que Gerome, yerno de Goupil, cede a Fortuny durante la permanencia de éste en la capital francesa. Ricardo pinta durante estos días varias escenas orientales y retrata a Delatre, modelo de Mariano.

"En esta época se vivían momentos tranquilos y felices. Zamacois contraía matrimonio y Fortuny tomaba unos apuntes de Ricardo y Martín Rico atravesando los Champs Elysées, el día en que éste se casaba con su modelo Louise. Las reuniones, tertulias y cenas se sucedían, y las exposiciones y esnobismos continuaban. Sin embargo, el inesperado estallido de la guerra franco-prusiana cambió todo este apacible panorama obligando a huir a la mayoría de los artistas afincados en la capital francesa".(154)

Ricardo de Madrazo y los Fortuny marchan precipitadamente de París, volviendo a Madrid, donde pasan una temporada en casa de su padre, para ir después a Sevilla, donde Goyena "les tenía preparado un gran recibimiento"(155). Pero al poco tiempo deciden trasladarse a Granada. Esto sucede en 1870. Se instalan provisionalmente en la Fonda de los Siete Suelos, propiedad de Castillo, donde solían residir los artistas que visitaban la ciudad.(156)

El impacto que les causa Granada es inenarrable. Fortuny escribe a su amigo Simonetti, diciéndole: "...es un país muy bello. Imagínate la villa Borghese en la cumbre de una montaña, rodeada de antiguas torres moriscas y en el centro, el palacio árabe más bello que se puede soñar, de lujo y de una ornamentación tales, que las paredes parecen cubiertas de encajes y tejidos de la mayor riqueza".(157)

Allí se desplazan también, al poco tiempo, una serie de amigos y sus respectivas familias: Agrassot, Moragas, Martín

---

(154) Ibidem. Pág.219.

(155) Ibidem.

(156) González López, C: "El hogar de Fortuny"...Pág.221.

(157) Ibidem.

Rico y Ferrándiz. Además llegan a Granada su padre, Federico de Madrazo, sus tíos, Pedro y Luis, y Juan de Madrazo, con Raimundo, que una vez terminada la guerra franco-prusiana va a Granada, vía Sevilla, donde se encontraban Federico y los demás, haciendo juntos el viaje a la ciudad de los cármenes. Antes que ellos arribarán también Worms, Constant, Davillier, Goupil hijo, Goyena, Bosch, Bravo Murillo, Tapiró, Simonetti, etc.(158) Muchos de ellos acuden a la cita granadina requeridos por Fortuny, para mantener el ambiente artístico que antriormente habían vivido. La intención de Fortuny era constituir en Granada una escuela al modo de la de Roma. En la ciudad causa sensación la llegada de tan famosos pintores y personajes del ambiente intelectual cortesano nacional e internacional. La obra de Fortuny y los Madrazo despierta la admiración general, y pocos son los pintores granadinos que no experimentan en su pintura la influencia del reusense, que resultó altamente positiva para la tadición artística de la ciudad. Pintores como Juan Bautista de Guzmán y Valentín Barrecheguren son alumnos suyos, y el mismo Gomez-Moreno resulta "tocado" de fortunysmo en algunas de sus obras, aunque con su amigo Francisco Muros tratase de poco auténticas a las creaciones moriscas de los pintores forasteros.

"Una vez establecidos en la Fonda de los Siete Suelos, Ricardo se dedicó por completo a la pintura, especialmente a la acuarela, técnica casi desconocida por aquél entonces en España. En compañía de su cuñado buscaba por los alrededores parajes para inspirarse, trasladando al lienzo o al papel escenas del pueblo bañadas en aquella luz natural propia de la región. Otras veces le aconsejaba sobre la compra de antigüedades, pues las conocía bien por las enseñanzas de su propio padre y por los consejos que éste solía dar a los marqueses de la Puente, de Vega-Inclán y otros que formaban colecciones particulares".(159)

Una de las novedades que, efectivamente, introduce Fortuny con los Madrazo en el ambiente artístico granadino, es la acuarela;

---

(158) Ibidem.

(159) González López, C: "Ricardo Federico...Pág.219.

lo que dará sus frutos en la generación siguiente, en la obra de acuarelistas de la talla de Isidoro Marín y Tomás Martín Rebollo.

Poco después de la llegada Fortuny alquila un edificio en Los Mártires; allí instala su estudio, trabajando con Ricardo, Ferrándiz y los otros; tuvieron por modelos a Fernández, a Bastian y a la hija de éste, Carmen.(160) También en el estudio reciben a sus amigos y contertulios granadinos, entre los que se contaba Rafael Contreras, el arquitecto restaurador de la Alhambra, en cuyo jardín también pintó Fortuny(161). Probablemente el hermano de éste, el pintor José Marcelo Contreras acudiría también a la cita granadina, desplazándose desde Madrid, donde ocupaba una Cátedra de enseñanza elemental en la Escuela superior de pinura; José Marcelo había sido alumno de Federico de Madrazo y es lógico que se relacionara con la familia.(162)

Fortuny y Ricardo e Madrazo tenían la idea de establecerse en Granada; arrienda en otoño de 1871 una casona del renacimiento, con catorce columnas y una fuente en el patio, en el número 1 del Realejo Bajo, al pie de la colina en cuya cumbre se eleva la Alhambra".(163) En ese año le nace el segundo de sus hijos, Mariano. La mayor parte del tiempo la pasa Fortuny pintando en su estudio o en los alrededores de Granada; siempre va acompañado de Ricardo, o Martín Rico, Ferrándiz...etc. Estaban todos verdaderamente entusiasmados. Fortuny escribe a un amigo: "Hace ya tres meses que estoy en Granada y trabajo como nunca he trabajado; lo pintoresco de este país es extraordinario; las ruinas de los tiempos de los moros se hallan en un estado de conservación imposible de haber en otra parte; lejos de la Alhambra he descubierto unos patios admirables y de un gusto extraño, desconocidos de los extranjeros. Pienso dibujar todos estos patios

---

(160) González López, C: "Fortuny:su etapa granadina". Revista Antiquaria; Nº 16. Marzo 1985. Pág.36.

(161) Ibidem.

(162) Vid. Diccionario Biográfico adjunto de pintores andaluces.

(163) González López, C: "El hogar de Fortuny....Pág.222.

si tengo tiempo para ello".(164)

El entusiasmo de Fortuny es paralelo al de Ricardo de Madrazo. Este pinta también sin descanso a Carmen y los demás modelos, y realiza multitud de obras de carácter paisajista y de género: "Una calle de Granada", "Arco de herradura en la Alhambra", "Bóveda de mozárabes", "Azulejos del patio de las Dos Hermanas", "Fuente de los Leones", todas ellas acuarelas, en las que se muestra claramente la influencia de su cuñado. Además, "Mujeres ante la puerta", "Las Mulas", "Casa del Chapín en el Alabicín", "Patio de la Casa de los Siete Suelos", etc. También trabaja en varios temas de casacas, al estilo de Meissonier.(165)

"Martín Rico recordaba que cuando residían en la Fonda de los Siete Suelos, diariamente le despertaba el ruido que producía el cincelado de un trozo de hierro para completar un casco del sigio XVI o la hoja de una espada o un puñal. Estos y muchos otros objetos fueron ejecutados con gran pericia como, por ejemplo, "la espada damasquinada con guarnición de ataujía en oro y plata" que fué muy elogiada por el crítico y especialista francés Eduardo de Beaumont. Así, también, en los Mártires, instaló su taller de alfarería, a la que era muy aficionado, llegando a conseguir el reflejo metálico de las lozas hispano-musulmanas, a semejanza de las que iba adquiriendo en sus diversos recorridos por el Albaicín y por los alrededores de Granada.Pues otra de las facetas de Fortuny fué la de coleccionista, afición que era compartida por su propia esposa y su cuñado, Ricardo de Madrazo. Muchos fueron los objetos que compró en Granada, entre los que cabe destacar el jarrón de loza hispano-morisco(Museo de Hermitage, Leningrado), o el "panel Fortuny"(Museo de Valencia de Don Juan,Madrid), etc. Aparte de la cerámica se interesó por las armas, tapices, tejidos, tallas, etc, es decir, por todo aquello que tenía un valor artístico e histórico. También compró objetos en los diversos viajes que realizó por Marruecos, Sevilla, Córdoba, o por Málaga, cuando salía con sus amigos para tomar apuntes

---

(164) Ibidem.

(165) González López, C: "Ricardo Federico....Pág.220.

de aquellas tierras. Han sido muy comentados sus viajes a Tetuán, junto con Tapiró y Ferrándiz, y a Guadix, con Clirin, el amigo del malogrado Regnault, caido en 1871 en la batalla de Buzenval, durante la guerra franco-prusiana. La muerte de este gran amigo suyo le produjo gran pena que compartió con Cecilia y también la angustiosa falta de noticias de Raimundo de Madrazo, que permaneció en París como camillero voluntario de la Cruz Roja".(166)

También van a la población del Salar de Loja, con Agrassot, hallando el famoso "Vaso Fortuny", que constituía el pie de una pila bautismal en la iglesia del pueblo.(167) Todo era en esos días búsquedas afanosas y febriles de objetos antiguos: "...los ratos de descanso nos íbamos al Albaicín a ver calles y patios que eran otros tantos cuadros. ¡Mariano buscando siempre antigüedades!".(168)

Ricardo encuentra una gran fuente de inspiración en los viajes que realizan, tanto cerca de Granada como a Marruecos, y pinta buen número de obras como resultado directo de aquéllos: "Paisaje", "Puesta de sol", "Chopos secos",(169),"Moro del Sur"(170) "El descanso del capitán"(171), etc.

"Ricardo no quiso, en ningún caso, que la situación privilegiada de su padre le sirviera para obtener cargo ni privilegio en Madrid, por lo que decidió continuar al lado de Fortuny. Pero ello no le impidió, por consejo de sus amigos, exponer en la Nacional de Madrid cinco acuarelas ejecutadas en Granada en 1871". (172)

---

(166) González López, C: "El hogar de Fortuny...Págs.222-223.

(167) González López, C: "Mariano Fortuny, coleccionista de cerámica hispano-musulmana". Revista Goya. Nº 143.Marzo 1978. Pág.274.

(168) Rico, Martín: "Recuerdos de mi vida". Cfr: González López,C: "Mariano Fortuny, coleccionista de cerámica....Pág.274.

(169) González López, C: "Ricardo Federico...Pág.220.

(170) De la Puente,J: Catálogo del Museo del Casón. Pág.162.

(171) Catálogo Exposición:"Pintores orientalistas del siglo XIX". Galería de Arte del Louvre. Madrid. Diciembre 1987.

(172) González López, C: Ricardo Federico....Pág.220.

También se aficiona el más joven de los Madrazos al grabado, técnica en la que Fortuny era un especialista. Los dos pasan largos ratos trabajando en el taller de los Martires, lo que da ocasión al cuñado de Fortuny de retratar a éste mientras se concentraba en su trabajo.(173)

Los proyectos de Fortuny y Ricardo Madrazo de establecerse en Granada quedan truncados debido a que en 1872 deben acudir rápidamente a Roma al fallecer el criado de Fortuny, Spiner, que cuidaba de su estudio de la Vía Gregoriana. Una vez se han hecho cargo de la situación, vuelven a Granada, recogen todos sus bártulos y a la esposa e hijos de Fortuny, y regresan definitivamente a la Ciudad Eterna. A finales de año se trasladan a Villa Martinori, que se convierte en el centro del círculo fortuniano. Ricardo-Federico era la persona de confianza de Fortuny, de tal manera que le sustituía en toda clase de actos oficiales, cenas y tertulias. En el taller de Fortuny trabaja con sus modelos, en especial Arlechino y Niccolina. De esos días es la acuarela "Modelo tocando la bandolina", obra claramente fortunyana.(174)

En la primavera de 1874 los Fortuny marchan a París, quedando Ricardo en Roma. A la vuelta de Fortuny, que venía "fatigado y absento"(175), Ricardo, Agrassot y Ferrándiz deciden buscar una casa cerca del mar.Se trasladan a Portici, cerca de Capodimonte. Fortuny muere poco después. Todos quedan anonadados.Ricardo se encargará de realizar el inventario de las posesiones artísticas de Mariano, ayudado por Agrassot, Ferrándiz y los demás amigos de la familia; envían todos estos bienes a París, donde Raimundo había organizado una subasta pública para Abril del 75. Con Federico de Madrazo, que llega también a Roma, se preocupa de vender todos los muebles y enseres de la villa, y al final, la villa misma. Después marchan a París. Allí residen momentáneamente en casa de Raimundo, hasta que él y Cecilia encuentran una casa en el barrio del bosque de Boulogne. Cecilia se establecerá en París

---

(173) Ibidem. Pág.221.

(174) Ibidem. Págs.221-222.

(175) Ibidem. Pag.222.

mientras que Ricardo retornará a Madrid, trabajando en el estudio de su padre, dedicándose al retrato; deja a un lado el tema orientalista, pues llega a la conclusión de que su obra en este género no llegaría nunca a alcanzar la calidad de la del maestro de Reus.(176)

No ocupando cargo alguno en los estamentos oficiales, para no sobrecargar más aún el ambiente de envidias que rodeaba a los Madrazo, se dedicará a la tradición familiar del retrato, sin abandonar el dibujo ni el retrato, a los que continúa dedicando buena parte de su tiempo. En 1877 vuelve a realizar temas orientalistas por consejo de los marchantes, a los que trata en sus continuos viajes a París y Londres. Estas obras continuarán manifestando reminiscencias fortunystas: "Moro sentado", "Beduino con una espingarda", etc.(177)

Desde mediados de 1881 hasta finales de 1882 vive en Venecia, en casa de su hermana Cecilia, que se había trasladado allí, al Palazzo Martinengo della Palle, residencia que él mismo buscó. Durante esa época aprovecha para trabajar al lado de Martín Rico, que reside en el edificio lindante con el de Cecilia. Retrata a sus sobrinos Mª Luisa y Mariano Fortuny y Madrazo. También de esos días son "Meissonier leyendo" y el retrato del Barón Franchetti.(178)

Realiza también numerosas composiciones de canales, góndolas puentes y palacios, que expone a su vuelta a Madrid en las galerías de Bosch y Hernández, con gran éxito. A la Nacional de 1881 presenta "Campiello a espaldas del Palacio Foscari en Venecia" y "Fortunato", obteniendo una segunda medalla por el primer cuadro.(179)

Comienza entonces su verdadera etapa de retratista, ejecutando tan gran número de obras del género, que no puede dedicarse en absoluto a la acuarela, su técnica preferida. En la Exposición Nacional de 1884 obtiene una segunda medalla por el retrato de

---

(176) Ibidem. Pág.223.

(177) Ibidem. Pág.224.

(178) Ibidem.

(179) Ibidem.

Fortuny, habiendo presentado también un retrato de Beruete.(180)

Contrae matrimonio con Angeles Lopez de la Calla Landaburu-Uribarren. Se traslada por una larga temporada a Lequeitio, haciendo después frecuentes viajes al lugar. También viaja por tierras de Castilla, realizando numerosas obras durante estos viajes. Por ejemplo: "Viejas sentadas ante una puerta en Segovia",o "Danats pintando en la Catedral de Avila".(181)

En 1888 viaja a París, vendiendo varias de sus obras fortunyanas a los marchantes parisinos. En 1889 se presenta a la Exposición Universal de París, ganando una tercera medalla.(182)

De regreso en Madrid continúa con sus retratos; en la Nacional de 1890 expuso "El estudio de Fortuny en Roma", junto con dos retratos femeninos.(183) "Dos retratos de damas y "La hora del baño", cuadro de costumbres venecianas, expuestos en el Certamen de 1892, valieron a Ricardo una condecoración".(184)

A la muerte de su padre, en Junio de 1894, Ricardo debe hacerse cargo de todos los problemas familiares, ya que, al vivir Raimundo en París y Cecilia en Venecia, habiendo muerto Luisa recientemente, y estando Isabel, la única hermana soltera de RIcardo, internada en la Casa de Salud del Doctor Esquerdo(185), el era el era el último representante de los Madrazo en Madrid. Su padre deja dicho que su entierro y funeral se hagan "de la forma más humilde y sencilla que sea posible"(186), en su panteón de la Sacramental de San Isidro, junto con su primera esposa, Luisa Garreta, y sus hijos, Antonio, fallecido a los 4 años, y Rosa, a los dieciocho.(187)

---

(180) Ibidem. Pág.224.

(181)Ibidem. Pág.225.

(182) Ibidem.

(183) Gaceta del Museo Municipal de Madrid.N. 15. Pag.10.Ab.1985.

(184) Ibidem.

(185) Agulló, M: "Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo". Catálogo EXp:"LOs Madrazo, una familia...Pág.113.

(186) Ibidem.

(187) Ibidem.

"Ricardo Federico continuó la trayectoria paterna, abriendo poco tiempo después los salones de 100 y 150 metros cuadrados que tenía en el estudio de la calle de la Greda y a los que los contertulios solían asistir los domingos por la tarde. En ellos se congregaban marchantes, pintores y coleccionistas no sólo de España sino del mundo entero y a ellos acudían los críticos más destacados para conocer las opiniones que sobre pintura clásica o contemporánea les daba Ricardo-Federico, que eran altamente consideradas en el ámbito especialista de la pintura española. En este estudio tuvo la satisfacción de poder cumplimentar a la reina madre, Mª Cristina de Habsburgo, a las infantas Eulalia, Isabel y Mª Teresa, al Duque de Alba, al marqués de la Puente, a Guillermo Osma, que al igual que Lázaro Galdeano pedían opiniones y consejos a Ricardo porque estaban formando sus colecciones. Entre los asistentes también se contaban León Bonnat, Laszlo, Sargent, Errazu, Goyena, Lasarte, el marqués de Almaraz, Beruete, Villegas, Pradilla, Benlliure, Garnelo y Sorolla, entre otros. Después de la exposición impresionista de Nueva York le visitó el marchante Durand-Ruel así como Guillermo Howard Taft, hermano del Presidente de los Estados Unidos, el cual vino expresamente comisionado por su país para pedirle consejo sobre unos cuadros y encargarle un lienzo sobre Cervantes y otros literatos, que lo plasmó en El Parnaso. También Huntington, director y fundador de la Hispanic Society de Nueva York, solía visitarlo en sus idas a Madrid".(188)

Viaja frecuentemente a París. Concurre a las Exposiciones Nacionales de 1895, 1906, 1908 y 1915,(189) siendo muy bien considerado por el público y la crítica. Aunque su obra no es muy conocida en el extranjero, figura en 1893 en la Exposición Universal de Chicago y en 1914 en la de Arte español de Brighton.(190)

Muere en Madrid el 18 de Agosto de 1917. Deja una considerable producción, entre obras del género "moruno", tan influenciadas

---

(188) González López, C: "Ricardo Federico...Págs.225-226.

(189) Gaceta del Museo Municipal de Madrid. Nº 15. Pág.10.

(190) González López, C: "Ricardo Federico...Pág.226.

por Fortuny, las costumbristas, las de género "veneciano" y las de tipo galante. Y además sus retratos, que son, a no dudarlo, lo mejor de su obra. Entre los muchos que realizó destacan los de Angeles Lopez de la Calle de 1884, 1887 y 1888; el de Santiago Ramón y Cajal, Blanca Barrot, Manuela Soriano de Uribarri, Jesusa del Retortillo, Mercedes del Retortillo, Bruno López de la Calle, Elisa Landaburu, Carmen López de la Calle, Elisa Colmenares, marqueses de Hoyos, marqués de Corvera, Antonio Cánovas del Castillo, etc.(191) Fué Académico correspondiente de la de Bellas Artes de Granada. Ello indica la gran relación que le unió con los medios artísticos granadinos durante su estancia en los años setenta, y la gran estima en que se le tenía en dicho ámbito.(192)

"A lo largo de su vida y bajo el aspecto social fué un hombre refinado y bajo el artístico fué un continuador de la pintura de taller, que supo plasmar toda la luz y la sensación que da el aire libre en su pintura".(193)

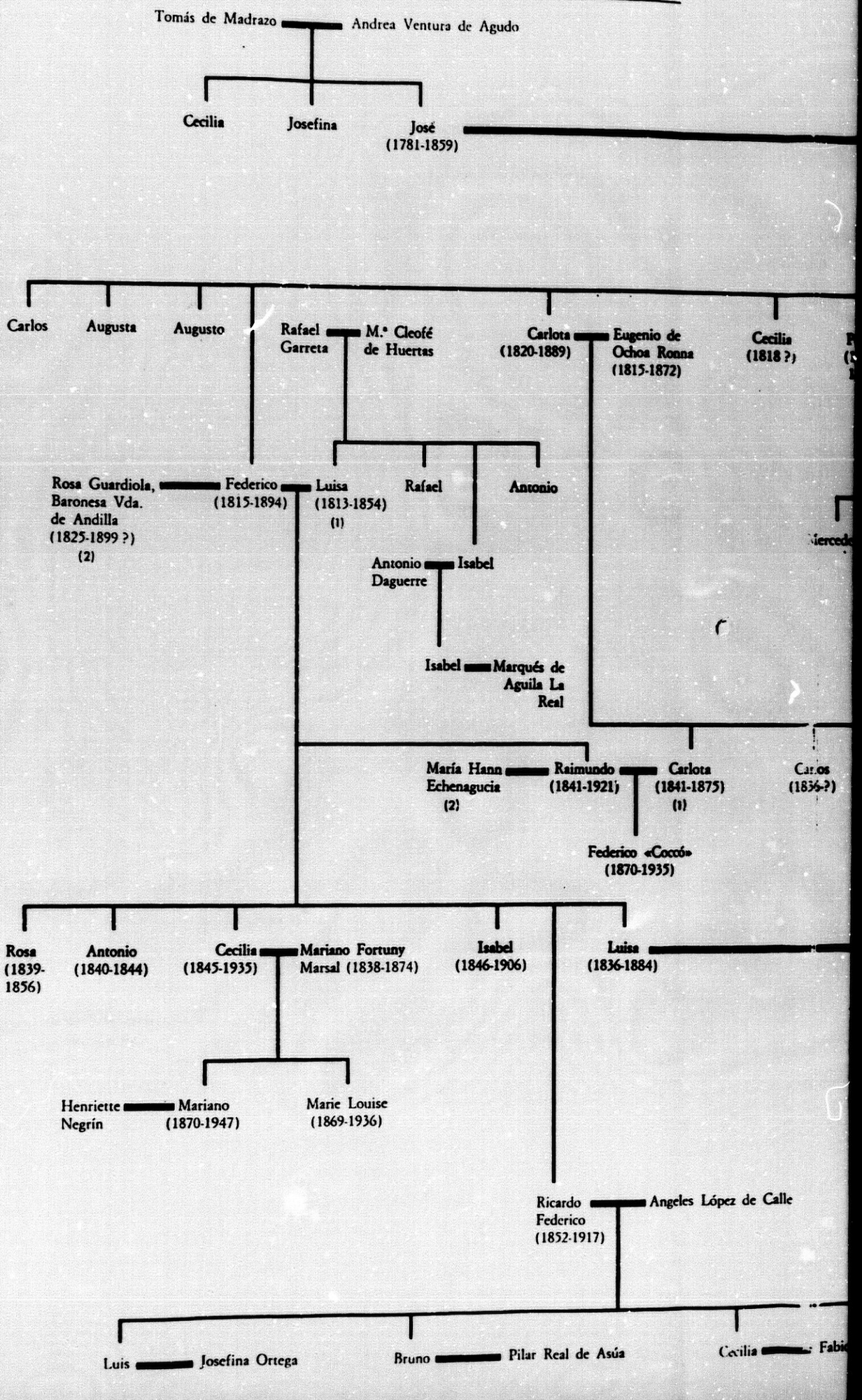
---

(191) Ibidem.

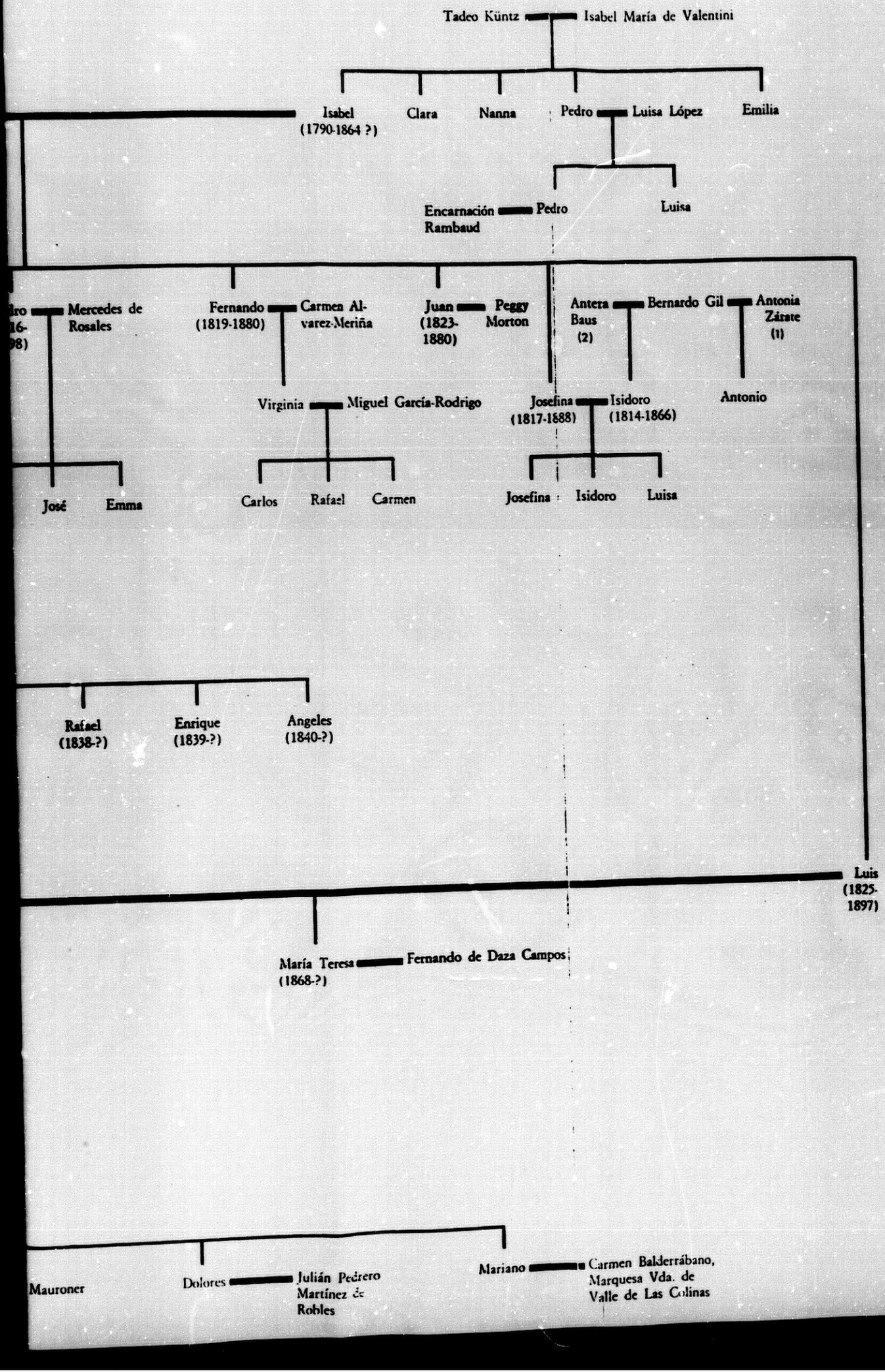
(192) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica....pág.401.

(193) González López, C: "Ricardo Federico...Pág.226.

GENEALOGÍA DE LA FAMILIA MADRAZO



(GONZÁLEZ LÓPEZ,C: "FEDERICO DE MADRAZO Y KÜNTZ")



2 : L A P I N T U R A M A D R A Z I S T A:
ASPECTOS EVOLUTIVOS.- ESTÉTICA COMPARADA.

2:LA PINTURA MADRAZISTA: ASPECTOS EVOLUTIVOS.- ESTÉTICA COMPARADA.

"Lo bello no es verdaderamente bello sino en cuanto participa del espíritu y está creado por éste".
Georg Wilhelm Friedrich Hegel.(1)

Desde que, en 1781, nace José de Madrazo, hasta que en 1920 muere su nieto Raimundo, transcurren 140 años en los que podemos inscribir los innumerables hechos culturales y artísticos que, como ya hemos visto anteriormente, derivaron de un acontecimiento sociopolítico definitivo para la Historia: la Revolución Francesa. Sabemos que estos hechos conformaron el gran cambio de la sociedad, para la que, a partir de entonces, se inicia una nueva era, cuyos fundamentos venían gestándose antes del estallido de 1789. Ya en 1784, tres años después del nacimiento del iniciador de la dinastía de artistas españoles que nos ocupa, David realiza en Roma su "Juramento de los Horacios", obra "basada en las virtudes cívicas republicanas"(2), y que significó el punto de partida para la definitiva abolición del Rococó, abolición simbólica en cuanto a los paralelos efectos políticos y sociales que asimismo sobrevinieron paulatinamente.

El decisivo cambio que para la pintura produjo el advenimiento del Neoclasicismo y el Romanticismo, ambos originados por la Revolución; sus sucesivas coexistencias e implicaciones y las múltiples derivaciones del segundo, que abarcan un período temporal que comprende no sólo el siglo XIX, sino buena parte del XX, en resumen, la estética ochocentista, con sus contradicciones, sus oscuridades y sus exaltaciones y glorias, es lo que podremos ver reflejado a través de la trayectoria artística de esta familia de pintores que durante toda su vida lucharon por mantener a la pintura y a la cultura española en general, dentro de las

---

(1) Hegel,G.W.F: "De lo bello y sus formas". Pág.28.

(2) Hauser,A: "Historia social de la Literatura y el Arte.(2)". Pág.318.

ideas vigentes en la hora europea. Haremos pues un recorrido teórico y práctico sobre la obra de cada uno de estos artistas, comenzando indudablemente por el patriarca, Don José, y ultimando dicho análisis con Ricardo, hermano de Raimundo. Paralelamente, la evolución madrazista tendrá su reflejo, en ocasiones superado, entre las diversas obras seleccionadas de algunos de los pintores andaluces cuya formación y desarrollo artístico, tan dependiente de las Academias, y por tanto de la dictadura madrazista, constituye la segunda vertiente del presente estudio.

Cuando José de Madrazo entra en el taller de David para completar su formación artística, en 1803(3), lleva consigo un bagaje pictórico basado en una férrea disciplina dibujística, y heredado de Gregorio Ferro, que a su vez había sido discípulo de Mengs. El joven Madrazo se había ejercitado de continuo copiando obras del maestro bohemio, introductor del germen neoclásico en la pintura española. Alumno distinguido del maestro de la Revolución, Madrazo se adscribe fervorosamente a la nueva estética, lo que constituía entonces la auténtica actitud de vanguardia y oposición a los moldes oficiales, trasnochados y decadentes. Las clases de Natural a las que asistía en París eran impensables en Madrid. Tras las brillantes composiciones parisinas, en las que afirma indudablemente su culto a la línea, a la sencillez compositiva y cromática, y la exaltación del cuerpo humano, como símbolo y modelo de virtud y nobleza, y entre las cuales se encuentran "Aquiles en el instante de saber la muerte de Patroclo" y "Jesús en casa de Anás", que le valen buen número de premios y elogios, pasa a Roma, donde continúa fiel a la escuela davidiana, a la vez que vive los agitados acontecimientos provocados por la guerra(4); Overbeck, a quien trató entre otros, como Cánova, no influyó aparentemente en su obra, si bien sí lo haría posteriormente en su hijo Federico, como ya veremos. Es en Roma donde José pinta "La muerte de Viriato", que formaba parte de un proyecto de cuatro lienzos "conmemorativos de la infamia romana, a saber,

---

(3) Vid. Vol.II. Cap.1, (a).

(4) Ibidem.

además del citado: Las exequias de Viriato, La capitulación de los romanos en Megara y La destrucción de Numancia"(5). En la tan conocida obra de Madrazo, que tantas críticas provocó en su exposición en Madrid en 1818, se observan dos cuestiones de fondo que han sido tradicionalmente despreciadas: Tiene "la sincrética originalidad de presentar un tema hispano bajo las formas del neoclasicismo internacional; es éste esfuerzo de síntesis el que va a marcar en multitud de ocasiones no sólo los temas históricos, sino toda la pintura española del XIX. A pesar del poco entusiasmo que siempre merecieron las formas neoclásicas entre los pintores españoles, el cuadro de José de Madrazo es celebérrimo y suele aparecer en forma de grabado como ilustración más frecuente del hecho; y contribuye, como imagen, a uno de los propósitos principales de su autor, cual era su transposición ideológica hacia el presente y hacia la universalización del suceso"(6). Por otra parte, esta obra es paradigmática de la actitud a la que se vieron abocados los tres neoclásicos davidianos españoles a su retorno al país: "...sin abandonar su técnica neoclásica, se vieron obligados a convertirse en disidentes, en lo que respecta a las temáticas, debido a la diferente realidad socio-cultural y política española con respecto a la francesa. Así, junto a temas típicos del neoclasicismo davidiano, estos pintores cultivaron otros que abrían ya la vía hacia el cuadro de historia romántico, sustituyendo a los personajes y héroes greco-romanos davídicos por figuras de la historia antigua nacional, a los que por la proximidad, era relativamente fácil revestir con los atributos físicos de aquéllos, salvando así el ambiente propio de este tipo de pintura, tan caro al neoclasicismo, a la vez que trasladaban a estos nuevos temas el sentido moral y heroico que la pintura de estilo davidiano conllevaba, soslayando así las implicaciones políticas revolucionarias que el neoclasicismo davidiano detentaba. Pero esta misma acción de adecuación llevaba ya en sí, consciente o inconscientemente, gérmenes historicistas.

---

(5) Reyero,C: "Imagen histórica de España". Pág.27.

(6) Ibidem. Págs.27-28.

Así, por ejemplo, "La muerte de Viriato", de José de Madrazo, o "Wamba obligado a aceptar la corona de España", de Juan Antonio Ribera, temas ambos de la historia nacional, encubiertos, enmascarados, como si de asuntos de la antigüedad greco-romana se trataran. Esta reivindicación de tinte nacionalista tiene ya ciertos ecos románticos, a pesar de la persistencia de la técnica neoclásica"(7)

Ciertos ecos románticos que, al igual que en "La muerte de Viriato", advertimos en Sansón y Dalila"(Fig.68.Nº 77 del Cat.), del gaditano Joaquín Damis y Cortés; la línea escultórica que detiene los bellos cuerpos; el neoclasicismo compositivo, a la manera de bajorrelieve, se templan en el matizado y nada ácido cromatismo, y en los suaves ritmos del cuerpo dormido de Sansón, cuya evocación resulta más dionisíaca que apolínea; en el misterioso claroscuro que modela las formas, en el toque exótico de la piel del animal extendida sobre el suelo...Los presupuestos neoclásicos de la obra se reducen al dibujo y a la estructuración formal; ya la misma intencionalidad no presupone un fin modélico de la representación.

La disposición de las masas es muy similar a la que estructura "La muerte de Viriato": Ocupando todo el espacio del soporte se ha dispuesto una estancia no muy grande; perteneciente a una tienda de campaña en el cuadro de Madrazo y a una habitación, en la obra del artista gaditano. La pared frontal es paralela al plano del cuadro, y en ella se ha dispuesto un lecho que participa de igual paralelismo, aunque en "Sansón y Dalila", este lecho se reduce a un diván. En torno a estos elementos se desarrolla la acción principal de ambas obras, y, al fondo, a la derecha, se abren sendas cortinas que nos muestran un pálido celaje, y a través de las cuales personajes secundarios llevan a cabo sus correspondientes cometidos. El tratamiento de la materia es asimismo afín en ambos cuadros; la pincelada y la factura muestran evidentemente la cuidada y ajustadísima grisalla que

---

(7) Arias Anglés,E; Rincón García,W: "Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes". En Catálogo de la Exposición "Exposiciones Nacionales del siglo XIX". Ayuntamiento de Madrid. Pág.56.

subyace bajo las posteriores capas de color. Todo ello es aún más notable si observamos la fecha de realización de la segunda obra: 1869. La influencia madrazista y la francesa, que conforman el patente eclecticismo de esta composición, le llegan a este pintor por mediación de su maestro, Rodríguez Barcaza, también gaditano, alumno directo de José de Madrazo en Madrid, y de León Cogniet en París.

La mudanza habida entre obras tan similares es debida sobre todo a un cambio de disposición del espíritu, aunque sigue predominando la creación teórica como condición apriorística de la posterior realización material de la obra. Es esta una máxima que podemos extender a toda la pintura española ochocentista, y que evidentemente Madrazo se propuso inculcar en sus jóvenes alumnos de la Escuela de San Fernando, llevando a los jóvenes pintores, como ya vimos en el esbozo biográfico efectuado anteriormente, hacia un concepto del arte que les hiciera "asumir la práctica artística como una búsqueda intelectual"(8), concepto heredado de la estética mengsiana.

Las reformas que José de Madrazo introduce en el plan de enseñanzas artísticas de la Escuela de San Fernando, reformas que tardaron ¡veintitrés años! en ser aceptadas por la Academia, están unívocamente dirigidas a esa finalidad intelectual, como forma de convertir a los jóvenes artistas no ya en simples artesanos guiados por la receta y la norma, sino en auténticos artistas, conscientes de su papel social e histórico, con una formación intelectual que les permita depurar y conceptualizar al máximo su arte, en una auténtica realización formal de las creaciones del espíritu. Pero para ello es necesario conocer e interpretar al máximo la naturaleza, lo que ya hemos visto que, paradójicamente, constituye el mayor grado de espiritualización, ya que no de mimesis(9). A tal fin, las nuevas enseñanzas que Madrazo logra imponer, y que ya vimos en el cap.1 del presente volumen, son

---

(8) Henares Cuellar,I: "La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII". Pág.107.

(9) Vid. Vol.I; cap.1.

las de Aritmética y Geometría, Dibujo de Figura, Paisaje y Adorno, los cinco órdenes de Arquitectura, Perspectiva Lineal y Aérea, Anatomía Artística, simetría y proporciones del cuerpo humano, Modelo Natural y antiguo, paños, Colorido, Composición, Teoría del Arte e Historia comparada y análisis de las diversas Escuelas. Este programa terminaba por formar artistas con un grado de preparación cultural desconocido hasta entonces en el ámbito, y que asumía como base fundamental la propia herencia histórica y artística. Los pintores, de ahora en adelante, no trabajarían mecánicamente pues la nueva era que se había inaugurado en la sociedad, al anular la antigua dependencia artística de la monarquía y de la Iglesia, los clásicos mecenas del arte, necesitaba artistas autosuficientes, que ya no dependerían de nadie más que de sí mismos, de su plena formación humanística, para desenvolverse en la nueva sociedad. La nueva era había sido introducida por Madrazo en las Academias.

Este nuevo plan de estudios encontraba su fundamentación en la crítica al funcionamiento tradicional de la Academia, estancada en moldes dieciochescos, crítica que el mayor de los Madrazos expone en dicha institución en 1823(10). Esta crítica tenía su origen en la ""Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes", de Mengs, que abre el camino a las críticas ochocentistas sobre la Academia del XVIII, singularmente la de Madrazo"(11).

El estudio del natural será el principal pilar en la labor docente que Madrazo llevará a cabo en la de San Feranando, lo que, por extensión, podemos generalizar en todas las Academias Provinciales que se fueron creando con el siglo. Este fiel y exhaustivo estudio de la Naturaleza no sería nunca interpretado como una mimesis, sino como una interpretación personal del artista; el mismo José de Madrazo expresa sus conceptos sobre la imitación, en las románticas páginas de "El Artista", la revista fundada

---

(10) Ferrer del Río,A: "Necrología.Excmo.Sr.D.José de Madrazo". Edición: Pardo Canalís,E. Rev."Ideas Estéticas". Nº 139. T.XXV.Pág.189.
(11) Henares Cuellar,I: Op.cit. Pág.107.

en 1835 por su hijo Federico y Eugenio de Ochoa: "...Mucha alabanza merecen los pintores que imitan bien, y mayor aún la merecen aquéllos que saben unir á una composición sábia, un dibujo correcto, un colorido natural y brillante, y un claroscuro bien entendido, con un pincel fácil, fluído y delicado. Teniers, Wouwermans, Mieris y la mayor parte de los pintores flamencos con gran número de pintores españoles, han adquirido mucha celebridad por haber desplegado en sus cuadros estas preciosas cualidades que forman sin duda el embeleso de los doctos y de los ignorantes. Tal es el mágico halago que tiene para los hombres la pura imitación de la naturaleza!

¿Pero la pintura está reducida á la pura imitación? ¿No abaraza otros conceptos más sublimes? El hombre que sólo considere la pintura bajo este aspecto, ó no siente con grandeza, ó no reflexiona, y para éste un cuadro del gran Dominiquino es igual al de un Van ostade ó al de un Juan Miel, ó acaso inferior, porque cada cual aprecia más aquello que comprende mejor. Para juzgar bien de las producciones de las artes se necesita un gusto sensible y delicado, ó por mejor decir, hacer más uso de las facultades intelectuales que del sentido de la vista, por mucho que agrade la imitación..."(12)

El gusto sensible y delicado y las facultades intelectuales que Don José preconiza en estos párrafos resultan evidentes en la obra de "uno de los mejores valores de nuestra pintura neoclásica", al decir de Gaya Nuño, Victoria Martín Barrhié, Académica de aquélla institución gaditana, de la que se incluyen en catálogo dos obras conservadas en el Museo Provincial de Cádiz: La primera, "Psiquis y Cupido",(Fig.71, Nº 162 de Cat), realizada hacia 1840, participa de esa ambigüedad entre neoclasicismo y Romanticismo a la que no escapa el mismísimo José de Madrazo, y que si por un lado nos hace inclinarnos hacia el primero de los dos, en cuanto a la cerrada y escultórica linealidad que dibuja los contornos de las serenas y modélicas figuras rescatadas de la

---

(12) De Madrazo, José: "Pintura". En Revista "El Artista". Tomo I.Entrega XIII. Págs.145-146.

Antigüedad, y en cuanto al sobrio y un tanto ácido colorido, (menos cálido en la realidad que en la fotografía del catálogo), por otra parte, el intenso claroscuro del que surgen las dos figuras nos trae ecos de Tiziano, como asimismo la cérea irradiación de las carnaciones, cuya suave morbidez no resulta ciertamente neoclásica, participando de una languidez y ensoñación propias más bien de una narración de cuño romántico. No encontramos aquí realizada en su plenitud la total renuncia davidiana a los efectos pictóricos, a las concesiones ilusionistas que convierten la obra de arte en una fiesta para los ojos. Los desnudos no son en este caso, ni mucho menos, austeros y puritanos. La Antigüedad que aquí se nos trae es la del misterio, la de lo oculto, lo pasional...Ciertamente, esta obra resulta extremadamente ambigua y claramente transicional.

Algo así sucede con el "Autorretrato"de la misma autora, (Fig.70;Nº 161 de Cat), la segunda obra que de ella se conserva en el Museo gaditano: A pesar de sus fuertes connotaciones neoclásicas, el cuadro no puede menos que mostrar rasgos absolutamente románticos, como es lógico si consideramos la común génesis de ambos movimientos, cuyas características comunes son tantas. La obra, ciertamente,está sujeta a un evidente principio de austeridad y economía, dentro de un purismo francés de plena acepción davidiana. Pero el oscuro fondo que enmarca las facciones de la retratada presta a éstas una especial intensidad y autoafirmación que, a la vez que nos hacen recordar, en parte, nuestro siglo de Oro, romántico por excelencia y adopción, entroncan con el aspecto formal de la teoría romántica del genio, traducida a representación plástica, en este caso concreto. Efectivamente, este lienzo nos remite sin discusión a los autorretratos alemanes del primer tercio del XIX, al que también pertenece la presente obra. La cerrada y pura linealidad que predomina como principal aspecto técnico del cuadro, es una premisa pictórica común para el Neoclasicismo y el Romanticismo, entre los que no podemos, ni debemos ver esa abismal diferenciación que tradicionalmente se les ha adjudicado. Diferenciación que se hace tal vez más patente en el retrato de "La princesa Carini", de José de Madrazo,

perteneciente a la colección Daza de Campos, de Madrid. En esta obra sí que vemos unidas todas las premisas del neoclasicismo puramente davidiano, en una admirable conjunción formal que es increíble puedan haber pasado por alto los muchos detractores de D.José. Encontramos en ella la auténtica y rica frialdad cromática, que no lo es sino en cuanto a intensidad tonal; la pureza de la línea, continua y límpida, pero nunca visible, de tal forma que su cometido es delimitar esas grandes y rotundas masas lumínicas que tanto seducen la vista del espectador; el modelado preciso y objetivo, la energía espiritual y el estoicismo que, paradójicamente, y contrariamente a las doctrinas del maestro francés, no producen aquí una sensación de austeridad, sino de una exquisita y desbordante belleza que aparece, dentro de su economía de medios formales, impregnada y rodeada de un halo de exquisitez y "joie de vivre" que no parecen muy acordes con los ideales davidianos.

Dos gaditanos más presentan en su obra estas características de purismo "afrancesado", dentro de la más escueta línea teórica del neoclasicismo implantado en la Península por José de Madrazo, lo que entra dentro de la más consecuente naturalidad, pues la Escuela de Cádiz, única, con la de Sevilla, existente en Andalucía en los primeros años del siglo, fué, con mucho, más avanzada que aquélla en la asimilación de las nuevas ideas, lo que era reflejo de otra paralela asimilación en el campo de lo social, manteniéndose la sevillana, sin embargo, dentro de la línea de emulación velazqueña y murillesca, lo cual implica, de otro lado, una inequívoca personalidad:

El retrato de "El pintor Clemente de Torres", de Emilia Enrile,(Fig.68;Nº 89 de Cat.), es obra ejemplificadora de las virtudes morales y profesionales de un pintor seiscentista. Ello implica un cierto acercamiento a los aspectos estéticos del Siglo de Oro, pero lo cierto es que el cuadro en sí resulta de un claro Neoclasicismo formal, patente en la representación de las facciones del protagonista de la obra, que traslucen esa "fría nobleza de actitudes" y "dignidad de las expresiones", tan específicas de los neoclásicos españoles, si bien, técnicamente, este lienzo

no se encuentra a la altura de lo que constituye el auténtico neoclasicismo pictórico hispano.

De mayor calidad resulta el "Retrato de Angélica Kauffman", (Fig.69;Nº 167 de Cat.),de Manuel Montano, evocación de la pintora alemana, que se halla dentro de los límites direccionales que regían su obra, en una inequívoca exaltación de los ideales estéticos winckelmanianos. La modélica austeridad formal que preside el retrato transforma a la efigiada en un icono divinizado, elevado a los límites olímpicos, dentro de la más clásica visión de la Antigüedad.

Si pasamos a observar el "Retrato de Tomás Cortina",(Fig.I, Nº 1 de Cat.),de José de Madrazo, descubrimos inmediatamente la transición que se ha operado en la fundamentación teórica de la obra del áulico pintor. Al indiscutible y manifiesto Neoclasicismo, que se palpa como un hálito en torno al retratado, sobre todo en la expresividad facial, a la cual se ha conferido un tinte ejemplificador, se añade una clara referencia a Rafael. En la misma estructuración del cuadro, no podemos menos de evocar el retrato de Agnolo Doni, de la Galería Pitti, en Florencia; el lejano paisaje, a la derecha, la actitud de tres cuartos del personaje, su mismo gesto...Esa misma cerrada linealidad que aparece en el lienzo de Madrazo resulta tanto neoclásica, en su austeridad formal, como romántica, en su evocación del maestro de Urbino.Por otra parte,la cálida sobriedad que muestra la paleta madrazista en este retrato no se corresponde con el cromatismo propio del arte preconizado por David; la térrea y meridional entonación que aquí se ha utilizado se identifica mucho más con el colorido empleado por los maestros universales de la tradición retratística española: Velázquez, Murillo, el Greco...Volvemos, por tanto, a encontrar otra connotación romántica en esta neoclásica composición. Neoclásica sobre todo,es cierto. El cambio que supone este retrato al confrontarlo con los de Vicente López, es un ejemplo, es notabilísimo:Las condecoraciones, las bandas, ya no son el elemento casi protagonista de la obra. La economía de medios formales es definitiva en la comparación, resultando claramente beneficiada la pintura española con el cambio, en elegancia, tradición y expresividad. Esa austeridad y simplicidad son de

cualquier forma que se enfoquen neoclásicas, aunque entronquen también con aspectos decididamente románticos. Precisión, objetividad, concentración, energía espiritual: todas ellas cualidades preconizadas para las artes por la Ilustración y llevadas a cabo por la Revolución, si bien en España, y concretamente en este pintor dichas cualidades no tienen el carácter extremo que en Francia, debido a las particulares condiciones socio-políticas del país.

Técnicamente hablando, el tratamiento que de la materia se hace en esta obra, como en la generalidad de las de José de Madrazo, es impecable en su ecléctico proceso, que debe tanto a Mengs como a David; tanto a Velázquez como a Goya, por mucho que tantos críticos se empeñen en contraponer a ambos pintores como antagónicos, cuando lo cierto es que José de Madrazo inculca a sus hijos y alumnos de San Fernando el estudio y copia de las obras del aragonés. Tras una imprimatura del fino lienzo, de grano medio, a la creta o media creta, se ha procedido a la realización de una grisalla basada en un esmeradísimo dibujo, en el que todos los detalles, hasta los más nimios, se encuentran ya reflejados; el claroscuro ha determinado ya perfectamente en dicha estructuración formal las diversas gradaciones lumínicas, que prestan la ilusión de volumen. Posteriormente, las capas de color han ido siendo aplicadas de forma velada o empastada según el grado cromático y lumínico necesario en cada zona, con un mayor aporte de pasta en las zonas más relevantes, mientras que las partes secundarias han sido rápidamente resueltas con una aplicación muy ligera y fluída, y más acuarelada. La veladura es casi protagonista del trabajo, habiéndose aplicado con tal sabio oficio que en nigún caso resultan "velados" los tonos de color, sino exquisitamente realzados y matizados a la vez. El resultado es una obra en la que todos los elementos están supeditados al conjunto, en un perfecto equilibrio de masas.

No sucede lo mismo con uno de los cuadros que se recogen en el catálogo, el "Retrato de la familia del Duque de Rivas", (Fig.159;Nº 226 de Cat.), ejecutado por el propio Angel de Saavedra, y en el que, a pesar de advertirse las cualidades de transición neoclásico-románticas de que antes hemos hablado,(vuelta a los

primitivos italianos, claroscuro misterioso, hegemonía de la línea, en una acepción que puede ser tanto romántica como neoclásica), junto a otras puramente davidianas, como el caracter modélico y moral de la obra, a la que por todo ello podemos incluir dentro de la misma línea que el retrato de Tomás Cortina, no presenta esa importante característica de supeditación de los elementos a un todo; aquí cada figura parece haber sido realizada por separado y el resultado es el de un constructivismo algo primitivo; la misma figura del Duque parece pertenecer a otra obra diferente a la representación de su familia. La reminiscencia italianizante no alcanza a su efigie, que resulta extemporánea al conjunto de la obra. Con todo, es un trabajo representativo de ese período de tiempo en el que en España conviven Neoclasicismo y romanticismo amalgamándose y confrontando maneras. De la misma forma, aunque posee mayor calidad que esta última obra, el cuadro correspondiente a la Fig.174,(Nº 54 de Cat.), del granadino Juan Alvarez, resulta absolutamente encantador en su acepción cuasi-romántica de la forma, en una voluntad amable de suavizar las durezas neoclásicas y sustituir el afán moralizante por el mero estudio psicológico, aunque todavía no se ha desprendido de esa linealidad excesivamente cerrada y ese colorido, puro en extremo, que llega a resultar quizás insípido, y algo ácido.

Y volviendo a la única obra de José de Madrazo que hemos localizado en Andalucía, el "Retrato de Tomás Cortina", resulta paradigmático del cambio que con el tiempo y la influencia de sus hijos se operó en su obra. De esta forma, se rompen totalmente los moldes que en torno a su pintura se han hecho, al suponérsele inmerso en un mundo asfixiante de receta y norma, un mundo que él precisamente contribuyó a desterrar en buena parte de las Academias. "Lo cierto es que este primer Madrazo(como su hijo Federico, como su nieto Raimundo), fué hombre viajado y leído, enmarcado en su tiempo y sus preocupaciones, "a la page", como se diría ahora. Verdadero intelctual, con sus lecturas y revista (El Artista), y su criterio de enseñanzas y becas, con su afán de catalogación y de sistema, es el prototipo de artista culto. ¿Qué hubiera acontecido si en lugar de éste espíritu excéntrico

su temperamento tradicional se hubiera impuesto sobre tanta teoría? Acaso (y sin acaso), un fraude inútil a su personalidad le hubiera hecho estéril. Pero sería expresivo el situar, en este momento que se intenta la vinculación del arte español a la hora europea, este otro antecedente tan manifiesto. ¿Qué perdió y halló en esta feroz disciplina? Entre sus discípulos está el castizo Leonardo Alenza: ¿alumno díscolo? ¿o aprendiz dejado suelto en una generosa y amplia pedagogía? Casos como éste dicen en favor de José de Madrazo, el orientador estético de una etapa".(13)

"...Este Don José de Madrazo, de crítica póstuma tan poco florecida en simpatías, (...) era muy avanzado en todo lo que se refiriera a política de las artes.(...) Pero lo que sobre todo interesa en este momento es su categoría de pintor, y ella ha de ser buscada desentendiéndose de los reiterados diagnósticos acerca de la frialdad y ausencia de ardor de su numen.(...) Pero bastaría tomar como base de la discusión el gran dibujo preparatorio de la Disputa de Griegos y Troyanos por el cadáver de Patroclo del Museo de Arte Moderno de Madrid, para advertir que en esa enorme maquinación guerrera hay un orden y una total unidad compositiva de no pequeño brío, servida por un dibujo seguro, firme, cierto e impecable. La razón de que prefiramos ese dibujo a cuadros como el de Viriato no puede ser más clara. En tales reconstrucciones clásicas, abundantes en desnudos y ropajes flotantes, ni Madrazo ni su maestro David procuraron nunca un suntuoso color, sino un apretado linealismo, y en tal aspecto, nuestro santanderino no se queda atrás de su profesor. Lo inconcebible es que los franceses se enorgullezcan de su David y que nosotros nos sonrojemos de nuestro Madrazo, dejando poco margen de distinción entre él y el infeliz José Aparicio. Pero quizás convenga más dirigir la rehabilitación por otro género del artista, el de sus retratos.

Muy curiosamente, al amparo de los tópicos que motejaban de falsa la pintura de Madrazo, sus ejemplarísimos retratos han sido pospuestos a los de Vicente López, lo que ya da buena idea

---

(13) Rodríguez de Rivas,M: "La exposición de José de Madrazo". En Revista Goya. Nº 6. Pág.340.

de la historia de nuestras estimativas. El hecho de que los más de los retratos madrazescos se hallen en colecciones privadas; que el ecuestre de Fernando VII- tan extrañamente grosero, lo que sin duda se deberá a maleficio del retratado- sea tan visible en el Museo Romántico; que el pluralísimo atractivo del Prado oscurezca el único lienzo allí mostrado de nuestro hombre, todo ello pudo servir de circunstancias atenuantes. O pudo servir antes de 1955, año que nos deparó la exposición de obras de Madrazo en el Museo Romántico. Entonces pudo verse reunida buena cantidad de retratos absolutamente decisivos para la fijación de conceptos decisivos de la pintura española del siglo XIX. Aparecieron allí "dandys" aureolados, con todo un aire byroniano que sin duda les venía muy ancho, pero que mostraban las dimensiones espirituales de una gran época y de un gran artista. El Marqués de Santa María (Col.Torre-Arias), el Duque de Rivas(Col.Vizconde de Rocamora) o el Conde de Vilches(Museo del Prado), son imágenes de una belleza de alma, entre clásica y romántica, de una elegancia sutilísima y adelgazada, enaltecida, abrillantada. Hay una aristocracia de pincel, más que de modelos, porque Madrazo clasifica instintivamente a éstos y los diversifica, en lugar de, como el bueno de Vicente López, proceder sin más diferencias que las que traigan los uniformes y las joyas. En Madrazo no hay uniformes, sino capas o fraques...

(...) Pero donde luce la mayor maestría de Don José de Madrazo es en los retratos femeninos. No los prodigó, como los prodigaría su hijo Federico, sino que realizó más bien pocos, siempre excelentes, cuales los de su hija Cecilia(Col.Payá), o el espléndido de la esposa de Espartero Dª Jacinta Sicilia, que ahora para en Buenos Aires. Y la obra maestra de Madrazo, la maravilla de su pincel, de su orientación y de su sobriedad, el retrato de la princesa Carini, (Col.Daza de Campos, de Madrid). En 1955 fué la pieza sensacional de la exposición retrospectiva y merece continuar siéndola en toda referencia al artista.(...) Como quiera que las clasificaciones nacionales no hacen otra cosa que apelar a los nombres franceses, se planteó, a la vista de este prodigio, si convenía recordar a David o a Ingres para

obtener la filiación correcta. Incidamos en la costumbre, para sostener que posiblemente no firmó jamás David una obra tan perfecta y que Ingres resulta siempre más burgués, menos altivo. (...) En cuanto a la normal acusación de que nuestro hombre fué frío y agrio de color, suele ser cierta; pero la gama y el tono empleados en el retrato de la princesa Carini entendemos que son los precisos y adecuados. Normalmente, la pintura de Madrazo es delgada de capa, con poco regodeo de pasta; lo habitual en quien, sobre todo, era enormísimo dibujante.

Esta ha sido la gran figura de nuestro neoclasicismo, una etapa previa y obligada del ciclo romántico, de cuyos beneficios y posturas ya se impregnaba anticipadamente. Por eso, para acentuar el contraste de inspiraciones y modales, para poder elogiar el Romanticismo con toda la debida justicia, procedía conceder otra, elemental, a una estética demasiado zaherida, y que había contado con protagonista tan ilustre como José de Madrazo".(14).

Hemos reproducido casi íntegros los párrafos que Gaya Nuño dedica a José de Madrazo, por considerarlos fundamentales en la comprensión de este pintor, tan inexplicablemente ignorado e incluso atacado por la crítica. En cuanto a la opinión de Gaya en cuanto al cromatismo utilizado por este Madrazo, no es generalizable el concepto de su supuesta frialdad y acritud; al menos no lo es en absoluto en el cuadro que aquí se ha catalogado, y del que ya hemos hablado: La calidez e intensidad de la sobria paleta, la variada matización de los limpísimos negros, en los que no existe el menor asomo de betunes, tan al uso en la época, dan realmente una auténtica lección de cromatismo en el sentido que luego recogería su hijo Federico. Podemos afirmar, sin lugar a duda que en esta obra, como en muchas de las de José de Madrazo,se advierte ya un notable cambio, "...esa gran delicadeza romántica evadida de toda rigidez, de cualquier énfasis; el neoclasicismo se ha permeabilizado del susurrante aroma del tiempo"(15).

---

(14) Gaya Nuño,J.A: "Ars Hispaniae.XIX". Págs.131-132.

(15) Rodríguez de Rivas, Mariano: Op.cit. Pág.344.

"Federico y Luis de Madrazo estuvieron afiliados a la revolución estética(para muchos de entonces, también política), del Romanticismo. Sin embargo, hoy pueden parecer de los más claros especímenes de un arte conservador al máximo, por cuanto tuvieron de ponderado y consustancialmente aristocrático. Difícilmente se digerirá a la primera que ese su arte se creaba con el viento de la novedad romántica. El menor de ellos, como retratista no pasó de ser un buen eco de Federico. Una correcta versión sólo distinguible por el ojo avezado, muy adiestrado en lides de percepción pictórica, capaz de aquilatar respecto a las obras de Federico una leve hipotensión en la forma, el color y la factura. Luis fué un buen pintor, pero su figura queda harto disminuída por ser fiel reflejo de su más afamado hermano mayor"(16).

Ambos hermanos comienzan sus estudios artísticos bajo el signo del más puro academicismo neoclásico, siguiendo fielmente los consejos de su padre, que también les inculca el seguimiento de la tradición española del Siglo de Oro; Velazquez, Murillo: "su pastosidad y fluidez"(17). Las primeras obras de Federico de Madrazo, absolutamente precoces para su juventud, muestran fuertes contrastes de luz y sombra, así como un cromatismo algo frío y metálico, como en "La continencia de Escipión"(Academia de San Fernando), realizada en 1831, obra que le valió ingresar como Académico en la institución madrileña con sólo dieciséis años(18).

Las mismas características formales encontramos en una obra de otro gaditano,Manuel Roca: "Pigmalión y su estatua" (Fig.67; Nº 197 de Cat.); aquí palpita aún el sentimiento neoclásico de la Antigüedad, o al menos su herencia teórica: Los fuertes contrastes de luz y sombra y el colorido metálico reflejados por el joven Madrazo como consecuencia de las enseñanzas paternas apare-

---

(16) De la Puente,J: "Innovación y conservadurismo en los Madrazos". En Revista Goya. Nº 104.Pág.100.

(17) Madrazo, Mariano de: "Historia del Museo del Prado". Pág.162. Cfr: González López,C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.50.

(18) Vid.Vol.II.Cap.1.(b).

cen en este cuadro, a pesar, y precisamente, por pertenecer Roca a una generación anterior. La representación de la Antigüedad se encuentra sin embargo, en la obra del pintor gaditano, casi más cerca del Romanticismo que la del joven Federico, contradictoriamente, si consideramos que este último se integra dentro de la generación genuinamente romántica. De todos modos, la escuela gaditana es la que recoge y mantiene las formas estéticas del Neoclasicismo durante más tiempo, y la que antes comienza a utilizarlas. No olvidemos su antigüedad temporal, y el hecho de haber sido Cádiz la puerta principal de la ideología ilustrada que penetra en la Península ya en el XVIII. De ahí que las avanzadas artísticas en estos años, en Andalucía, e incluso el resto de España, excluyendo a Madrid, lógicamente, estén integradas por una mayoría de representantes de la academia de la ciudad de la Bahía.

Durante su primera estancia en París, en 1832(19), e influenciado en extremo por el romántico (no neoclásico) Ingres, el joven Madrazo se adhiere al esteticismo purista propugnado por éste, con lo que su pintura tiende hacia una elegancia formal que cede al virtuosismo y a un estilo ciertamente ideal. Sin embargo, a la forma dominadora y definida que Ingres expresa en sus composiciones, Federico opone su ideal de gracia íntima, mórbida y sensual. Desde este momento, toda su obra es decididamente romántica, identificándose plenamente el artista con esa ideología, que viene a colmar sus aspiraciones, no sólo estéticas, sino humanísticas. Pero ese su ideal romántico, técnicamente estará siempre mediatizado por su admiración hacia la pintura de Velázquez, la que le atraía especialmente "por su naturalidad y perspectiva aérea"(20).

A partir de ese momento, la obra de este Madrazo quedará marcada por dos características que perdurarán durante toda su trayectoria artística, y que marcarán la pauta a seguir por todos

---

(19)Ibidem.

(20) Ochoa, Eugenio de: "Federico de Madrazo". Pág.106. Cfr: González López,C: "Federico de Madrazo y Küntz". Pág.26.

pintores del Romanticismo español: Esa citada herencia velazqueña y la línea pura ingresiana, de ritmos ovalados, cuya esencia se halla en la obra de Rafael de Sanzio.

Es esa dualidad teórica la que respira ya su obra a la vuelta a Madrid de ese primer viaje. Son los años en que funda "El Artista", en cuyas páginas expresa, entre otros conceptos, los que siguen: "...los dos daban mucho vigor a sus obras; conocían perfectamente que un cuadro frío y "tiernecito" no puede hacer nunca buen efecto. Tanto Velazquez como Rubens pintaron sin miedo, empastaron mucho sus tintas, particularmente en las luces, para darles más brillantez; tampoco se paraban en pequeñeces. Los que critican por ejemplo a Velázquez en su "Rendición de Breda" que las lanzas están demasiado paralelas, y que hacen mal efecto, no saben lo que se hablan. Nosotros diremos á estos señores que no se ocupan más que en buscar pelillos que criticar; "que vale más una obra de cualquier clase que sea, que tenga grandes bellezas y grandes defectos, que otra que no tenga ni lo uno ni lo otro", y concluiremos diciendo por regla general, que puede aplicarse á todos los grandes maestros en cualquiera de las bellas artes, que cuando nos paramos delante de un cuadro de Velázquez y le consideramos bien, nos parece este pintor superior a los demás, y que, cuando nos detenemos á ver "El jardín del amor" ú otro por el estilo de Rubens, nos sucede lo mismo; y que por consiguiente creemos excusado decir cual es el mejor de los dos, porque cada uno tiene su estilo particular y sus bellezas respectivas, y porque semejantes comparaciones nos parecen tan inútiles como ridículas".(21).

Huelga cualquier tipo de comentario ante esta magnífica definición y declaración de lo que constituía el concepto estético inspirador de la pintura de este gran artista. Coincidiendo con estas actividades de tanta incidencia cultural, pinta, entre muchos otros, el "Retrato de la condesa de Montijo", en 1836; obra en la que se manifiestan en toda su plenitud las características formales a las que antes aludíamos. Este retrato, (Fig.II;

---

(21) Madrazo, F.de: "Velazquez-Rubens". El Artista.Vol I. Pág.253.

Nº 1 de Cat.), trasluce inequívocamente esa vocación ingresiana traducida en pura línea ovalada, que se refleja en la exquisita delimitación de las carnaciones, y aquélla perspectiva aérea velazqueña que tanta admiración producía en Madrazo, unida a la especial sobriedad cromática que sólo se encuentra, dentro de la pintura española, en Velázquez y en Federico de Madrazo.

Paralelamente, un retrato realizado por Esquivel en 1851, el de Dª Josefa García Solís (Fig.5; Nº 94 de Cat.), manifiesta las mismas premisas formales que la obra anterior, siendo incluso la estructuración compositiva del cuadro muy similar al retrato de la Condesa de Montijo. Si bien cromáticamente es imposible, en el retrato esquiveliano, no aludir a la palpable herencia de Murillo, insoslayable en la obra de todos los pintores sevillanos del XIX, pues la Escuela hispalense de Santa Isabel permanecerá durante el XVIII y XIX inamoviblemente fiel a las enseñanzas derivadas de la obra del gran pintor del Siglo de Oro. Otras obras de Esquivel, como el retrato de Dª Sergia Díaz Agüero (Fig.3; Nº 92 de Cat.), conservado como el anterior en el Museo Romántico madrileño, manifiestan igualmente esa identidad de fundamentación teórica, que evidentemente se da en la obra del genial sevillano durante sus años pasados en la Corte; el continuo contacto con los Madrazo, en exposiciones, tertulias artístico-literarias, ejercicio de la docencia...provoca lógicamente una innegable influencia en la obra del artista, traducida esencialmente en la aparición de ese especial ritmo ovalado en la línea, que en Esquivel es algo más tensa y aún más pura que en las obras madrazistas, lo que forma parte de la personalidad intransferible del pintor hispalense, que presta a sus obras una casi abstracta expresión formal.

La misma influencia madrazista resultante de los eventos artísticos cortesanos, y no de la docencia directa, se da en la obra de José Gutiérrez de la Vega, compañero de fatigas de Esquivel en la Corte y perteneciente como él al grupo de los "templados", término acuñado por Lafuente Ferrari(22). En las

---

(22) Lafuente Ferrari,E:"Breve Hª de la pintura española.II".Pág.460

figs.11 y 12,(Nºs 136 y 137 del Cat.), correspondientes a un "Retrato de Isabel II" y al de una señora desconocida, encontramos nuevamente las características observadas anteriormente, en cuanto a la línea ovalada y el reencuentro con Velázquez, aunque en relación a esta última circunstancia, en la obra de Gutiérrez de la Vega prima sobre todo la inclinación murillesca, que se trasluce fuertemente incluso en aquellos lienzos, que, como el retrato de Isabel II al que aludimos, se hallan más cerca del concepto madrazista.

Otro perteneciente al grupo de "los templados", José Mª Romero, pintor casi desconocido, y rigurosamente coetáneo de Federico de Madrazo, sí que debió recibir directamente las enseñanzas de uno de los Madrazos, Don José; ello se desprende evidentemente de su obra. En el "Retrato de Dª Mª dolores Alvarez de Toledo",(Fig.33;Nº 214 de Cat.), además de una inequívoca referencia a Gutiérrez de la Vega, no podemos menos de observar esa linealidad formal suavemente evadida de toda rigidez, de cualquier dureza, a la vez que firmemente concisa y austera, dirigiendo en todo momento la disposición de las masas cromáticas, aplicadas con la misma depurada técnica que los Madrazos transmiten en sus enseñanzas a generaciones enteras de artistas.

Esa depurada técnica e impecable oficio que ya trasluce el retrato de la Condesa de Montijo, de Federico, la observamos asimismo, y con las mismas características formales, en "Dª Micaela de Aramburu" (Fig.75; Nº 100 de Cat.), del gaditano Fernandez Cruzado, perteneciente a la misma generación de José de Madrazo, y que estudió como él bajo los auspicios de Gregorio Ferro, por lo que su aprendizaje artístico estaba basado en los mismos presupuestos mengsianos que los que Madrazo llevaba consigo cuando accede al taller de David. Fernández Cruzado no incorpora el Neoclasicismo a su pintura, quizás debido a esa falta de aprendizaje europeo, que él no asimiló debido a su participación activa en la Guerra de la Independencia. La obra de Fernández Cruzado es, ya en 1826, decididamente romántica. No sabemos los contactos que el pintor de Cádiz pudo haber tenido con los Madrazos. Pero siendo como fué Académico de Mérito de la de San Fernando, y posteriormente, de la Gaditana, es probable que hubiese algun

tipo de relación; lo que es innegable es la similitud técnica, formal e intencional que existe entre la obra del gaditano con la de la última época de José de Madrazo y la primera y más juvenil de Federico. En el dicho retrato, el de Dª Micaela Aramburu, la consabida línea ovalada triunfa indefectiblemente; la lisa factura de la obra, la suavidad de la pincelada, el perfecto claroscuro, la velazqueña sobriedad cromática... Todo nos remite al concepto madrazista del retrato burgués.

En su segundo viaje a París, (1837-1839), Federico de Madrazo alcanza la plena madurez de su arte. Allí entra en contacto con las nuevas tendencias del Romanticismo más revolucionario, y conoce además la obra de los Nazarenos, en algunas exposiciones. Su obra comienza ya a sentir la influencia de aquéllos aún antes de viajar a Roma. Las obras históricas que Madrazo pinta para el gobierno francés(23) son ya de un absoluto eclecticismo formal: "...se acercó más a los románticos, que eran partidarios del retorno a lo medieval, sin olvidar los consejos de su padre, ni las técnicas puristas de Ingres, ni la nitidez de los contornos de las figuras, a la cual se llegaba gracias a ciertas dosis de claroscurismos en el dibujo"(24). A todo esto se une la fuerte fundamentación mengsiana que posee la técnica de Federico, fundamentación que podemos buscar en las propias máximas tecnicas del maestro bohemio: "La belleza del claroscuro consiste en saber imitar todos los efectos de la luz y sombra de la Naturaleza, y en dar a las obras fuerza, dulzura, degradación, variedad, y descanso para la vista, tanto en las luces como en las sombras: y finalmente en que el mismo claroscuro sirva para expresar el carácter de una obra, sea alegre o seria.(...) La belleza del colorido consiste en la justa imitación de los colores locales, o tonos de color que tiene cada cosa: en que este tono sea el mismo en las sombras que en las luces y en las medias tintas, de manera que cada color o tinta vaya degradando según la falta de luz o interposición del aire entre los objetos y nuestra vista;

---

(23) Vid.Vol II.Cap.1.(b).

(24) González López,C: Op.cit.Pág.41.

y finalmente, en que un color reciba todos los accidentes que se creen en la Naturaleza, de suerte que el colorido sea hermoso, lúcido, jugoso, fuerte y suave"(25).

Decía Federico que los "clásicos" (refiriéndose a David, y su escuela), "eran la cosa más mala del mundo"(26), y curiosamente se lo decía a su padre, el davidiano José; mientras tanto, trabajaba sin cesar en la composición de sus cuadros históricos. Para ello se documentaba concienzudamente, tanto en los conceptos históricos como metafísicos, pues investigaba asimismo las esencias y las causas de los procesos históricos. El "Godofredo en el Monte Sinaí"(Fig.III; Nº 3 de Cat.), "fué compuesto a través de un análisis meticuloso transfigurando la realidad en virtud de la belleza artística y concilia, de esta forma, el idealismo con el realismo, con el fin de adaptarse al máximo al mundo plástico y espiritual del barroco español que preconizaba tanto su padre. Este equilibrio y mesura, este amor por "la belleza pura", innata en él, este saber mantener las cualidades tradicionales del color" (27) se aúnan con un cierto viraje hacia el nazarenismo, que ya sabemos que el pintor había conocido en París. Pero donde la admiración por Overbeck y Cornelius se hace más patente es en "Las Tres Marías ante l Sepulcro"(Fig.V; Nº 5 de Cat.), realizado en Roma, en 1842, obra en la que la "belleza pura" y la línea ingresiana se aúnan con las formas espléndidas, opulentas, y el color sensible y sereno. En Roma, Madrazo se deja seducir totalmente por la vuelta al Quattrocento, por su espiritualidad y misticismo, que añaden aún más protagonismo a su elevado concepto de la línea ingresiano-rafaelesca.

Su objetivo, tanto en pintura como en las demás artes, no era el de "agradar por mera imitación de la naturaleza. El placer de la vista y del oído pueden ser poderosas auxiliares, más nunca serían el fin de la humana inteligencia. El inmenso

---

(25) Mengs,A.R:"Obras de Don A.R.Mengs,primer pintor...publicadas por Nicolás de Azara.."C.Serraller,F:"Ilustración y Romª".Pág.268.

(26) González López,C: Op.cit.Pág.41.

(27) Ibidem. Pág.126.

laboratorio del mundo, en que cada profesión social tiene asignada su tarea, y el artista está encargado de dirigir y de elevar y de ennoblecer las ideas, y toda obra artística que no tienda á este fin último, debe considerarse como inútil. Esto es lo que no comprende la generalidad de los franceses, que tratan en sus obras sólo de agradar, y cuando pintan algún asunto religioso copian el modelo..." y añade: "lo primero que se debe atender es á que el asunto esté expresado de un modo que todo el mundo lo entienda, á que esté bien escrito...á que en su ejecución todo esté subordinado al pensamiento, al asunto, que la idea domine á la materia...Esto lo han entendido perfectamente Giotto, el beato Angélico, Massacio, etc...todos aquellos maestros en arte del Renacimiento, aquéllos Patriarcas de la pintura"(28) El fuerte contenido filosófico de la obra de Madrazo se manifiesta de una forma bien patente en estos párrafos escritos a su padre, desde Roma, donde entra en contacto con las teorías de Tieck, Schlegel y Boisserée, y se adentra de lleno en el cristianismo puro y filosófico, lo que trasciende absolutamente en "Las tres Marías", al igual que en la obra de un artista gaditano mucho más joven que Madrazo: Germán Alvarez Algeciras. En su "Vuelta del Calvario" (Fig.91; Nº 55 de Cat.), realizada en 1871, la acepción nazarena es absoluta, a pesar de los años transcurridos. El mismo cromatismo primitivista, la misma opulenta expresión formal, la austeridad de la línea pura...Además, la técnica, el tratamiento matérico, se debe a idéntico procedimiento que el impartido en las Academias desde los tiempos de José de Madrazo, lo que muestra bien claramente su transmisión de generación en generación. En la escuela gaditana, maestros como Ramón Rodríguez Barcaza, del que luego hablaremos, y Dióscoro Teófilo Puebla, ambos alumnos de los Madrazo, transmiten a sus respectivos discípulos un modo de hacer que, desde los días de Mengs, se mantendrá inamovible hasta bien entrado el siglo XX.

Ese tipo de pintura, a medio camino entre la religión

---

(28) Madrazo, Federico de: Carta a su padre. Roma, Mayo de 1841. Cfr: Gonzalez López,C: Op.cit. Pág.55.

y el género histórico, basado en un nuevo concepto filosófico del Cristianismo, no obtiene un gran éxito de público y crítica, pero casi todos los artistas del Ochocientos, sobre todo los que viajen a Roma, realizan alguna obra de esas características: "José en la cárcel" (Fig.88; Nº 245 de Cat.), del también gaditano Carlos Wade; y también, ya mediatizadas formalmente por el ecléctico concepto estético fin de siglo, aunque la idea que las anima participa del mismo espíritu cristianizante y emocional, "La degollación de San Pablo", de Simonet,(Fig.149; Nº 232 de Cat.), o "Jesús en el lago Tiberíades", de Muñoz Degrain, (Fig.131; Nº 178 de Cat.). En estas últimas composiciones, aunque se mantienen los valores tradicionales de la pintura religiosa, unidos a la adecuación filosófica del tema, adecuación de caracter romántico, se intenta compensar la exaltación emocional y hasta fantástica con un tratamiento técnico supuestamente más moderno, lo que se traduce en una mayor fidelidad a la narración histórica y la objetivación de la realidad. Es de todos modos innegable la tremenda y determinante influencia que tiene sobre la pintura española el nazarenismo introducido por Federico de Madrazo (y Claudio Lorenzale) en España, en 1839, a pesar del rechazo que provocó en los medios oficiales.

Respecto a la pintura genuinamente histórica, es también Federico de Madrazo, junto con Carlos Luis de Ribera, el que inicia el discurrir del género por senderos netamente románticos, senderos a los que su padre, José, ya había abierto el camino, como vimos con anterioridad. Las obras realizadas antes de su viaje a Italia, entre las que se cuenta la de "La aparición de dos ángeles a Godofredo de Bouillon inspirándole la idea de ponerse al frente de los ejércitos cruzados", (Fig.III; Nº 3 de Cat.), son composiciones "donde se concretizan todos los elementos característicos del cuadro de historia romántico, y que tendrían larga progenie posterior. Ha desaparecido aquí ya todo vestigio neoclásico, sumergiéndose el artista en un decidido romanticismo" (29). Romanticismo en clave hispano-francesa, que sería la tónica

---

(29) Arias Anglés,E;Rincón García,W: Op.cit. Pág.59.