

general de la pintura histórica española de todo el siglo, sin olvidar a los que se inscribieron en la corriente historicista italiana; los pintores españoles que acudían a la escuela española en Roma, y que asimilaban, la influencia de Domenico Morelli, de los "Macchiaoli", los "Antimacchiaoli", y de "Telémaco Signorini y Vito D'Ancona, quienes, tras una estancia en Venecia y a través de los estudios de arquitectura medieval de John Ruskin, recrean la temática veneciana con representaciones de edificios, difundida más tarde por toda Italia"(30).

Lo cierto es que fué Federico de Madrazo el que inicia el período de exaltación de la historia, en la pintura española. "Y aunque abandonase más tarde la realización de cuadros de historia para dedicarse al retrato, no sólo fué el punto de arranque, el definidor, de lo que sería la pintura de historia decimonónica, sino que la promovió como género príncipe, tanto desde su labor en la Academia de San Fernando como en los jurados de las Exposiciones Nacionales, contribuyendo así a su éxito en dichos certámenes y su apoyo oficial".(31)

Gran éxito fué el de "El entierro de Don Alvaro de Luna", de Eduardo Cano,(Fig.29; Nº 47 de Cat.), que recoge la herencia de Madrazo y se convierte en el principal transmisor de su concepto estético-histórico, de honda raíz filosófica. En esta obra, que mereció primera medalla en la Nacional de 1858, se manifiestan a la perfección las premisas conceptuales que constituían el fundamento del espíritu pictórico madrazista,(vuelta a los primitivos italianos y a Rafael, devoción hacia Velázquez), unidas a la pervivencia murillesca, de honda raíz sevillana, y un cierto sabor tizianesco y veneciano(32); no en vano la educación artística de Cano se había desarrollado entre Sevilla, Madrid y París. Al igual que él, José María Rodríguez de Losada representa también

(30) González López,C: "Pintores españoles en Roma". Pág.15.

(31) Arias Inglés,E; Rincón García,W: "Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX".Cit. En Catálogo Exposición "Exposiciones Nacionales del siglo XIX." Ayuntamiento de Madrid.

(32) Reyero,C: "Imagen histórica de España". Pág.210.

la más genuina producción del historicismo romántico español, y especialmente, del sevillano, siempre dentro de la línea del eclecticismo académico madrazista. "D<sup>a</sup> Juana de Castilla ante el cadáver de su esposo", (Fig.39;N<sup>o</sup> 203 de Cat.), o "La conquista de Cádiz por Alfonso X el Sabio", (Fig.40;N<sup>o</sup> 204 de Cat.), son claros ejemplos de su estilo artístico, que "nos muestra una pintura de gran soltura, sin excesivos arrepenimientos, tanto en dibujo como en color; su pincelada sumaria es en ocasiones descuidada e incorrecta.(...) La estridencia de sus coloridos y el predominio de tonos marronáceos restan luminosidad a sus obras, pero a la vez les infunden una atmósfera mucho más trágica y conmovedora"(33). Efectivamente, el cromatismo de Losada es vibrante y a veces detonante; en las dos obras que hemos citado, sin embargo, podemos contrastar perfectamente la sobriedad y equilibrio cromáticos que se ajustan perfectamente a los requisitos más genuinamente académicos y puristas. Es más que probable que en la abundantísima producción histórica de Rodríguez Losada influyera en buena medida, además de las condicionantes formales provenientes del rígido centralismo madrileño, la obra de Esquivel, cuyas composiciones historicistas, a pesar de no ser de lo más conseguido del pintor, poseen esa misma inspiración teatral y declamatoria que aflora en los lienzos de Losada.

En las Academias Provinciales andaluzas, al igual que en el resto del país, se producirá, durante el último tercio del siglo, una excepcional eclosión de la pintura histórica, añadiéndose a la originaria disciplina madrazista, que siempre estará en la base de esas composiciones, dos influencias muy marcadas; la francesa y la italiana, como ya antes hemos señalado.

Decididamente francesas, aunque sumamente mediatizadas por la fuerte herencia del Siglo de Oro español, son la gradación lumínica y la estructuración ambiental de "Las postrimerías de Fernando III el Santo", (Fig.46,N<sup>o</sup> 165 de Cat.), del sevillano Virgilio Mattoni, obra en que la acepción francófila no pertenece

---

(33) Fernández López,J: "La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX". Pág.88.

a la variante oficial y académica, sino que bebe directamente en las fuentes del extrañamente romántico arte de Gustave Moreau. La obra de Mattoni, a caballo entre el historicismo y el cristianismo filosófico, heredado de la concepción madrazista-nazarenista, trasciende una especial y mística unción, cuyo fundamento podríamos muy bien identificar con las palabras de Moreau: "Dios es lo inconmensurable y yo lo siento en mí. Sólo en él creo. No creo en lo que toco o en lo que veo, sino en lo que no veo y en aquello que siento. Mi cerebro y mi razón parecen tener una vida muy corta y son de dudosa realidad; sólo a mi sentir interno lo considero eterno y lo tengo por incontrovertiblemente cierto"(34). Incontrovertiblemente cierta es la identidad de este sentimiento con el de los románticos alemanes, y con los Nazarenos, que tanto influyen en Federico de Madrazo. En ese espíritu de cristianismo emocional encontramos una gran incidencia madrazista en la obra de Mattoni, cuya formación, absolutamente ecléctica(Sevilla, Roma, París...), se refleja en el lienzo de "Las postrimerías...de una forma palpable, como en la totalidad de la pintura española a partir de los años cincuenta del Ochocientos.

Otro sevillano, Villegas, además de la influencia madrazista transmitida por Eduardo Cano en Sevilla, absorbe fundamentalmente el hálito estético italiano, que se refleja sobre todo, y particularmente, en sus lienzos de Historia. "El triunfo de la Dogaresa Foscarini", (Fig.48; N<sup>o</sup> 240 de Cat.), presupone una figuración a medio camino entre el academicismo madrazista y el delirante cromatismo veneciano, en la que se mezclan de una forma tremendamente sugestiva la pureza lineal de Rafael con la riqueza matérica y atípica de Fortuny, sin olvidar el academicismo hispano, que permanece como nota equilibradora de todas sus obras, y que, como sabemos se basa en el estudio fiel de la Naturaleza, preconizado por los Madrazo. Villegas será eternamente fiel a ese naturalismo, inherente a la tradición estética hispánica, y así lo demuestra en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando: "...La ciencia tomó luz del arte de la pintura para investigar

---

(34) Hofstätter, H.H: "Gustave Moreau". Pág.15.

profundamente el estudio de los colores; el arte tiene necesidad de la ciencia para conocer ciertamente los hechos físicos que establece la esencia de los colores mismos, y las leyes fisiológicas que regulariza la percepción. Es pues indudable la existencia de un lazo de unión entre la ciencia y la pintura, comparable á la que el corazón y los pulmones tienen; unión que hace que al descomponerse uno de estos órganos el otro deja de funcionar regularmente; no obstante este estrecho ligamen, hay un límite entre ellas, el cual debe conocer el pintor para no caer en falso procedimiento, pues si bien mucho la ciencia enseña, el pintor tiene necesidad, para no equivocarse, de acudir á la Naturaleza, consultar sus leyes y reglas y llamar en su auxilio la experiencia. Siendo el artista hijo de la Naturaleza, existe en ella y está sometido á sus leyes; todo cuanto somos y seremos, nunca es más que una consecuencia de como la Naturaleza nos ha formado. Todas nuestras ideas, nuestras voluntades, nuestros actos, son efectos indispensables de la esencia y de las cualidades que esta Naturaleza ha puesto en nosotros, y de las circunstancias por las cuales nos obliga á pasar y modificarnos. En vano podemos, ni aún con el pensamiento, apartarnos de la Naturaleza; en vano es que nuestro espíritu quiera lanzarse más allá de los límites del mundo visible; siempre nos veremos obligados á volver á entrar en él; procuremos, pues, sacar de ella ideas, forma y color. No siendo el arte otra cosa que la Naturaleza obrando por medio de los instrumentos que ha hecho, se equivocaron los artistas siempre que abandonaron la experiencia por sistemas engendrados por la imaginación, extraviándose, corriendo tras de fantasmas que, semejantes a esos fuegos fatuos que el viajero observa durante la noche, le asustan y deslumbran, haciéndole abandonar el sencillo camino de la verdad, que es una y necesaria al hombre para no hacerle cómplice de la mentira y del delirio, en el cual ha caído la generación presente rindiendo un vergonzoso culto al error, engañándole éste con demasiada frecuencia bajo la apariencia de la verdad, embriagada como está por algo falso y maravilloso. Entorpecida, por falta de experiencia, y guiada por la credulidad producida de la falta de una sana educación artística, se creó opiniones ridícu-

las y adoptó sin examen todas las quimeras que se le quiso imbuir"(35).

El fiel seguimiento de la Naturaleza está representado en la Escuela de Cádiz por Ramón Rodríguez Barcaza, maestro de varias generaciones de pintores gaditanos. En su "Junta de Cádiz de 1810", (Fig.81;Nº 198 de Cat.), la "mise en scène" empleada trasluce inequívocamente la influencia de León Cogniet, con quien Barcaza estudia en París, unida a la de los Madrazos, de quienes había sido alumno anteriormente, en Madrid. Ese dualismo formal se mantendrá en la pintura histórica gaditana hasta las primeras décadas novecentistas, lo que resulta bien patente en "La promulgación de la Constitución de 1812", de Salvador Viniegra,(Figs.102 y 103;Nº 243 de Cat.), obra en la que el impulso emocional romántico mantenido a través del tiempo, se canaliza mediante un concepto absolutamente ecléctico que se identifica excepcionalmente con la obra de Barcaza; la misma pincelada concreta y suelta; el mismo depurado dibujo, el claroscuro dominante de toda la estructuración final; ese afán de modernidad que se traduce en una mayor fidelidad a la naturaleza, lo que le acerca aún más si cabe a las posturas netamente madrazistas...Esa inconfundible técnica, puramente académica, fundamentada en una primera mancha ajustadísima al claroscuro, con una aplicación ligeramente acuarelada, e incluso restregada, que se irá intensificando cromática y matéricamente, según las necesidades texturales y lumínicas....Todo nos resulta absolutamente familiar, aunque extrañamente versátil, dentro de esa paradoja viviente que constituye la creación artística. Esa misma técnica se trasluce en la "Visita de Julio César al templo de Hércules", (Fig.113;Nº 124 de Cat.), de Federico Godoy, igualmente integrante del discipulado de Rodríguez Barcaza. "La composición continúa una tradición ampliamente utilizada en los temas históricos proveniente de Delaroche, vía Rosales, distribuyendo un grupo de personajes en actitudes varias a un lado, mientras el núcleo

---

(35) Villegas y Cordero, José: Discurso leído en la recepción pública del día 1 de Marzo de 1903 ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Págs.16-17.

temático -en este caso la estatua de Alajandro- aparece en el extremo izquierdo; las actitudes de los romanos, la misma composición y, sobre todo, el enlosado suelo junto a ciertos aspectos formales de factura y pincelada, evocan, aún en 1894, el perenne eco de Rosales"(35). Eco en el que resuenan fuertemente los acentos de Federico de Madrazo, maestro de Rosales. Ya vimos como en la obra histórica de Madrazo se encontraban ya formuladas las claves que determinarían el desarrollo de la pintura de historia a lo largo del siglo, desarrollo en el que es fundamental la figura de José Moreno Carbonero, cuya "Conversión del Duque de Gandía", (Figs.140 y 141;Nº 171 de Cat.), marca un hito en el ciclo historicista español. Constituye esta obra una encrucijada de influencias en la que la formación académico-madrazista recibida mediante el magisterio de Ferrándiz sobresale entre todas las demás, aunque trascienden fuerte y simbióticamente la francesa, vía Gerome, y la italiana de Alma Tadema, "cuya sencillez de línea y sutil color parecía insuflado por el aliento de los dioses. Sí, su obra permitía pequeños atisbos a un paraíso raramente sentido"(36).

Esa sutilidad, esa difícil sencillez que se refleja hasta en los más nimios detalles, en las exquisitas texturas, supeditadas a una excepcional y total coherencia técnica, son las que, en París, dejaron en D<sup>a</sup> Emilia Pardo Bazán "impresión de divina melancolía y nostalgia del cielo"(37).

"Nostalgia del cielo" que trasciende en el ya citado "Godofredo en el Monte Sinaf", del romántico Federico, y que sin duda éste procuró inculcar a discípulos como Manuel Gómez-Moreno, el granadino que marca con su obra y su influencia un total cambio en la pintura de la escuela granadina ochocentista, como en Málaga lo hace Ferrándiz, el cual no hace sino transmitir los presupuestos académicos que le había inculcado Federico de

---

(35) Reyero,C: Op.cit. Pág.35.

(36) Tablate,J: "Alma Tadema". En "Estetas y decadentes.(Pintura)". Pág.26.

(37) Reyero,C: Op.cit.Pág.360.

Madrazo, allá por el año 1855, y que constituyeron la norma fundamental para el desarrollo de la pintura malagueña del último tercio del XIX.

"La despedida de la familia real nazarí en la Alhambra", (Fig 178; N° 131 de Cat.), de Gómez-Moreno, presupone la adaptación de las bases técnicas del academicismo madrazista a la historia local granadina, que reviste aquí características universales, entroncándose en el unánime proceso historicista español, que, como ya hemos apuntado, incorpora las corrientes internacionales de la estética a la idiosincrasia nacional. Técnicamente, la obra presenta los consabidos aspectos formales que se venían repitiendo en la producción historicista española, mediante la irradiación conceptual dirigida desde la de San Fernando a las Academias Provinciales. Pero esta obra une a la recreación histórica el exotismo magrebí, característica especial que sólo se da en España, y que une al género histórico con el oriental, dentro de una línea nacionalista de exaltación de las diversas culturas peninsulares.

El mismo Federico de Madrazo realizará alguna obra, excepcionalmente, inmersa dentro de la inspiración norteafricana. La "Odalisca" (Fig. XI; N° 15 de Cat.), continúa, ya en el año 1850 en que está firmada, dentro de una acepción estética totalmente ingresiana, y ello es más patente aún si observamos la "Odalisca con una esclava" de Ingres, actualmente en la Walters Art Gallery de Baltimore; cuya figura central es un claro antecedente de la odalisca de Madrazo, siendo sin embargo la obra de éste último de un cromatismo más equilibrado, indudablemente resultado del eclecticismo estético del pintor de Isabel II, que no olvidaba nunca a Velázquez y a su sobria paleta. La sinuosa elegancia lineal, unida a la extraordinaria soltura compositiva y al agradable naturalismo que esta obra destila se unen a una excepcional firmeza cromática y a un vigor de diseño que proceden evidentemente de una construcción formal sosegada y pensante. En este sentido, la obra de Federico será un claro precedente de las de otras composiciones orientalistas españolas, como la que hemos visto de Gómez-Moreno; es decir; no influye temática o iconológicamente, sino que lo hace de una forma conceptual, tanto en ese como en otros géneros,

mediante la transmisión de un modo de sentir y hacer. En el orientalismo español, y por ende, en el andaluz, el proceso evolutivo es, técnicamente hablando, el mismo que en los demás géneros. Desde el "Moro" de Joaquín Domínguez Bécquer, (Fig.17;Nº 82 de Cat.), en el que se palpa a la perfección la herencia velazqueña, pasando por el "Combate de moros" de Francisco Lameyer, (Fig.122;Nº 153 de Cat.), donde late indiscriminadamente Delacroix, y la "Mora" de Hispaleto, (Fig.31;Nº 109 de Cat.), que nos retrotrae al eclecticismo internacional tan madrazista y tan fortuniano a la vez, llegamos a la "Odalisca" del malagueño César Alvarez Dumont, (Fig. 153;Nº 60 de Cat.), a la "Emboscada mora" de Fernando Tirado, (Fig.61;Nº 234 de Cat.), y a "Tetuán, recuerdos de Marruecos", de Gonzalo Bilbao, (Fig.62;Nº 65 de Cat.), obras en las cuales se resume la modernidad estética finisecular dentro de unas coordenadas que van desde pintores franceses como Henri Regnault hasta Fortuny, y en cuyo centro se localiza la insoslayable presencia del academicismo madrazista, que aglutina técnicamente la más genuina tradición pictórica hispánica.

Pero es en el retrato donde se advierte más palpablemente la duradera hegemonía de los Madrazo en la pintura española, y concretamente, en la andaluza. A la vuelta de su estancia en Roma, Federico, que "al áulico idealismo nazareno opuso un agudo intimismo psicológico, lo que muestra que no abandonó las enseñanzas de Ingres, Delaroche, Vernet y Scheffer..."(38), intentó introducir en Madrid el misticismo filosófico de origen germano que tanto le había seducido, pero ni los organismos oficiales ni el público acogieron favorablemente las nuevas formas, por lo que el pintor decide dedicarse de lleno al retrato, género mejor remunerado y preferido por la nueva clase en ascenso y la aristocracia. Él "estaba más interesado en las cuestiones filosóficas que estilísticas, a diferencia de los franceses. En el fondo, este tipo de pintura era la expresión de los sentimientos morales y sentimentales románticos, como había sucedido años antes con el primer romanticismo ingresiano. En otros países culminó en el misticismo

---

(38) González López, C: Op.cit.Pág.56.

retórico y literario, como el prerrafaelismo inglés, el simbolismo francés o el purismo característico de las escuelas alemanas de Düsseldorf, Munich, Dresde, Karlsruhe, etc"(39), y que evidentemente no son sino epígonos del Romanticismo.

"Con los retratos de Federico de Madrazo, el retrato español vuelve por los fueros de la sobriedad castiza. No en vano el Romanticismo permite a los españoles enlazar con su mejor tradición y a los extranjeros descubrir ese nuestro pasado. La distinción y la sobriedad en el modo de hacer y en el ademán compositivo de los efigiados se debió sin duda a motivaciones sociales, a un cambio de la sensibilidad del entorno histórico, antes, en el reinado de Fernando VII, muy en crisis de prestigios y valores. Más también en Federico de Madrazo obedecería a lo equilibrado de su temperamento, a una indudable elegancia de espíritu, a su apetencia de talentos exhibidos con llaneza y decoro.

El Romanticismo paulatina y crecientemente se fué acercando a una visión más directa, cada vez más realista. Empero, Federico de Madrazo careció de obsesión alguna por lo verista. A pesar de que el retrato inclina al verismo, Don Federico era veraz sin exaltación alguna. Fué tan subjetivo como templadamente "fiel" al modelo. La dosis de realismo que le era necesaria se edulcoraba con otra de idealismo, romántico y nada más que romántico; con una poética pictórica que huía tanto de los monumentalismos plásticos como de extremar los rigores formales. Donde el dibujo debía comportarse con cordura y sensata sabiduría, sin hacer alardes de purismo linealista, sin permitir ostentación alguna al contorno. (...) Naturalmente, hubo a lo largo de su vasta y cotizada carrera un proceso evolutivo que nos habla de cómo no decayó su tono pictórico en los últimos años de su vida y cómo tuvo abiertos los ojos a los más joven, no lejos del final de su existencia. Naturalmente, todo ello con la moderación que le era propia"(40).

---

(39) Ibidem. Pág.128.

(40) De la Puente, J: "Innovación y conservadurismo en los Madrazos". Revista Goya. Nº 104. Págs.100-101.

La espiritualidad y la austeridad formal primitivistas asimiladas en Roma tienen su reflejo en una perceptible diferenciación que manifiestan los retratos realizados por Federico de Madrazo en esa etapa definitiva para su carrera artística, etapa en la que se va a significar declaradamente a favor de un arte oficial y encauzado dentro de los gustos y preferencias de la alta burguesía y la aristocracia, lo que fué sin duda debido a su desencanto ante las negativas condicionantes que la sociedad española oponía al desarrollo de la pintura por otros derroteros ideológicos y representativos. De todas formas, el cambio experimentado dentro de la retratística nacional, debido a su arte, es notable. "Habitados como estamos a tanta y tan aparatosa revolución estética posterior, inconscientemente nos resistimos a admitir la grande mudanza habida entre los retratos de Vicente López y los de Federico de Madrazo. En Federico de Madrazo desaparecen ya los rojos cortesamente abigarrados, la archiminucia analítica y descriptiva de rostros, manos, arrugas de la vejez y pliegues de la ropa. Las bandas polícromas de codiciadas órdenes monárquicas se sumen en discretísimas penumbras, amén de prodigarse bastante menos. Los oros de los galones y entorchados apenas tienen ocasión de fulgurar. Las grandes y pequeñas cruces ya no son arracimado perifollo sobre rimbombantes uniformes. Federico de Madrazo no se arredra ante la dificultad pictórica de los negros en vestidos femeninos y levitas de varón isabelino. Los prefiere a los atuendos de tintas esplendorosas que sólo a ratos salpican su cuantiosa producción de retratista. Se basta muchas veces con una sobria gama parda, o grísea, nada bituminosa, quizá nunca velada con asfaltos"(41).

La perceptible variación a la que hemos aludido, entre los retratos realizados antes de su viaje a Roma, y los posteriores a éste, se debe a la presencia de esa espiritualidad, que se añade al eclecticismo hispano-francés de su obra, y que se traduce en una mayor penetración psicológica, y formalmente, una acentuación de la economía de medios materiales. Ya en el "Retrato de caballero"

---

(41) Ibidem. Pág.100.

que se encuentra en el Museo de Sevilla (Fig.IV;Nº 4 de Cat.), firmado en Roma, aparecen esas características de simplicidad y pureza formal llevadas a sus más absolutas consecuencias, y perfectamente imbricadas con la exaltación de la línea ovalada ingresiana, que con la influencia nazarena depura y sutaliza más aún su limpidez, y con el recuerdo del cromatismo y la factura velazqueñas. En obras como el "Retrato del Sr.Anzoátegui", (Fig.VI; Nº 6 de Cat.), o "Retrato de caballero"(Fig.VII;Nº 7 de Cat.),este último ubicado en la gaditana Facultad de Medicina, se observan también esas cualidades; son obras en las que estudia profundamente al personaje, hasta el fondo de su alma, para fijar no sólo la realidad física, sino sobre todo su estado de ánimo, mediante el juego excepcional y misterioso del claroscuro, que en estos dos retratos nos remonta indefectiblemente a Goya; "en tales obras ciertas sombras parecen conferir un significado, un valor en cada gesto, en cada rasgo del rostro"(42).

Hasta los años sesenta, todos los retratos de Federico manifiestan estas características; existen retratos, como el de la Condesa de Teba(Fig.IX;Nº 13 de Cat.), o el de la Duquesa de Alba(Fig.XII;Nº 18 de Cat.), en los cuales existen efectos escenográficos y luminosos de profunda belleza; la luz aparece en la sombría penumbra del fondo y juntamente con el modo sintético con que son tratadas las carnaciones, nos da como resultado la trascendencia espiritualizada de la materia pictórica.

La belleza de los rostros no resulta convencional, como en la mayoría de los retratos de la época, sino que cada uno es diferente y sugestivo, brillando con luz propia el personaje, que se encuentra perfectamente individualizado. La técnica se desvela como impecable; los ropajes y la totalidad de las texturas, en general, están trabajados con una absoluta brillantez y virtuosismo, siempre alejados de lo recargado y lo reiterativo. "La posición de las figuras, principalmente las femeninas, va adquiriendo nuevas posturas, desconocidas hasta entonces en la iconografía nacional. A veces se adelantan a la de sus contemporáneos europeos,

---

(42) González López;C: Op.cit.Pág.129.

tales como el propio Ingres, a sus discípulos los Devería, Alaux, Scheffer, Decamps, o al alemán Winterhalter, al que han querido compararle y cuyo estilo es bien diferente, al belga Navez o al italiano Hayez, todos ellos excelentes retratistas, pero con técnicas dispares a la de Madrazo. Este había conocido personalmente a todos ellos; sí es seguro que conociese sus obras presentadas en los diversos salones a los que concurríó, o si en estudios cuando giró viajes por Francia, Alemania, Inglaterra e Italia"(43).

En las obras de estos años, como el "Retrato de Isabel II"(Fig.VIII;Nº 8 de Cat.), el "Retrato del Sr.López Dóriga"(Fig.X; Nº 14 de Cat.), o los de Segismundo Moret y su esposa,(Figs.XIII y XIV; Nºs 19 y 20 de Cat.), ostentan esa austera y sobria firmeza cromática, y ese vigor de diseño y línea únicos, esa honda interpretación psicológica que sumerge a los modelos en una atmósfera de serenidad y ensueño, y que produjo tan gran impacto, no sólo en Madrid, sino en la totalidad del ámbito artístico nacional. Los retratados están representados con una auténtica exquisitez formal y un extremado refinamiento, confirmándose en todos los retratos de esa época el valor conferido a la línea como expresión máxima de la forma y del espíritu; y presentándose en ellos la belleza ideal en un fondo perfectamente entonado con la forma, representativo, por otra parte, del entorno social de los efigiados, lo que constituye una de las principales características de la retratística ochocentista, como ya vimos anteriormente(44). En obras como la "Odalisca", que ya antes hemos citado,(Fig.XI;Nº 15 de Cat.), la expresión formal de la idea de la belleza pura aparece como una explosión de espiritualidad contenida y exaltada a la vez, representada mediante una construcción formal sosegada y pensante, que armoniza a la perfección el sutil linealismo con la tradicional sobriedad hispánica que subyuga tanto al claroscuro como al cromatismo.

Si el proceso de elaboración estructural de las obras de este Madrazo, como las del resto de la familia, va desde un

---

(43) Ibidem.

(44) Vid.Vol I; Cap.4;(a).

perfecto y cuidadísimo dibujo, que conforma una grisalla realizada de una forma acuarelada sobre la primera imprimatura del lienzo, de forma que el claroscuro domine a la perfección la totalidad del posterior desarrollo del cuadro, manteniéndose este proceso a todo lo largo de su vida artística, el cromatismo sin embargo experimenta un evidente enriquecimiento y un ligero aclaramiento tonal, al igual que la pincelada, que pierde parte de su supeditación direccional a la línea y adquiere un mayor protagonismo e independencia, dejándose notar cada vez con mayor fuerza. De todas formas, no es hasta finales de los años sesenta y principios del setenta cuando estos cambios se advierten con total evidencia en sus retratos.

Paralelamente, si observamos el "Retrato de Isabel II", de Luis de Madrazo", (Fig. XXVI, N° 43 de Cat.), y sobre todo su "Retrato de niña", (Fig. XXV, N° 42 de Cat.), advertiremos rápidamente la identidad formal e ideológica de estas obras con las que de Federico acabamos de estudiar. Ese mismo eclecticismo en el que toman parte la línea pura ovalada, tanto rafaelesca e ingresiana como nazarena, ese misterioso claroscuro que domina por completo la composición, esa sobriedad cromática tan hispánica, y ese purismo de factura absolutamente francófilo, nos muestran bien a las claras la identificación de la obra de Luis de Madrazo con la de su admirado hermano mayor. Si acaso, en estas dos realizaciones se descubre una casi imperceptible dureza en el cambio de masas lumínicas, sobre todo en el retrato de Isabel II; un cierto agrisamiento cromático que viene quizás de una no total limpidez pigmentaria... la diferencia es mínima, pero evidente. Quizás esa atmósfera de dulzura que dimana de los retratos de Federico no se hace presente en los de Luis, sobre todo, en los retratos oficiales. Algo así ocurre con los del giennense Pedro Rodríguez de la Torre, cuyos "Retrato de la reina M<sup>a</sup> Cristina" (Fig. 195, N° 210 de Cat.), "Retrato de Alfonso XII", (Fig. 197; N° 212 de Cat.), otro "Retrato de D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Cristina" (Fig. 198; N° 213 de Cat.), presentan, si bien sin llegar a la calidad de las obras de Luis de Madrazo, una parecida tensión lineal que endurece los pasos lumínicos y cromáticos, totalmente inmersos dentro de la estética madrazista imperante en el momento.

Podemos, asimismo, observar cómo en la totalidad de las escuelas Provinciales andaluzas se hace sentir, y concretamente en el retrato, la influencia de la estilística madrazista; así, en Sevilla, Eduardo Cano realizará retratos como el de D. Ignacio Argote, Marqués de Cabriñana, (Fig. 30; N° 75 de Cat.), obra en la que la linealidad purista y el ritmo ovalado, además de la sobriedad de la paleta, se identifican totalmente con los presupuestos formales que Federico de Madrazo establece en la retratística nacional. Igualmente, el "Retrato de D. Fernando de la Puente, Arzobispo de Burgos", (Fig. 41; N° 205 de Cat.), de José M° Rodríguez de Losada, participa de dichos presupuestos formales, si bien se acerca algo más a la incierta dureza de las obras de Luis de Madrazo. En esa misma línea se encuentra el "Retrato del Infante D. Francisco de Paula Borbón", del gaditano Cortellini, (Fig. 118; N° 76 de Cat.), cuyo cromatismo es un punto más exaltado que el de Federico, huella indiscutible de su formación sevillana.

Las obras de Luis Sevill, pintor jerezano del que no se sabe apenas nada sobre su formación estética, muestran el inconfundible sello de la docencia madrazista; los dos retratos que se incluyen en el catálogo, (Figs. 116 y 117; N°s 230 y 231 de Cat.), son absolutamente paradigmáticas de la concepción formal basada en el estudio psicológico y en la exaltación de los valores de la nueva clase dominante, características tan del gusto del público, y que habían sido implantadas en la Academia de San Fernando ya desde los días de D. José de Madrazo. Podemos continuar recorriendo el panorama de la retratística andaluza, y composiciones como "Estudio de cabeza", del gaditano Rodríguez Barcaza (Fig. 82; N° 199 de Cat.), o "El Ministro de Ultramar D. Eduardo Palanca", y "Retrato", (Figs. 125 y 126; N°s 104 y 105 de Cat.), ambos de Bernardo Ferrándiz, el malagueño de adopción que forma a toda una escuela, en aquella ciudad, basada en las enseñanzas de los Madrazo...o el "Autorretrato" del granadino Antonio Haro, (Fig. 173; N° 144 de Cat.), nos hablarán al unísono de la absoluta identidad de concepto y proceso técnico que se daba entre la Escuela de Madrid y las Provinciales, de cómo los aires del templado romanticismo cortesano inspiraban ideológicamente los afanes de los artistas andaluces de esos días.

"A partir de finales de los sesenta y principios del setenta, Madrazo renuncia al efecto decorativo del fondo creando una composición más atrevida, con un interés base hacia el equilibrio de masas y luces, que le revelarán como un colorista. La maduración de su arte, al tomar este sentido vigoroso de la realidad, casi corpórea, dará como resultado densas zonas de colores exaltados por una calidad luminosa, con formas amplias y opulentas"(45).

La paulatina y constante evolución de sus retratos es debida no sólo a su connatural inquietud existencial, sino también, y muy especialmente, a la influencia que sobre su obra ejercen las nuevas generaciones de pintores, a los que él alecciona, de una forma tan liberal como para admitir su propio y continuo aprendizaje a partir del contacto con dicho discipulado; concretamente, serán las figuras de su hijo Raimundo, su yerno Fortuny, y Rosales, las que con su fuerte personalidad dejarán su joven huella en la obra de su maestro, huella que se traducirá en un progresivo aclaramiento de la paleta; en una cierta relajación de la línea, que pierde paulatina pero perentoriamente su hegemonía, dejando mayor campo expresivo a la mancha, al lenguaje de la pincelada, con todas sus posibilidades de dicción, en las que vemos la inefable presencia de Goya; en una mayor exaltación del protagonismo de la luz, en un mayor empastamiento de la factura, en un esbozado más rápido, que veces le lleva a dejar sus cuadros aparentemente inacabados; en una mayor penetración psicológica; en fin, en una mayor intelectualización de la obra, siempre dentro del eclecticismo que le guió a lo largo de toda su carrera, y sin abandonar los ritmos ovalados heredados de Ingres, que se mezclan de extraña forma en sus últimas obras con el nuevo elemento goyesco, innegable y absolutamente manifiesto, ni el seguimiento de los genios del XVII español. Esta transformación se refleja paradigmáticamente en los retratos que de esta época de Federico se muestran en este trabajo: Desde el retrato de Elisa Tapia y el de Mercedes Sánchez de Toca y Calvo, (Figs.XVI y XVII;Nºs de Cat.30 y 32), que manifiestan aún la exquisita linealidad ingresiana

---

(45) González López,C: OP.cit. Pág.131.

y la lisa y purista factura en la que el pincel apenas parece haber recorrido el lienzo, pasando por el "Retrato de Gabina Talledo Tomás" y el de José Tomás Salvany, (Figs. XIX y XX; N.ºs 35 y 36 de Cat.), en los que ya, y excepcionalmente en el primero, la pincelada es absolutamente goyesca y casi ha desaparecido el virtuosismo lineal, para dejar paso a una concepción formal estructurada mediante grandes masas cromáticas, lo que se ha exacerbadó aún más en el retrato de Gloria Tomás Salvany Talledo (Fig. XXI, N.º 37 de Cat.), con la inclusión de un fondo de jardín absolutamente romántico, pese al empeño de algunos biógrafos en incluir a Madrazo dentro de una acepción realista de la pintura, durante esos años, habiéndose mantenido el artista durante toda su trayectoria como indiscutible definidor y paradigma de la estética romántica española, lo que abarca, precisamente dentro de su carácter romántico, esa suave variación, ese nuevo gusto por la mancha y lo evanescente que le acerca aún más, si cabe, a las posiciones románticas que nunca abandonó. Y siguiendo por este camino en pos de su obra ya de los años ochenta, llegamos al boceto del retrato de Antonio Cánovas, (Fig. XXII, N.º 39 de Cat.), que evidencia el proceso técnico seguido por el pintor, que se mantiene a lo largo de su carrera, con las lógicas modificaciones de factura; la grisalla basada en el claroscuro se ha efectuado de una forma acuarelada y dominando ya absolutamente la mancha sobre la línea. Los fondos no serán ya planos y suavemente estructurados; las vibraciones lumínicas se cuentan ya en esta primera mancha, de forma que luego trasciendan bajo la vibración cromática, como sucede en el "Retrato de José de las Bárcenas Bringas" (Fig. XXIII; N.º 40 de Cat.), o en el "Retrato de Carmen Salaverría Sainz" (Fig. XXIV; N.º 41 de Cat.), en los cuales se condensa magistralmente la totalidad de las determinantes formales que condicionan el bagaje estético del gran pintor.

Todas estas consideraciones nos llevan a la evidencia de la permanencia madrazista en la estética de las posteriores generaciones, encabezadas por sus hijos Raimundo y Ricardo, en cuyas obras advertimos ya como un hito esa relajación lineal que nunca cederá al virtuosismo; el "Retrato de mujer joven", el "Retrato de Bernardo Rico" y el "Retrato de José Domingo Irureta

Goyena", (Figs. XXVII, XXVIII y XXIX, N<sup>os</sup> 44, 45 y 46 de Cat.), de Raimundo, nos manifiestan una voluntad de afirmación llamémosla "realista", en el sentido de exaltación máxima de la forma como equilibrio de masas, sin la intervención de la abstracción lineal, y sí con un mantenimiento a ultranza del claroscuro romántico y la factura goyesca; la imprimatura que Raimundo escoge para sus retratos es preferentemente, a diferencia de su padre, que ya vimos la utiliza gris, de color rojizo, sin posterior realización de ajustado dibujo preparatorio, sino que la materia se ha aplicado de una forma casi directa, con un previo esbozo a punta de pincel, como se observa claramente en los dos retratos del niño Joaquín Irureta Goyena, (Figs. XXX y XXXI, N<sup>os</sup> 47 y 48 de Cat.), en los cuales ni siquiera se ha empleado la imprimatura de bol, sino que se ha trabajado directamente sobre la media creta preparatoria del lienzo, en una abocetación acuarelada que define perfectamente y desde un primer momento las diversas gradaciones cromáticas y lumínicas, (como se desprende del primero de ellos), Y que cuaja en una composición de exquisita naturalidad y rigor expresivo, que, manteniendo el claroscuro como principal pilar estructurante, se ha trabajado mediante grandes manchas vibrantes de riquísimo y denso cromatismo, que se superponen y juegan de forma constructiva, definiendo masas allí donde el dibujo sólo se adivina, en una danza amable y vacía de posiciones trascendentales, en la que se adivina su fuerte acepción estética francófila.

"Raimundo de Madrazo vive precisamente en los años más trepidantes y creadores de la contemporaneidad decimonónica y novecentista. Pocos, muy pocos, le faltaron para haber sido espectador del surrealismo proclamado en 1924 y expuesto en 1925. Cronológicamente, pertenecía al grupo generacional de los impresionistas. Sólo hubo en él impresionismo al modo de su cuñado Fortuny. Pertenece asimismo a la generación de Rosales, la de los llamados pintores de historia españoles, más tampoco está con ellos. En nada le afectó la sarta de los ismos hoy más públicamente consagrados. Nada tuvieron que ver con él el impresionismo puntillista y el postimpresionismo. Es muy presumible que le dejaran perplejo

-si es que les prestó atención- el fauvismo y el Brücke de 1905, el cubismo de 1907 y el futurismo de 1909. Desconocería la no figuración de 1910 y todo lo demás revolucionario comparecido antes de 1920 en que fallece. Lógicamente, hubiera sido asombroso que a un hombre de su edad, de su madurez y éxitos, le llegaran a afectar tamañas novedades. De todos modos, sin ser específicamente modernista, su obra no se puede considerar fuera de juego en el activísimo y complejísimo clima del Art Nouveau.

Raimundo de Madrazo fué aún más pintor y sólido dibujante que su padre el gran Don Federico. Lo cual no significa que fuera más artista y más atractivo su arte. En Raimundo de Madrazo la paleta se aclara, la materia se hace brillante y hasta esmaltada. Su oficio fué impecable. Lo pintado por él posee un frescor inusitado; sus tintas no han padecido quebranto alguno con el paso del tiempo; porque el artista las amasó y dispuso con bonfísimas mañas técnicas"(46).

Lo cierto es que, a través de sus diversas etapas, en las que sucesivamente, su arte recibe las influencias de Leon Cogniet, Meissonier, Stevens, Fortuny y el orientalismo japonés, Raimundo de Madrazo se mantiene perpetuamente fiel a su básica formación academicista, recibida vía José y Federico de Madrazo, de tal forma que en sus obras, lo que evoluciona palpablemente es la factura y el cromatismo, pero siempre permanece el concepto intelectualizado y apriorístico de la creación artística; el seguimiento de la "belleza pura", a pesar de que normalmente, al igual que a su hermano Ricardo, se le ha querido incluir dentro del realismo, movimiento cuyas premisas "estaban ya implícitas en la primera doctrina romántica"(47), y que ya vimos cómo constituye uno más de los aspectos del gigantesco movimiento ideológico y cultural que es el Romanticismo, cuya pervivencia es mucho más extensa e incisiva de lo que se le ha venido adjudicando como norma general.

Asimismo permanecerá ese concepto en la obra de Ricardo

---

(46) De la Puente, J: Op.cit. Págs.101-102.

(47) Rosen, C; Zerner, H: "Romanticismo y Realismo". Pág.31.

de Madrazo, cuyos "Retrato de caballero"(Fig.XXXII, N° 49 de Cat.), y "Carola", (Fig.XXXIII, N° 50 de Cat.), presentan esa factura algo deshilachada, debida ante todo a un predominio de la pincelada sobre la línea, aunque esta subyace sabiamente trazada bajo las capas pigmentarias. Aquí el proceso técnico que se ha seguido es idéntico al empleado por su padre, Federico; se ha partido de una primera mancha acuarelada en grises, para ir empastando y entonando a medida que el desarrollo estructural lo vaya pidiendo. La pincelada, nerviosa, rápida y dibujística, no puede menos de revelar a Fortuny a través de sus palpables huellas.

Si efectuamos ahora un recorrido retratístico a través de las obras recogidas en el catálogo, veremos como, al igual que en la obra de Raimundo y Ricardo de Madrazo, la formación académico-madrázista se mantiene como un bastión inalterable en su concepto fundamental a lo largo de las distintas generaciones de pintores andaluces del XIX, siempre, claro está, aunada con diversas influencias, la francesa sobre todas ellas. Desde el "Retrato de D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Castell", de José Moreno Carbonero, (Fig.139; N° 170 de Cat.), el "Retrato de señora" de Enrique Simonet, (Fig.150; N° 233 de Cat.), y el "Retrato de D<sup>a</sup> Alejandrina Gessler de Lacroix", (Fig.151; N° 58 de Cat.), de César Alvarez Dumont, en los cuales la factura ya muestra esa señal inequívoca de relajamiento en la pincelada y de pérdida de rigor lineal, aunque se mantiene el ritmo ovalado, el sentido dibujístico de la mancha y el claroscuro como principal base estructurante del trabajo, pasamos por la gradual intensificación del protagonismo de la pincelada y de las masas cromáticas, personalizadas sin delimitación lineal apreciable, y el aclaramiento y enriquecimiento del colorido, lo que ocurre en obras como el "Retrato de niña", (Fig.130; N° 164 de Cat.), de Joaquín Martínez de la Vega, que difunde en Córdoba y Málaga las enseñanzas recibidas en los años sesenta de Federico de Madrazo; y en el "Retrato de José Denis León", de Denis Belgrano, (Fig.138, N° 80 de Cat.), retrato que, juntamente con el anterior, nos remite ineludiblemente a los retratos del niño Joaquín Irureta Goyena, de Raimundo de Madrazo, (Figs.XXX y XXXI), a los que ya hemos aludido anteriormente, por su absoluta identidad técnica. Y en el "Retrato de señora", de Muñoz Degrain,

(Fig.133,Nº 180 de Cat.), o en "Retrato del pintor Nogales", de Ponce Puente,(Fig.158;Nº 191 de Cat.), y en el "Retrato de señora", de José García Ramos,(Fig.54, Nº 114 de Cat.), donde se palpa un interés creciente por el estudio psicológico; o en "D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Rodríguez Martínez de Morillo", (Fig.97,Nº 174 de Cat.), del gaditano Morillo, obra en la que trasciende absolutamente la influencia francesa, como en su "Andrómeda encadenada", (Figs.98 y 99;Nº 175 de Cat.), composición evidentemente ingresiana, cuya linealidad rotunda y delicada nos recuerda al "Martirio de Santa Cecilia", de Luis de Madrazo, hasta hace tres años ubicada en el Museo de Bellas Artes de Granada; igualmente, advertimos las citadas connotaciones evolutivas en el "Retrato de su hijo Manuel a los catorce años", de Manuel Gómez-Moreno,(Figs. 181 y 182,Nº 134 de Cat.), a pesar del evidente academicismo formal, se advierte una evidente voluntad de despegue de la norma, una emancipación intencional del pincel con respecto a la línea, que se refleja en las vibraciones de los infinitos y degradados matices de los tonos griseos.

Y así llegamos hasta una casi total liberación de la masa y la materia, del color y de la luz, y digo casi pues siempre, dentro del ámbito oficial de las Academias, estos elementos se encuentran supeditados a una idea, a un proceso intelectual al que ya hemos aludido, y que, en el Ochocientos, controla inequívocamente la totalidad de la producción pictórica andaluza, a través del férreo control madrazista. Así, en obras como el "Retrato del pintor García Ramos", de Tomás Muñoz Lucena,(Fig.172;Nº 186 de Cat.),el proceso seguido es de una libertad casi total; es prácticamente pintura directa, y la línea ha perdido absolutamente su hegemonía. En "Estudio", de Rafael Murillo Carreras,(Fig.157,Nº 187 de Cat.), ocurre algo semejante, representando el principal papel en la escenografía pictórica las grandes masas, aplicadas mediante verdaderos brochazos y restregones. Y en el "Autorretrato" de Villegas, (Fig.49;Nº 241 de Cat.), incluso se ha llegado a utilizar el arañazo, la huella en negativo del pincel. Algo parecido ocurre con "La reina regente y Alfonso XIII niño", (Figs.114 y 115,Nº 125 de Cat.), del gaditano Godoy, que, a pesar de ser un paradigmático retrato oficial de la época, absolutamente inmerso

dentro de la línea aúlica implantada por el más famoso de los Madrazos, está trabajado con una excepcional soltura y libertad técnica, siendo su pincelada tremendamente libre, y hasta podríamos decir que independiente, a pesar del cuidado dibujo que determina la estructuración formal. Y con los dos "Autorretratos" de Rafael Hidalgo de Caviedes, (Figs.199 y 200;Nºs 145 y 146 de Cat.), en los que la línea se ha perdido totalmente, no trascendiendo más que la fuerte pincelada que a la vez dibuja formas, define masas, y entona cromática y lumínicamente, en una realización matérica prácticamente directa.

Más evidente en los retratos, la influencia de los Madrazo sobre los pintores nacionales se extiende prácticamente a todos los géneros, pues el concepto, la técnica y el oficio por ellos inculcados a las jóvenes generaciones se manifiesta a lo largo y a lo ancho de toda la geografía artística española del siglo, e incluso ya en la frontera del Novecientos, como ese "Retrato de D.José Pitaluga", de José Jiménez Aranda, (Fig.45;Nº 151 de Cat.), realizado ya en 1899. En el costumbrismo: "Mira qué bonita era", (Fig.168, Nº de Cat.222), de Julio Romero de Torres, en la pintura "social": "Los últimos Sacramentos"(Fig.165 y 166; Nº 220 de Cat.), de Rafael Romero de Torres, "Dar de comer al hambriento", (Fig.110;Nº 121 Cat.), de Godoy; en todos los aspectos temáticos de la pintura ochocentista están presentes técnicamente los Madrazo. E igualmente presente está la figura de Fortuny, ya tan unido a esa familia, y cuya personalidad y obra influyen hasta la saciedad en el hacer de Ricardo de Madrazo. La huella de Fortuny permanece indeleble en el trabajo de multitud de pintores andaluces que, o bien viajaron a Roma y recogieron allí las enseñanzas del maestro de Reus, como es el caso de Villegas, o "Hispaleta", y tantos otros, o bien entran en contacto con Mariano en sus tierras de origen, lo que ocurre con los pintores granadinos que, en 1870 ven aparecer en la ciudad nazarí al famoso pintor con los Madrazo y una serie de famosos pintores del momento.(48) Así, en obras como "La procesión", (Fig.175;Nº 128 de Cat.), de

---

(48) Vid. Vol II. Cap.1,(c); y Cap.3.

Manuel Gómez-Moreno, y su "Calle Plegadero Alto", (Fig.176,Nº 129 de Cat.), encontramos ese preciosismo del toque de pincel, ese detallismo minucioso, ese gusto por lo exquisito y delicado; son pocos en Granada los artistas que se sustraen al encanto de la estética fortuniana, siendo su principal seguidor Juan Bautista de Guzmán: "Mujeres en el patio del Mexuar de la Alhambra", (Fig.190;Nº 142 de Cat.), aunque también advertimos palpables influencias en Isidoro Marín: "El día de San Antón en las caserías", (Fig.183;Nº 159 de Cat.), y en Rafael Bueno Pardo: (Paisaje del Albaicín"; (Fig.185,Nº 67 de Cat.), y Rafael Latorre: "Calle de Granada".(Fig.187;Nº 155 de Cat.)...etc.

La obra de Ricardo de Madrazo es, en sus paisajes y escenas de género, un fiel trasunto de la de Fortuny. La "Vista de unos canales de Venecia" (Fig.XXXIV;Nº 52 de Cat.), muestra, bien a las claras, cómo a su carácter irrevocable de pintor de taller, académico incontrovertible y romántico impenitente, se añaden la vitalidad y el vigor trascendidos de Fortuny, ya muerto cuando Ricardo ejecuta esa obra. El cromatismo veneciano, la delicada, grácil y minuciosa pincelada y el estudio de la luz revelan la perfecta simbiosis ecléctica que impera en la obra de este Madrazo, ecelcticismo simbiótico que podemos evidenciar también en "Alba toledana", del malagueño Reyna Manescau,(Fig.155;Nº 194 de Cat.), y en "El gran canal de Venecia", del mismo autor,(Fig.156;Nº 195 de Cat.), obras en las que la materia es la principal protagonista, en su acepción cromática y de factura. O en "La emplumada", de Ferrándiz, tan amigo de Fortuny y de Ricardo, cuadro en el cual es también protagonista la materia, la pasta, en la que se recrea su autor. O en "El Darro", de José Mº Jardines, (Fig. 119; Nº 147 de Cat.), y en "Paisaje con canal", de Justo Ruiz Luna,(Fig. 105;Nº 223 de Cat.)...Y así podríamos seguir, en una relación prácticamente interminable.

"La dictadura, indudable, ejercida por los Madrazos durante más de medio siglo en la pintura española, no fué solamente debida a la importancia artística de D.José: Se formó tal poder, en parte, por no haber entre nosotros gentes de empuje capaces de disputar a los Madrazos la hegemonía o de compartirla siquiera, y por los recursos que la fortuna y sus innegables dotes personales

habían puesto en su mano. Grande fué el valor de D.José, pero mayores talentos eran los de sus hijos D.Federico y D.Pedro; y éste, además, poseía extraordinarias facultades literarias. Todo hizo que el imperio del mundo artístico español estuviese vinculado hasta fines del XIX en esta familia singular"(49).

Hemos, pues, efectuado un recorrido por la paulatina evolución de la pintura española del Ochocientos, personificada en los Madrazo, que rigen indudablemente el panorama artístico de, prácticamente, todo un siglo, y cuya evolución personal va a repercutir definitivamente en la paralela evolución que se desgrana en las Academias Provinciales, directamente dependientes de la de San Fernando. De toda la familia, son José y Federico los más significativos representantes de la estética rectora del siglo, en España, y son asimismo los que influyen verdadera y efectivamente con su docencia y labor cultural. "José y Federico de Madrazo militaron en sendos movimientos europeos, ambos representativos de la inquietud de las horas iniciales del siglo XIX: el uno imbricado con el siglo XVIII, y el otro, el primero en querer romper con los antiguos regímenes de la cultura occidental, dando señales de los próximos y más radicales cambios de la concepción y percepción de la existencia. Federico de Madrazo partió de su padre el buen maestro Don Jose. Para diferir. Para dar un paso más allá, evitando rupturas demasiado violentas. Conservando al tiempo que renovaba"(50).

---

(49) Pantorba, B.de: "Los Madrazos".

(50) De la Puente, J: Op.cit. Pág.101.

3 : PINTORES DEL ROMANTICISMO ANDALUZ:  
ESTUDIO SINTÉTICO-ESTILÍSTICO

3 : PINTORES DEL ROMANTICISMO ANDALUZ: ESTUDIO SINTÉTICO-ESTILÍSTICO

"...Lo más cierto es lo relativo a esa agitada pasión que sin cesar me arrastra a regiones que jamás alcanzaré. Al comenzar un trabajo, la fantasía se acalora y nos promete algo muy diferente a lo que al fin se consigue".

Eugène Delacroix.(1)

El numeroso grupo de artistas que por las siguientes páginas van a desfilar abarca cronológicamente la totalidad del siglo XIX, ya que el Romanticismo ocupa artística e ideológicamente un período mucho más largo, como ya hemos observado, que aquél en el que, tradicionalmente, se le viene encerrando, debido a esa típica mentalidad crítica acomplejada y anquilosada, perdida en una incesante carrera en pos de la evolución artística del resto de los países europeos.

En España el Romanticismo se desarrolla tardíamente, gracias a la Guerra de la Independencia y a la posterior restauración fernandina; pero su larga gestación, y su consiguiente aquilatación clandestina, catalizan decisivamente la fuerte implantación de una ideología que en nuestro país se identifica plenamente con los caracteres raciales seculares. Y asimismo, en el ámbito de la pintura, el naturalismo seiscentista se convierte en el máximo modelo y meta artística primordial de nuestros románticos pintores del Ochocientos, lo que ya se vió anteriormente(2).

Los llamados eclecticismo y realismo de la pintura española, y por consiguiente, de la andaluza del XIX, son por lo tanto, otros tantos caminos por los que se desarrolla el romanticismo ibérico, que no podemos en manera alguna equiparar (en el proceso

---

(1) Delacroix, E: "Sobre sí mismo, el arte y los artistas". En Catálogo Exposición: "Eugène Delacroix". Pág.67. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

(2) Vid. Vol I. Cap.3 (c).

de su evolución y desarrollo), al romanticismo francés o al alemán.

"Es más, ha de decirse que en España no se dió la enconada polémica que en Francia se desencadenó al comparecer prepotente el realismo courbetiano, socialista, positivista y antirromántico. Si algo de ello hubo entre nosotros: fué mimético, simple traducción periodística del francés. Al español, el realismo le iba como anillo al dedo. Era cosa antigua entre nosotros, gloria de los grandes maestros de nuestro siglo XVII descubiertos y admirados por Europa hacía poco. De Pirineos abajo, el realismo no comenzó con socialismos y contestarios cantos al sufrido proletariado. Pocos o casi ninguno se hallaron con ganas y sazón para ponerse a pensar sobre la significación de la tesitura realista. Bastaba con ejercerla. Nadie dudaba de cómo era consecuencia inmediata y espontánea de la visión directa que, ante el natural, fue in crescendo cultivando el romanticismo. Las enseñanzas de Federico de Madrazo, en Madrid, y de Claudio Lorenzale, en Barcelona, contribuyeron sin duda a que la meta realista se alcanzara presto y sin violencias teóricas; sin algaradas librescas, esteticistas. Porque, para que los partidismos estéticos hubieran logrado presencia y audiencia en España, habría hecho falta contar con mayores dimensiones y niveles en los ámbitos cultos. Habría sido precisa la excrecencia cultural de la sofisticación y un grado mínimo de pedantería y de esnobismos dispuestos a buscarle tres pies al gato de la quisicosa artística."(3)

El espíritu imperante en las grandes composiciones históricas de fin de siglo, o en las deliciosas escenas costumbristas, e incluso en el retrato, es el de la inspiración romántica. El mismo realismo que se les quiere endosar no es sino la exaltación de la persona humana en su individualidad, en el retrato; la misma exaltación de las particularidades propias de cada región y país, en la pintura de género, y por último, una nueva exaltación, esta vez de las glorias y leyendas nacionales, que continúa

---

(3) De la Puente, J: "Algo sobre treinta y cinco años de arte en España. (1868-1902)". En Catálogo Exposición: "La época de la Restauración". Pág. 19. Ministerio de Educación y Ciencia.

viva en los últimos años del siglo; así, en la Exposición Nacional de 1.892 se premian: "Cisneros, fundador del hospital de Illescas" de Ferrant; "Episodio de la Guerra de la Independencia", de Cesar Alvarez Dumont; "Muerte de Churruca en Trafalgar", de Eugenio Alvarez Dumont; "La Invencible", de José Gartner; "Las fiestas de Baco", de Manuel Picolo; "Lectura de la petición fiscal a D<sup>a</sup> Mariana Pineda", de José Ponce Puente...En la de 1.899: "Mil ochocientos noventa y ocho", de Juan Francés; "Defensa de la escalera del Palacio Real en 1.848", de Victor Morelli...etc.(4)

El costumbrismo "realista", no llega nunca a manifestar la situación social en su auténtica realidad vivencial. Todo lo más, el naturalismo de carácter social: "¡Sin pan!", "Sin trabajo", "Una huelga de obreros"...que adolece de un carácter sentimental y lacrimógeno, sin verdaderas intenciones de denuncia social, y sí con un afán de mimetismo ante lo que en otros países se hacía. La sátira social no llega nunca a la causticidad de Daumier, ni el naturalismo pictórico evoca en ningún momento los párrafos literarios de Zola.

El retrato isabelino se mantiene en su aceptación pública y privada, y en su carácter reflectante de un status social mantenido a lo largo de todo el siglo por la clase burguesa. Prolonga su existencia, en su aspecto formal como en el intencional, a un nivel cada vez más desarrollado y que penetra incluso en los primeros años del siglo XX. Su evolución técnica hacia concepciones más desenfadadas sigue manteniendo ese tono de apasionada y vital intensidad, que provoca en nuestro país la pervivencia del sentimiento romántico.

Existe, por tanto, un factor de continuidad en el fondo y en la forma del arte español del siglo XIX, factor que se encarna en ese aliento romántico que provocará los brotes revolucionarios del 48, 54 y 73,(5) y que se mantendrá hasta bien entrado el siglo XX, pues, siendo los primeros conatos de impresionismo

---

(4) Pantorba,B: "Hª y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España." Págs.143 y 169.

(5) Navascués,P: "Hª del Arte hispánico.V". Pág.302.

de fin de siglo un débil reflejo del originario movimiento francés, siempre aquí bañado del sentimiento que es extemporáneo a tal escuela,(6), y al constituir las vanguardias modernistas, casi inexistentes, un reducto aislado en Cataluña, con excepciones de pintores como los cordobeses Lozano Sidro y Romero de Torres, podemos decir que el arte español del XIX mantiene una línea directa e ininterrumpida desde el romanticismo, pasando por sus derivaciones, llámesen realismo, eclecticismo, naturalismo...etc, hasta llegar a un cambio tan brusco como el que supone la obra del malagueño Pablo Ruiz Picasso; constituyendo éste una figura aislada, y no un dato general en el panorama novecentista. Pero eso ya es tema para un análisis aparte.

Por todas estas consideraciones, se incluirán aquí pintores que alargan su existencia hasta las postrimerías del siglo XIX, e incluso que se adentran en el siglo que alumbraba, y que se encuentran totalmente sumergidos en el maremágnum de los cambios técnicos que en la coyuntura finisecular se producen, pero que dentro de su producción mantienen, al menos en parte, una línea de marcada inspiración romántica, asentada, básicamente, en su formación academicista, que, como ya hemos visto, mantiene a lo largo del siglo unas claras e inamovibles plataformas técnico-estilísticas, entre las que no son las menos importantes el impecable oficio y la admiración por Murillo y Velázquez.

Todos ellos inician su aprendizaje artístico en las Academias Provinciales de Bellas Artes, de las que algunos, bien becados, o por sus propios medios, pasan a la de San Fernando, y posteriormente, dan el salto a Francia o a Italia, completando su formación pictórica con la asimilación de las últimas tendencias imperantes en Europa. Aquí se verán los principales y más destacados de cada una de las Escuelas Provinciales andaluzas, estudiando su forma de adscripción romántica y trayectoria profesional. También se incluirán algunos desconocidos en el ámbito nacional e incluso local; cuya obra, sin embargo, habla en forma sumamente favorable de sus cualidades artísticas.

---

(6) Vid. parte I; cap.4; apartado "a".

En todas las Academias Provinciales se practican, sin excepción, los géneros al uso de la época, que se cultivarán a lo largo de todo el siglo, y que, como hemos visto, manifiestan igualmente el trasfondo romántico de todas las orientaciones estilísticas finiseculares.

La Academia Provincial de Sevilla engloba la Escuela de Bellas Artes más importante de Andalucía; de ella saldrán los pintores ochocentistas andaluces más significativos en el panorama artístico nacional, y como tal escuela, había mantenido, desde antes que se pusieran de moda, el estilo velazqueño y murillista como paradigmas de sus enseñanzas, lo que la convierte en uno de los principales focos de producción de artistas románticos de la Península.

El primer tercio del siglo viene a coincidir con el reinado de Fernando VII, que se prolonga hasta 1.833. El momento es poco propicio para Sevilla, y por lo tanto, para su arte. En los primeros años se suceden epidemias y catástrofes agravadas luego por la Guerra de la Independencia, en 1.808. En la Academia Provincial, a pesar del culto ininterrumpido a Murillo que se viene practicando, se comienzan a introducir los avances neoclásicos, lo que da lugar a una identificación de lo murillesco con lo sublime y perfecto desde el punto de vista pictórico, sacrificando a la emulación la creatividad y necesaria renovación.

En general, los maestros son escasos y de baja categoría: José Guerra, natural de Osuna, fallecido en 1.811; Joaquín M<sup>a</sup> Cortés (1770-1835), director general de la escuela sevillana en 1.810, conocido en su época como "el segundo Murillo", por su afición a efectuar copias del maestro, Joaquín Cabral Bejarano, muerto en 1.825 y padre de Antonio Cabral Bejarano, y José M<sup>a</sup> Arango, el pintor más interesante de este período, en el cual hubo una marcada preocupación por escapar de la "tiranía murillesca" copiando del natural y realizando una pintura basada en una arraigada y fuerte erudición de cuño neoclásico, aunque sus dotes, bastante reducidas, frustran sus grandes aspiraciones teóricas. Su dibujo es malo, y el cromatismo empleado, opaco y de tonos apagados.

Durante el segundo tercio del siglo, período del reinado de Isabel II, es el momento en el cual el Romanticismo, antes

velado y transido de clandestinidad, aunque ya manifiesto en multitud de obras de arte, alcanza su pleno momento de eclosión y auge. En Sevilla viene unido a una modesta pero apreciable reactivación económica, perceptible desde la desamortización de Mendizábal de 1.835.(7) Vinieron, además, familias de otras regiones españolas, con mentalidad más abierta y renovadora que las locales. Este nuevo público necesitaba nuevos artistas y pintores, sobre todo, para someterlos a mecenazgo y protección. Por supuesto, el género que mayor resonancia tuvo fue el retrato, además del paisaje, nacidos ambos de un afán narcisista y de autocomplacencia emuladora de la aristocracia terrateniente. No obstante, el género que mayor éxito alcanza es el costumbrista.

Los dos pintores hispalenses más importantes del momento son Antonio M<sup>a</sup> Esquivel y José Gutiérrez de la Vega, ambos unidos también por su búsqueda del éxito madrileño.

Esquivel es el prototipo de artista romántico, no sólo por su obra, sino por su vida, una auténtica aventura salpicada de dramas.(8) Su carácter de acérrimo liberal es sólo una más de las características que hacen de este pintor un auténtico paradigma de lo que luego vino a ser uno más de los despreciados tópicos en los que se cayó al hablar de Romanticismo.

Algún autor ha habido que habla de un dibujo de corte neoclásico en Esquivel; será debido a su ascético purismo lineal y a su delicadeza en la delimitación de los abundantes contornos definitorios de la forma; esto podría ser cierto en las composiciones de carácter mitológico que realizó, pero incluso en éstas, y mucho más en las que corresponden a los demás géneros, la línea esquiveliana puede remitirnos igualmente al romántico (no neoclásico) Ingres, y recordarnos la característica de específica romanticidad que dimana de la línea pura: "El descarnamiento del dibujo, su carencia de materia serían las principales razones de su pureza; así en los episodios más cualificados del romanticismo europeo, la defensa del dibujo sería ejercitada por los definidores del

---

(7) Pareja López;E: "Sevilla y su provincia." Pág.327.

(8) Vid. Diccionario Biográfico incluido en el presente volumen.

sujeto trascendente en la cultura artística romántica: los evocadores de la pesadilla y de la negatividad inconsciente, como Füssli, la búsqueda de la revelación primitiva de Blake, y la idea por la sola energía de la línea y su fuerza simbólica en Flaxman, por una parte, mientras que, por otra, los intentos de recuperación de la iglesia original y "los principios del verdadero arte cristiano"(los nazarenos de Overbeck y Cornelius), se hacen, igualmente, a la exclusividad expresiva del dibujo."(9)

El carácter absolutamente romántico de la obra de Esquivel está fuera de toda duda; hay quien afirma, incluso, como el profesor D. Antonio de la Banda, que la obra del genial artista sevillano es "la más representativa de todo el romanticismo español:"(10)

La estética esquiveliana pertenece a la que Lafuente Ferrari calificó como de "los templados"(11), aludiendo a su posición intermedia entre el casticismo y el purismo áulico al modo de D. Federico de Madrazo. Es ciertamente su concepción técnica de una tal suavidad y delicadeza que llega a rayar en el purismo afrancesado; pero a la vez, su formación en la técnica de Murillo le comunica una fuerza y una sobria austeridad basadas en el claroscuro, de tal magnitud que éste llega a constituirse en todas sus composiciones en el elemento dominante.

En su obra se advierte, y ésto no a todos los niveles, un gran bagaje teórico, que trasciende de la mera forma y materia entregadas al concurso de la mente del artista. Este bagaje teórico es manifestado además de una forma literal, en su "Tratado de Anatomía Pictórica", y respaldado por una concienzuda labor docente en la Academia de San Fernando. Cultiva todos los géneros, desde el mitológico, en el que se recrea en la forma humana desnuda, tema poco frecuente a la sazón, pasando por el religioso, en

---

(9) Henares Cuellar, Ignacio: "Romanticismo y teoría del Arte en España." Págs. 26-27.

(10) De la Banda y Vargas, A: "Un siglo largo de pintura y escultura sevillana." Catálogo Exposición: "Un siglo de arte sevillano". Pág.14. Excmo. Aytº de Dos Hermanas.

(11) Ibidem. Pág.13.

el que vuelca todo su romántico misticismo, traducido técnicamente en formas opulentas y de una sencillez compositiva tal que recuerdan a los nazarenos alemanes que tanto influenciaron a Federico de Madrazo, pasando por la pintura de género, que en él se traduce en retratos colectivos que constituyen un auténtico manifiesto romántico; hasta el retrato, género en el que la maestría del pintor sevillano se desborda hasta alcanzar cotas insospechadas captando las fisonomías y las variopintas expresividades de la alta burguesía y la aristocracia de los estamentos isabelinos, con una honda penetración psicológica que no se detiene en el manifiesto pragmático de una época, sino que penetra más allá de sedas y oropeles, hasta comunicarnos el hábito de vida y sentimiento que palpita en el rostro de sus retratados. Quizá, en el siglo XIX, sólo D. Federico de Madrazo se sitúa por encima de Esquivel en lo tocante al arte retratístico, siempre dejando aparte, claro está, la figura del genio indiscutible que constituye un caso aislado y excepcional: Francisco de Goya.

Aparte de la influencia murillista, unida a la asimilada inevitablemente en Madrid, a consecuencia de sus contactos con la Corte, en Esquivel es palpable una cierta ramificación técnica anglófila, cuyo espíritu pudo captar durante su aprendizaje artístico en Sevilla, merced al contacto con su protector el cónsul Julián Williams. (12)

Pese al carácter sereno y delicado de su pintura, Esquivel era un teórico apasionado y amante de las renovaciones y el progreso cultural y artístico, que no se arredraba ante los problemas que una postura anti-académica pudiera reportar en su época. Prueba de ello es la mención que el pintor hace en un artículo de "El Panorama", sobre la enseñanza artística en el país, siendo en realidad la primera mención directa que se hace en el ámbito nacional del asunto, desde posiciones del romanticismo confesional. En efecto, el artículo consiste en una especie de examen de los métodos de la enseñanza de las Bellas Artes en el país, para

---

(12) Valdivieso, Enrique: "Historia de la pintura sevillana".  
Pág. 367.

corregir sus imperfecciones, constituyendo una amalgama de diatribas contra el sistema pedagógico tradicional, al que acusa de dirigirse a la mano sin convencer al entendimiento, olvidar la copia del natural, literaturizar en exceso...etc. Dentro de esta confusa exposición de quejas trasciende la formulación de una denuncia tajante acerca de la inutilidad práctica del sistema de enseñanza académico: "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 y colorido a gusto y elección del principiante; en cuanto a las demás ramas, nulidad absoluta."(13)

Es la técnica empleada por Esquivel de un impecable oficio y concienzuda preparación previa, lo que en algunas obras quizá le reste frescura o vivacidad, lo que sin embargo se encuentra perfectamente compensado por la sutil y expresiva evanescencia que implica a sus obras con una corriente de vida y espíritu propios, cualidad que, paradójicamente, está conseguida atmosféricamente, gracias precisamente a ese buen oficio del que hemos hablado.

"Gutiérrez de la Vega, más murillesco que Esquivel en sus orígenes y tocado luego de "goyismo" en sus postreros años madrileños, fué asimismo un ejemplo de polifacetismo temático- su producción va desde escenas religiosas hasta asuntos históricos pasando por otros de carácter costumbrista- así como de buen hacer y en el que, tal vez, la pincelada sea más suelta y el colorido más fogoso que en el autor del célebre cuadro de los poetas."(14) Ejerce Gutiérrez de la Vega como pintor desde 1813,

---

(13) Esquivel, A.M.: "Bellas Artes", en El Panorama, nº 4, pág.53. Cfr: Calvo Serraller, F: "Las academias artísticas en España"; epílogo de "Las Academias del Arte", de Pevsner, N. Pág.232.

(14) De la Banda, A: "Un siglo largo de pintura y escultura sevillana". Catálogo Exposición: "Un siglo de arte sevillano". Pág. 14. Excmo. Ayuntamiento de Dos Hermanas.

perfeccionando su arte, de clara ascendencia murillesca, con una estancia en Cádiz, en 1.829, que le pone en contacto con las corrientes de la pintura de retratos inglesa. La obra de este pintor, cuyos mayores éxitos le sobrevinieron en Madrid, se caracteriza, precisamente en su época madrileña, que es la de su madurez artística, por una gran agilidad en el dibujo y una pincelada nerviosa y cada vez más libre, manifestando un cromatismo esencialmente cálido y de variadísima gama espectral, lo que no impide que la plataforma básica en que se asientan sus composiciones sea el claroscuro, romántico por excelencia.(15)

La transparencia y vaporosidad atmosférica que presentan sus cuadros, y en especial los retratos, que en mi opinión son de lo mejor de su producción, trascienden igualmente que en los de Esquivel de la mera representación material para adentrarse en la exaltación de la esencia individual y humana que reflejan, pero esta trascendencia del espíritu, que en D. Antonio M<sup>a</sup> se consigue a través de la serenidad y la pulcritud técnica, en José Gutiérrez de la Vega es manifestada por medio del pigmento desordenado y la inquietud traspasada al pincel.

Aparte de los géneros al uso, cultivados por la totalidad de los pintores del momento: retrato, pintura de historia, pintura religiosa, y pintura de género, también Gutiérrez de la Vega cultiva, (al igual que Esquivel) el desnudo, trabajado igualmente con esa técnica algo desmadejada y deshecha, pero que tan sugerente y misteriosa resulta para el espectador. La "maja desnuda", que se halla en el Casón del Buen Retiro, de Madrid, está realizada bajo una notable influencia de las venus de Tiziano del Museo del Prado, con esa misma calidez y luminosidad que parecen dimanar las carnaciones, envueltas en una semipenumbra muy acorde con la ambigua técnica de este pintor sevillano. No sabemos si fué este lienzo el presentado en la exposición del Liceo artístico de 1.837, "de brillante colorido y buen dibujo, y cuya excesiva desnudez obligó a su autor á retirarla a los pocos días del salón"<sup>(16)</sup>

---

(15) Vid. parte I, cap.4, apartado b.

(16) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica de artistas.." Pág.322.

"Es el caso que hay otro pintor José Gutierrez, sevillano también, contemporáneo pero de otra generación, ya que estudiaba en la escuela hispalense en 1.785, por lo que hay que suponerle nacido hacia 1.760. Por otra parte, ya hizo notar Mendez Casal que nuestro Gutierrez de la Vega, cuya exacta fecha de nacimiento se desconoce, debió de venir al mundo no hacia 1.815, como se solía afirmar, sino unos diez años antes, ya que en 1.832 presentaba un cuadro al concurso de la Academia de Madrid. Debe de ser, por tanto, Gutierrez de la Vega, el pintor que con Esquivel solicitó en ese año temas de la Academia para optar al título de Académico de mérito, y no el otro, D. José Gutierrez, "el viejo", como le llamaremos para distinguirlo, que no sería verosímil fuese, a sus probables sesenta y dos años, compañero de certamen de Esquivel, que sólo contaba veintiséis."(17)

Existe también otro José Gutierrez de la Vega, granadino y pintor, además de Joaquín, hijo de José Gutierrez de la Vega Bocanegra, del que hemos hablado. Y además, existió otro pintor, Francisco Gutierrez de la Vega, del que hay una obra en el Museo Romántico, un retrato de caballero, de cuerpo entero y tamaño natural, firmado y fechado en 1.893. De ellos se tratará en el posterior Diccionario Biográfico.

Claros representantes del costumbrismo hispalense fueron los miembros de la familia Bécquer, iniciada por José Domínguez Bécquer, nacido en 1.805 y formado en la escuela sevillana. Abre su taller de pintor en el sevillano barrio de San Lorenzo, donde nacieron Valeriano y Gustavo Adolfo. Cultiva el género costumbrista y el retrato, siendo la pintura de género la que le reporta fama y compensaciones económicas. Los pequeños cuadros, casi todos de un característico costumbrismo urbano, encontraron un excelente éxito en mercados extranjeros, sobre todo en Inglaterra, a donde marcha la mayor parte de su producción, vía Cádiz. Colabora con dibujos en el "Album sevillano" y en la "España artística".

Su obra, sobre todo sus retratos, tiene todavía multitud

---

(17) Lafuente Ferrari, E: "Breve historia de la pintura española." Págs. 463-464.

de caracteres de corte neoclásico. La factura, tanto de retratos como de obras de género, es muy apretada y la pincelada minuciosa e inapreciable. Resalta visiblemente el gran aporte de aceites.

Mejor pintor fué su primo Joaquín Domínguez Bécquer, tío segundo de Valeriano y Gustavo Adolfo; buen dibujante y colorista notable, de hermosos y vivaces tonos cromáticos, muy brillantes, cultiva casi exclusivamente el cuadro costumbrista, aunque también se dedica al retrato, destacando en este género su "Autorretrato vestido de cazador"; su costumbrismo es también del tipo urbano, resaltando el elemento arquitectónico con verdadero carácter de protagonismo, y siendo el dibujo la base primordial de sus composiciones.

Pero el más destacado y mejor artista de la familia fué Valeriano, hijo de José y sobrino de Joaquín. Pintor malogrado por una temprana muerte, se reveló en su obra como uno de los pintores más profundos y prometedores del romanticismo andaluz. Su vida, también plagada de desengaños y frustraciones, le lleva a asentarse artísticamente en Madrid, donde entra en contacto con Casado de Alisal, y su hermano, Gustavo Adolfo, que le introducen en los círculos pictóricos madrileños. El carácter ecléctico de su pintura, como buen romántico, es bien patente. A la formación murillesca añade una expresividad velazqueña que surge a partir de sus primeros tiempos en Madrid, además de una inevitable vena goyesca que se introduce, sin duda, de la mano de Leonardo Alenza.

Cultiva sobre todo el retrato y la pintura de costumbres. Dentro de esta se incluyen las escenas que recoge en el viaje que realiza, junto con Gustavo Adolfo, becado por el Ministerio de Gobernación, a pesar de resultar éstas un tanto frías y poco sentidas. Son mucho más expresivas las obras realizadas por propia iniciativa, sin respaldo oficial, con su colorido cálido, la pincelada atrevida, el dibujo impecable pero relegado a segundo plano, y los fuertes contrastes de luz y sombra. El retrato de su hermano es quizá una de las obras cumbres no sólo del romanticismo español, sino de toda la producción artística europea del momento. "En esta pintura el sentimiento fraternal de Valeriano Bécquer le movió a captar la efigie de su hermano con un máximo de expresi-

vidad anímica, lo que le permite arrancar de su espíritu un inmenso hálito de melancolía y de morbidez, consustancial con el genio del poeta y asimismo con el signo de los tiempos que le había correspondido vivir. Hay también en este retrato una singular elegancia aristocrática y una vibrante emoción en la mirada, que conecta intensamente con la del espectador y que no deja nunca de cautivar la atención hacia tan sugestivo personaje."(18)

Otra fecunda familia de costumbristas sevillanos es la de los Cabral Bejarano. Antonio Cabral Bejarano es el segundo de la dinastía. Estudia con su padre, el neoclásico Joaquín, ya mencionado, en la Escuela sevillana de Bellas Artes, donde aquél ejerce la docencia. Su carrera es muy brillante, tanto a nivel oficial como artístico, ya que su vinculación al partido liberal le granjea el apoyo de la Corona, por lo que recibe multitud de encargos oficiales y honores académicos. La calidad de su obra está fuera de toda duda. A caballo entre la estética neoclásica y la romántica, sus cuadros, tanto los de género como los retratos, que también cultiva, manifiestan una cuidadosa técnica, de invisible pincelada y cromatismo murillesco, en la que predomina la línea sobre las masas de color, y el detalle sobre el conjunto. No obstante, sus obras son de gran expresividad y delicadeza compositiva, sobre todo los retratos, que verdaderamente constituyeron la mayor parte de su producción; "estos trabajos para numerosa y acaudalada clientela posiblemente no le dejaron tiempo al maestro sevillano para dedicarse al cuadrito de género que iniciaba su difusión."(19) Y los que realizó en esta línea resultan composiciones un tanto forzadas, por su dibujo algo seco y la participación de elementos decorativos como telones de fondo, lo que "da a estos cuadritos un aire de falso folklore estereotipado, un aire en exceso convencional que los separa de las jugosas estampas de

---

(18) Valdivieso, Enrique: "Historia de la pintura sevillana." Pág.391.

(19) Quesada, Luis: "La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX." Catálogo de la Exposición: "La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX." Pág.22. Banco de Bilbao.

otros artistas de la época."(20)

Sus cuatro hijos: Francisco, Manuel, Juan y Rafael, estudian igualmente en la Escuela de Bellas Artes hispalense. Será Manuel el que demuestre mayores aptitudes y destaque de entre todos ellos. Adopta también el segundo apellido de su padre, Bejarano, siendo el materno Aguado. Fué ante todo un pintor costumbrista, logrando grandes éxitos en ese terreno y una amplia clientela. Su estilo se caracteriza por el detallismo minucioso que capta hasta los más mínimos objetos con una línea de extremada precisión y cierta dureza. El colorido es relativamente frío, no en el sentido cromático de la palabra, sino en el de su alcance expresivo, siendo algo pobres las gamas que despliega su paleta. Las composiciones tienen algo de vacío y artificioso, debido quizá a su reiterativo reflejo de lo anecdótico e intrascendente. Sus escenas suelen estar pobladas de gran cantidad de personajes. Son de mucho mejor calidad, sin lugar a dudas, los retratos que realiza, como su autorretrato, ubicado actualmente en el Museo Romántico de Madrid.

Manuel Rodríguez de Guzmán es quizá el mejor costumbrista sevillano desde el punto de vista técnico. Asentado en Madrid, desde 1.854, "compone con una gran habilidad y hace gala de una pincelada hábil, desembocando en una factura suelta, muy vital y expresiva. Es un pintor además variado, en absoluto monótono, preocupado por no repetir tipos, individualizando los personajes, con distintas expresiones faciales y actitudes corporales. En su etapa sevillana aún se aprecia la influencia de los Bécquer, pero apunta ya su carácter original, sobre todo en escenas multitudinarias, muy del gusto del artista."(21)

"El contacto con el espíritu académico imperante en los ambientes oficiales madrileños movió a Rodríguez de Guzmán a practicar la pintura de historia, pero aunque se poseen testimonios de obras realizadas con esta temática, ninguna es conocida en

---

(20) Ibidem.

(21) Pareja López, Enrique: "Sevilla y su provincia." Pág.332.

nuestros días."(22)

"Nacido en Sevilla, en 1.818, representa una de las cotas más brillantes del costumbrismo sevillano. Sus cuadros, escenas y tipos de su tiempo, tuvieron siempre una inspiración popular generalmente alejada del preciosismo amanerado y decorativista de otros pintores; no en balde independientemente de ser discípulo de la Escuela de Bellas Artes, lo fué asimismo de José Bécquer y estando en Madrid tuvo la amistad de Alenza.

Dos etapas características se distinguen en sus obras, la sevillana y la madrileña, aunque ambas tengan el denominador común de la franqueza y de la inmediatez en la captación y realización de los motivos. No pintó escenas ni tipos distintos a los de otros pintores de su generación; sin embargo, muy otra es la manera de estar resueltos sus cuadros. Lejos de lo relamido y lo repetido, sin ninguna pasión por lo hecho, muchas de sus obras están llenas de unos personajes puramente populares, realizados con fuerza y casi con brutalidad, rasgos que proporcionan calor humano y verosimilitud a sus composiciones."(23)

Jose M<sup>a</sup> Escacena es un pintor sevillano poco conocido. Su especialidad artística es la pintura de asunto costumbrista, de la que únicamente se conocen dos escenas que representan a varios pilluelos jugando a los naipes, ambas procedentes de la colección del Duque de Montpensier, y ahora en Villamanrique.(24) Realiza también obras de ambiente musulmán, cuadros de flores y retratos, pero de todo ello no se ha localizado actualmente ninguna muestra. El carácter murillesco y velazqueño de su pintura es marcadísimo, tanto en el cromatismo como en los ritmos lineales, y en la composición de las masas volumétricas, estructuradas mediante un riguroso claroscuro. Lo mismo ocurre con José M<sup>a</sup> Roldán, "fervoroso murillista, autor de retratos y de cuadros de devoción en los que hace gala de un dibujo muy correcto, suave gama cromática y un sentimentalismo que se extiende, junto con esas características técnicas,

---

(22) Valdivieso, E: Op.cit. Pág.379.

(23) Reina Palazón, A: "La pintura costumbrista en Sevilla". Pág.195.

(24) Valdivieso, E: Op.cit. Pág.365.

a sus escenas de pilluelos sevillanos, que se insertan en el ambiente costumbrista, aunque no resulten fáciles de aceptar las referencias espacio-temporales que integren estas obras en la época concreta en que fueron realizadas y como reflejo de la realidad callejera. Por el contrario, mayor vigor y autenticidad destilan otros lienzos costumbristas que representan tipos y escenas admirablemente transcritas desde su autenticidad: arrieros, vendedores callejeros o familias campesinas, aunque siga predominando un talante sosegado en su ejecución plástica."(25)

Aunque destaca en el género costumbrista, José Roldán cultiva todos los géneros al uso: paisajes, retratos, escenas religiosas y bodegones. No cultivó, sin embargo, la pintura de historia. El retrato es en Roldán de una sobriedad, delicadeza y exquisitez que lo convierten en lo mejor de su producción, no por ello mejor conocido. El colorido es transparente y lleno de matices; el dibujo, admirable pero sin alardes virtuosísticos. Es precisamente en su producción retratística donde se manifiesta la influencia de la pintura inglesa de principios del XIX, que el artista demuestra conocer, aunque no se tienen datos sobre el conducto por el que accedió a este conocimiento.(26)

"En este pintor decimonónico y en Antonio Cabral Bejarano se fundamenta una de las dos tendencias base del costumbrismo sevillano que va a insistir en la suavidad de las tintas, en la corrección en el dibujo y en la complacencia por un sosegado sentimentalismo. Y es en esta tendencia que busca la consecución del efecto agradable y que se apega a valores estéticos ya consagrados y establecidos, los cuales trata de imponer como universales paradigmas de belleza en base a lo que ya ha existido como Arte, frente a la indagación del presente y su formulación en códigos originales que sirvan o ayuden a descubrirlo, donde tiene su explicación el lado Kitsch del costumbrismo sevillano."(27)

---

(25) Quesada, Luis: "La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX". Catalogo...Pág.24.

(26) Valdivieso, E: Op.cit. Pág.381.

(27) Reina Palazón, A: Op.cit. Págs.158-159.

El bandolero es figura que, junto al contrabandista, puebla los paisajes serranos andaluces.(28) Ya aparece en la prehistoria costumbrista, en las pequeñas composiciones de Juan de Hermida, primer artista conocido en Sevilla dedicado a la práctica de la pintura costumbrista, durante el primer tercio del siglo, y del que no se tienen noticias biográficas. Su obra es de una limitada capacidad artística, y adolece de escasez de recursos técnicos. No obstante, constituye un documento testimonial de inapreciable valor para conocer los inicios de la pintura costumbrista sevillana.

Volviendo al tema de los dos románticos personajes, el bandolero y el contrabandista, éstos son inseparables de su ambiente natural: el bravío medio de la serranía, llena de sublimes contrastes entre escarpadas rocas y picachos, al lado de profundas cuevas y gargantas, perfectas en su papel de guarida o escondrijo. El intérprete pictórico de esta temática será Manuel Barrón y Castillo, "para quien la naturaleza y los seres que la pueblan, sean hombres o animales, forman un todo armónico. Barrón, seguidor en su primera etapa de Villaamil y de Roberts, cultiva preferentemente el paisaje como escenario, a veces un tanto teatral y condicionante, de la vida animada. En esta primera época, el paisaje aparece dramatizado no sólo por la elección de escenarios naturales muy quebrados, sino por el empleo de la luz y también por una voluntaria composición que abarca un extenso paisaje cuyas proporciones parecen aplastar a las diminutas figuras humanas o animales que parecen perdidas en él. Y no obstante sentimos que en su pequeñez son fundamentales."(29) En ese contraste entre hombre y naturaleza se manifiesta la "conciencia de la escisión"(30) que insufla un nuevo espíritu en el paisaje español a partir de su descubrimiento por Villaamil, de la mano de David Roberts.

"Cuando Barrón describe vistas de ciudades, se atempera

---

(28) Vid. parte I, cap.4, apartado "a".

(29) Quesada, L: Op.cit. Pág.25.

(30) Vid. parte I. cap.1.

lógicamente la exaltación romántica del paisaje, pero se trueca por un pintoresquismo descriptivo igualmente espectacular."(31)

El catalizador principal en las composiciones de Barrón es la luz, que actúa como agente estructurante, delimitando perfectamente las masas y volúmenes que entran en juego. El dominio del color, que emplea con una gran libertad y soltura, compite perfectamente con la perfecta utilización del dibujo, que nunca es demasiado apurado ni retórico. Hay en sus cuadros un perfecto equilibrio entre todos los elementos que entran en juego, siendo la factura jugosa y más magra que las obras de sus coetáneos costumbristas.

Andrés Cortés guarda cierta similitud con Barrón en cuanto al planteamiento de muchas de sus obras en las que hay un equilibrio buscado entre el medio natural y los seres que en él se encuentran. Pero Cortés busca lo anecdótico, lo festivo, el movimiento de grandes masas. Su pintura se recrea más en el detalle, y a pesar de su formación pretendidamente francesa, al lado de su padre, Antonio Cortés, alumno de Constantin Troyon, sus paisajes continúan inmersos dentro de la técnica setecentista, mientras que en sus retratos perdura la herencia velazqueña y murillista. En sus paisajes y escenas de costumbres los personajes son los auténticos protagonistas del cuadro, mientras que la naturaleza no pasa de ser un mero telón de fondo ornamental. Esto no es en modo alguno asimilable a la escuela de Barbizón, como, inexplicablemente, afirman algunos autores, pues los pintores de Barbizón proclaman "el sentimiento de la naturaleza", de la naturaleza como espacio social, habitable y preferible al espacio urbano, y con la cual el hombre entre en íntima comunión. Por otra parte, en la base del paisajismo de Barbizon subyace como primordial pilar el interés social, interés que de ninguna manera trasciende en los paisajes y escenas de género de Andrés Cortés, que se detienen, en un proceso acumulativo, en lo tópico y desenfadado de los arquetipos populares creados precisamente mediante la deformación de la realidad social. Técnicamente, el cromatismo de sus composiciones

---

(31) Valdivieso, E: "Hª de la pintura sevillana." Pág.400.

es más pobre que en las de Barrón, y el dibujo es con frecuencia duro; la factura aparece muy apretada y oleosa.

Rafael García y García, "Hispaleta", otro pintor malogrado en plena juventud, en 1.854, fué uno de los costumbristas andaluces más significativos. Su atención costumbrista se dirige más bien hacia los tipos que a las escenas de conjunto. Cultiva también el retrato. Es palpable en todas sus obras la influencia de Murillo y Velázquez. En la Exposición Nacional de 1.858, el crítico del Museo Universal dice a propósito de los cuadros que concurren:

"Se presentaron esta vez en el Salón del Ministerio de Fomento, cuadros de un joven cuyas obras le dieran en la edad más temprana justa y repetida reputación. La muerte arrebató al arte español una de sus más legítimas y repetidas esperanzas. (32)"

En las pocas obras que de él se conocen, algunas de las cuales han salido a la luz recientemente, se observa la notabilidad de su dibujo y su estructura compositiva, así como por su sentido del color y su visión espacial y atmosférica. Se advierte igualmente una cierta influencia goyesca, que no llega a restarle personalidad, sino que, por el contrario, contribuye a aumentar su frescura y espontaneidad. "En ellas es evidente la excelencia de unos valores puramente plásticos que sobrepasan el mero motivo anecdótico en el que con tanta frecuencia se refugiaban muchas obras de otros costumbristas andaluces." (33)

Su hermano, Manuel García y García, "Hispaleta", discípulo suyo, pudo desarrollar su arte plenamente. En su primera etapa, la que pasa en Sevilla, su aprendizaje le lleva por la vía seiscentista de que tanto hemos hablado. Ya en Madrid se especializa en temas cervantinos, bajo el mismo prisma estético, y posteriormente, en Roma, adonde viaja con la ayuda de Ignacio Muñoz de Baena, entra en contacto con el círculo fortuniano. Una vez vuelto a España, se especializa en temas de toreros, romerías y costumbres. Incluido dentro del grupo que se ha dado en llamar realista,

---

(32) Reina Palazón, A: "La pintura costumbrista en Sevilla." Pág.232.

(33) Ibidem. Pág.233.

la obra de Manuel García "Hispaleta" es de una calidad inusitada, con una luminosidad característica y de un cromatismo límpido y translúcido, rico en matices y de un exquisito equilibrio de tonos fríos y calientes. Su detallismo no llega nunca a ser retórico ni ofensivo; trasciende una frescura y espontaneidad que le colocan en uno de los primeros lugares del costumbrismo de la segunda mitad del XIX.

Sus cuadros, sobre todo a partir de su estancia en Roma, poseen una ambientación de "plein air" muy acorde con la lógica evolución técnica del costumbrismo, que continúa sin embargo, en su aspecto intencional, moviéndose linealmente en un sentido apartado de cualquier tipo de denuncia social. Aunque sus personajes ya no encarnan los clásicos "tipos", de los costumbristas del segundo tercio del siglo; se encuentran totalmente humanizados de tal forma que lo que se exalta aquí es el valor intrínseco de unos seres individuales en su medio natural, medio que todavía conserva unas tradiciones y un modo de ser peculiar, a pesar de lo avanzado del siglo.

Sus temas suelen representar determinados y fugaces momentos detenidos en el curso del tiempo; el instante captado, el sentimiento plenamente humano e inaprehensible. La exaltación romántica deviene aquí en un sereno y nostálgico goce contemplativo, ante lo que se va perdiendo con el siglo, lo que constituye una forma no menos romántica de enfocar la realidad humana y social.

José María Romero "es un pintor de gran productividad y al que el no haber ido a Madrid le privó de una más justa fama entre sus contemporáneos y de una más exacta valoración por parte de la historiografía artística posterior. De paleta muy prolífica, cultivadora de toda clase de asuntos pictóricos, posee un acentuado murillismo en los de carácter sacro, es menos lírico en los históricos y muestra una exquisita corrección, tanto de encaje como de dibujo como de color, en sus retratos."(34)

---

(34) De la Banda y Vargas, A: "Un siglo largo de pintura y escultura sevillana." Catálogo Exposición: "Un siglo de arte sevillano." Pág.14. Excmo. Ayuntamiento de Dos Hermanas.

Poco se sabe a ciencia cierta de la biografía de este pintor. Lo rigurosamente cierto es que pertenece al círculo de pintores que se beneficiaron del mecenazgo de los Duques de Montpensier. Aunque cultivaba la pintura de género, se dedica prácticamente de lleno al retrato. Una vez que Esquivel y Gutiérrez de la Vega hubieron abandonado Sevilla, es él quien surte de retratos los salones de la alta burguesía y la aristocracia sevillanas. Encontramos en éstos retratos grandes reminiscencias de Gutiérrez de la Vega, tanto en la forma de estructurar las composiciones, como en el uso del colorido y el dibujo, con una gran delicadeza en las formas y esa evanescencia de las masas cromáticas tan característica. Es el suyo el típico retrato oficial, heredado de la parafernalia áulica que la nueva clase burguesa quería emular.

Hacia 1.866 deja Sevilla para trabajar en Madrid.(35) Ya anteriormente había expuesto algunos cuadros en la Academia de San Fernando, hacia 1.840(36), lo que implica una relación con los pintores de la Corte, y por lo tanto, un verdadero conocimiento del retrato isabelino, imperante en el momento artístico. Este conocimiento se veidencia a la perfección en sus obras, que nos remiten inevitablemente a los cuidados retratos que realizaban los Madrazo por aquél entonces.

Sus escenas de costumbres, aunque en menor número que sus retratos, están resueltas con una sorprendente frescura compositiva y técnica, que nada o muy poco tienen que ver con el carácter oficial del resto de su producción.

"La búsqueda progresiva del detalle y la intención clara de reflejar las cosas como son, ya desde los primeros momentos del costumbrismo, establecen una barrera neta entre multitud de obras de los más destacados maestros del cuadro de género y otras que, efectivamente han justificado las acusaciones de

---

(35) Catálogo Exposición: "Imagen Romántica de España". Pag.26. Ministerio de Cultura; Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

(36) Ibidem.

pintoresquismo, incluso trasnochado, como sucede con algunos que otros "majos" como el que, firmado por José Chaves, especialista en temas taurinos, abastecían un mercado de escasas apetencias artísticas."(37)

A medida que avanza el siglo, los viajeros románticos han ido decreciendo si no en número sí en influencia y como clientes de los artistas. La burguesía andaluza y el círculo de los Montpensier toman el relevo en este sentido. Protegido del Duque fué Rafael Benjumea, cronista pictórico, al igual que Romero, de las ceremonias oficiales y de algunas escenas callejeras, "resueltas con más gusto que técnica."(38)

Más interesante resulta la obra de un pintor francés adscrito a la escuela sevillana, por haber vivido y trabajado en esa ciudad por encargo del Duque de Montpensier. Se trata del costumbrista Alfred Dehodencq, que también trabaja el retrato cortesano, y obtiene grandes éxitos tanto en Sevilla como en París. "Su estilo, fundamentado en una técnica suelta y vigorosa y en un brillante colorido, influyó de forma notoria en algunos jóvenes pintores sevillanos de su momento."(39)

En esta coyuntura de cierta imprecisión estilística, que no lo es en el sentido intencional de la pintura que se realiza, la cual sigue el camino trazado desde los años veinte y treinta, sino en el sentido formal o técnico de lo que se elabora en los talleres pictóricos, y esto debido precisamente al eclecticismo romántico que abre ante la libertad que ha conseguido para el pintor el sugestivo panorama de la multitud de técnicas o caminos formales a seguir, según su criterio, o más bien, según su sentimiento, se encontrarán una serie de pintores que trabajan durante el último tercio del siglo en la escuela sevillana, como los hermanos Francisco, José y Pedro de Vega, así como los también hermanos

---

(37) Quesada, Luis: "La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX." Catálogo Exposición: "La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX." Pág.29. Banco de Bilbao.

(38) Ibidem. Pág.30.

(39) Valdivieso, E: "Historia de la pintura sevillana." Pág.399.

José y Alfonso Cañaverall, además de Federico M<sup>o</sup> Eder Gattens.

Francisco de Vega cultiva todos los géneros. Alumno de Joaquín Domínguez Bécquer, sus obras se caracterizan por su correcto dibujo y su colorido matizado y sobrio.

José de Vega estudia al lado de José M<sup>o</sup> Romero; dedicado de lleno al costumbrismo, su obra es de un dibujismo perfecto y sin alardes de virtuosismo, mientras que el cromatismo es predominantemente cálido y sobrio. El tercer hermano, Pedro, realizó pintura de asunto religioso, histórico, literario y costumbrista, además de paisajes. Su oficio es seguro, pero su talento es algo limitado.

José Cañaverall es el iniciador de una larga dinastía de pintores sevillanos. En su obra se amalgaman las enseñanzas recibidas en la escuela sevillana, de la mano de Manuel Wssel, y las asimiladas en Madrid, donde permaneció por espacio de diez años, en el taller de los Madrazo. Aparte de temas costumbristas realiza también asuntos religiosos, retratos y bodegones.

Su hermano Alfonso sigue los pasos de José en lo relativo al aprendizaje artístico, sólo que él estudia en Sevilla con Eduardo Cano. Se especializa en la realización de pinturas de "casacones", al estilo de Fortuny y Jiménez Aranda.

Federico M<sup>o</sup> Eder Gattens se especializa en la realización de paisajes animados con figuras, al estilo de Manuel Barrón, con quien realiza su aprendizaje. Su dibujo es más descriptivo, y "sus obras describen las campiñas que rodean Sevilla, siendo frecuentes sus vistas de la Vega de Triana o el campo de Tablada en las que aparecen manadas de toros, caballistas o transeúntes. Describió también caminos con carretas y caminantes, e igualmente paisaje de monte y serranías, con escenas de caza. Igualmente realizó escenas costumbristas protagonizadas por personajes populares, describiendo sus humildes oficios en interiores o deambulando por las calles de la ciudad. En ocasiones Eder realizó retratos, en los que hábilmente colocaba paisajes como fondos de las figuras."

Manuel Alonso es un artista del que se ignoran datos <sup>(40)</sup>

---

(40) Ibidem. Pág.455.

fundamentales. Se sabe que, formado en la escuela de Bellas Artes sevillana, trabaja luego en la ciudad como retratista de los círculos aristocráticos. Su producción es escasamente conocida, y de ella se desprende la inevitable formación seiscentista, que no la libera de un defecto fundamental, como es la blandura del dibujo, lo que resta buena parte de su expresividad a los modelos.

Francisco de Paula Escribano se dedica fundamentalmente a la pintura religiosa y a la histórica, de las que sin embargo no se conoce ningún ejemplar. El testimonio de su arte ha quedado patente en algunos retratos de discreta técnica. (41)

Joaquín Díez fué discípulo de José Roldán y se dedica a la pintura de costumbres, en la que da especial preferencia al paisaje, manifestando preferencia por escenas en las que aparecen los alrededores de Sevilla. También representa escenas descriptivas de toros pastando en la vega, y momentos de acoso y derribo.

Desde 1.868 hasta fin de siglo es cuando alcanza mayor auge la pintura de historia, continuando el costumbrismo en su papel de protagonista del mercado, muy influenciado por la técnica de Fortuny, a quien todos los pintores más destacados de la escuela de Sevilla, y en general, de toda Andalucía, conocen en Roma, donde, a partir de 1.830, comienzan a acudir en busca de nuevos horizontes para el desarrollo de su arte.

"Pero tanto la pintura de historia como la de "casacones" vinieron a presentar signos de agotamiento en las últimas décadas del siglo, por incidir en lo repetitivo y manido. Por ello, artistas que habían consagrado su juventud a la pintura de historia, ante la ausencia de protección oficial y el cansancio de la clientela, variaron hacia un concepto realista de la pintura, buscando en la existencia cotidiana los temas que habrían de inspirar sus obras. Ciertamente, en la mayoría de los casos esta realidad se tiñó de la retórica que se había empleado en la pintura de historia, buscando en los problemas y circunstancias cotidianas

---

(41) Ibidem. Pág. 399.

aspectos que movían a la vibración sentimental de los espectadores." (42)

Es visible la manifiesta contradicción que se aprecia en este texto, en el sentido de que se quiere a toda costa establecer una época realista en la pintura andaluza del momento, pero por otra parte, no se puede dejar de reconocer que ese reflejo de la vida cotidiana, (que, por otra parte, no debe ser confundido con un enfoque totalmente objetivo de la realidad social), está sobremanera mediatizado por la expresión de un sentimentalismo que trasciende de la mera representación objetiva y se comunica, o se intenta comunicar al público. No de otra forma, sino mediante la vía sentimental, la que conmueve a compasión, se podía en la época mover a la clase dominante, la compradora de obras de arte, a una cierta simpatía o apariencia de compromiso social que pudiera tranquilizar las conciencias. La verdadera denuncia social, el verdadero realismo, en el sentido que la historiografía le quiere dar, era inexistente. El costumbrismo sigue siendo intrascendente y anecdótico. La técnica es otra cosa. Progresivamente se perfecciona el dibujo y se aclaran las paletas, aproximándose de una forma cada vez más virtuosa a la apariencia formal de lo cotidiano. Pero ya hemos visto como esa objetividad no está exenta de un sentimiento, de una emoción estética y vital, que sigue siendo esencialmente romántica.

Eduardo Cano de la Peña es sevillano de adopción, realizando su primer aprendizaje en la ciudad hispalense, y completando luego su formación en Madrid. También estudia en París, adonde viaja becado. (42)

Puede decirse que fué él, con su famoso lienzo "Colón en el convento de la Rábida", quién inició el capítulo romántico, en 1.856, de la pintura de historia española. "Su producción de matiz histórico se caracteriza por las cuidadas composiciones, la perfecta recreación de las distintas épocas y el interés por la variedad en las expresiones y estudio individual de los personajes, aunque a veces se deja vencer por cierta exageración y teatra-

---

(42) Pareja López, Enrique: "Sevilla y su provincia." Pág. 334.

lidad propia de la influencia de los dramas escénicos del momento<sup>(43)</sup>

Las escenas históricas de Cano son una auténtica explosión declamatoria. La vehemencia y el sentimiento impregnan hasta el más mínimo detalle de estas composiciones dotadas de un sentimiento trágico de la existencia. Sus composiciones de tipo costumbrista, como "De vuelta de la guerra de Africa", no son de un costumbrismo al uso; en ellas trasciende asimismo el sentimiento de lo intemporal y excelso de la vida humana. No hay en ellas nada vulgar o anecdótico. Es un costumbrismo historicista, más que popular. Se dirige a una clase determinada. La clase que ha realizado la revolución que cambia la sociedad del siglo.

El cromatismo es efectista, pero sobrio y perfectamente matizado. El dibujo es soberbio, y coexiste perfectamente con la ambientación lumínica, conseguida mediante el inevitable claroscuro, que temple las posibles durezas que pudieran estorbar la perfecta delimitación de masas de sombra y de luz.

También realiza retratos, obras en las que se refleja a la perfección su delicadeza romántica. Estos van evolucionando, como es lógico, con los cambios del siglo, a un mayor enfoque de la personalidad del retratado, prescindiendo de su entorno. Pero eso no es realismo, sino la mayor exaltación de la individualidad y el sentimiento, sin que los condicionen los estamentos sociales, simbolizados mediante los fondos ornamentales.

José M<sup>a</sup> Rodríguez de Losada, aunque realiza fundamentalmente su carrera en Jerez de la Frontera, nace y se forma artísticamente en Sevilla. Su copiosa producción se centra fundamentalmente en la pintura de historia, aunque también se dedica al costumbrismo.

"La tendencia de Rodríguez de Losada en la selección de asuntos históricos se orientó frecuentemente hacia asuntos truculentos y dramáticos, donde la muerte es protagonista.(...) Su habilidad como dibujante no estuvo reforzada por la calidad en el color, que presenta habitualmente agrios matices con predominio de los tonos marronáceos. Por otra parte su pincelada áspera

---

(43) Ibidem. Pág.334.

y restregada no ayuda a la gratitud visual de sus pinturas."(44)

Se dedica también Rodríguez de Losada a la pintura religiosa además de al retrato y a los temas de inspiración literaria, como "El bravo alcalde de Zahara", que se basa en un poema de Zorrilla.

La técnica que emplea en sus obras corre pareja a la grandilocuencia y al ímpetu trágico que respiran estas: La pincelada es suelta y el acabado resulta bastante abocetado. Los restregones y la libertad direccional en la aplicación de la materia prestan aún mayor emotividad y dramatismo a las composiciones, cuya factura es muy magra y seca. Se advierte una marcada evolución en este aspecto a lo largo de su carrera, si comparamos el cuadro de "Juana la Loca ante el cadáver de su esposo", del Museo Provincial de Cádiz, que responde a las características técnicas que he descrito, con el también conservado en dicho Museo y que responde al título de "Pareja de majos", obra de juventud del pintor, que contaba con dieciseis años de edad al realizarlo, y se autorretrató con su mujer. Esta pequeña obrita es de una pincelada mucho más condicionada, temerosa, y su factura es muy grasa y lisa, así como el dibujo es mucho más apretado que en la obra anterior, y, en general, que en el grueso de su producción artística.

José Jiménez Aranda es el prototipo de artista precoz, al estilo de Federico de Madrazo. Desde muy niño manifiesta unas dotes excepcionales para el dibujo. Su trayectoria artística comienza centrándose en una producción de carácter costumbrista, a la manera de sus coetáneos de la escuela sevillana. También se dedica a la pintura religiosa. Será a raíz de su marcha a Roma cuando su arte se perfeccione hasta sutiles extremos, debido al contacto y la amistad con Fortuny. El estilo del maestro reusense influirá decisivamente en Aranda, que se dedica de lleno a la pintura de casacones, "provisto de unas dotes inmejorables para alcanzar en este tipo de pinturas una altísima calidad. Sus sobresalientes virtudes como dibujante le permitieron descubrir con mano maestra el variopinto repertorio de trajes dieciochescos,

---

(44) Valdivieso,E: "Historia de la pintura sevillana." Pág.414.

captando las actitudes de los personajes con absoluta naturalidad y gracia espontánea. La gran capacidad de observación y la verosimilitud de sus figuras permiten que en numerosas ocasiones pueda quedar superado el contenido trivial y anecdótico de sus escenas. Si a esto añadimos la perfección compositiva con que estas escenas están realizadas y el matizado sentido cromático que en ellas emplea, nos encontraremos siempre con un arte de gran calidad técnica, aunque al servicio de una iconografía que la historia del arte aún no ha valorado suficientemente."(45)

Posteriormente, una estancia en París, y el contacto que allí efectúa con Meissonier terminan por perfeccionar aún más su técnica, lo que en esta ocasión se traduce en una derivación cromática hacia tonos de mayor vivacidad, y una mayor soltura, si cabe, dibujística. Ya en España, continúa dedicándose a la pintura de casacón, aunque comienza una nueva línea de costumbrismo, en otro orden al efectuado anteriormente, pues la lógica evolución hacia un reflejo menos tópico de la realidad también a él le afecta. El retrato también es un género en el que destaca José Jimenez Aranda, y en el que la aproximación romántica a la personalidad retratada se alía con el virtuosismo de la técnica, libre y desenfadada, lejos de formalismos conceptuales. Se dedica también, durante su última etapa artística, al cultivo del paisaje, formando parte del grupo de pintores plenairistas de Alcalá de Guadaíra.(46)

A pesar del eclecticismo lógico en su obra, debido a las diversas influencias reunidas en su formación, su originalidad es bien patente, ostentando su obra de una personalidad y estilo propio inconfundibles. Así lo afirma, entre otros críticos, Bernardino de Pantorba: "No cayó en el área de los simples secuaces; no fue corifeo ni satélite del maestro de Reus; antes bien, manifestando desde el primer momento acentos personales, tanto en la composición de sus cuadros insuperables, menos mañada que en la de los cuadros de Fortuny, como en el penetrante vigor de

---

(45) Ibidem. Pág.416.

(46) Quesada,Luis: "La vida cotidiana en...Pág.33.

su dibujo, que al de Fortuny frecuentemente sobrepuja."(47)

Su hermano, Luis Jiménez Aranda, sigue los pasos de José; en su juventud se dedica al costumbrismo, y después de marchar a Roma, se inicia en la pintura de "casacones". Se dedica también al retrato y al paisaje, formando asimismo parte del grupo de paisajistas de Alcalá de Guadaíra. El dibujo es en sus obras perfecto, sin alardes de linealismo apabullante. El cromatismo suele ser apagado, dentro de la gama de las tierras, pero el delicado estudio de la luz y la profusión de matices empleados producen una sensación de diafaneidad y transparencia tales que el colorido se adivina, subyacente en las zonas lumínicas.

Su obra cumbre, "Una sala del hospital durante la visita del médico", es algo excepcional dentro de su producción, realizada en la línea de captación directa de la realidad, "y reveladora de su gran talento artístico, despreciado inútilmente en la realización de obras de asunto fácil y agradable, destinadas a una segura y rápida comercialización."(48)

José Villegas, amigo y discípulo de José Jiménez Aranda, y como él, discípulo de Eduardo Cano y Manuel Cabral Bejarano, cuyas enseñanzas se unen a las que recibe en Madrid de Federico de Madrazo. Conoce allí a Fortuny y Rosales, alumnos también del gran maestro romántico, y viaja también a Roma, en compañía de Luis Jiménez Aranda. Visita frecuentemente Marruecos, cultivando los temas de gusto orientalista. Se convierte en el máximo seguidor de Fortuny, realizando una producción costumbrista que obtiene un gran éxito entre los marchantes y coleccionistas. Cultiva también el retrato, y "a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, Villegas pone en boga los cuadros de inspiración renacentista en el ambiente artístico italiano, temática que continuará su discípulo Salvador Sánchez Barbudo."(49) Esta temática, cuya orientación es netamente romántica, está tratada técnicamente

---

(47) Pérez Calero, G: "José Jiménez Aranda." Pág. 68.

(48) Valdivieso, E: Op.cit. Pág. 419.

(49) González López, Carlos: "Pintores españoles en Roma. 1.850-1.900." Pág. 232.

con una gran delicadeza cromática y dibujística, alcanzando, tanto el dibujo como el color un admirable equilibrio de fuerzas. Existe en estas composiciones un cierto primitivismo intencional, lo que acentúa más aún el aura romántica que las envuelve.

En sus retratos se observa una ambientación atmosférica que nos retrotrae a otras épocas, evocadas por las composiciones históricas tan al uso, como por ejemplo, uno de los retratos de su esposa, en el que aparece acompañada de un galgo negro. La composición resulta extremadamente sugerente en su inevitable reminiscencia del medioevo, que, de una forma inaprehensible, se aspira como una presencia. Otros retratos, en este caso otro de su esposa, pero realizado muchos años más tarde, ya en su madurez, continúan manteniendo el hábito de inevitable romanticismo. En este caso concreto la figura, envuelta en negros ropajes, aparece inmersa en un fondo de anochecer de un jardín romántico. La evocación anglófila de fines del XVIII es bien patente.

Es Villegas uno de los pocos pintores de su momento que al final de su vida, ya iniciado el siglo XX, incide con su producción en el mundo del simbolismo y modernismo, con una vasta obra que queda en parte inconclusa. El total de su extensa obra, de una constante evolución técnica, a lo largo de su carrera, abarca: "Cuatro mil cuadros acabados, treinta mil dibujos y bocetos e incalculables apuntes y acuarelas, así como doscientos retratos que, a pesar de no ser su género preferido, son de tanta calidad como el resto de su obra."(50)

Su hermano Ricardo es introducido por José en el estudio de Rosales en Roma, y en el círculo de pintores españoles que allí trabajan. Como él, se especializa en temas orientales, en escenas de casacas y evocaciones renacentistas. Pero es el tema costumbrista, tanto hispano como italiano, el que predomina en sus cuadros. También cultiva la pintura de historia.(51)

---

(50) Ferrand, Manuel: "Villegas y Cordero, José." En Catálogo Exposición: "Pintores de 1.900." Pág.62. Caja General de Ahorros de Granada.-Ministerio de Cultura.

(51) González López, C: Op.cit. Pág.234.

Una obra especialmente interesante es la de Virgilio Mattoni, que se forma en la Escuela hispalense con Eduardo Cano y Joaquín Domínguez Bécquer. También perfeccionará sus conocimientos en Roma, a lo largo de dos años. "La pintura de Mattoni abarcó todos los géneros en boga en su momento, ya que cultivó el tema histórico, el retrato y los asuntos religiosos, con los que acertó a crear un estilo muy personal, abierto a la asimilación de algunas tendencias contemporáneas, puesto que fué uno de los escasos artistas sevillanos que intentó incorporar el espíritu del modernismo. Mattoni puso estos avances pictóricos al servicio del tema religioso, en el que introdujo efectos fantasiosos e imaginarios que se vinculan con instintos místicos y visionarios, fruto de su convencida fe católica. Sin embargo, esta preferente dedicación a la pintura religiosa le apartó de la realización de temas profanos, que tratados con espíritu modernista habrían alcanzado altas cotas de refinamiento y sensibilidad, aspectos que se intuyen en las escasas obras de esta índole que llegó a ejecutar. Pero su excesivo arrebató cristiano le llevó voluntariamente a rechazar el modernismo pictórico que él tachó de pagano."(52)

Ciertamente, la consciente espiritualidad que anima la obra de Mattoni es una base creativa surgida de un profundo sentimiento romántico, identificado, en este caso concreto, con el cristianismo más descarnado y purista. En algunas de sus obras, como "La anunciación", de la Catedral de Sevilla, queda bien patente la inspiración quattrocentista italiana que lo anima, a la manera de los nazarenos alemanes, aunque también se puede advertir en ella una cierta similitud formal con los prerrafaelistas o nazarenos ingleses. En otras composiciones, también de carácter religioso, se advierte sin embargo una herencia barroca. Su eclecticismo es muy marcado, basándose técnicamente su obra en la perfección dibujística, que queda matizada posteriormente por el carácter deshilachado y nervioso de la pincelada, que obedece a las continuas fluctuaciones sentimentales del autor. El cromatismo aporta una inmensa dosis de misterio y magia nacidos de la utilización sumamente

---

(52) Valdivieso, E: "Historia de la pintura sevillana." Pág.424.

virtuosística del claroscuro, que nunca llega a ser pesado, sino que, como una bruma, envuelve a las masas con una estructuración llena de matices y suavidades que borran durezas pero exaltan con brío las distintas intensidades lumínicas y cromáticas.

Sus retratos son prototípicos del psicologismo romántico más avanzado. En algunos de ellos mantiene la tradición del retrato oficial cortesano, en el que el personaje se halla acompañado por un entorno magnífico. En todos ellos la espiritualidad que anima la intención del artista trasciende de los propios personajes representados, lo que no es obstáculo para que constituyan verdaderos reflejos de la personalidad del efigiado.

También realiza cuadros de costumbres, de carácter urbano, y de interiores arquitectónicos. Pero su obra cumbre es, sin lugar a dudas, "Las postrimerías de Fernando III el Santo". Este cuadro de historia, de enormes dimensiones, (7'50.4'00 m.), realizado dentro de la línea de su maestro Cano de la Peña, transforma la emoción histórica y la intensifica aún más, añadiéndole el elemento espiritual, mientras que, técnicamente, en las tonalidades del entorno arquitectónico y los reflejos de los cirios coexiste con la tradición sevillana una inevitable reminiscencia de los cuadros simbolistas de Gustave Moreau. Es indiscutible la inspiración romántica de esta obra, a mi parecer una de las más representativas, por su calidad, del historicismo pictórico romántico.

Fué Mattoni un pintor que desarrolló su arte dentro de un entorno social restringido; es, en este sentido, un pintor privilegiado, y por ello muchas veces ignorado por la crítica, siempre más atento a las novedades y a los artistas de vanguardia. Su pensamiento artístico puede resumirse en sus propios escritos:

"¿Donde señores existe más cumplidamente la satisfacción justa de las aspiraciones del espíritu humano de ese bello ideal del alma que se esconde a través de lo infinito, invisible o impalpable como el germen de la vida en la esencia del ser creado, fuerza centrífuga que mueve fuerte al par que dulcemente la voluntad hacia el bien y que hace amar lo bello, lo bueno y lo verdadero, esa trinidad de cualidades que en suma no forma más que una sola, puesto que en cada una de ellas se suponen incluidas todas

las otras? Solamente en el arte cristiano."(53)

El popular pintor José García Ramos, formado asimismo en la escuela sevillana, está vinculado de una intensa forma, tanto afectiva como artísticamente, al maestro José Jiménez Aranda, del que su obra adquiere grandes reminiscencias. Viaja con él a Roma, donde, como todos sus compañeros de estancia, queda deslumbrado ante la obra de Fortuny, quien también ejerce gran influencia técnica sobre su pintura. También viaja con su maestro a París, donde tiene oportunidad de estudiar los últimos hallazgos artísticos de la época.

"La obra de García Ramos se ha entendido como el mejor exponente pictórico del temperamento popular andaluz, al haber sabido traducir en sus lienzos toda la gracia espontánea y el gracejo de los ambientes castizos de su época. Sus pinturas rebosan de vitalidad y alegría y los personajes que las protagonizan muestran actitudes plasmadas con la máxima naturalidad. Los temas de sus obras proceden generalmente de la vida cotidiana, de la que supo extraer siempre su parte positiva captando de ella un sentimiento amable y festivo. Sus ambientaciones callejeras están pobladas siempre por majos, cigarrerías, gitanos, pilluelos, vagabundos y mendigos, mientras que sus escenas de interior muestran zambras y fiestas con bailaoras, guitarristas, toreros y estudiantes calaveras. Típicas de su producción son también escenas de enamorados pelando la pava ante la inevitable reja, alegres serenatas ante el balcón de la amada o escenas de portal y talleres de zapatero. Asimismo captó con inigualable personalidad episodios que narran pequeños acontecimientos sociales de nivel popular, como bodas, bautizos, ceremonias religiosas, procesiones con nazarenos o el viático cruzando una calle."(54)

Recoge también aspectos de la vida de la pequeña burguesía sevillana, en esta producción costumbrista que, a pesar de su indudable valor, tanto documental como técnico, se queda en lo anecdótico y superficial, siempre dentro de la línea de ese costum-

---

(53) Pérez Calero, G: "El pintor Virgilio Mattoni." Pág.61.

(54) Valdivieso, E: Op.cit. Pág.428.

brismo romántico desprovisto de todo reflejo auténtico de la realidad social. Aunque aquí, también los "tipos" se diluyen, en un estudio más humano de la fisonomía propia de cada personaje.

Asimismo son características de su producción las lejanas evocaciones del medioevo, así como escenas de bandoleros y contrabandistas. A toda su amplia y característica temática hay que añadir también no pocas escenas de "casacones". No hay que olvidar que también realiza algunos retratos, llenos de la sobriedad de un buen hacer técnico que no queda empañado por su producción casticista, pero sí minimizado. En sus retratos se capta de lleno la gran dignidad artística y profesional de este pintor sevillano que, por imperativos de la moda, tal vez, realiza una producción quizá reiterativa y desprovista de trascendencia. Por otra parte, su técnica, impecable, "se caracteriza siempre por un elegante y ágil dibujo, con el que otorga una notoria vitalidad a sus personajes. Empleó siempre una pincelada jugosa y suelta, aplicando sobre el lienzo una masa pictórica pastosa y densa."(55)

Andrés Parladé no posee una formación artística sevillana, aunque desarrollara en esta ciudad su carrera. Se forma en Málaga con Moreno Carbonero, y posteriormente completa sus estudios en Roma y París. Su obra es de cuño academicista, con una fuerte base dibujística, por tanto, y una estructuración cromática basada en el claroscuro. No es una pintura la suya alegre en el colorido. Predominan en ella los grises y tierras, estando los colores más vivaces sabiamente matizados, no incidiendo nunca en definitivos destellos lumínicos; las luces son céricas y ambiguas en grado sumo.

Sus composiciones mejores son las de carácter histórico, cultivando también el costumbrismo y el retrato. Son característicos también sus cuadros protagonizados por perros. Pero la espontaneidad no es una de las virtudes de su obra, que resulta un tanto fría y teatral.

---

(55) Pareja López, Enrique; Izquierdo Moreno, Rocío: "Los artistas." En Catálogo Exposición: "Pintores andaluces de 1.900." Pág.34. Caja General de Ahorros de Granada.

José Arpa es uno de los primeros pintores que en España se atreve a pintar directamente al aire libre, captando de un modo audaz la luz y el color del "plein air". Su obra, de una gran facilidad de ejecución y una materia oleosa pastosa y brillante está conseguida como resultado de un cúmulo de influencias, pero con una gran personalidad propia. Une la formación de raigambre seiscentista a la influencia del historicismo italiano, a la de Villegas, y al impacto causado por el ambiente de Marruecos, al que viaja en 1.895, siendo ya por aquél entonces uno de los pintores más cotizados de Sevilla.

Cultiva todos los géneros: Pintura de Historia, el costumbrismo, el tema orientalista, el paisaje... En todos ellos vuelca su vibrante energía interna, manifestada de una forma vigorosa y directa, que comunica esa gran vitalidad al color y a la línea que componen sus realizaciones.

José Rico Cejudo posee una buena técnica, "aunque con tendencia a un narrativismo de rasgos muy minuciosos, que pasó del historicismo al aludido realismo anecdótico con un intermedio casacomista y una posterior evolución a una pintura comercial de índole regionalista."(56)

Influenciado también por su estancia en Roma, su obra inmediatamente posterior se basan fundamentalmente en un dibujo vigoroso y firme, y el empleo de un sentido del color de fuertes tonalidades pero parco de matices. Sus composiciones en estos momentos son equilibradas y su contenido argumental, aunque tiende hacia lo anecdótico, posee una intensa sinceridad narrativa. Posteriormente, el artista abarató sus principios creativos, buscando temas de fácil salida en el mercado, muchas veces inspirados en prototipos creados por García Ramos y Gonzalo Bilbao. Sus temas preferidos fueron escenas de procesiones, al estilo del rosario de la aurora, donde la presencia constante de faroles le permite jugar con fáciles efectos luminosos. "otro tema preferido

---

(56) De la Banda y Vargas, A: "Un siglo largo de pintura y escultura sevillana." Catálogo Exposición: "Un siglo de arte sevillano." Pág.16. Excmo. Ayuntamiento de Dos Hermanas.

por Rico Cejudo son las escenas de conversación, protagonizadas por bellas jóvenes, que tienen lugar en patios, huertas y jardines, desarrollando situaciones anecdóticas, que intenta subrayar con marcados gestos y actitudes físicas que restan naturalidad a las composiciones. El empleo de un sentido del color marcadamente intenso pretextado por los vivos tonos del vestuario y la utilización de contrastes de luz y sombra, procedentes del entorno ambiental otorga un notorio atractivo a este tipo de escenas, aunque su contenido sea excesivamente trivial y tópico."(57)

Quizá la obra de Rico Cejudo que ostenta mayor calidad es la retratística, en la que capta con bastante naturalidad la fisonomía que contempla, existiendo una mayor matización tonal y por supuesto, la inevitable sencillez compositiva que el retrato propone, que no da pie a ningún amaneramiento estructural que distorsione la realidad.

En algunas ocasiones trata de emular, sin mucha fortuna, la obra de "casacones" de Fortuny o Jiménez Aranda. Pero en su época estuvo muy cotizado. De él decía Virgilio Mattoni: "José Rico Cejudo es un pintor chispeante, decididor y travieso; es el prototipo y como el recuerdo de José García Ramos...rico en el jugueteo del pincel, es este artista el pintor de la alegría y del movimiento, sus cuadros huelen a maravilla fina."(58)

Emilio Sánchez Perrier es el fundador de la escuela paisajística de Alcalá de Guadaíra. Este pintor sevillano completa su formación académica hispalense con una serie de estancias en París, lo que produce en su obra una asimilación de la técnica de Corot, y asimismo de los pintores de la escuela de Barbizón. Su pintura queda siempre dentro de los límites del academicismo más ortodoxo, lo que no impide que fuera reconocida en los medios oficiales franceses.

Sus paisajes están dotados de una serenidad y equilibrio compositivo

---

(57) Valdivieso, E: "Historia de la pintura sevillana." Pág.459.

(58) Pareja López, Enrique; Izquierdo Moreno, Rocío: "Los artistas." Catálogo Exposición: "Veinte pintores sevillanos." Pág.68. Caja General de Ahorros de Granada.

que inducen a una suerte de contemplación no exenta de misticismo, y plena del sentimiento de la naturaleza de los paisajistas románticos franceses.

El intimismo y la poética que trascienden sus obras están manifestados mediante una pincelada libre pero cuidada, perfectamente pensada y medida; el cromatismo es de una riqueza y matices absolutamente entonados y que en ningún momento traspasan la barrera de lo disonante, sin existir grandes contrastes. Sus brumas y medios tonos poseen una ligereza y evanescencia sugerentes y evocadoras en grado sumo. El dibujo es muy cuidado y sensible, aunque siempre subordinado a la mancha de color. La factura es ligera, discretamente empastada y muy magra.

Seguidor de los pasos de Sánchez Perrier, y que también recorre los alrededores de Alcalá de Guadaíra, buscando como fuente de inspiración el río, sus orillas, los álamos, senderos y caseríos próximos al pueblo, es Manuel García Rodríguez, cuyo arte termina "configurándose como un puro reflejo de su carácter silencioso, misántropo y tímido. Por ello fué siempre un solitario caminante por los parajes que luego trasladaba a sus lienzos, aplicando en ellos su espíritu exquisito y sensible, al tiempo que los ejecutaba con técnica cuidada, en la que sin embargo se advierte una gran soltura de pincel. Sus pinturas reflejan siempre el instinto puro de un hombre que disfrutaba pintando, agotando todas las horas de luz que le proporcionaba el día, apurando el silencioso paso del tiempo para manifestar en sus obras el sentimiento lírico de sus sensaciones frente a la naturaleza."(59)

El cromatismo resulta algo más intenso que en las obras de Sánchez Perrier, pero se encuentra igualmente entonado. El ambiente de sus obras adquiere un carácter más contrastado lumínicamente, careciendo de la ensoñación y vaguedad que caracterizan la obra del fundador de la escuela de Alcalá de Guadaíra.

Dentro de su producción paisajística, existe una gran variedad temática que impide cualquier impresión reiterativa.

---

(59) Valdivieso, E: Op.cit. Pág.443.

captando, además de la infinita gama de aspectos de la campiña sevillana, paisajes pertenecientes a otras provincias andaluzas, por ejemplo, Sanlúcar de Barrameda, Chipiona, Cádiz y Granada.

Rafael Senet estudia en Sevilla con Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano, viajando después a Roma, donde completa su formación. Su carrera artística se desarrolla fundamentalmente por la vía del paisaje, a través de su vinculación con García Rodríguez y Sanchez Perrier, y reflejando también los alrededores de Alcalá de Guadaíra. Sus cuadros de éste género están realizados con "una técnica vivaz y ligera, consiguiendo siempre en sus obras un sentimiento de exaltación hacia la naturaleza, reposada y serena."(60)

Ese mismo sentimiento queda reflejado en la obra que no pertenece al género paisajístico, y que se podría encuadrar dentro del costumbrismo. Coexiste en ella una gran poética humanística junto con la técnica, aparentemente nerviosa y de pincelada deshilachada, pero que, quizás debido al cromatismo, tan suave y delicado, resulta templada hasta comunicar una gran serenidad contemplativa.

Un paisajista también adscrito al grupo de Alcalá de Guadaíra es José Ramill, de quien no se tienen noticias biográficas. Su escasa obra conocida es un pálido reflejo de la de Sanchez Perrier, pero resuelta de una forma convencional, siendo su técnica bastante pobre, aunque el colorido es delicado y el dibujo discreto.

Otro pintor del paisaje sevillano, y preferentemente de Alcalá de Guadaíra es José Lafita Blanco, que, aunque nacido en Jerez realiza su aprendizaje artístico en la escuela de Bellas Artes sevillana. Es en realidad un paisajista de segundo orden; no acredita un especial dominio del color, condición ésta indispensable para el género, e imposible de disimular con un buen dibujo, del que, indudablemente, sí hace gala el artista.

Un pintor cuya producción abarca una amplia variedad temática es Ricardo López Cabrera, de formación sevillana y romana, y que realiza desde escenas costumbristas hasta paisajes, pasando

---

(60) Ibidem. Pág.444.

por los inevitables "casacones" y el retrato, género en el que se especializa.

En sus retratos se advierten reminiscencias de Gutierrez de la Vega, pues la vaguedad de los contornos y la semibruma que envuelve diáfananamente al personaje contribuyen a darle un marco de ensoñación romántica al modo del viejo maestro. También se aprecian influencias de Jiménez Aranda, suegro del pintor.

Su buen oficio es patente, tanto en el amplio abanico tonal en que desdobra su colorido, como en el desenfadado pero exacto dibujo. La factura es fina pero magra; la pincelada, vivaz y ligera, pero perfectamente ajustada a la forma.

Nicolás Alperiz, alumno de Eduardo Cano, "fué especialista en la realización de pinturas de pequeño formato, en las que narró multitud de aspectos costumbristas de la vida popular sevillana, generalmente con un tratamiento de carácter humorístico. (...) Ocasionalmente se dedicó también a la pintura de historia y al paisaje, formando parte del grupo que recorría los alrededores de Alcalá de Guadaira."(61)

El verdadero cambio de estilo penetra en la pintura andaluza de la mano de Gonzalo Bilbao. De formación igualmente académica que sus coetáneos, y perfeccionada también con estancias en Roma y París, una vez establecido en Sevilla la obra que realiza tiene muy poco o casi nada que ver con lo que se había hecho hasta entonces y lo que en el momento se seguía haciendo. Y el cambio no es a nivel técnico, pues Bilbao continúa, como sus compañeros, basando su trabajo en un firmísimo dibujo y una pincelada jugosa y libre, pero ajustada a una forma previamente definida. Incluso el claroscuro continúa siendo la principal plataforma estructural de sus escenas de interior. Los temas se encuadran también dentro de la tónica general de su época: costumbrismo rural y urbano, el retrato...etc.

Es en el ámbito intencional donde se advierte la mudanza experimentada por el arte, hasta entonces romántico, cultivado en la escuela sevillana. Bilbao no narra, no escenifica, no teatral

---

(61) Ibidem. Pág.453.

za; sus personajes y la forma de disponerlos y captarlos no son sino meras excusas para realizar una experimentación, un juego plástico con la materia y los pinceles. Los personajes podían muy bien ser cualquier otro objeto que lo que en realidad son y sienten ser. Las obras de Gonzalo Bilbao son un mero ejercicio de luz, perspectiva y cromatismo; es el arte por el arte, sin otra intencionalidad. Quizás únicamente la amable, la alegre dicha de vivir. Sin más. Eso sí es realismo, pero tampoco lo es al estilo courbetiano, aunque influencias francesas no le faltan; más bien se advierte aquí un no sé qué perteneciente a Daumier o a Toulouse-Lautrec, en algunos casos, y a los impresionistas, en otros. Pero el pintor no es ni realista, ni impresionista ni romántico. Es todo ello amalgamado, unido a su formación velazqueña, que en "Las cigarreras", aparece en personificación de hilanderas.

Se podría adscribir el arte de Gonzalo Bilbao a la corriente modernista, por sus connotaciones expresivas luministas y rebosantes de esa "joie de vivre" a la que antes aludía.

En alguna de sus obras hace concesiones a la anécdota o el sentimentalismo, lo que va en detrimento de la auténtica dimensión emocional del tema.

Realmente, podemos decir que el enfoque estético de la pintura de este artista pertenece ya, por sus características de fondo, a otro siglo. Quizá sea su mayor defecto esa falta de intencionalidad, de intensidad dramática, que hace parecer a su obra un tanto fría en su perfección técnica, tras de la cual se advierte muy poco o nada de sentimiento verdadero, de auténtica realidad social, que se encuentra enmascarada por la indudable belleza de la ejecución y la aparente banalidad de las expresiones. Es eso lo que lo diferencia de sus coetáneos, todos nacidos, como él, antes de 1.870, y por tanto, con una formación artística plenamente decimonónica.

Veremos ahora una serie de pintores menores, pero que son realmente significativos en el panorama de la pintura sevillana decimonónica, pues todos tuvieron una vida dedicada de lleno al arte, y recompensada por el reconocimiento (a veces relativo), social:

José Díaz Valera fué un tardío pintor de "casacones", alumno de José M<sup>a</sup> Romero. Sus composiciones están tratadas con una evidente frialdad y convencionalismo compositivos y técnicos.

Antonio Barrada, artista del que se tienen pocas noticias, se dedica a la pintura costumbrista, especializándose en temas de inspiración árabe, debido a una larga estancia en Marruecos, donde se identificó plenamente con el color y el ambiente. También realizó algunos paisajes.

Joaquín Turina y Areal pertenece a la última generación de costumbristas del XIX. Pinta escenas históricas y de género. Su pintura más célebre es la de "Martínez Montañez viendo pasar la procesión del Cristo de la Pasión", que conserva la hermandad de esta advocación en Sevilla.(62)

Juan García Ramos, hermano del famoso José García Ramos, sigue e imita los pasos artísticos de su hermano, de quien recibe lecciones en la escuela de Bellas Artes sevillana. Se dedica exclusivamente a la pintura costumbrista, siendo sus composiciones de pequeño formato, y descriptivas de ambientes populares sevillanos y granadinos.

También especializado en el género costumbrista es José Pando, cuyas obras definen ambientes populares con acentos sentimentales y anecdóticos.

Un buen retratista es Eduardo Cortés, cuyos retratos están caracterizados por un dibujo firme y seguro, y un sentido del color muy definido, con un acabado de sus obras brillante y acharolado. También se dedica a la pintura de género, aunque no se le conoce ninguna obra de esta modalidad.

Mayor interés ofrece la figura de Fernando Tirado, que completa su formación sevillana en París, y que se dedica a ejecutar temas de inspiración musulmana, además de escenas de costumbres y retratos. Su técnica es impecable y valiente, asimilable a la de los orientalistas franceses como Regnault, Fromentin o Dehodenq. El dibujo, impecable, y el cromatismo, rico y excelente de matizaciones, destacan aún más debido al límpido estudio lumínico

---

(62) Ibidem. Pág.451.

que los vivifica.

Juan Antonio Vera y Calvo se dedica fundamentalmente a la pintura de asunto religioso e histórico, además de la costumbrista. En su formación ecléctica, en la que inciden tanto la enseñanza de Joaquín Domínguez Bécquer como la de Leon Cogniet, siempre trasciende sobre todo la admiración por el estilo de Murillo.

Casi exclusivamente dedicado al paisaje es José Pinelo cuya mayor proyección artística se realiza en América. También paisajista, Felipe Gil es seguidor de Sanchez Perrier, "dedicándose a pintar orillas de ríos, paisajes campestres y vistas ciudadanas con plazas o jardines, acertando a introducir en sus obras una profunda vibración anímica fruto de su refinada sensibilidad."(63)

Manuel Arellano se dedica a la pintura costumbrista, el retrato y el bodegón, especializándose en la pintura de flores. Su nivel técnico es tan sólo discreto.

Andrés Cánovas, sevillano de adopción, fué paisajista de los que trabajaban en los alrededores de Alcalá de Guadaíra, creando preferentemente composiciones intimistas, en las que el atardecer suele ser protagonista, y dotadas de una melancólica naturalidad.

Merece un mejor estudio de su obra Francisco Peralta, alumno de Eduardo Cano de la Peña, y que posteriormente completa sus estudios en Roma. Cultiva prácticamente todos los géneros: escenas de "casacones", temas históricos, asuntos religiosos, paisajes, retratos, y en ocasiones temas de carácter oriental.

Narciso Sentenach es más conocido como escritor que como pintor. Su dedicación a la pintura, aunque no muy consecuente, es cierta: Su formación proviene de la escuela de Bellas Artes sevillana, y realiza escenas históricas, costumbristas y retratos.

Discípulo de Villegas en Roma fué Francisco Narbona, del que se conocen muy pocos datos. Su obra, de cuño académico y muy influenciada por las corrientes del costumbrismo italiano, es rica en color y dibujo, siendo su factura de una calidad espe-

---

(63) Ibidem. Pág.455.

cialmente atractiva por su mezcla de sobriedad y refinamiento.

Domingo Fernández, aunque se dedica casi exclusivamente a la pintura costumbrista de evocación de ambientes populares andaluces, cultiva también, dentro de su lógico academicismo, temas de carácter mitológico, como la Leda que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que quizá adolece de alguna falta de calidez compositiva y cromática, pero que recrea con un espíritu acertado y evocador el espíritu de la Antigüedad.

José María Murillo y Bracho se dedica casi exclusivamente a pintar bodegones, llegando a alcanzar en este género una excelente técnica y un gran renombre, tanto en España como en el extranjero. Su obra se asienta en un dibujo firme, que en ocasiones deriva hacia una cierta dureza, y en un colorido suntuoso y esmaltado.(64)

También a los bodegones se dedica Antonio Mensaque. Sus pequeñas obritas, puesto que eran de muy reducido formato, logran una gran acogida en el mercado. "Su arte minucioso y detenido muestra siempre una cuidada factura y un estudio detallado de las texturas y los brillos en la superficies de las flores y las frutas, en cuya ejecución revela una gran maestría. Ocasionalmente se dedicó a la pintura de retratos."(65)

Y por último, dentro de esta pléyade de artistas poco conocidos en el panorama ochocentista sevillano, tenemos a Manuel de la Rosa, que se dedica fundamentalmente a representar personajes femeninos de Sevilla en toda su plenitud y belleza, generalmente al aire libre, envueltos en una fuerte luz que conforma un brillante colorido.

En Cádiz, es igualmente la Academia Provincial de Bellas Artes la que controla completamente la actividad artística, que es incesante y continuada desde que las ideas ilustradas penetran en la Península a través de esta ciudad. Ya hemos visto anteriormente cómo la ciudad constituía un emporio no sólo económico, sino fundamentalmente cultural y artístico.(66)

---

(64) Ibidem. Pág.460.

(65) Ibidem.

(66) Vid.parte I; cap.2, y cap.3, apartado "b".

A este respecto decía un viajero francés, poco conocido, el Barón de Férussac, que visitó nuestro país en los primeros años del XIX: "Cádiz, desde el punto de vista de las costumbres, del tono de sus habitantes, es totalmente diferente de todas las ciudades de España. La gran concurrencia de extranjeros que pasa temporadas en ella constantemente, la diversidad del origen de sus habitantes, han hecho esta ciudad enteramente semejante a las demás ciudades agradables de Europa. Efectivamente, desde el momento en que se llega a Cádiz, desde el interior de España, se experimenta la misma sensación que si se hubiera abandonado el país; y si se llega del extranjero viniendo de Sevilla o de otra ciudad vecina parece que uno entra en otro país. De hecho el contraste es llamativo; por otra parte los habitantes de Cádiz salen raras veces fuera de la ciudad para divertirse. Cádiz es para España lo que París para Francia, la sede del buen tono, el punto de cita para los placeres. Gusta la vida de sociedad, hay abundantes diversiones y el lujo llega allí a su mejor altura. (...) Asimismo se va a Cádiz, como en Francia se va a París, para adquirir buen tono, "para tomar el ayre gaditano", pues la ciudad, desde este punto de vista, goza de una reputación superior a la de Madrid."(67)

"La labor de la Academia gaditana en materia de promoción de las Bellas Artes fue, especialmente durante el siglo XIX, importantísima y de amplios alcances, pues no sólo hizo posible la existencia de una verdadera escuela sino que, a través de las exposiciones que organizó, llevó el nombre de Cádiz a todos los círculos artísticos nacionales, pues a sus aludidos certámenes acudieron maestros de toda la geografía peninsular como lo prueban los nombres de Alejandro Ferrant, José Domínguez Bécquer o José Marcelo Contreras, e incluso a los internacionales, como lo prueba el juicio que sus tareas merecieron de la Sociedad de Artes, Manufacturas y Comercio de Londres el año 1.854. (...) No obstante, con

---

(67) B.de Férussac: "Notice sur Cadix et sur son Ile." Paris 1823. Pág.90. Cfr: Pemán, M.: "Fernandez Cruzado y su época." En: "Estudios sobre el pintor J.M.F.Cruzado!" Pág.45. Real Ac.Prov.de BB.AA. de Cádiz

ser, lógicamente, la más importante, no fué la única existente en la capital. A su lado estuvieron la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cuya fundación había tenido lugar en 1.785, que propició aulas de Dibujo e incluso algún que otro certamen artístico; la llamada Academia Libre de Bellas Artes durante los cortos pero fecundos años de su existencia; el Ateneo científico y Literario, creado en 1.855, afortunadamente activo y la protección oficial, materializada en becas y pensiones de carácter nacional o extranjeros, dispensada, casi siempre a través de la Academia, por el Ayuntamiento y la Diputación Provincial.

El foco jerezano giró primero en torno a la Real Sociedad Económica, fundada en 1.781, restaurada en 1.833 y 1.855 y extinguida en 1.908, que llegó a organizar exposiciones de la envergadura de la celebrada el año 1.858, a más de tutelar estudios de índole artística. Después surgió la Academia de Bellas Artes de Santo Domingo, fundada en 1.878 por Don Pedro Lassaletta y por el pintor Rodríguez Losada, que, con su labor docente y con sus certámenes, propició la creación pictórica y escultórica, y fué el punto de partida para la erección de la Escuela de Artes y Oficios que aún subsiste. A su lado, el sanluqueño, en el que llegó a haber Sociedad Económica de Amigos del País e incluso Escuela local de Bellas Artes durante algún tiempo; el portuense, muy fecundo en producción artística y desde 1.900 con la Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia y el algecireño, más moderno, surgido al calor de la Escuela de Artes y oficios."(68)

Dentro de la matriz académica, se va a iniciar para el arte gaditano un período de auténtico florecimiento, con el arribo de las formas plásticas cortesanas que privaban en Madrid. Este período de florecimiento, si bien engloba algún que otro bache de poca creatividad, va a perdurar hasta la primera década de nuestro siglo, en la que florecerá un pequeño pero interesante brote de modernismo.

Desde 1.760 hasta el fin del XIX Cádiz contempla un desarro

---

(68) De la Banda y Vargas, A: "Las artes figurativas gaditanas de 1834 a 1984." Catálogo Exp: "Siglo y medio de arte gaditano." P.7.

llo de los diferentes estilos connaturales a la época, mucho más avanzado que en otros núcleos ciudadanos españoles que no estaban a la altura de la situación social gaditana: El academicismo tardo-barroco, el neoclasicismo y el romanticismo, con sus íclicos componentes, que se ha dado en llamar eclecticismo, historicismo y realismo, y que no me cansaré de repetir que no son sino puro romanticismo técnicamente perfeccionado.

La influencia de la Academia de Santa Isabel de Hungría en la Gáditana es grande, debido principalmente a la pertenencia de la mayor parte de su territorio provincial a la Archidiócesis hispalense, lo que motivaba una determinante dependencia en lo artístico del correspondiente ámbito sevillano.

En la curva evolutiva que describe el curso de la historia de la pintura en la escuela gaditana puede observarse que su desarrollo convive con otro que, en lo económico y cultural, se inicia desde el apogeo experimentado a raíz del traslado de la Casa de Contratación de Indias en 1717, que motivó el advenimiento de una auténtica edad de oro, hasta la lastimosa postración y decadencia que, iniciada a partir de 1.880, alcanza su máximo deterioro a principios de este siglo, como culminación del desastre colonial.

En la primera parte de este período de tiempo, la que va desde el último tercio del XVIII hasta el primer tercio del XIX, se produce una marcada evolución que va desde las posiciones académicas de vocación murillesca, tan inspiradas en la escuela sevillana, hasta marcadas posiciones de pleno neoclasicismo y las primeras manifestaciones románticas, pasando por los primeros intentos introductores del neoclasicismo al estilo de Mengs, que en la escuela gaditana tiene sus inicios de la mano de su primer director de Pintura, Don Domingo Alvarez Enciso, traído a Cádiz desde Roma por los fundadores de la Escuela para que la rigiese en este particular (69). Esto constituye un primer sínto-

---

(69) De la Banda y Vargas, A: "La pintura en la Academia de Bellas Artes de Cádiz." Catálogo "Exposición de académicos pintores de Cádiz." Pág.13. Caja de Ahorros de Cádiz.

ma de lo avanzado del concepto estético de la academia gaditana, que se adelanta con esta medida al resto de las escuelas provinciales, tanto las andaluzas como las del resto del país.

Esta introducción de las ideas mengsianas da como resultado e inmediatos frutos un exultante culto a la línea y el empleo de un colorido radiante y un tanto acromado, a la vez que unas bases técnicas, en lo referente a imprimaturas, primera mancha y pincelada, que serán decisivas para el buen hacer de todas las generaciones posteriores de artistas gaditanos. Estas características serán la nota dominante en la producción tanto de Álvarez Enciso como de uno de sus tenientes de la clase de Pintura, José Brinardelli, así como en la del consiliario de la Junta de Gobierno de la Escuela, el Marqués de Ureña, (Gaspar Molina de Zaldívar), junto con el de los primeros discípulos salidos de las aulas gaditanas, todo ello a pesar de la fuerte resistencia de la tradición barroca de corte murillesco a la que ya hemos aludido, y que aún perduraba fuertemente asentada en Cádiz, siendo uno de sus principales defensores y practicantes el también teniente de Pintura, durante los años iniciales de la Escuela, Juan de Herrera.(70)

Hasta llegar a la auténtica implantación de la técnica del neoclasicismo, los primeros alumnos de Álvarez Enciso manifiestan una tendencia de carácter dual, que por un lado roza el murillismo, y por otro, los comienzos de la estética neoclásica. Es éste el caso de José García Chicano, Manuel Roca y José Ramonet; si bien éste último, a raíz de su estancia en Roma, no sólo avanza paulatinamente hacia un neoclasicismo más puro, sino que entra en contacto con la pintura del quattrocento italiano, de lo que es prueba una copia de Rafael que se encuentra en el Museo de Cádiz), lo que no sabemos si sería casual, o si ya este pintor habría tenido noticia de las experiencias de los nazarenos alemanes, que hasta 1.809 no se trasladan a Roma, pero cuyos estatutos sabemos que se fundamentan en "Las efusiones de un monje amante del arte", (Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders),

---

(70) Ibidem.

de Wackenroder, y publicado en 1797(71), año en el que Ramonet ya se encontraba en Roma.

Una vez asimilada plenamente la estética del neoclasicismo, gracias al aludido talante moderno de los ilustrados gaditanos, al envío de pensionados a Roma y a la propia inquietud, hija del ambiente, de los artistas, se llega a una situación inexistente prácticamente en el resto de las escuelas andaluzas, y es el hecho precisamente de la eclosión y vigencia de dicha estética durante el período fernandino, siendo sus principales y ortodoxos representantes Manuel Montano y la académica supernumeraria Victoria Martín Barhié, a la que también se conoce con el segundo apellido "del Campo", que no era suyo, sino de su segundo marido.

Manuel Montano, de resultas de su estancia en Roma cultiva un neoclasicismo pictórico de corte absolutamente europeo, con un pulcro y cuidado dibujo, que en ocasiones puede resultar algo duro, como en su autorretrato, conservado en el Museo de Bellas Artes de Cádiz. El cromatismo de sus obras es templadamente frío, entonado siempre dentro de una térrea sobriedad. No obstante, se advierte una cierta vocación colorista pese al austero rigor propio del estilo.

Mayor importancia tiene para el neoclasicismo gaditano y aún para el español, pese a ser posterior cronológicamente, la aludida Victoria Martín, una de las escasas mujeres que destacan en el panorama de la pintura andaluza del Ochocientos, y no sólo a nivel local, sino nacional, lo que es aún más extraño. No es casual el hecho de que sea la escuela de Cádiz una de las pocas Academias Provinciales, (no sólo de Andalucía, sino de toda España), que contaban en su seno con una serie de pintoras de reconocida fama e integradas en el cuerpo de académicos de número, como más tarde veremos. Ello responde perfectamente a la circunstancia del cosmopolitismo y excepcional desarrollo cultural de la ciudad de la Bahía.

Victoria Martín ha sido considerada por Gaya Nuño como

---

(71) Novotny, Fritz: "Pintura y escultura en Europa. 1780/1880."  
Pág. 108.

"uno de los mejores valores de nuestra pintura neoclásica."(72) Su obra se manifiesta en clave tanto de impecable oficio como de un marcadísimo impulso creativo, de reminiscencias puramente davidianas, que, no obstante su cuidada simplicidad contraen una casi inapreciable pero significativa deuda con la corriente ideológica romántica, que coexiste con el neoclasicismo, ya próximo a su fin.

El colorido que utiliza Victoria Martín traspasa frecuentemente los límites de la austeridad neoclásica, sin caer en excesos, sino que siempre se mantiene dentro de una variada, pero perfectamente entonada, gama de tonos cálidos, con sutiles veladuras rosáceas en las carnaciones, que trabaja de una forma plena de suavidad y a la vez de fuerza expresiva, en la que subyace como un resplandor interno que produce transparencias plenamente llenas de vida, lo que proviene de una admirable ejecución técnica desde la primera imprimatura. La factura de sus cuadros es exquisita, fina y fluida, pero sólida y consistente a la vez, evidenciando una pincelada suave pero meditada y aplicada con perfecto rigor.

El neoclasicismo de esta artista gaditana perdura incluso a lo largo de la era isabelina, "en delicadas composiciones sacras, mitológicas y retratísticas, ora comprometido con las directrices del prerromanticismo local como se aprecia en el quehacer del canónigo Gerónimo Marín, así como en el del pintor y docente Manuel Roca Rodríguez."(73)

Una postura ecléctica entre el Neoclasicismo y el Romanticismo es la que mantienen dos pintores secundarios, Manuel Roca Rodríguez, hijo del citado neoclásico, que se dedica casi exclusivamente a la docencia, y que, al decir de D.Cayetano del Toro, "no acometió grandes empresas para las que, sin duda, tenía aptitudes."(74), y Manuel Gutiérrez Montano, cuya obra, dispersa, es

---

(72) Gaya Nuño, J.A: "Ars Hispaniae."(XIX) Pág.134.

(73) De la Banda y Vargas, A: Op.cit. Pág.15.

(74) De la Banda y Vargas, A: "El arte gaditano del academicismo al modernismo." En: "Cádiz y su provincia." Pág.294.

muy poco conocida.(75)

Durante la era isabelina, en Cádiz coexisten el neoclasicismo con el Romanticismo, siendo el primer estilo una tónica dominante entre los artistas gaditanos incluso de esta época, debido a su fuerte implantación en la Academia. Es, de todas formas, un neoclasicismo que se funde frecuentemente con los límites románticos en su acepción más purista y afrancesada. Ya vimos, por otra parte, cómo Neoclasicismo y Romanticismo nacen de una misma fuente y mantienen muchas características comunes(76), como es el culto a la línea, que puede ser igualmente neoclásico que romántico. En este sentido se puede afirmar, sin temor al error, que la obra de D.Joaquín Manuel Fernández Cruzado es plenamente romántica en su forma purista, y en su concepto, que debe surgir inevitablemente derivado del espíritu de un activo participante en la Guerra de la Independencia, con lo que de romanticismo existencial sabemos que esto supone. "Su existencia transcurre en momentos de cambio, en los que se impone un nuevo concepto de la vida. Es el paso del Neoclasicismo al Romanticismo, por eso fué precursor en algunos de los géneros que cultivó este último estilo, que fueron muy variados: Fué pintor de costumbres, de historia y de temas religiosos; se dedicó principalmente al retrato e incluso parece ser que hizo también algunos paisajes, pero por encima de todo, fué como retratista como más se distinguió. En esta especialidad alcanzó gran notoriedad y fué por sus clientes muy solicitado. Fué el pintor de moda de la sociedad gaditana de la primera mitad del siglo."(77)

La obra retratística de Fernandez Cruzado es de suma importancia, no sólo en su vertiente artística, sino en la documental e histórica. Toda la alta burguesía gaditana es reflejada por sus pinceles; es sintomático el que muy pocos entre los retrata-

---

(75) Ibidem.

(76) Vid. parte I, cap.1.

(77) Pemán, M<sup>a</sup>: "Fernandez Cruzado y su época." En: "Estudios sobre el pintor Joaquín Manuel Fernandez Cruzado." Págs.46-47. Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz.

dos ostentan título nobiliario, lo que demuestra la gran fuerza que la burguesía llegó a detentar en la ciudad. "Por sus lienzos aparecen acaudalados comerciantes y opulentos banqueros, regidores de la ciudad, miembros de una aristocracia que no desdeñó ser comerciante, caso insólito en España hasta que han llegado nuestros tiempos."(78)

"Pintor de muy variada tecla, como afirma Gaya Nuño, por conjugar diversas y variadas influencias, que van desde Murillo a Vicente López pasando por Goya, así como por haber cultivado una muy variopinta temática, que va desde el tema sacro al asunto costumbrista y del cuadro histórico al retrato; se mueve dentro de una estética, de evidente base clasicista por la corrección del dibujo, que presenta una fuerte dosis de romanticismo, tanto por su vocación colorista como por el lirismo con que trató algunos asuntos, que le sitúa en la posición estética en que se le encuadra. Tratadista muy documentado, es autor, a más de doctos y bien elaborados informes que presentó a la Academia gaditana, de un manual de Anatomía pictórica."(79)

A través de la obra de Fernandez Cruzado se puede vislumbrar fácilmente la evolución estilística que se efectúa paulatinamente a lo largo de su carrera. De básica formación neoclasicista, su pincel se deja influenciar posteriormente por un cúmulo de tendencias, inherentes al eclecticismo romántico que comenzaba, si bien la orientación que prevalece de entre todas, fundiéndolas en un personalísimo molde, es la del purismo romántico al estilo de la pintura oficial que imperaba en Madrid, bajo el control de los Madrazo.

Ya hemos visto que es el retrato el género que mayor fama y renombre da a este pintor jerezano, y es en realidad en estas obras donde mayor calidad y perfección técnica encontramos. Pero en los demás géneros también realiza una obra notable. Según Gaya Nuño, es Fernandez Cruzado el precursor de la pintura de

---

(78) Ibidem.

(79) De la Banda y Vargas, A: "El arte gaditano del academicismo al modernismo." En: "Cádiz y su provincia." Pág.302.

historia en nuestro país.(80) Siguiendo al mismo crítico, observamos cómo elogia el conjunto de su obra, en especial los cuadros de temática costumbrista. Finalmente, Fernández Cruzado es calificado, junto con Juan Rodríguez y Jiménez, "El tahonero", como el primer romántico consciente de la pintura española.(81)

La depurada técnica de D.Joaquín adquiere caracteres de verdadera genialidad en muchos de sus retratos. De una pincelada segura y suave, aunque vigorosa si el tema lo requiere, las presumibles durezas lineales de su pulcro dibujo nunca llegan a mostrarse, debido precisamente a esa suave pincelada que confiere con su morbidez una especial atmósfera que equilibra a la perfección el color con la línea.

El cromatismo es perfecto, pues conjuga la sobriedad heredada del siglo de Oro español con la vivacidad tonal que deriva del fiel estudio de la naturaleza. La factura de sus obras es muy fina y lisa, sin empastes, pero nunca dura ni apretada, aunque en ocasiones algunos de sus cuadros presentan un excesivo brillo, lo que, ante la probada maestría de su autor, debemos achacar a una mala restauración. La expresividad y espiritualidad propias que poseen los retratos de Fernández Cruzado sólo son comparables a las que trascienden en los cuadros de Esquivel o Federico de Madrazo, con los que puede perfectamente emparentarse la obra de este artista gaditano.

Juan Rodríguez Jiménez, "El tahonero", también jerezano de nacimiento, es un pintor "eclectico por su aludida formación, que aúna elementos tardobarrocos de estirpe murillesca con el clasicismo academicista aprendido en la Escuela gaditana; es artista que, aunque dentro de un lenguaje neoclásico, intuye el romanticismo tanto por su vocación colorista cuanto por ser un verdadero precursor de los temas más habituales de este último como son el asunto histórico cargado de emotividad, y el de carácter costumbrista."(82)

---

(80) Gaya Nuño, J.A: "Ars Hispaniae.(XIX)" Pág.196.

(81) Ibidem. Pág.197.

(82) De la Banda y Vargas, A: Op.cit. Pág.302.

Cultiva "El Tahonero" (o "Panadero"), prácticamente todos los géneros hijos de la ideología romántica: La pintura de costumbres, el retrato, la pintura religiosa y la histórica. Dos cuadros de este pintor jerezano se conservan actualmente en el Museo Romántico: "El baile del farol", encantadora obrera, que, no obstante su aparente superficialidad, tiene un gran significación estilística; y "El marqués de la Romana embarcando sus tropas para España", lienzo ejecutado por encargo de la escuela de Cádiz, y que constituye un documento excepcional de los días de la Guerra de la Independencia.

A pesar de la excesiva delimitación lineal de las figuras que integran estas composiciones, el colorido que las anima no puede menos de desterrar cualquier impresión de dureza o academicismo neoclásico tanto de su proceso de gestación intencional como de su realización técnica. Es un cromatismo nacido del misterio y de la sublimidad de los procesos históricos a los que la subjetividad humana va encadenada y que Rodríguez Jiménez refleja intuitivamente, con una capacidad absoluta de penetrar en la "individualidad colectiva" del espíritu romántico. Gustan sus composiciones del contraste lumínico entre la luz y la sombra, lo que se presta al ya consabido juego del claroscuro, perfectamente ejercitado por este precursor del romanticismo andaluz.

"El pleno romanticismo, aunque presente en la Academia gracias a los foráneos José M<sup>a</sup> Romero López-sevillano que forma parte del grupo de "los templados" cuyos últimos días tuvieron lugar en Cádiz con el subsiguiente beneficio para su Academia- José M<sup>a</sup> Avrial Flores y Pablo Gozalvo-cultivadores del paisaje al uso del estilo y autor el primero de enjundiosas disertaciones artísticas que leyó en alguna de las sesiones solemnes que la Corporación celebró para repartir los premios que otorgaba en sus célebres exposiciones durante la pasada centuria- representó un momento de crisis para la escuela gaditana de pintura."(83)

---

(83) De la Banda y Vargas, A: "La pintura en la Academia de Bellas Artes de Cádiz." Catálogo "Exposición de Académicos pintores de Cádiz." Pág.14. Caja de Ahorros de Cádiz.

La causa de dicha crisis se fundamenta en la prematura muerte de José Utrera y Cadenas, que podría haber sido autor de una excelente producción, lo que hubiera elevado en gran medida el nivel artístico del momento en la escuela gaditana, de haber vivido más tiempo. Así por lo menos se deduce de la contemplación de sus obras conocidas. En alguna de ellas, como el "Retrato del escultor J.Vilches", se descubre inevitablemente un asomo de personalísima originalidad compositiva, acompañada de un oficio impecable y una técnica segura, no exenta de reminiscencias murillescas. Estas reminiscencias desaparecen paulatinamente, como se observa en el "Retrato de señora" conservado en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, al igual que el anterior, y cuyos elementos compositivos, tanto cromáticos como lumínicos o dibujísticos nos remiten indiscutiblemente a la pintura de Esquivel y los Madrazos, además de poseer una marcadísima impronta local al estilo de D.Joaquín Manuel Fernández Cruzado.

Su compañero Federico González Tavé continúa en la misma línea estilística y temática. Desarrolla, sin embargo, como es lógico, una más amplia labor, a lo largo de su dilatada carrera. A pesar de ser principalmente retratista, realiza asimismo una numerosa producción de carácter histórico y mitológico, buena parte de la cual se elabora en París. No obstante su depurada técnica, su obra carece de personalidad y brillo propios, sin destacar especialmente en el panorama general del romanticismo andaluz.

J.M.Davila es un artista del que se tienen escasas referencias. De las obras de él conservadas, como un retrato de niña ubicado en el Museo gaditano se deduce una estilística plenamente romántica, con una delicadeza compositiva y técnica lo suficientemente significativa en el contexto de la estética del momento. Su obra resulta perfectamente encuadrable dentro de la línea del romanticismo de herencia sevillana, al estilo de Esquivel.

Alvaro Mirón y Duque es un artista que, a pesar de ser muy apreciado en el ámbito local jerezano, se despega totalmente del conjunto de sus coetáneos dentro del ámbito de la pintura gaditana, pues sus cuadros están claramente imbricados dentro

de una línea totalmente desfasada e inspirada en los maestros flamencos del XVII (Van de Capelle, Ruisdael, Van de Velde...).

Dentro del purismo de carácter romántico, asentado fuertemente en su raíz neoclásica, se puede incluir la obra del pintor y escultor Juan José de Urmeneta, la de su esposa D<sup>a</sup> Ana Urrutia, y la del hermano de ésta, D. Francisco Javier de Urrutia Garchitorena quien, más que auténtico pintor, es un personaje muy destacado de la política y la cultura local, en la que destaca como historiador, siendo en pintura poco más que un aficionado ilustre, como lo es también su hermana. Sus obras son una mixtificación entre el romanticismo academicista y el murillismo tan fuertemente anclado en el primer tercio del siglo en la escuela de Cádiz.

De abismal diferencia con la obra de éstos últimos, debido a la excelente calidad y fuerte inspiración creativa que destilan sus elementos compositivos, es la producción de Angel M<sup>a</sup> Cortellini y la del jerezano Luis Sevill, ambos integrantes del grupo de los, según el decir de Lafuente Ferrari, "templados", término al que ya antes hemos aludido, junto con José M<sup>a</sup> Romero, que, como ya también hemos visto, pasa sus últimos años en la ciudad de Cádiz.

La obra de estos dos artistas, básicamente dedicados al retrato, se caracteriza por una absoluta fidelidad a las normas oficiales del género, dentro de la línea cortesana madrazista; aunque podemos observar cómo los cuadros de Cortellini presentan una mayor dureza lineal, y una cierta dificultad de integración entre el fondo y la forma, problemática que en modo alguno presentan los retratos de Sevill, quien, además de unir un perfecto estudio del natural a la más aguda penetración psicológica, envuelve a sus modelos en una suave penumbra atmosférica, que los exalta y rodea de misterio. Efectivamente, "fué el retratista más apreciado de su época por la sociedad jerezana y ciertamente en la mayoría de sus obras, principalmente en los retratos femeninos, hace gala de un oficio y una perspicacia para captar la psicología de sus modelos que no le hacen desmerecer frente a los maestros madrileños del género, mucho más conocidos y estudiados." (84)

---

(84) Quesada, L: "Siglo y medio de arte gaditano. 1834-1984." Pág. 21.

El primer casticismo costumbrista de la eclosión romántica queda interrumpido con la muerte del ya citado Utrera, quien realizó no pocas obras en este sentido, como la pareja de majos citada por Ossorio.(85) No será hasta el último tercio del siglo cuando la línea del costumbrismo se continúe por medio de los pintores gaditanos que marchan becados a Roma.

El historicismo romántico es introducido en la Escuela de Cádiz por D.Ramón Rodríguez Barcaza, figura importantísima en el posterior desarrollo y evolución de las generaciones de artistas del último tercio del siglo, ya que ejerce la docencia desde 1852. Pensionado a París, perfecciona sus conocimientos junto a Leon Cogniet. Cultiva todos los géneros, desde el retrato oficial y cortesano, como el de Isabel II, que cita Ossorio, pasando por la pintura religiosa, el cuadro de género, el paisaje, y la pintura de historia. Quizás este sea el tema que mayor fama le haya dado, siendo por otra parte su obra cumbre una que se integra en esa línea: "La Junta de Cádiz en 1810", que figura en la "Galería biográfica" de Ossorio con el título: "La contestación que dió Cádiz el año diez a los invasores: Cádiz, fiel a los principios que ha jurado, no reconoce a otro rey que á D.Fernando VII."(86)

La formación de Barcaza, que une a sus primeros estudios gaditanos y a su estancia en París el aprendizaje efectuado en Madrid, en la escuela de San Fernando, es de un eclecticismo característico del espíritu romántico que anima su trayectoria artística. Este eclecticismo está basado en el fiel estudio de la naturaleza, en una técnica cuidadosa pero fuerte y espontánea, a la vez, caracterizada por un considerable aporte matérico, de una calidad magra y empastada sin excesos. El colorido se encuentra a medio camino entre la sobriedad hispánica y la vivacidad propia de las paletas francesas. El dibujo es de una perfección inusitada y una sencillez asombrosa. Las tintas muestran una diafaneidad especial, lo

---

(85) Vid.Ossorio y Bernard: "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX." Pág.678.

(86) Ibidem. Págs.588-589.

que se debe sin duda a la absoluta limpieza de las mezclas.

En su etapa docente, en la escuela gaditana, Rodríguez Barcaza se dedica también al género paisajístico. Sus paisajes, generalmente inspirados en zonas de la bahía, recuerdan indefectiblemente al lírico purismo paisajístico de Friedrich, tanto en la dulce gradación tonal como en la nitidez y pureza lineales que dominan estas por lo general pequeñas composiciones. La factura de las mismas es también de las mismas características que las del paisajista alemán. Es de suponer que Barcaza llegó a descubrir en Madrid y en París lo que David D'Angers ha calificado como "la tragedia del paisaje", y que efectivamente descubrimos en sus marinas, que se pueden identificar perfectamente con los versos de "El Infinito", de Leopardi:

".....Cosí tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare."(87)

"Muy joven debió llegar a Cádiz el gallego Santiago González Lago, cuando su formación pictórica se realizó en la Academia Provincial de esta ciudad, en la que posteriormente volcaría sus esfuerzos como profesor en detrimento de su obra propia. Su cuadro "País con acantilado", es posiblemente más fresco y sincero que el inevitable lienzo de historia expuesto en Cádiz en 1854 y de ignorado paradero. ("La muerte de Viriato")."(88)

Fué González Lago discípulo de Barcaza, aunque en sus paisajes se advierten desde luego resonancias de Carlos de Haes, sobre todo en el cromatismo, aunque algo también en el toque de pincel. No se sabe realmente cuales fueron los pasos exactos de su formación. Pero su obra es de una gran calidad técnica, aunque resulta un tanto fría emocionalmente.

También discípulos de Rodríguez Barcaza son Ernesto González que realiza retratos y pintura de historia, siempre dentro de una tónica de romanticismo purista, y Angel Ortiz, cuya obra es de más baja calidad que la del anterior artista.

---

(87) Argullol, R: "La atracción del abismo." Pág.46.

(88) Quesada, L: Op.cit. Pág.27.

José Rodríguez de los Ríos y Losada es el fundador y Primer Director de la Academia de Santo Domingo de Jerez, desde la que constituye el punto de partida para toda la escuela jerezana. "Verdadero "fa presto" de nuestra pintura decimonónica, lo que perjudicó bastante a su producción, osciló entre un costumbrismo de corte romántico, que acredita su retrato de bodas del Museo de Cádiz, hasta un postrer realismo pasando, lógicamente, por la ortodoxia historicista a la que pertenecen sus mejores creaciones. Buen dibujante y excelente colorista, a veces tiene facilidad para la composición aún cuando, en ocasiones y debido a su aludida facundia creativa, cae en el amaneramiento teatral propio del estilo. Polifacético en la temática, cultivó toda clase de asuntos..."(89)

Y entrando en la época de la Restauración alfonsina, la pintura gaditana experimenta una revitalización, cuya base principal son los excelentes frutos producidos por la enseñanza del maestro rodríguez Barcaza. Sin excepción, todos los pintores gaditanos que llegan a ocupar un lugar destacado en la historiografía artística local son alumnos de este gran pintor, de formación ecléctica y vocación europeísta.

"Académica de la Provincial gaditana fué Alejandrina Aurora Gessler de Lacroix, conocida artísticamente por el sobrenombre de Madame Anselma, gaditana hija de ruso, viajera cosmopolita que no obstante se sintió siempre íntimamente unida a su ciudad natal, donde residió algunas temporadas."(90)

De formación francesa, la pintura de Gessler tiene además una decidida conexión con el la pintura costumbrista que a la sazón se trabaja en Roma. Su "Adoración de la Cruz", conservado en el Museo de Cádiz, mantiene las constantes de la influencia fortuniana, a la vez que en el ambiente trasciende indefectiblemente una atmósfera indudablemente afrancesada, quizás debido a la exuberancia del cromatismo, y la despreocupada pureza del dibujo.

---

(89) De la Banda y Vargas,A: "El arte gaditano del academicismo al modernismo." En: "Cadiz y su provincia." Pág.312.

(90) Quesada,L: Op.cit. Pág.29.

Sebastián Gessa Arias, aunque realiza no pocos lienzos literario-costumbristas, se especializa en la pintura de bodegones, atendiendo a su numerosa y entusiasta clientela. No tiene mucha relevancia la obra de Tomás Fedriani, que se sitúa dentro de una línea estancada dentro del academicismo de simbiosis seiscentista y neoclásica. Cultiva tanto el paisaje como el retrato.

El jerezano Rafael del Villar cultiva el paisaje y el retrato; "en todas sus obras se ve que atiende preferentemente al dibujo, en el que siempre se ha distinguido."(91)

El romanticismo de Emilia Enrile, a juzgar por el imaginario retrato del pintor Clemente de Torres(1665-1730), ubicado en el Museo de Cádiz, permanece anclado en la línea de academicismo de inclinación neoclásica y murillesca que antes hemos citado; no obstante, la labor de esta pintora derivó posteriormente hacia un costumbrismo naturalista de mejor calidad y factura.(92)

José Pérez Sigumboscum deriva desde posiciones del historicismo oficial hacia un costumbrismo casticista de raíz más popular, aunque siempre dentro de la línea mitificadora del costumbrismo romántico. Su obra es de una gran calidad técnica y expresiva, destacando por lo completo y armónico de todos los elementos integrantes de las composiciones. Efectivamente: ni el dibujo, el color, el estudio de la luz o de las masas resulta dominante en especial; todos ellos aparecen absolutamente equilibrados en un perfecto juego de luz, línea y color. La factura de sus lienzos es rica, empastada y muy magra.

Dos pintores no nacidos en Cádiz, pero discípulos de su Escuela y residentes en la ciudad, y de los que se conocen pocos datos biográficos, son Carlos Wade y Horacio Lengo. El primero se dedica a la pintura de historia y de género. Su obra "José en la cárcel interpreta los sueños del faraón", instalado en el Museo gaditano, resulta de poca calidad, siendo su colorido asaz bituminoso y mortecino; el dibujo envarado y la composición forzada. Sin embargo, la obra de Horacio Lengo es de muy superior

---

(91) Pescador,M: "Los pintores jerezanos." Pág.109.

(92) Quesada,L: Op.cit. Pág.30.

calidad a todos los niveles: Al menos así lo demuestra el "Retrato de D<sup>a</sup> Clara Lengo y Gargollo", también en el Museo de Cádiz, encantadora obra de una naturalidad y expresividad romántica arrebatadoras. Su sobriedad cromática es perfectamente equilibrada por una informal composición y una luz interior que dimana del personaje. El claroscuro dominante queda absolutamente desprovisto de rigor por la vitalidad que trasciende la obra en sí. La factura es excelente, a pesar de las malas y visibles restauraciones.

Joaquín Damis y Cortés, pintor de buen oficio, se dedica al retrato, el cuadro de historia, el mitológico y al paisaje. De formación francesa, además de gaditana, su paleta sin embargo no acusa lo suficientemente el presumible cambio cromático, en un sentido de suavización y mayor claridad de los tonos, sino que mantiene la línea rigorista y sobria del academicismo fuertemente anclado en las raíces sevillanas del siglo de Oro.

Curiosamente, una de sus obras, que el Museo gaditano conserva, es el retrato del sacerdote Antonio Silvera, contemporáneo suyo y también pintor, pero que se mantiene totalmente al margen de la corriente netamente artística y renovadora de la escuela de Cádiz. "El Padre Silvera fué autor de algunos frescos de tema religioso y de muchos retratos discretamente ejecutados. Su producción tiende a cubrir necesidades pastorales o de exaltación religiosa."(93)

De Adolfo Giraldez se conoce muy poco o nada, biográficamente hablando. Fué al parecer un marinista muy apreciado. Hay una cierta calidad y luminoso encanto en sus obras conocidas.

Es en este momento cuando la escuela jerezana, surgida del magisterio de Rodríguez de Losada y de la docencia de la Academia de Santo Domingo, llega a su momento álgido, a su auténtica madurez. Se cultiva, como es de rigor en todas las Academias provinciales, la pintura de género, la de historia, la religiosa, sin olvidar el retrato y el paisaje: José Gallegos Arnosa, en

---

(93) Ibidem. Pág.32.

quien se une la formación recibida en Madrid, bajo la dirección de Federico de Madrazo, con la influencia fortuniana que asimila en Roma. A consecuencia de esta última estancia, realiza escenas de "casacón" y de tema oriental. La factura de sus obras es exquisita y delicada. Su colorido, rico y perfectamente entonado, y el dibujo, absolutamente preciosista.

Germán Álvarez Algeciras, también becado en Roma, conserva una mayor conexión con la temática popular andaluza. Se dedica casi exclusivamente a la pintura de género, en obras de pequeño formato, minuciosamente trabajadas, de resultas de una total influencia de Fortuny, al igual que todos sus compañeros de estudio en Italia. Pero es curioso observar que realiza obras de muy distinto encuadre ideológico y estilístico, y no sólo aquellas de género en que se le ha encasillado. En el Museo de Cádiz se encuentra una obra religiosa: "La vuelta del Calvario", que es de clara adscripción nazarena. Esta obra se realizó en el año 71, en Cádiz, habiendo vuelto ya de Roma, probablemente. Allí habría estudiado obras de este tipo, pese a ser anteriores a la corriente fortunista que imperaba en la ciudad eterna.

"Le sigue Salvador Sanchez Barbudo, que también se mantuvo fiel al marco bajo-andaluz trabajando y exponiendo en Jerez y Sevilla, pero manteniendo una fuerte tendencia al cuadrado de casacones y espadachines, de gran aceptación en su época como prueba el enorme éxito de Fortuny. Viajero por Francia y Alemania, obtuvo en estos países un notable éxito comercial."(94) La técnica empleada por Sanchez Barbudo es perfectamente libre y segura, de factura muy empastada. A veces el dibujo se pierde casi por completo bajo las manchas cromáticas, y otras, en cambio, la línea domina casi por completo al color, pero siempre dentro de un acertado equilibrio.

Tiene también Sanchez Barbudo gran relación con la escuela sevillana. Discípulo de Villegas, con quien marcha a Roma, entra allí en relación también con Rafael Senet. "Debido al preciosismo ornamental en la reproducción de los suelos se le conoce como

---

(94) Ibidem. Pág.34.

"el pintor de las flores". La crítica de la época lo describe como "un distinguido artista de la colonia española en Roma, un pintor de historia que no pinta asuntos de historia; lo que le seduce, lo que le inspira no son los acontecimientos, sino las costumbres. Produce cuadros de género pero siempre volviendo sus ojos al pasado, ajustándose absolutamente a la época."(95)

De segunda fila y poca calidad son las obras de dos pintores gaditanos del momento: Luis del Aguila y Guerrero Utrera, que se dedican a una pintura de género fácil y tópica, sin apenas calidad técnica alguna.

Absolutamente polifacético, tanto en la temática de sus cuadros como en la técnica empleada en ellos, es José Morillo Ferradas. Trata el desnudo, las escenas de caza, el "tableautin", la pintura de historia, la de género, el retrato, las escenas de interior y el paisaje, género dentro del cual realizó varias marinas. También trabaja en algunas naturalezas muertas.

"La mercantilización de José Morillo Ferradas, el que su obra pasara directamente al marchante o a los amigos y habituales compradores, cerraba la posibilidad de un conocimiento suyo fuera de los habituales círculos de relación.

Si a este rasgo, patrimonio obligado de tantos contemporáneos, unimos el inevitable provincianismo local, acusado aún más por el carácter abstraído e indolente del artista, el resultado previsible consistirá en una total ausencia de críticas de no ser en Cádiz. De hecho, su introversión quedaba demostrada con una fría indiferencia ante las exposiciones generales."(96)

De su estancia en París con Roberto Domingo Marqués, no sólo asimila la influencia de éste último, lo que se advierte fácilmente en sus posteriores escenas de "casacón"; en la capital francesa debe quedar seguramente admirado ante la obra de Ingres, lo que es palpable a la vista del cuadro: "Andrómeda encadenada", en el que Morillo se deja arrastrar por un ritmo lineal y mórbido a la vez, absolutamente ingresiano. Esta obra, casi insólita debido

---

(95) González López, C: "pintores españoles en Roma." Pág. 202.

(96) Perez Mulet, F: "La pintura gaditana. (1875-1931)." Pág. 73.

al tan diverso camino que toma posteriormente su producción, se encuentra actualmente en el Museo de Cádiz, al igual que una serie de pequeñas obritas, entre las que se cuenta el "Retrato de D. M. Rodríguez Martínez de Morillo", cuya técnica es totalmente distinta que la empleada en "Andrómeda"; aunque en todas ellas se evidencia la misma rapidez de captación del movimiento, del instante amarrado al vuelo. La soltura y la personalidad del dibujo se acompañan de un auténtico dominio del color, siendo adoptadas unas u otras gamas cromáticas según el tema lo pide. La factura es en todos los casos muy magra, y según los casos, más o menos empastada.

De un academicismo absolutamente ortodoxo puede calificarse la obra de Andrés Pastorino, que se dedica principalmente al retrato, aunque también realiza algún paisaje. Los retratos de este pintor son de excelente calidad, tanto de concepto como de técnica, trascendiendo en ellos de una forma manifiesta una fuerte influencia de Ramón Rodríguez Barcaza.

En este último tercio del XIX, la pintura gaditana cuenta con un grupo de pintores que constituyen una auténtica avanzada nacional en la marcha hacia el nuevo siglo que se avecina: "En lo que a la capital se refiere se pueden distinguir, entre los maestros mayores, dos tendencias: una más conservadora y fiel al casaconismo que centra el vejeriego José Morillo Ferradas y otra más avanzada y europeizante en la que se encuadran Justo Ruiz Luna y Salvador Viniegra y Lasso de la Vega. Entre ambas, en un eclecticismo singular, la postura del sordomudo Federico Godoy Castro."(97)

Salvador Viniegra es alumno en Cádiz de Perez Siguimboscum y en Roma de Villegas. De todas formas la huella de Rodríguez Barcaza se va transmitiendo ineludiblemente, como se aprecia en el famoso lienzo de Viniegra: "La promulgación de la Constitución de 1812", sito en el Museo Histórico Municipal de Cádiz. Es esta una obra histórica de marcado carácter ecléctico, pues refleja tanto la formación academicista gaditana como la del historicismo cultivado en Roma y la influencia de la corriente de género al uso,

---

(97) De la Banda y Vargas, A: "Cadiz y su provincia." Pág.313.

que indudablemente le es transmitida por Villegas. Trabaja Viniegra con una pincelada pausada pero decidida, sin que resulte nunca reiterativa. Se recrea en los detalles, pero siempre subordinándolos al conjunto de la composición. El estudio de la luz es muy importante en todas sus obras.

Cultiva Salvador Viniegra la pintura de historia, la de género, el "casacón", los temas orientales y el retrato, aunque esta última supone la faceta más pobre de su arte. Paisajes no realizó apenas; solamente algunas marinas, obras de juventud.

"Inmersos en un concepto regionalista de la iconografía, acercándonos más a la constante decimonónica del costumbrismo, descubrimos los momentos más significativos de Salvador Viniegra." "La bendición de los campos en 1800" inicia la galería de estampas raciales en las que España queda confundida con Andalucía.

Viniegra manipula todos los medios en función de recrear no sólo una supuesta realidad, sino un ambiente, una sensación espiritual, sentimental, melancólica y placentera como, de hecho, observamos en sectores de los "macchiaioli" italianos: idealización en tipos de composición, cierto "sfumato", armonización de tonos y disposición simplificada.

Por medio de un dibujo correcto, objetivo, a menudo insinuado, se perfilan actitudes y expresiones, objetos bien determinados y todo ello fundido en una luz bucólica indefinida, muy poco española: ésta obedece tanto a una estética idealista como a un recurso técnico, pantalla que realce, sin ofuscamiento, las figuras."(98)

Compañero de Viniegra, Justo Ruiz Luna también marcha a Roma, conservándose en el Museo gaditano un lienzo realizado durante su aprendizaje italiano; concretamente, un "Paisaje con canal", seguramente de Venecia, en el que Ruiz Luna se muestra completamente inmerso dentro de la corriente paisajística internacional finisecular. Es una obra encantadora, realizada con un toque nervioso y ágil, en la que el cromatismo, delicado y armonioso desdibuja una línea muy segura, que se encuentra en la base de

---

(98) Perez Mulet, F: Op.cit. Pág.160.

todas sus composiciones. Posteriormente, sus paisajes se centran casi exclusivamente en el tratamiento de las marinas, que llega a realizar con una paleta cada vez más clara. "En este luminismo colorista, abierto a los albores del siglo veinte, se sitúa la obra de Justo Ruiz Luna, gran marinista, llevado acaso por su condición de funcionario naviero. Incluso en apuntes como "Niños" está presente el sol y la brisa del mar plasmados con una paleta limpia y un trazo suelto."(99)

"Por último, Godoy, profesor de la Escuela gaditana al final de su vida, de la sevillana de Artes y Oficios, artista de copiosa producción ya encajable dentro del novecentismo, que va desde el retrato -su verdadera especialidad- hasta el realismo social y que, desde el punto de vista de la producción estilística, parte de una pintura sujeta a la influencia de Murillo para llegar, pasando por el luminismo sorollesco, a un colorismo expresivo que Pérez Mulet califica de "pintura más autónoma que realista" que conlleva una técnica violenta que se acerca a posturas expresionistas."(100)

En realidad la obra de Godoy está absolutamente enraizada en ese romanticismo finisecular que oficialmente no se quiere aceptar y cuyos alcances se prolongan hasta bien entrado el siglo XX. La técnica más o menos violenta, ese expresionismo que se le adjudica, no son sino manifestaciones del emocionalismo vital que impregna prácticamente toda la obra de nuestros últimos pintores ochocentistas. Incluso el "realismo social", que practica Godoy, ("Dar de comer al hambriento", en el Museo de Cádiz), se encuentra siempre impregnado de una atmósfera alejada de la auténtica denuncia social, y que entra en el terreno de la moralización cristianizante.

Sus retratos están realizados dentro del más puro psicologismo academicista, y suponen una auténtica continuidad del retrato oficial que se venía haciendo desde la época isabelina. Todas sus composiciones parten del claroscuro romántico como base estructurante principal. La paleta se mantiene dentro de

---

(99) Quesada, L: "Siglo y medio de arte gaditano." Pág. 39.

(100) De la Banda y Vargas, A: Op.cit. Pág. 314.

la más pura ortodoxia del academicismo hispano, si bien a veces el cromatismo se enriquece, elevando su intensidad en no pocos grados. El dibujo es simplemente magistral, siempre ágil y definitivo, perfectamente aliado con la materia oleosa, la cual se ha aplicado siempre obedeciendo a la técnica derivada de un riguroso oficio. Esto se aprecia tanto en la primera mancha, (a veces resuelta de forma acuarelada, o bien con fuertes restregones, que resultan sumamente expresivos), como en la pincelada, unas veces más reposada y fluída, y otras enérgica y empastada, según el tema y la zona tratada, pero que siempre denota una gran libertad técnica, determinada por la facultad creadora que fácilmente trasciende en toda su obra, en la que se advierte fuertemente la influencia de sus maestros Morillo y Barcaza.

Trabajador incansable, cultiva todos los géneros en boga. De entre toda su producción, dos pequeños cuadritos conservados en el Museo Histórico Municipal de Cádiz, y prácticamente desconocidos, resultan particularmente interesantes, a mi entender: "¡A las Cortes, a las Cortes!", y "La plaza de San Antonio el día de la jura", son obras abocetadas, de un rico colorido y factura casi goyesca, que recogen perfectamente, como un auténtico paradigma, el espíritu revolucionario del Cádiz del 12, espíritu intrínsecamente romántico cuya resonancia va a perdurar a todo lo largo del siglo, y cuya vigencia se pone absolutamente de manifiesto en éstas dos composiciones, que respiran esa emoción estética e ideológica que mueve a toda una época.

"Federico Godoy vivió plenamente y en su madurez un tránsito difícil. Los años críticos, que también alcanzaron el Arte, hicieron de él un pintor abierto a las modas que, sin romper plenamente con la tradición, iban sucediéndose y agotando las escasas posibilidades de un orden figurativo capaz de responder a las necesidades del nuevo siglo."(101)

Con Federico de Godoy ocurre en la Escuela gaditana algo así como con Gonzalo Bilbao en la de Sevilla: en un momento determi-

---

(101) Perez Mulet, Fernando: "La pintura gaditana. (1.875-1.931)."  
Pág.214.

nado su obra deja de estar animada por una emoción interna, para pasar a ser una mera excusa que le permita ejercitarse con la materia pictórica. Así ocurre con "Un establo", obra firmada en Sanlúcar en 1.896, y conservada en el Museo de Cádiz.

Pero antes de producirse ese cambio de derroteros en la pintura gaditana, lo que corresponde estéticamente a otro siglo, varios artistas continúan su trabajo dentro de los cauces del academicismo romántico ochocentista:

Manuel González Agreda, jerezano cuya obra está saturada de connotaciones literarias y moralizantes, con una marcada tendencia populista; todo ello expuesto mediante una paleta sobria, terrosa y un tanto acartonada.

"Agreda en sus cuadros copia la vida observada por él mismo, la tradición y el amaneramiento no se le han impuesto. Sus cuadros llevan el sello de la verdad y el acento de una realidad definida y legítima, dígalo sinó el titulado "Pelando la pava", en el que reproduce una escena de esas que todos los días aparecen á nuestra vista en los patios de las casas de vecinos, de nuestro pueblo. Y es que González Agreda no escaso de imaginación, ama las escenas brillantes, busca en ellas las dificultades por el placer de vencerlas y de intento las procura, seguro de su pincel."(102)

José Pinés y José Camacho Gamez se dedican casi exclusivamente al bodegón, tratados con una minuciosidad que hacía las delicias de su numerosa clientela.

Mariano Fernández Copello, aunque conocido básicamente como marinista, actividad en la que manifiesta claras reminiscencias turnerianas y una marcada preferencia por el estudio lumínico, se dedica también a otros géneros, como lo demuestra "El mal ladrón", obra ubicada en el Museo gaditano, que fué premiada en Madrid en 1.895 y que resulta un buen estudio de desnudo, quizá algo tenebroso de color, debido al empleo de betún de Judea para los negros, pero muy estimable en general.

"José Jardines pinta cuadritos amables, de paisajes andalu-

---

(102) Pescador, M: "Los pintores jerezanos." Pág.104.

ces, con verdes huertanos y soles playeros, mucho más logrados que sus retratos o cuadros de composición."Paralelamente, Valeriano Puyana, en línea próxima, se acredita como pintor marinista. Su producción es más bien escasa debido a su temprana desaparición."(103)

"Eduardo Vassallo Dorronzoro ha dejado una producción muy escasa, por su plena dedicación a la enseñanza. Y es lástima, porque en las obras que conocemos aparece como artista seguro, de rico cromatismo y firme trazo, tan cuidadoso y hondo retratista como creador de atmósferas en los cuadritos de género."(104)

Vassallo permanece durante toda su carrera absolutamente fiel a los dictados de academia. Sus retratos se mantienen dentro de la más ortodoxa línea madrazista, y sus escenas de género, como "¡Quién supiera escribir!", están tratadas con un minucioso detallismo no exento de libertad compositiva y técnica, aunque a veces, como en este caso, la factura resulte hartamente apretada y brillante, casi esmaltada.

Aunque nacido antes de 1870, Antonio Accame Escassi puede considerarse ya dentro del movimiento modernista, por lo que, a pesar de la gran deuda de este estilo con el romanticismo, debemos englobarlo ya dentro de la matriz novecentista. Otra cosa muy diferente ocurre con un pintor jerezano que, a pesar de haber nacido después de 1870, año que consideramos límite en este estudio, trabaja dentro de una línea de paisaje absolutamente romántico, tanto en su concepción como en su forma definitiva:

"Figura popular en el Jerez a caballo entre los dos siglos, bohemio a ultranza al que esta condición malogró posiblemente, impulsándole a una incesante producción que ha originado un infinito número de obras, de reducido tamaño generalmente, (...) Montenegro encuentra actualmente fervientes panegiristas y detractores irreductibles."(105)

---

(103) Quésada, L: "Siglo y medio de arte gaditano." Pág.46.

(104) Ibidem. Pág.48.

(105) Ibidem. Pág.47.

Efectivamente, la obra de José Montenegro Capell no puede pasar inadvertida ni ante el público ni ante la crítica. De un dibujo y un cromatismo absolutamente personalizados e inconfundibles, en los que late una evidente sujeción a la tradición romántica del eclecticismo paisajístico español, sus pequeñas composiciones respiran una inusitada emoción estética, que les comunica algo así como una atmósfera de encantamiento e irrealidad. Para soporte de sus obras emplea tanto la tabla como el lienzo, observándose una progresiva evolución en su técnica hacia un mayor empastamiento y soltura de pincelada, siendo frecuente la aparición de zonas de sus cuadros en las que trasciende el lienzo, que suele ser de grano medio y sin previa preparación, empleado como un elemento más en su orgía de color. El estudio de la perspectiva, la luz y el color son los tres pilares fundamentales en los que se asienta su concepción compositiva, reflejando una y otra vez los rincones jerezanos, aunque en su producción existen también obras protagonizadas por la Giralda de Sevilla, la Alhambra de Granada o el Monasterio de la Rábida en Huelva. Montenegro continúa con el nuevo siglo trabajando en esa su línea paisajística, que a veces roza la pintura de género, con la inclusión de pequeños personajes, sin abandonar nunca esa característica inspiración de honda raíz romántica.

Con respecto a Málaga, y a las diferentes etapas en que se va a desarrollar la pintura que en esa ciudad se realiza en el Ochocientos, "no podemos hablar de pintura malagueña, sino de pintura española decimonónica con cierto "tono" local. Los denominadores comunes los dió la asimilación que nuestros pintores hicieron de las características de otros centros, por los estrechos contactos que mantuvieron con ellos."(106)

Durante la primera mitad del siglo, la dependencia malagueña de la Escuela gaditana y la hispalense es total. En Málaga no se producía pintura prácticamente: los maestros venían de aquellas dos ciudades, o bien los jóvenes estudiantes completaban en ellas

---

(106) Sauret Guerrero, Teresa: "El siglo XIX en la pintura malagueña." Pág.7.

su formación. Precisando aún más, podemos decir que era Cádiz la que detentaba en mayor medida la hegemonía artística sobre la escasa actividad pictórica malagueña.

Es en la segunda mitad del siglo cuando en Málaga se despierta un inusitado interés en el campo de la pintura, comenzando a desarrollarse una serie de generaciones de pintores autóctonos, con una formación artística malagueña, siempre, claro está, con las lógicas connotaciones de dependencia de Madrid.

"Al considerar a Málaga como una ciudad incrustada en el contexto nacional, las vocaciones pictóricas que se desarrollan en este período de tiempo, serían su respuesta a una dinámica nacional, generada por la puesta en práctica de la política cultural isabelina y de la Restauración después, que fomentó el cultivo de las artes desde diferentes procedimientos, entre los que las exhibiciones públicas y el control de la producción mediante el de la docencia fueron factores prioritarios."(107)

Para realizar un estudio de la pintura malagueña en el XIX debemos considerar tres etapas: La primera, de 1800 a 1840; la segunda, de 1840 a 1849, y la tercera, que abarca la segunda mitad del siglo, período de auténtico auge y desarrollo de la pintura, y la cultura en general, en la ciudad.

Ya desde fin del siglo XVIII, la Sociedad Económica de Amigos del País y el Consulado canalizan la enseñanza y la protección a las Bellas Artes, dentro de la ideología ilustrada, de tal forma que se llega a principios de siglo con una mínima plataforma de base, aunque a todas luces, resultaba insuficiente.

"Las actas de la Junta de Comercio recogen la petición de Onofre Rodríguez en 1804 y la de Francisco Muñoz Blazquez en 1806, solicitando permiso y protección para la instalación de lo que pudo ser unas escuelas de Dibujo Artístico. Una referencia posterior sobre Francisco Muñoz confirma la existencia de su taller de dibujo. Esta nos la da Antonio Maqueda al especificar en su curriculum que fue su alumno antes de 1819. A partir de esta fecha es el propio Maqueda el que cubre este período con

---

(107) Ibidem. Págs.15-16.

su taller de litografía. Funcionaba ya en 1820, fecha en la que edita un retrato de Rossini. Junto a él, Francisco Pérez, Manuel de Mesa y Antonio Chaman ejercían de litógrafos, por lo menos hacia 1839, año en que se firmarán ilustraciones de la revista *El Guadalhorce*."(108)

Tanto Maqueda como su discípulo Francisco Rojo y Mellado fueron también pintores de caballete. Su pintura era en realidad de calidad bastante mediocre, tanto en lo referente al colorido como al dibujo y a la composición. Maqueda "no destaca por la genialidad, pero sí por su paciente labor docente, radicando su importancia, sobre todo, en cubrir ese hueco de la primera mitad del siglo XIX, junto a los nombres de Luis de la Cruz y García Chicano. Como afirma García Herrera: su obra debió ser escasa ya que no es fácil identificar ningún cuadro suyo y sólo he podido contemplar una miniatura retrato, (género al que parece dedicó especial atención), en la que parece calibrarse muy notable aptitud para esta especialidad, de factura parecida a la del miniaturista Sastre."(109)

Y este era todo el panorama pictórico hasta los años cuarenta, de una manifiesta pobreza en cuanto a producción pictórica lo que era debido en parte a un proceso de crisis que va desde 1803 hasta 1833, período en el que se desencadenan varias calamidades, como la peste amarilla de 1803-1804, y el cólera morbo en 1833, los problemas derivados de la Guerra de la Independencia y su postguerra, "depresión económica en 1820 a consecuencia de las malas cosechas, decadencia de la industria existente, paralización comercial y paro obrero. Aún así surgen las macrofortunas de Manuel Agustín Heredia, Loring y Larios, pero sin incidencia en el terreno artístico local."(110)

En el segundo período de la historia de la pintura malagueña que va desde 1840 hasta 1849, se introduce y afianza en los ámbitos culturales la estética del Romanticismo, cuya ideología iba ya

---

(108) Ibidem. Pág.17.

(109) Ibidem. Pág.692.

(110) Ibidem. Pág.18.

implícita en el plano existencial, en las vivencias experimentadas política y socialmente desde primeros de siglo.(111)

El órgano de difusión e implantación del Romanticismo es en Málaga la revista "El Guadalhorce", publicada en 1839-40, semejante a "La Alhambra", de Granada, o "El Artista", de Madrid; aunque con más carácter literario que artístico, y de inferior calidad a ésta última. En ella colaboran como ilustradores los artistas anteriormente citados.

El auge que esta revista alcanza es indicativo de la existencia de un grupo social formado en esa misma línea ideológica y cultural, y que va a fomentar y controlar desde ahora el desarrollo de las artes: la burguesía, que ha experimentado un notable ascenso en todos los terrenos, debido al boom industrial y a la economía en alza que había desarrollado.

En 1840, y coincidiendo con el fenómeno social e ideológico que hemos visto, el pintor Luis de la Cruz y Ríos instala un taller de dibujo, del que es alumno Carlos de Haes. De la Cruz, a pesar de no ser un pintor de gran resonancia a nivel nacional, supone un fuerte aliento para la multitud de aficionados malagueños, que dan un gigantesco paso hacia adelante. En la Exposición celebrada en 1843 en el Liceo Artístico y Literario, la mayoría de los expositores eran alumnos de este pintor.(112)

La docencia de Luis de la Cruz se basaba en una línea artística de corte académico y tradicionalista, con la perfecta imitación de la naturaleza como pilar fundamental de sus enseñanzas. Esto es lógico considerando la estética dominante en el último cuarto del siglo XVIII, que fué la responsable de su formación artística. Lo cierto es que las enseñanzas que Carlos de Haes recibe en su taller serán decisivas para el posterior desarrollo del paisaje español, y, consecuentemente, el malagueño. Será en los años cincuenta del Ochocientos cuando Haes vuelva a Málaga, después de haber perfeccionado su arte en Bélgica, el momento en el que su influencia sobre el paisajismo malagueño se hará

---

(111) Vid. Parte I, cap.3, apartado "b".

(112) Sauret Guerrero,T: Op.cit. Pág.21.

sentir con inusitada fuerza.

Debido precisamente a las exposiciones que se comienzan a organizar en entidades como el Liceo, gracias a la iniciativa y el interés de la burguesía malagueña en potenciar la pintura, la ciudad comienza a atraer la atención de algunos pintores de la zona Sevilla-Cádiz, que, o bien deciden instalarse en Málaga, o simplemente concurren a sus exposiciones, con lo que la influencia ejercida mediante ambas opciones es notoria.

"En 1843 llega José García Chicano, profesor de la Escuela de Cádiz, pero que solicitó dirigir el aula de dibujo del Consulado, y al no hacerse efectivo el acuerdo se le entrega la dirección de la sección de Bellas Artes del Liceo. Antonio Cortés figura en la EXposición de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1848 y Victoria Martín Campos asiste asiduamente a las Exposiciones de esos años del Liceo. El fruto de todo ello es un primer pensionado a Roma. Enrique Salas, enviado bajo el patrocinio del Liceo."(113)

Un artista también sevillano, Angel Romero Gallegos, se instala en Málaga en 1849, y solicita ese mismo año formar parte del jurado del premio Barroso(114).

Es pues evidente que el academicismo gaditano, de un marcado eclecticismo neoclásico-romántico, y la tradición murillesca sevillana tienen una influencia primordial en la formación de las primeras generaciones e pintores románticos malagueños.

En 1849, y con la creación de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, de segunda clase, se inicia la última y definitiva etapa en la evolución ascendente de la pintura malagueña, etapa que podemos subdividir en otras dos: una, que va hasta 1868, año en que la Academia es elevada a rango de primera clase, con la instauración de las enseñanzas propias de pintura, al crearse la cátedra de Colorido y Composición, y otra, que comprende los años que van desde 1868 hasta 1900. Durante la primera, la que va hasta 1868, hay una palpable escasez de matrículas, y los

---

(113) Ibidem. Pág.22.

(114) Ibidem. Pág.738.

alumnos son mediocres, salvo excepciones, como José Denis Belgrano.

"El fruto fué tardío. Hasta 1860 no hay nombres de malagueños en las Exposiciones Nacionales y de los que participan ese año, tres estaban formados en Madrid: Leonardo Camps con Carlos M<sup>a</sup> Esquivel, Antonio Castillo y Aguado con Joaquín Espalter y Manuel Criado y Baca con Haes. Solo Leonardo Sanchez Ortiz figura como discípulo de la de Málaga y de Angel Romero específicamente."(115)

Continuaba, pues, manteniéndose una situación de escasez de artista locales, y de auténtica calidad, en las exposiciones que se celebraban en la ciudad, aunque en los ámbitos culturales y artísticos malagueños se mantenía siempre viva la esperanza de "alcanzar algún día la realidad que ambicionamos."(116)

Una de las causas de mayor peso, y quizás la principal, de la mediocridad dominante en la pintura malagueña de aquéllos años era la poca categoría artística de los pintores que ejercían la docencia en la Academia. Por ello, es a partir de 1868, con la llegada de Ferrándiz y su gestión a todos los niveles del arte local cuando la pintura malagueña experimenta un brusco cambio, que va a producir una numerosa serie de pintores de auténtica resonancia nacional e internacional, siendo Bernardo Ferrándiz el responsable absoluto de éste fenómeno.

"El mérito es aún mayor si se tiene en cuenta que económicamente la ciudad cae en crisis a partir de 1878. Sin embargo, por una serie de circunstancias, tanto de orden económico como artístico, en los últimos veinticinco años del siglo es cuando más se pinta y mejor. En esas fechas se define un modo de hacer, de pintar, que podemos determinar como "malagueño" no en cuanto a estilo o estética, porque se traduce sin diferencias de los del resto de España, pero sí por temática, técnica y color. Se producen unas constantes, por encima del hacer individual de cada pintor, que perfilan la personalidad del Centro con respecto

---

(115) Ibidem. Pág.24.

(116) Ibidem. Pág.25.

a otros nacionales."(117)

"A petición de la Excma. Diputación Provincial y aprobado por el Gobierno se creó en la Escuela una cátedra de Colorido y copia de cuadros, cuyos trabajos empezaron en Mayo de 1868 dirigidos por Don Bernardo Ferrándiz que había tomado posesión de dicho cargo el 24 de Abril.

Con la aparición de Don Bernardo, por sus destacadas condiciones artísticas y docentes, la Escuela empieza a adquirir un carácter marcadamente artístico y pictórico. Pronto habrían de crearse cátedras de paisaje, pintura especial para señoritas y acuarelas."(118)

Entre los primeros discípulos de Ferrándiz en ese primer curso se destacaron dos: José Denis y Emilio Herrera.

Bernardo Ferrándiz y Badenes se sitúa estilísticamente en esa franja romántica que se tilda de realista, sin que se pueda advertir en su obra otra intencionalidad y expresión formal que no sea la derivada del más puro romanticismo académico, con una fuerte veta casticista.

Su formación ecléctica, como buen romántico, está fuertemente marcada por la influencia de Federico de Madrazo y de Fortuny, aunque su técnica no llega nunca a ser tan libre y espontánea como la del maestro reusense, manteniéndose siempre dentro de una técnica de reposada fluidez en su pincelada, aunque en obras como "La emplumada", ubicada en el Museo de Bellas Artes Malagueño, se advierte un intento de mayor libertad técnica y cromática, dentro de una factura más abocetada, pero nunca traspasa los límites de la discrección formal de puro cuño académico. Sus estancias en Francia infieren una mayor claridad a su paleta, como también se observa en dicho cuadro, pero no es frecuente en su obra encontrar una excesiva liberalidad cromática, antes al contrario, las gamas empleadas se mantienen dentro de

---

(117) Ibidem. Pág.26.

(118) Peña Hinojosa, Baltasar: "La Escuela de Bellas Artes. Matriz de la escuela malagueña de pintura." En catálogo Exposición: "Veinte pintores malagueños." Pág.10. Caja General de Ahorros de Granada.

la más tradicional de las sobriedades hispánicas, como lo atestiguan dos cuadros: "El charlatán político", situado en el Museo de Bellas Artes de Granada, y el "Retrato" que se conserva en el Museo de Málaga.

El buen oficio, la sensibilidad creadora, el aquilatado dibujo y la perfección compositiva son las características principales de la obra, y por tanto, del criterio docente de Ferrándiz.

Gracias a ellas, Málaga pudo contar desde entonces con una auténtica remesa de pintores que continúan trabajando dentro de lo que hemos observado que constituía la tónica dominante no sólo en Andalucía, sino en toda España: Se trabajan los ya consabidos géneros: Retrato, pintura de Historia, de costumbres, y paisaje. También la pintura religiosa, que en este siglo, forma un apartado especial de la pintura histórica.

Es curiosa la contradicción en la que se suele caer al hablar del realismo, por falta de auténticas características propias de este figurado movimiento. Así, y hablando de Ferrándiz, dice Peña Hinojosa: "El que había de seguir el realismo en la pintura, fué también un realista didáctico que desde el primer momento se fundió con sus discípulos, y supo inflamarlos de su propia ambición por interpretar con la mayor sinceridad lo que su imaginación y las costumbres regionales le brindaban."(119)

La imaginación, utilizada aquí como premisa de un supuesto realismo, es precisamente, como sabemos, el fundamental descubrimiento de la estética romántica. Don Bernardo Ferrándiz, pues, desde el momento en que instaba a sus alumnos a seguir los dictados de la propia imaginación, era un declarado artista y profesor romántico. No en vano asimiló a su vez las enseñanzas de Don Federico de Madrazo.

Aunque formado en la Escuela de San Fernando(120), Joaquín Martínez de la Vega es un pintor sumamente significativo en Málaga debido a la fuerte influencia que también ejerce sobre sus jóvenes pintores, como profesor desde 1866 en su Escuela de Bellas Artes

---

(119) Ibidem. Pág.13.

(120) Vid. Diccionario Biográfico incluido en el presente volumen.

y en la que imprime su fuerte temperamento artístico y las jóvenes generaciones. Cultiva sobre todo el asunto de género y el retrato, habiendo dejado además una interminable serie de dibujos y bocetos que muestran lo genial de su técnica, admirable trasunto de la línea y el color madrazistas. Muchos de sus retratos ostentan una factura absolutamente deshilachada y flúida, con una primera mancha acuarelada de aguarrás, sobre la que se han trabajado las facciones del retratado con una pincelada sumamente jugosa y espontánea, a la vez que trasciende imperativamente el lienzo que sólo luce una primera imprimación de creta.

"Don Joaquín ejerció desde su cátedra una marcada influencia en sus discípulos. De arrogante figura, sabía hacerse notar en donde quiera que se encontraba. La triste condición a donde le llevaran sus penas familiares y la desbordada afición a la bebida y las drogas, no le hicieron perder nunca ni la seguridad y precisión en el dibujo, ni la romántica prestancia de su figura, envuelta con garbo y desenfado en los pliegues de su capa andaluza. Su prodigalidad se reflejó constantemente en su arte. Estudios y bocetos, ejecutados muchas veces en las mesas de los cafés y de las tabernas, sobre cartones, tablas e incluso dibujos ahumando los platillos en donde le servían el café, sirvieron para pagar consumiciones o pequeñas deudas, pero a pesar de ello, en estos mismos estudios o distracciones se nos muestra en toda su genialidad el extraordinario espíritu de aquél hombre desequilibrado, de apuesta apariencia, tipo exacto del bohemio que buscaba en el alcohol, sin necesitarlo, destellos y fantasías de que tan sobrada estaba su mentalidad fogosa."(121)

"A Don José Ruiz Blasco le cupo el honor de ser el padre de Pablo Ruiz Picasso. Oscurecido ante la magnitud de su hijo, la bibliografía sobre Picasso ha valorado su paternidad pero no su arte, laguna que estudios recientes han subsanado. La pintura de Ruiz Blasco se aprecia dentro del contexto en la que surgió. Fuera de él cierta rigidez técnica y monotonía temática no hacen que su figura destaque entre la de otros contemporáneos. Fue

---

(121) Peña Hinojosa, B: Op.cit. Págs.16-17.

un naturalista, diríamos que con postura ascética, dedicado a pintar palomas y palomares casi en exclusiva. La observación minuciosa del natural se reprodujo con la devoción de la miniatura. Le faltó dotar de espíritu, de vida, a esa naturaleza. Sorprendidas en su acción habitual fueron congeladas como con violencia, con un rictus forzado que las alejan de la realidad. Un ejercicio estético que se correspondía con una actitud profesional que tenía su paralelismo en la práctica de la copia, de la que ejerció con la misma habilidad que las obras de composición original."(122)

Herrera y Velasco es un pintor de mediana categoría, alumno de Ferrándiz y que cultiva la pintura de historia, costumbres y el paisaje; las enseñanzas recibidas de D. Bermejo, en cuanto a precisión en la imitación de la Naturaleza se convierten en la obra de este artista en recetas de academia de una sequedad y rigidez tales que no pueden ser vencidas ni tan siquiera por su esforzado tesón.

"Usando una pincelada pequeña, fundida de pasta y rico el color, construye unidades aisladas sobre unos fondos que adquieren carácter de telón de escenografía teatral. Su costumbrismo se expresa con cierto sentido naif, entendiendo la ingenuidad del resultado por falta de calidad. Su cuadro más importante: "La llegada de Alfonso XII a Málaga", con toda la petulancia de querer ser un cuadro de historia al uso, no pasa de ser una obra graciosa."(123)

Un pintor no malagueño, pero que ejerce indudable influencia en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, es Serafín Martínez del Rincón, que en 1875 obtiene la plaza vacante de Dibujo aplicado. Su formación es también madrileña, lo que sigue implicando a la escuela de Málaga muy directamente con la línea que los Madrazo marcan desde el centralismo de la Corte.

De declarada adscripción al academicismo romántico, dedica buena parte de su producción a las obras de "casacon" y de género, dentro de una marcada tendencia fortunysta, (pues él también

---

(122) Sauret Guerrero, T: "El siglo XIX en la pintura... Pág. 740.

(123) Ibidem. Pág. 676.

había estudiado en Roma...)."La obra más popular en Málaga de este autor: "La Peña de los enamorados", en el Ayuntamiento de la ciudad, le acerca a lo "pompiere" en la concepción, guardando estrecha relación con los esquemas compositivos y de estructura de Bouguereau."(124)

José Denis Belgrano es descubierto por Ferrándiz como el mejor de sus alumnos, con dotes excepcionales y auténtica vocación artística.

"Toda su vida conservará la impronta de Fortuny, hasta tal punto que muchos de sus cuadros han sido desprovistos de su firma en nuestros días, para ser atribuidos al genio catalán. Su admiración por Goya, que él proclamaba, la podemos entrever tal vez filtrada a través de la influencia de Fortuny mejor que reflejada del propio autor de "Los caprichos.""(125)

Cultiva sobre todo el retrato y la pintura de género, en la cual termina especializándose, y siendo "lástima grande que aquél joven que fue capaz de seguir el camino prometido se derivara por obras más fáciles y de más inmediato comercio. Para cubrir sus más perentorias necesidades, Denis se dedica a repetir hasta la saciedad pequeñas escenas de amoríos, de currutacos, majos y manolas de casacones bordados, vendidas todas a las pocas horas de producirse por unas pesetas; y así es rara la casa de Málaga que no tiene colgado en sus salones o gabinetes un pequeño cuadro de Denis, más o menos abocetado, geniales siempre en su colorido y ligereza, pero, como es lógico también, sin la consistencia ni el valor de una obra lograda e imperecedera. Por eso podríamos considerar a Denis como pintor fracasado, por lo que pudo ser y no fue, por lo que pudo significar en nuestra pintura y no significó, por lo que pudo legar al acervo pictórico español y no legó."(126)

No obstante, en toda su obra se aprecia ese frescor inusitado, esa ligereza y asombrosa facilidad de ejecución y de transcrip-

---

(124) Ibidem. Pág.695.

(125) Peña Hinojosa, B: Op.cit. Pág.23.

(126) Ibidem. Pág.24.

cion compositiva, dibujística y cromática que dan a sus cuadros una calidad innegable, a pesar de sus detractores. El casticismo reflejado por Denis en sus composiciones no es diferente en su estereotipación del resto del costumbrismo que se hacía dentro de los rígidos límites de la demanda decimonónica. La expresividad y sentimiento que asoma a los personajes de sus retratos no puede quedar oscurecida por la aparente superficialidad de los cuadros de género. Es éste un pintor profundamente incomprendido y maltratado por la crítica.

"Existe una trilogía tradicional en la historia de la pintura de Málaga, que marca la tónica dominante de lo que se realizó durante el siglo pasado. Los primeros, después de Ferrándiz, que afincados en esta tierra definieron un modo pictórico. Como ya hemos visto, Denis y Martínez de la Vega son los representantes de la pintura de género. Emilio Ocón lo fué del paisaje marino. A partir una escuela, y aquí sí podemos emplear el término con propiedad, de marinistas, retrataron a Málaga desde el mar, con ligeras variantes y siempre teniendo presente el modelo oconiano."(127)

El paisajismo de Ocón conserva los matices románticos de Haes, de quien es alumno en la Academia de San Fernando, y cierta influencia del también romántico Angel Romero, del que ya hemos hablado. En realidad la dinámica del eclecticismo paisajístico constituye una tónica general en toda España. "Para el caso de Haes y Ocón, el primero presenta cierto influjo barbizoniano y el segundo parece que en su período belga tuvo contactos con el círculo de la Haya. Las concomitancias de ambas escuelas harían acercarse aún más a Haes y Ocón. En un terreno específico, ambos subjetivizan los paisajes en función del color y la luz. Igualmente, las vibraciones lumínicas están ausentes en sus obras. De manera indiscutible, la común formación belga influiría en un tratamiento de la naturaleza desde iguales planteamientos. Cuando Ocón llega a Málaga, tiene definido un modelo de paisaje marino casi exclusivamente, que supone un cambio absoluto en planteamiento de lo que

---

(127) Sauret Guerrero, T: Op.cit. Pág.723.

hasta entonces se había venido haciendo.

Por Haes y por Bélgica adopta una postura no exenta de eclecticismo. La sinceridad absoluta queda mermada ante las concesiones a recursos técnicos recabados de la tradición. Esas mismas subjetivaciones ante las vistas de Málaga desde el puerto que le impulsan a eliminar variaciones tonales y ofrecérselo invariablemente luminoso y entonado por una claridad violenta, es el mismo juego que hace Haes al preferir paisajes umbrosos y lluviosos y vegetación abundante, aunque éstos los busque en el natural y no como Ocón, que se limita a variar los "ambientes" malagueños. Porque las marinas de Emilio Ocón se repiten tonalmente como una constante, prescindiendo de cambios atmosféricos y matizaciones de horas de luz. Hará nocturnos, puestas de sol y mañanas luminosas, pero, convertidas en clichés, no están expuestas con la intención de retener las variaciones lumínicas y ofrecer aspectos diferentes de los mismos encuadres, según las luces y el estado del cielo o la mar."(128)

El habitual tema de un barco a la deriva, empleado por Ocón, se encuentra cargado de la significación emocional y dramática que le confiere el Romanticismo. Es un paradigmático exponente de la situación de impotencia del ser humano ante la grandiosidad de la naturaleza y de las fuerzas del destino. El hombre queda minimizado en su relación con el medio, del que está escindido.(129) Esta intencionalidad expresiva será la que marque la tónica del paisaje que se realiza en Málaga durante el último tercio del siglo, como una viva muestra de la pervivencia del eclecticismo romántico en los ámbitos artísticos ciudadanos.

En 1870 llega a Málaga Antonio Muñoz Degrain, para ayudar a su amigo Ferrándiz a pintar el telón de boca y el techo del Teatro Cervantes, labor en la que también participa el alumno de éste último, Manuel Carreto, quien destacó principalmente en las exposiciones por la pintura de género y el paisaje.

Muñoz Degrain permanece en la ciudad desde ese momento,

---

(128) Ibidem. Pág.554.

(129) Vid. Parte I, cap.1.

y en 1879 es nombrado "Profesor Supernumerario", -posteriormente llamado "Auxiliar" -de la Escuela, para sustituir a los profesores que se ausentaran por cualquier emergencia. Con ello se suprimía la proliferación anual de sustitutos, que, indefectiblemente, restaban unidad a la docencia."(130)

"A pesar de que su temática coincide con la realizada por los pintores españoles en Roma, Muñoz Degrain muestra ya entonces una marcada personalidad por su penetrante sentido de la composición, de la luz y del color, así como por su fantasía desbordante."(131)

El paisaje de Muñoz Degrain es el resultado de una ecléctica integración de la tradición romántica con las nuevas técnicas asimiladas en Roma y el cromatismo y la luminosidad puramente mediterráneos, expresados con una absoluta liberalidad matérica; todo ello con una fuerte carga literaria e histórica.

Su influencia en el posterior desarrollo del paisaje malagueño es absoluta, al igual que la de Haes. A partir de los años 70 hay en Málaga un aumento paulatino de interés por el cultivo del paisaje, en el que, además de Emilio Ocón, destacan Guillermo Gómez Gil, los hermanos Iniesta, Florido, Blanco Merino... También Criado y Baca. Todos ellos mantienen en sus cuadros esa atmósfera romántica que caracterizará al paisaje andaluz del último cuarto del siglo.

No sólo se dedica Muñoz Degrain al paisaje. Su amplia producción abarca por igual el retrato, la pintura de género y la histórica, dentro de la cual trabaja también en el apartado de la religiosa y de un tipo de pintura a medio camino entre la recreación histórica y la pintura de género: una serie de composiciones como "Alborada trágica", que se encuentra en el Museo de Bellas Artes malagueño, constituyen una visión totalmente literaria del Seiscientos, realizadas con una asombrosa agilidad compositiva y técnica, en la que la carga legendaria e histórica

---

(130) Palomo Díaz, Francisco J.: "Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga." Pág.51.

(131) González López, C: "Pintores españoles en Roma." Pág.147.

no resta absolutamente ninguna expresividad plástica ni frescura en la realización formal.

Su criterio sobre la práctica de la pintura queda admirablemente expuesto en el discurso que pronunció al ingresar como Académico de San Fernando:

"Soy ferviente devoto de la sinceridad en el arte, á la manera que la entendieron los grandes maestros españoles, pues hasta la música, con ser la más vaga y espiritual de las Bellas Artes, debió tener por origen la Naturaleza. Según Lucrecio, "antes que dulces versos acompañados de la lira llegaran á encantar el oído humano, se procuraba imitar con la voz el gorjeo de las aves."

Deseo, por lo tanto, que la obra de arte sea una representación de lo esencial de la Naturaleza, en que el artista, con ella identificado, reproduzca en sus creaciones la sensación experimentada con verdad tan variada como el manantial de donde nace.(...)

Por otra parte, los temperamentos excesivamente utilitarios pretenden que el arte propague ideas y enseñanzas provechosas; funesta tendencia que está en contradicción con el sublime desinterés de la emoción estética. Puede el arte ser docente en cierto modo, cuando realiza la belleza libre y espontáneamente, en conformidad con el espíritu de las grandes almas, guías del desenvolvimiento humano con la moral; y esta manera de ser el arte docente, lo aceptará todo espíritu sereno."(132)

En estos años son ya multitud los artistas malagueños que poseen en su obra una cierta calidad y nivel artístico; muchos de ellos entran a formar parte del cuadro de profesores de la Escuela de Bellas Artes:

Antonio Matarredona, fundamentalmente decorador, pero del que también se conocen obras de caballete, como una "Acuarela" que presentó en la Exposición Nacional de 1880.

---

(132) "Discursos leídos ante la Real Ac.de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción pública del Sr. D.Antonio Muñoz Degrain, en el día 19 de Febrero de 1899." Págs.7-8.

José del Nido y Navas, Javier Cappa y Muñoz, José Muñoz y Estevez y Joaquín Rodríguez Salinas no pasan de ser pintores de segundo orden, aunque Salinas destaca como un excelente pintor de flores, que "no fué reconocido como merecía."(133) Todos ellos cultivan un arte minucioso y detallista, siendo del Nido un hábil copista de Fortuny.

De mayor talla y categoría artísticas es la obra de José Blanco Coris, "autor muy versátil en temática y procedimiento, desde su comienzo muy temprano, obtuvo éxitos llamativos dentro de lo local.(...) Pictóricamente, su estilo resulta académico y convencional en las primeras obras. Lo conservado en Málaga de su primera etapa se ajusta a una técnica naturalista y a un contenido temático festivo y trivial. A finales de siglo y principios del XX virará hacia concepciones de tendencias modernistas semejantes a los catalanes más convencionales y comerciales."(134)

Alumno de su padre, Bernardo Ferrándiz, Federico Ferrándiz Terán puede considerarse "como un discípulo directo de Muñoz Degrain. Hizo del paisaje su especialidad, ejecutándolo con maestría y fuerza. Siempre escogiendo acotaciones de la naturaleza que expresan lo agreste y variado de ésta. Usará el color para jugar con los contrastes de luces y sombras mediante empaste abundante y pincelada violenta, para hacerlos más efectistas. Se le puede encasillar en el paisajismo español de finales de siglo, con más carga noventayochista que modernista. Prefirió las tierras al mar, y de ellas, aquéllos lugares de la provincia con más personalidad y variedad."(135)

José Ponce Puente, alumno de Ferrándiz y de Muñoz Degrain, cultiva una amplia variedad temática al uso. "Pintor irregular, alternan en su producción obras magníficamente ejecutadas y otras de torpe realización. A pesar de la desigualdad, constituye un buen ejemplo de la pintura que se hizo en las dos últimas décadas del siglo XIX.(...) Formado por Muñoz Degrain en la Escuela de

---

(133) Palomo Díaz, F.J.: Op.cit.Pág.77.

(134) Sauret Guerrero,T:"El s.XIX en la pintura malagueña." Pág.620.

(135) Ibidem. Pág.658.

Bellas Artes es incluíble entre los pintores académicos, salvo en algunos paisajes. Como pintor de historia abusa de las gamas pardas y resta luminosidad a los cuadros. El "Colón en la Rábida", hoy en el Ayuntamiento de Málaga, es su obra oficial más importante. Se mueve mejor en el retrato. El de Cesar Alvarez Dumont, de la Escuela de Artes y Oficios, constituye una excelente muestra de la retratística de los regionalistas españoles, sin que él lo supiera, pero en este retrato de primeros del siglo XX, en paleta y modo de presentar a los personajes, recrea la línea más tradicional e hispana del género, sin abandonar la sinceridad a la hora de mostrarnos al individuo.

Como pintor de género se inclinó más por lo trascendente que por el tratamiento de los personajes populares que retrataba. Va a ser en el paisaje donde se muestre más rico en paleta y haga unos estudios de luz que recuerdan directamente a su maestro. Un magnífico ejemplo es la obra conservada en la Escuela de Artes y Oficios, ("Vega de Churriana")."(136)

Federico Bermúdez Gil, discípulo también de Ferrándiz, "se especializó en la pintura de paisajes, alternando ésta y la docencia con la crítica de arte y literaria."(137)

Rafael Murillo Carreras, "alumno de Denis y otros profesores, pintó cuadros costumbristas y paisajes, con los que acudió a numerosas exposiciones provinciales y regionales."(138) Es sobre todo en el campo del paisaje donde se destaca, cultivando una línea muy similar a la de su maestro. Refleja la naturaleza mediante una fuerte contrasatación cromática, que produce un brillante efecto lumínico, y una pincelada pequeña y reposada.

También alumno de Denis es Andrés Cuervo Herrero, que realiza una amplia producción enfocada al terreno comercial, con una factura muy suelta y un rico cromatismo.

Discípulo de Martínez de la Vega, y heredero por tanto de su madrazismo, es Enrique Jaraba Jiménez, que cultiva todos

---

(136) Ibidem. Pág.729.

(137) Palomo Díaz, F.J.: Op.cit. Pág.80.

(138) Ibidem. Pág.81.

los géneros del momento, destacando sobre todo en el retrato, los temas costumbristas y el paisaje. "Es uno de los pintores malagueños que participan con pleno derecho de la caracterización del arte nacional."(139)

Formalmente se mantiene dentro del academicismo de la época, siempre y continuamente renovado con los nuevos aires que vienen de Europa, estando además su personal modo de hacer siempre iluminado por el característico cromatismo que se cultiva en la zona del mediterráneo, herencia en Málaga de la masiva aportación de la escuela de Valencia, enriquecida con la influencia romana.

La factura de sus obras es magra, de una base acuarelada con numerosos empastes en las zonas de luz. El pleinairismo empleado por Jaraba produce esa transparencia cromática que se traduce en una absoluta idealización atmosférica, que si bien no deforma la realidad, sí que la exalta, integrándose técnicamente dentro de ese romanticismo finisecular tan característico en los costumbristas andaluces. En el retrato ocurre algo parecido en cuanto a estética, que no a la técnica, pues aquí, Jaraba se mantiene fiel a la tradición madrazista, que no es otra que la velazqueña y goyesca, la cual se integra igualmente dentro del ámbito del más puro academicismo romántico.

También dentro del academicismo, y ésta vez destacándose en el retrato, se encuentra Eugenio Vivó y Tarín, del grupo de valencianos residentes en Málaga.

Pero no podemos continuar este sobrio análisis estilístico de los pintores malagueños del último tercio del siglo sin estudiar ya la figura de José Moreno Carbonero, quizás el pintor malagueño más significativo en el panorama del arte nacional después de Pablo Ruiz Picasso; "los escritos sobre él le han dado un carácter hagiográfico. Niño prodigio, contó desde muy pequeño con el apoyo y devoción de su primer maestro Bernardo Ferrándiz, que lo encauzó y adoctrinó para catapultarlo a la fama. Y lo consiguió. Al margen de exaltaciones localistas, lo que no cabe duda es que Moreno

---

(139) Sauret Guerrero, T: Op.cit. Pág.681.

Carbonero conocía su oficio y el lenguaje que se pedía a un pintor para poder triunfar en el siglo."(140)

Aunque cultiva todos los géneros, sus mejores creaciones se encuentran en el terreno del retrato y de la Pintura de Historia.

Los retratos de su mano son auténticamente magistrales, dentro de la línea oficial madrazista, y en los cuales la sobriedad cromática no raya nunca en la pobreza, sino que engloba una absoluta riqueza tonal y lumínica, a la que sirve de base un virtuosístico dibujo y una admirable penetración psicológica, todo unido a una expresiva originalidad de disposición de los personajes, como en el impresionante, por su sabia simplicidad, "Retrato de su esposa", conservado en el Museo de Bellas Artes de Málaga. Los ritmos que lo integran se encuentran en perfecta armonía intencional con el óvalo que le sirve de soporte, y definen por sí mismos la estética de toda una época: el Romanticismo, al que Moreno Carbonero se mantiene fiel a lo largo de su carrera.

"La conversión del Duque de Gandía", que se encuentra ubicada en el Museo de Bellas Artes de Granada, y de la cual se conserva un boceto en el Museo malagueño, es una de las obras cumbre de la pintura histórica española. Es éste uno de los pocos cuadros históricos que se realizan en Málaga, debido quizá a una mayor inclinación de su escuela por el tema casticista y el paisaje. Y existe una ligera diferencia en las obras de historia que produce la escuela malagueña de las que se hacen en Madrid u otros centros: Generalmente, las malagueñas "están planteadas dejando fuera ese desagradable impacto de lo que para Pantorba era un identificable de nuestra pintura de historia.

Si bien Moreno carbonero tuvo su "muerto" en "La conversión del Duque de Gandía", también es verdad que visualmente dejó trabajar más a la imaginación que a la retina, pues el rostro descompuesto de la reina Isabel queda felicadamente disimulado por el velo que técnicamente constituye un buen ejemplo de dominio del oficio."(141)

---

(140) Ibidem. Pág.708.

(141) Ibidem. Pág.231.

La carrera de Moreno Carbonero, jalonada de éxitos, está fundamentada sobre una base de buen hacer profesional y de un espíritu creador inagotable, capaz de unir en una simbiosis perfecta la fiel imitación de la naturaleza con los personales dictados de la imaginación. Su técnica, impecable, y su espíritu romántico, que trasciende en toda su producción, le convierten en uno de los pintores más interesantes y enaltecedores de la pintura decimonónica española, largo tiempo incomprendida.

Todos los pintores que se citarán a continuación están incluidos en ese corto pero fructífero e intenso período de la pintura malagueña que comprende los últimos treinta años del Ochocientos. No están incluidos los nacidos más allá de 1870-72, por considerar que su formación y trayectoria artística pertenecen ya al nuevo siglo, a pesar de que la estética dominante se mantiene vigente hasta bien entrado éste; pero se ha hecho así por la necesidad de delimitar unos márgenes claros.

Luis Grarite y Tejada es uno de los principales representantes de la pintura costumbrista malagueña del XIX. Sus obras suelen ser de pequeño formato, y en ellas se representa normalmente un sólo personaje, o bien una relación paisaje-tipo; "su técnica y su estilo dependían directamente de los criterios de Ferrándiz. Buen acabado, temática festiva, ambientación general pseudo-realista. En conjunto eran obras comerciales, y en un momento dado se especializó en las flores. Domina el color mejor que el dibujo y fracasa en las perspectivas."(142) Todas estas características quedan de manifiesto en "Un arriero", pequeña composición que se encuentra en el Museo de Málaga, y que es verdaderamente de una muy baja calidad, tanto en el dibujo como en el color, torpemente manejados.

De muy diferente y superior calidad es la obra de José Nogales Sevilla, el discípulo más destacado de Muñoz Degraín. "Perfecto dibujante, exigente siempre con la línea ajustada y exacta"(143), Nogales aborda todos los temas, siempre con la

---

(142) Ibidem. Pág.671.

(143) Peña Hinojosa, B: "José Nogales Sevilla." En Catálogo Exposición "Veinte pintores malagueños." Pág.54. Caja Gral.de Ahorros.Granada.

misma y característica calidad compositiva y técnica. En un momento dado alcanza la fama a nivel nacional, lo que resulta indicativo de la línea de adecuación a la estética oficial que practica con su pintura. Esta se encuentra dentro del eclecticismo imperante, aunando la objetividad en la observación de la naturaleza con una evidente recreación idealizada de ésta, como se observa en el cuadro "Floristas valencianas", del Museo de Bellas Artes de Málaga, en el que tanto las figuras como su entorno aparecen envueltas en una atmósfera que resulta irreal a fuerza de apurar la exhaustividad representativa.

"Supo comprender las inquietudes anímicas de finales del XIX y mediante conjuntos de flores recreó el símbolo según las nuevas poéticas. Dominó absolutamente el color a base de la construcción de los cuadros. En los retratos interpretó el concepto realista y ofreció imágenes sinceras, naturales y auténticas de sus personajes, sin olvidarse de adornarlas con anécdotas que ofrecían un aspecto renovador de la obra. Fue, en fin, uno de los más conscientes pintores que tuvo la ciudad."(144)

Dos destacados pintores malagueños fueron aventajados alumnos de Ocón: José Gartner de la Peña y Ricardo Verdugo Landi. Este último estandariza el tema marino aún más que su maestro, no ya en cuanto a la técnica empleada, sino por la monotemática. "Sus mejores obras son aquéllas en las que el mar se concentra en torno a una saliente roca que produce ruptura y choque de masas, materias y color. Aunque, en todas, dominó la técnica y captó los ambientes, produciendo, las más de las veces, obras agradables y entonadas, pero no carentes de fuerza."(145)

Mejor discípulo que Verdugo Landi fue José Gartner; ya que es, de todos los marinistas que salieron del aula de Ocón, el que muestra mayor desvinculación con el modelo del maestro, a pesar de haber asimilado aplicadamente sus enseñanzas. Lo cierto es que el cuadro de Gartner "La Invencible", que se encuentra en el Museo de Málaga, nos remite de una forma ineludible a "La

---

(144) Sauret Guerrero, T: Op.cit. Pág.720.

(145) Ibidem. Pág.757.

batalla de Trafalgar", del gaditano Justo Ruiz Luna, del que ya se habló anteriormente, al estudiar la Escuela de Cádiz.

"Si algún autor lo ha asociado al nombre y al paisaje de Meifrén, debió ser por esa asociación al modernismo, aunque, en realidad, la similitud no está muy justificada. Las marinas de Gartner son mucho más poéticas, irreales si se quiere, al entonarlas a base de una bruma plateada que desmaterializa los perfiles de las formas. Una niebla que da el tono más veraz y más común al ambiente que produce los "levantes" en Málaga y que puede interpretarse como una postura más acorde con la realidad a reflejar y con el contenido de "identificación de lo local", en sentido de acción regionalista. Un uso constante de bergantines y carabelas, con las velas desplegadas, les hace tener un cierto sentido histórico. De hecho, su obra más celebrada: "La Invencible", es un cuadro clasificado en los catálogos como de Historia."(146)

También paisajista, pero cuya obra mantiene un definido carácter preciosista, es Antonio Reyna Manescau, que realiza una producción de variada temática, ya que, como pensionado en Roma(147), ejecuta los reglamentarios estudios de figura y cuadros históricos. Pero es el paisaje el género que va a absorber todo su interés, a raíz de 1885, año en que se traslada a Venecia, "donde impresionado por la belleza de sus vistas arquitectónicas, se especializa en la pintura de escenas de la ciudad, con personajes ataviados a la moda dieciochesca. De este modo, Reyna se convierte, al igual que Rafael Senet, en un continuador de la tradición paisajística veneciana, caracterizada por una minuciosa pincelada lumínica, que había sido impuesta por pintores de la talla de Martín Rico, Ricardo M<sup>a</sup> Navarrete, el peruano Federico del Campo y el alemán F.R. Unterberger. De entonces es el famoso cuadro "El gran canal", que remite a España."(148)

Asimismo pertenece a esa época una pequeña obra conservada en el Museo Provincial malagueño: "Canal dell'Angelo", de encantado-

---

(146) Ibidem. Pág.666.

(147) Vid.Diccionario Biográfico incluido en el presente volumen.

(148) González López,C: "Pintores españoles en Roma." Pág.174.

ra y cuidadísima factura, y en cuyo colorido compiten en un perfecto equilibrio de masas la perfecta gama-azulada grísea con los brillantes y límpidos elementos compositivos constituídos mediante una serie de ricas tonalidades cálidas, entre las que destaca personalizándose y erigiéndose en protagonista la gran masa de amarillo de Persia, que por sí sola equilibra y ordena perfectamente la composición.

Otro Navarrete, esta vez malagueño, y no el levantino citado por González López, es José Navarrete Opelt, que también trabaja en algunas marinas, aunque éstas no constituyen una temática unidireccional en su carrera. Practica también la composición floral y alguna composición religiosa, aunque en éstas últimas se observan ciertos rasgos de torpeza en el tratamiento de las figuras. El paisaje es el género más tocado por este pintor de segunda categoría en la larga lista de nombres que integran la escuela malagueña de la pintura decimonónica.

Nacidos el mismo año, César Alvarez Dumont y Enrique Simonet y Lombardo mantienen unas fuertes conexiones con Málaga, escuela esta última que ejerce gran influencia sobre Simonet, pues éste completa sus primeros estudios valencianos con Ferrándiz.

Ambos tienen en común su aprendizaje romano, aunque Alvarez Dumont consigue acceder a la Academia de Bellas Artes de España en Roma bastantes años después que Simonet. Este es un cualificado representante de la línea de pintura oficial que tan larga tradición tenía ya a esas alturas del XIX, y que en Málaga detentaba sobre todo Moreno Carbonero. "Su prestigio y presencia constante en Exposiciones y Jurados locales, fué una de las notas por la que la pintura en Málaga de fin y principios de siglo se actualizó. Su gusto por Marruecos y el exotismo del Norte de Africa, nos sugiere que fué el causante de una puerta de actualidad del orientalismo, en el cruce del siglo. Precisamente sus idas y venidas a Marruecos, pasando por Málaga, coinciden con una abundancia de "africanos", "hebreos", y "moros", en los catálogos de las Exposiciones provinciales."(149)

---

(149) Sauret Guerrero, T: Op.cit. Pág.749.

La temática que abarca su amplia producción es muy variada, y va desde la pintura de género, pasando por la de historia, la religiosa y la de carácter orientalista, hasta el retrato. En todos los géneros que toca va implícito un tipo de mensaje predeterminado por la tradición romántica, que se impone tanto en el tratamiento técnico como en la intencionalidad de la obra. Respecto a la técnica empleada, va desde la más cuidada y oficialista, que surge en la temática histórica, y en obras como "...Y tenía corazón" del Museo de Bellas Artes malagueño, hasta la más libre y deshilachada de "La buenaventura", también conservado en dicho museo, en la que el pintor alcanza posiciones cromáticas asimilables a las de su contemporáneo Jaraba, ejercitándose al igual que éste en un estudio de pleinairista de la luz, lo que lo sitúa en una de las posiciones más avanzadas de la pintura malagueña del momento. Los retratos conocidos de Simonet se mantienen por el contrario dentro de la tradición retratística oficial del más puro cuño madrazista, en lo que sin duda tuvo mucho que ver su maestro Bernardo Ferrándiz.

Cesar Alvarez Dumont se puede considerar básicamente como pintor de historia. "De magníficas cualidades para el dibujo y el color, sus composiciones se mueven entre la corrección absoluta en cuanto a tratamiento formal y la servidumbre a un contenido que emite programas de línea política de corte liberal y reivindicativo, y en todo caso, nacionalista. Estéticamente ejerce un eclecticismo asumido y bien expresado por la selección de iconos empleados, que se adecúan con perfección a las ideas/conceptos que quieren transmitirse desde sus cuadros. Su modelo permanece invariable hasta el siglo XX y por su gestión docente fué uno de los responsables de la pervivencia continuista en la mayoría de los pintores de Málaga que cruzan el siglo."(150)

Aunque oficialmente se dedica a la pintura de historia, toca en realidad todos los géneros, como era usual en la época. Y es precisamente en temas como el paisaje donde este pintor se libera de la disciplina académica para dedicarse con entera

---

(150) Ibidem. Pág.611.

libertad al lúdico ejercicio de la composición y el juego cromático y dibujístico, en pequeñas obras como el "Paisaje" que se encuentra en el Museo de Cádiz, un encantador cuadro ejecutado con un fuerte empastamiento de la rápida pincelada, y en el que los tonos inundados de luz, componen las masas estructurales de una forma casi etérea. Sin embargo, el "Retrato de D<sup>a</sup> Alejandrina Gessler de la Croix", también conservado en dicho museo, se encuentra dentro de la tradición retratística hispana más ortodoxa, entonado y compuesto mediante un admirable equilibrio de límpidos negros y tonos neutros, de entre los que surgen luminosamente las transparentes y rosadas carnaciones, siempre en la línea directa que va desde el Greco y Velázquez, pasando por Goya, hasta los Madrazo.

Una numerosa serie de pintores que posteriormente se citan está incluida dentro del panorama artístico de la Málaga del último tercio del XIX, si bien sus nombres no son altamente significativos:

Leoncio Talavera es artista dedicado a la pintura de género, con todos los tópicos que acahacérsele puedan a ésta desde la irrupción de Fortuny en el ámbito de la pintura, y la consiguiente avalancha de imitadores a los que dió lugar su fuerte personalidad.

Antonio Díaz Bresca, discípulo de Emilio Ocón, se dedica asimismo a las marinas, siguiendo fielmente el modelo de su maestro. Concorre a las Exposiciones Nacionales. (151)

También cultiva el tema marino José Fernández Alvarado, destacándose por su dominio del color, aunque cuando toca los demás géneros lo hace con poca fortuna la mayoría de las veces. Como es frecuente en los artistas malagueños, también se dedica a la faceta de decorador.

Aunque no lo haga sino como aficionado, José Freuller y Alcalá Galiano, Marqués de la Paniega, se dedica a la pintura. de lo que constituyen buena muestra dos obras de su mano existentes en la Catedral de Cádiz: "San Antonio Abad" y "San Andrés", de

---

(151) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX." Pág. 181.

las que Ossorio dice que son "dos cabezas colosales." (152) De todas formas, su verdadera importancia para el arte radica en la influencia que sobre éste ejerce desde su puesto durante cincuenta años como primera figura de la Academia malagueña.

Tres alumnos de Ferrándiz que siguen posteriormente a su aprendizaje diferentes caminos son Antonio Palomo Anaya, Pedro Saenz Saenz y Emilio Ruz Martos. El primero toca todos los géneros, dentro de la línea ecléctica que se impone en el momento; no logra destacar especialmente en el ámbito de la pintura local ni nacional.

Pedro Saenz Saenz realiza un tipo de pintura que se identifica con la realizada por Raimundo de Madrazo, que seguramente influyó directamente en su obra. "Influenciado por la pintura francesa y catalana, perpetuó un modelo iconográfico femenino, que materializa en formas un tipo inventado por la literatura de la época, arrancado del prerrafaelismo, entre espiritual y mundano. Las mujeres de Saenz, siempre elegantes y bellas, eran el prototipo de belleza deseable en la época. Cultivó el desnudo, sensual y decadente, de carnaciones pálidas y dominio de curvas que siluetean a las figuras sobre fondos cargados de narración" (153)

Aunque Emilio Ruz Martos no alcanza un puesto destacado en la pintura malagueña, lo cierto es que pertenece al círculo más íntimo de Bernardo Ferrándiz, bajo cuya protección se encuentra durante buen número de años. Se especializa en temas de género y paisajes, dentro de una tónica muy valenciana de radiante luminis- mo y vibrante gama cromática.

En el capítulo de las pintoras, pocas destacan en la escuela de Málaga, y si lo hacen, es dentro de un discreto término medio, que no llega nunca a alcanzar el nivel de personalidades femeninas como se encuentran en la avanzada escuela gaditana. Esto, ciertamente, no fué debido a falta de condiciones personales de las artistas, sino al restringido marco en que su aprendizaje y posterior ejercicio artístico podía desenvolverse.

---

(152) Ibidem. Pág. 260.

(153) Sauret Guerrero, T: Op.cit. Pág. 743.

Especializadas en flores y bodegones son Isabel Aragonés y Dolores Camps, aunque la primera también realiza cuadros de género.

A la temática religiosa se dedica Concepción Cuadra, que mantiene un estilo inmerso en la primera línea del romanticismo académico gaditano importado a Málaga a mediados del siglo, a medio camino entre Murillo y los neoclásicos. Manifiesta verdadera soltura y dominio del dibujo y el color.

Respecto a Josefa Murillo y Bravo de Vela sólo tenemos de ella la calificación de "artista notable" que le da Ossorio.(154)

Aficionadas hay multitud, que exponen con frecuencia en las muestras locales. Pero no es precedente su cita aquí. Sin embargo, quedan aún una serie de pintores por destacar, como por ejemplo, el retratista Manuel de la Cuadra y Estevez, que sigue fielmente el modelo esquiveliano, que en él adquiere visos de rigidez y frialdad. Exclusivamente a la pintura de género se dedica Rafael Chacón Enriquez, definido como "aristócrata antequerano y bohemio impenitente."(155)

"El mejor pintor de nuestras uvas moscateles" según Peña Hinojosa(156); fué Manuel Prieto Hurtado, pintor escenógrafo y especializado en bodegones. Rafael Montes, protegido de Ferrándiz, se dedica a producir obras pequeñas, dentro de la temática de género más trivial.

José Arias Pérez, de muy temprana vocación pictórica, se dedica también preferentemente a la pintura de género, mientras que José Arias Ramírez se especializa en flores y bodegones.

Dedicado casi en exclusiva a la acuarela, y dentro de esta técnica, a los temas militares, se encuentra Emilio Millán Ferriz.

La técnica utilizada por Joaquín Luque Roselló viene condicionada por "la amistad que le unió a Villegas y Viniegra, que hace que la pintura de Luque Roselló se acerque más al estilo

---

(154) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Pág.478.

(155) Sauret Guerrero, T: Op.cit. Pag.645.

(156) Ibidem. Pág.732.

de éstos y de un Jiménez Aranda o García Ramos que a lo que se practicaba en Málaga. De técnica preciosista, escenas donde predomina lo popular-andaluz, riquísimo colorido, si bien son constantes que se dan en Málaga, en él se unen a un sistema de composición mucho más complejo que hace clasificarlo en el foco andaluz occidental con centro en Sevilla y Cádiz."(157)

Enrique Nagel Disdier es discípulo de Ocón, realizando una obra entonada de forma apacible y convencional, muy decorativa.

Pintor de retratos fué José Rodríguez Orive, del que no se tienen muchas noticias, si bien se sabe que en la Exposición Nacional de 1866 se inscribe con un cuadro cuyo título reza como sigue: "Abraham queriendo casar a su hijo Isaac envúa al mayordomo de su casa, criado de toda confianza, a la Mesopotamia para que le traiga una esposa de la familia Nachor, lo que ejecuta el mayordomo con la mayor fidelidad trayéndole a Rebeca, hija de Batuel."(158)

Y finalmente, citaremos a Pablo Serrano Valenzuela, uno de los primeros discípulos de Ferrándiz, que, entre otros temas, cultiva el orientalista, a raíz del viaje que Ferrándiz hace a Marruecos en 1871.(159)

En Córdoba, la tradición pictórica es mucho más antigua que en la escuela que acabamos de ver: Ya desde el siglo XVIII existe en la ciudad una Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, fundada por el Obispo Caballero y Góngora, que se disuelve al morir dicho personaje.(160)

El tipo de pintura que a finales del XVIII se practicaba en dicha Escuela estaba integrada dentro del más puro academicismo barroco, y dirigida casi exclusivamente a la orientación religiosa. El pintor cordobés más destacado de ese momento es Antonio Monroy;

---

(157) Ibidem. Pág.690.

(158) Ibidem. Pág.735.

(159) Ibidem. Pág.748.

(160) Valverde Candil, Mercedes: "Evolución de la plástica en un siglo de pintura cordobesa." En Catálogo Exposición: "Un siglo de pintura cordobesa." Excma. Diputación Provincial de Córdoba.

su hijo, Diego Monroy y Aguilera mantiene viva la herencia barroco-rococó, también en su vertiente religiosa, ya dentro del XIX, de forma que los moldes estéticos inherentes al Antiguo Régimen perduran en Córdoba durante buena parte del Ochocientos.

La eclosión romántica en la pintura cordobesa está representada en sus inicios por la figura de Angel de Saavedra, Duque de Rivas, cuya faceta de pintor es poco conocida, pero que desarrolla en este aspecto una producción de gran calidad, tanto en la técnica como en el enfoque intencional. De formación y trayectoria ecléctica, se dedica a la pintura de retratos, bodegones y al género religioso, caracterizándose las de su primera época por la clara manera neoclasicista que manifiestan, y que paulatinamente deviene en pura forma romántica.

José Saló Junquet continúa dentro de la línea romántica abierta en el ámbito cordobés por el Duque de Rivas; "sus virtudes artísticas se fundamentan en magnífico dibujo y una especial habilidad para conseguir tonos brillantes y luminosos; ejemplo de ello nos lo dan sus deliciosos óleos de género: "La Máscara, "Niño desnudo", "Niña de San Lorenzo", sus bodegones de flores. (...) Se ha comparado a Saló con los sevillanos Antonio M<sup>a</sup> Esquivel y con José Gutiérrez de la Vega. Quizás José Saló no sea tan teatral en sus composiciones. Su pintura es más íntima, fundamentándose en las excepcionales virtudes como extraordinario dibujante."(161)

Se dedica también, y en especial, al género por el que había de ser más conocido: el retrato. También realiza miniaturas; "en el año 1840 ya tenía pintadas más de seiscientas miniaturas."(162) Su técnica es en extremo cuidada y minuciosa; incluso las obras de gran formato están trabajadas con un detallismo exhaustivo; no obstante, la posible rigidez producida por tal tratamiento queda sabiamente templada por el armonioso empleo

---

(161) Ibidem.

(162) "En el centenario del pintor Saló." En: "Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes." 97. Diciembre-Enero 1977. Pág.124.

del color, que vira siempre a una especial gama cálida.

Alumno de Diego Monroy, y pintor del que hay escasas noticias biográficas, es Juan de Montserrat, que se incorpora a las filas románticas, aunque se mantiene dentro de una discreta segunda fila en cuanto a calidad artística, al igual que su discípulo Mariano Belmonte Vacas, que completa su formación en la Escuela de San Fernando. Realiza paisajes dentro de la línea marcada por Pérez Villaamil, y se dedica asimismo al retrato, habiendo ejecutado numerosas copias de Federico de Madrazo.(163)

La pintura costumbrista no tiene en Córdoba el eco que en el resto de las Escuelas andaluzas; los géneros más frecuentes son el retrato, como ya hemos visto, la naturaleza muerta y la pintura religiosa; quizá la pervivencia, junto a la nueva estética romántica, de la tendencia religiosa de trasnochado carácter barroco es la responsable de la falta de práctica pictórica en el terreno del costumbrismo, que sin duda sería considerado en medios provinciales como poco sobrio y excesivamente folklórico.

Es a partir de 1866 cuando al crearse en Córdoba la Academia de Bellas Artes dependiente de la de San Fernando, se comienza a realizar una pintura entroncada en la corriente nacional del momento cuya tónica se pone de manifiesto en las Exposiciones Nacionales.

La Escuela de Bellas Artes cordobesa recibe una fuerte influencia de la sevillana, pues durante doce años José M<sup>a</sup> Rodríguez de Losada imparte la docencia en sus aulas, ejerciendo un gran impacto sobre la joven generación pictórica de la ciudad.

Los primeros profesores cordobeses de la citada Escuela serán José Saló, Julio Degayón, Juan de Montís Vázquez y Rafael Romero Barros. La pintura realizada por de Montís "responde al historicismo narrativo, género basado en acontecimientos históricos o literarios."(164) Su técnica es un trasunto de la que se había institucionalizado en la Escuela de Sevilla, una técnica fundamentada en el buen oficio, de base dibujística y estructuración claroscuro, con una fuerte dosis de inspiración velazqueña.

---

(163) Valverde Candil, M: Op.cit.

(164) Ibidem.

Mucho más destacada es la figura del extraordinario pintor romántico Rafael Romero Barros, cabeza de una importante dinastía de pintores cordobeses, que culminaría en la persona de su hijo Julio Romero de Torres, cuya fama ha llegado a oscurecer la exquisita personalidad artística de su padre, a quien tanto él como el resto de los jóvenes pintores cordobeses del último tercio del XIX deben los fundamentos básicos de su arte. Rafael Romero Barros es poco menos que desconocido en Córdoba, por la que tanto hizo en el ámbito cultural, en una época en que la ciudad había llegado a un auténtico estancamiento.

"Personaje polifacético y audaz, dedicó su vida al desarrollo cultural, en el sentido más profundo de la palabra. Cuando indagamos en la vida de este hombre, tan entrañable para todos aquéllos que le conocieron y le trataron, nos encontramos con rasgos que le definen como hombre completo, modesto, altruista, entregado a la cultura, meticoloso, ordenado y luchador. (...) Fué portavoz del sentir de una época entregada con entusiasmo al desarrollo de las clases trabajadoras; este era el empeño al que debían prestarse todas las fuerzas vivas del país para sacar adelante a esta clase, que en aquéllos momentos eran la mayor parte de la población española y cordobesa. Fué una vida transcurrida a caballo entre Sevilla y Córdoba. (...) Sevilla le daría la formación y en Córdoba maduraría y desplegaría toda su actividad de hombre emprendedor y difusor de la cultura."(165)

Es notoria la influencia ejercida por Romero Barros en la pintura cordobesa, sobre la que proyecta no sólo su genial personalidad, sino también la línea de inspiración sevillana que sirvió a su juvenil formación. Desde 1866 imparte en la Escuela de Bellas Artes enseñanzas de Dibujo y Figura, siendo su ayudante Julio Degayon.(166)

---

(165) Mudarra Barrero, Mercedes: "La obra pictórica de Rafael Romero Barros." Págs. 22-23. (Memoria de Licenciatura presentada en el Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada).

(166) Ibidem. Pág. 40.

Cultiva Romero Barros el paisaje, el retrato, la pintura de costumbres y el bodegón. De todos ellos, es el retrato el que más refleja la propia personalidad del pintor, pues se dedica a él a partir de su definitivo establecimiento en Córdoba. En la pintura costumbrista y en el paisaje es donde más se advierte su formación sevillana, predominando la formación murillesca en las escenas de género, mientras que en el paisaje es palpable la influencia de su maestro Barrón, lo que supone un giro de 180 grados con respecto a la tradición del paisajismo barroco.

La técnica de este gran artista romántico parte de una exhaustiva observación de la naturaleza, imbuída de un espíritu contemplativo y suavemente idealizante. La paleta es generalmente clara; la pincelada, pequeña y suave; "la duda es prácticamente inexistente, creemos en la obra por la firmeza puesta en sus contornos, huye de inexactitudes para acogerse a lo estable, no hay concesiones a la improvisación; (en su época se decía que era un pintor que jamás pasaba dos veces el pincel por el mismo sitio); su mano era firme, de ahí su seguridad.

La pincelada de Romero Barros es sumamente recogida, muy apropiada para sus temas intimistas, lo que le acerca más a su interlocutor, y de un tono más popular (popular por inteligible) a sus obras, a lo que se debe añadir la necesidad de contar con el elemento humano, bien explícita o implícitamente; es el toque costumbrista al que no puede escapar, responsable por demás de muchas de sus debilidades."(167)

La docencia de Romero Barros, unida a la del maestro sevillano Rodríguez Losada, es la que da lugar a los comienzos del género costumbrista en Córdoba, que ya hemos visto que durante la primera mitad del siglo no llega a cultivarse en el ámbito de la pintura local.

El retrato y el paisaje serán los géneros en los que más se destaque la creatividad de nuestro genial pintor. Los retratos de Rafael Romero Barros, faceta en la que quedó más ensombrecido por la figura de su hijo Julio, se encuentran técnica-

---

(167) Ibidem. Pág.72.

mente inmersos dentro de la tradición del retrato romántico oficial. Asentadas sobre un perfecto dibujo, sus figuras retratadas recuerdan inevitablemente a las obras del mismo género de Federico de Madrazo o de Esquivel.

Pero es en el paisaje donde centra más fuertemente sus afanes creativos. Romero Barros es ante todo un paisajista de corazón, amante de la naturaleza, y provoca un cambio total en el panorama de lo que en este terreno se hacía hasta la fecha en Córdoba. Sus paisajes se pueden incluir dentro de las primicias del "plenairismo" andaluz; están llenos de esa atmósfera romántica que no distorsiona, sino que exalta, la belleza y la riqueza cromática de la naturaleza; el estudio de la luz es el que provoca en éstas obras una auténtica estructuración, mantenida de forma magistral por la ayuda del perfecto dibujo, que se alía con el sereno equilibrio de los tonos fríos y cálidos, en un juego esplendoroso de brillante sobriedad.

"Romero Barros aprehenderá lo real en sus lienzos, tras el concienzudo estudio del natural, siendo el promotor del excursionismo en Córdoba; ir a pintar a los más recónditos lugares era su verdadera afición, experiencia que le serviría para plasmar en sus cuadros la verdadera luz del ambiente cordobés. Aunque en estas fugas a los alrededores de la capital se limitará a transmitirnos paz y tranquilidad, como era propio de estos lugares, siempre armónicos, siempre sosegados. Ello lo consigue mediante una combinación de los elementos unitaria, consiguiendo un conjunto compacto. Las escenas se desarrollan hacia el fondo, con tendencia a lo cóncavo, donde los árboles, el agua, las nubes, las rocas, son testigos de las mismas y no elementos variables del paisaje, lo que provoca un efecto estático y puntual. Es el instante mismo, sin concesiones al movimiento, lo que nos muestra.(...) En todas sus obras se observa siempre el predominio de un color, que desempeña un papel protagonista y desde el que parten los diversos matices hasta homogeneizar los diferentes colores del cielo -gris, rosáceo, azul, malva -, y de la tierra - ocres, marrones...- con el siempre predominante color verde de los árboles y la vegetación, en la parte media. Se dijo de él que jugaba con los verdes, aunque ello fué una característica afín a los pintores de Fontainebleau.

Este color verde está presente en todos sus paisajes, adquiriendo un papel predominante y caracterizando, por este cromatismo, el ambiente, como fiel respuesta de lo estrictamente local. "El paisaje cordobés toma fuerza en sus pinceles, ningún detalle escapa a su contemplación, trasladando al lienzo lugares concretos y reales, ajenos a la mera invención. Probablemente estemos dando con la clave de la separación que se produce entre los pintores sevillanos y Romero Barros, al darnos cuenta de que en sus obras- al menos en la mayoría- no hay elementos que adscriban la obra irremediamente a un contexto, como era propio de los béticos. Se produce así una generalización y consecuentemente una mayor comprensión de su obra; amante de la naturaleza con mayúsculas y no de un territorio individual."(168) Este último aspecto de la obra paisajística de Romero Barros le conecta indudablemente con el paisaje de Haes, quien también hace de sus representaciones modelos universales y no anecdóticos o locales.

La actividad de Romero Barros no se centra exclusivamente en el terreno de la pintura. Su personalidad romántica, de profunda formación historicista, le impulsa también a la investigación histórica y arqueológica, y a la promoción de todo tipo de actividades culturales, desde su puesto docente, y como conservador del Museo de Bellas Artes cordobés. Los treinta y tres años que permaneció en la ciudad este artista(169) fueron, sin duda debido a su esfuerzo, los más esplendorosos en el terreno de la cultura y las artes de la Córdoba ochocentista.

Siguiendo adelante en el estudio de la trayectoria seguida por la Escuela cordobesa de pintura, encontramos a Alfredo Lovato, que "obtuvo en Córdoba justa fama, al obtener el primer premio en la Exposición Provincial de pintura por su obra "Séneca reprendiendo a Nerón", certamen en el que también consiguió un accésit por su cuadro "Una señora dando lección a una niña!"(170)

---

(168) Ibidem. Págs.140-141.

(169) Valverde Candil,M: "Un siglo de pintura cordobesa."

(170) Zuera,Francisco: Catálogo Exposición: "Fondos pictóricos de la Excma.Diputación Provincial de Córdoba." Pág.76.

Basada en una férrea disciplina dibujística, la obra de este pintor evoluciona desde posturas casi neoclasicistas a las que se puede asimilar "Séneca reprendiendo a Nerón", hasta un romanticismo purista, que se refleja tanto en su obra costumbrista como en los retratos, a los que se dedica con asiduidad, y gracias a los cuales alcanza un gran prestigio.

Tomás Muñoz Lucena es un privilegiado alumno de Romero Barros, que completa su formación posteriormente con Federico de Madrazo. "Desarrolla una grandiosa labor como pintor de temas históricos, y luego naturalistas de argumentación popular. Haciendo gala de un extraordinario dominio del dibujo, la composición, la brillantez cromática, así como de una pincelada movida. Fué también destacado ilustrador de la revista "Blanco y Negro."(171)

Alumno preferido de Rafael Romero Barros, la obra de Muñoz Lucena refleja también en su marcado eclecticismo formal la influencia que asimila en su viaje a Roma, como era obligado en la época. Sus composiciones están dotadas de gran expresividad y naturalidad ensoñada, trabajadas con una pincelada que se encuentra a medio camino entre el toque vectorial y la mancha irregular; a través de la materia empleada, mediante un absoluto dominio cromático, ayudado por una perfecta preparación del lienzo, subyace una estructuración dibujística que, dentro de su rigidez académica, se dulcifica y desenfada en una apoteosis de humanidad y lirismo que no llegan a efectuar una ostentación de virtuosismo lineal, sino que se mantiene siempre dentro de un discreto término medio.

Francisco Estrada Reina, sin pertenecer a la Escuela de Bellas Artes, coincidió con Romero Barros en la forma de llevar a cabo la riqueza infinita del paisaje de su tierra, influenciado por el belga Carlos de Haes y por la Escuela marinista malagueña."(172) Quizás la pintura de Reina manifieste una factura más empastada que la que Romero Barros da a sus obras, y también una mayor carga anecdótica o trivial que localiza más el paisaje del entorno cordobés.

---

(171) Ibidem. Pág.86.

(172) Valverde Candil, M: Op.cit.

"La influencia del belga nacionalizado español Carlos de Haes, desde su Cátedra de paisaje en la Academia de San Fernando, es fundamental para Francisco Estrada. Son los años que en Madrid triunfa esta escuela de paisajistas españoles, con Haes como maestro, que consiguieron romper con el concepto del paisaje romántico de Pérez Villaamil, frecuentemente fantaseado y realizado en el mismo estudio, por un paisaje que se desarrolla en el campo, retratando la descarnada presencia de la naturaleza, con implacable objetividad geológica."(173)

Es inevitable y ciertamente fastidiosa esa reiterada intención peyorativa, tan frecuente como desacertada, con relación al romanticismo de Villaamil, que por otra parte, es quien verdaderamente inicia y dignifica el género en la España del XIX, además de constituir un imperdonable equívoco el enfrentar el paisaje de Haes con el del maestro gallego, pues si bien cada uno de ellos parte de un modo de contemplación diferente, y trabajan con desiguales técnicas, el espíritu que los anima es idénticamente romántico (174), aunque el paisajismo haesiano suponga una segunda etapa dentro del género, en cuanto a una evidente evolución técnica de carácter ecléctico.

Pasemos ahora a considerar las personalidades artísticas de los tres hijos de D.Rafael Romero Barros que, de los siete habidos en su matrimonio, se dedicaron al arte: el mayor, Rafael fallecido prematuramente; Enrique, y Julio, el que mayor fama alcanzó.

Rafael Romero de Torres adquiere una formación ecléctica, de fuerte implantación académica, en la que interviene primero el aprendizaje efectuado en la Escuela cordobesa, bajo la dirección de su padre; después, la influencia de su estancia en Roma, y finalmente, las enseñanzas recibidas en la Academia de San Fernando. Se dedica preferentemente a la pintura costumbrista de intención social, cargada de intención moralizante y de una evidente trascendencia emotiva destinada a conmover; lo que la despoja del desgarró

---

(173) Ibidem.

(174) Vid. parte I, cap.4, apartado "a".

y la descarnada evidencia del auténtico naturalismo.

"Rafael Romero de Torres consigue que el arte asuma una función combativa, de protesta, de enjuiciamiento a la injusticia. Con espíritu solidario, registra en su obra determinados aspectos de la vida miserable, como ineludible respuesta a la creciente incidencia de los avances de la industria, un arte de contenido social."(175) Esa misma intención combativa, esa respuesta ante la invasión de la industria, del "maquinismo" (176), es la más paradigmática expresión del auténtico romanticismo que podríamos encontrar, romanticismo que pervive en la obra de Rafael Romero de Torres como en la mayor parte de la pintura española de fin del XIX.

Su hermano Enrique se forma igualmente en la Escuela cordobesa, tras lo que marcha a Madrid. A parte de realizar ilustraciones para varias revistas, como "La Ilustración Española y Americana", se dedica preferentemente al paisaje. "Fue un paisajista notable, como lo demostró en las dos versiones que se conservan en el cordobés Círculo de la Amistad. Centro éste en el que se conserva también una obra de grandes dimensiones, representativa de unas bellas mujeres ante una terraza, ante cuya balaustrada se abre una bella sinfonía de flores. Obra ésta hecha en colaboración con su hermano Julio Romero de Torres, del que sería su extraordinario guía artístico y promotor de su obra.(...) (Continuador de la obra investigadora de su padre Rafael Romero Barros, realizaría una importante labor en pro del arte de Córdoba, emprendiendo en la prensa enérgicas campañas defendiendo los monumentos artísticos de la ciudad."(177)

Los paisajes de Enrique Romero de Torres continúan la línea de su padre, en cuanto al tipo de pincelada y factura, pero el cromatismo sufre un sensible cambio: la paleta se aclara en varios tonos; además la fuerte estructuración dibujística

---

(175) Valverde Candil, M: Op.cit.

(176) Henares Cuellar; I: "Romanticismo y teoría del Arte en España." Pág.25.

(177) Valverde Candil, M: Op.cit.

queda sumergida y deshilvanada entre un cegador ambiente solar, debido al cual la luz es la principal protagonista de sus obras. Así sucede con "Los trapos limpios", obra que figuró en la Exposición "Un siglo de pintura cordobesa", organizada por la Diputación Provincial de Córdoba en 1984.

Aunque nacido en 1874, por su rígida formación artística inmersa en el academicismo romántico, y por las características técnicas de la primera etapa de su obra, hablaremos aquí de Julio Romero de Torres, quien recibe sus primeras enseñanzas en la Escuela cordobesa, influyendo en él fuertemente la concepción estética de su padre y sus hermanos mayores, Rafael y Enrique. Hasta 1907, año en que recorre Inglaterra, Francia e Italia, la obra de Julio Romero de Torres se mantiene dentro de la tónica general que marcaba la producción de los artistas de fin de siglo. Así, realiza composiciones de carácter costumbrista y de denuncia social, al modo de su hermano Rafael, aunque se advierte en todas ellas un mayor lirismo, evidentemente romántico, como en "Mira qué bonita era", obra en que la muerte aparece como protagonista con una apariencia poética y atractiva, predominando en el cuadro la emoción y tristeza más expresivas, sin ningún tipo de dique o contención formal.

El evidente romanticismo de base en la obra de éste Romero de Torres se nos manifiesta asimismo en "La morita", pequeña obra prácticamente abocetada, que nos remite indefectiblemente a Fortuny o Delacroix. El tema orientalista, con toda su sugestión y misterio, fué también un señuelo para el famoso pintor cordobés.

Curiosamente, su técnica de éstos primeros años de carrera es mucho más libre que la empleada posteriormente, en las composiciones que le dan mayor prestigio. Partiendo del academicismo paterno, con la menuda y direccional pincelada, sabiamente definitiva de formas, que es la empleada en "Mira qué bonita era", otras obras suyas como "La morita" o "La siesta", están trabajadas con una casi absoluta libertad formal, a base de toques alegres y no obstaculizados por una predeterminación dibujística, a pesar de dominar el dibujo a la perfección. El cromatismo es igualmente libre y despreocupado, siendo su posterior evolución opuesta totalmente a la que experimentan la mayor parte de los pintores

coetáneos. Pero me atrevo a afirmar, sin lugar a dudas, que la posterior pintura modernista de Julio Romero de Torres mantiene unas bases románticas fuertemente asentadas en su formación, y que se intensifican con el posterior contacto con el Prerrafaelismo inglés y el Renacimiento italiano. Incluso el Simbolismo francés, que también estudió(178), es un movimiento cuyas raíces se hunden directamente en el Romanticismo, sin pasos intermedios.

Angel Díaz Huertas y Adolfo Lozano Sidro son dos pintores cordobeses que se forman fuera de la ciudad; el primero en Madrid y el segundo también en Madrid y en Málaga. Aunque se dedican a la pintura de caballete, destacan sobre todo por su actividad como ilustradores de revistas: "Blanco y Negro", "La Esfera", "La Ilustración Española y Americana"...Su concepto pictórico a la hora de transcribir composiciones a los lienzos se encuentra enmarcado dentro del modernismo, ya como premonición de las tendencias del nuevo siglo. La temática que ambos reflejan en sus obras de caballete es de tipo costumbrista, pero de un costumbrismo diríamoslo así, refinado, en el sentido de que se centra casi exclusivamente en la sociedad burguesa de la transición finisecular; aunque conserva el carácter despreocupado e intrascendente de buena parte de la producción costumbrista del XIX.

Ya efectuado un somero recorrido por la pintura cordobesa del Ochocientos, (durante el cual hemos visto cómo la escuela que en dicha ciudad se forma recibe sobre todo una fuerte influencia sevillana, para pasar después a constituir una verdadera Escuela, con personalidad propia, gracias a los esfuerzos y el genio de Rafael Romero Barros; y que culminará en el primer tercio del siglo XX con la internacional figura que es Julio Romero de Torres, que dará fama para siempre a la ciudad califal), nos trasladaremos a la Granada de Martínez de la Rosa, ciudad que "llegó a ostentar una auténtica personalidad artística y literaria, que alcanzó su momento culminante a partir de los años treinta del siglo XIX hasta bien pasada la mitad de la centuria. Son los años en que el Romanticismo está en pleno auge, y gran número de hombres

---

(178) Ibidem.

ilustres habitan la ciudad, ya por su nacimiento, ya porque la han escogido como lugar donde desarrollar sus actividades. Pintores y literatos de todas las nacionalidades comienzan a visitarla, atraídos por su fama de lugar donde el tiempo parece haberse detenido. Ruinas, palacios, leyendas y romances, crean el mito de una Granada medio oriental medio cristiana, pero siempre romántica. La mano de aquéllos hombres nos dejó un testimonio incomparable, pintoresco en muchas ocasiones, deformado en otras, pero siempre interesante, de cómo era la ciudad entonces.

Al calor de ese ambiente intelectual nacen gran número de sociedades artístico-literarias, como "Las Delicias", "Lope de Vega", "La Cuerda", "El Liceo", cuya vida, en general, fué efímera, pues no pudo rebasar los límites de los años cincuenta. De entre todas ellas, dos destacan por la categoría de sus miembros y por la labor que llegaron a desarrollar. Se trata de "El Liceo Artístico y Literario", creado en 1839 y "La Cuerda Granadina", que vió la luz alrededor de 1850."(179)

Durante la primera mitad del siglo, las instituciones dedicadas a la enseñanza de las artes plásticas eran fundamentalmente dos: La Real Academia de Nuestra Sr<sup>a</sup> de las Angustias, instituída como sabemos en 1777; llamada familiarmente "'la Kademia", e instalada en lo que antes de la desamortización de Mendizábal había sido convento de San Felipe Neri"(180); y una Escuela de Dibujo creada por la Sociedad Económica de Amigos del País, sociedad que fué fundada por el Ilmo. Sr. D.Juan Antonio Martínez de la Plaza(181), en 1775.(182)

---

(179) Gay Armenteros,J; Viñes Millet,C: "H<sup>a</sup> de Granada. La época contemporánea." Pág.191.

(180) Antequera,M: "La pintura granadina de un siglo vista en Isidoro Marín. En Catálogo Exposición: "La Granada de Isidoro Marín." Pág.4. Caja Provincial de Ahorros de Granada.

(181) Santos Moreno,D: "La pintura del siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Granada." Pág.264. Memoria de Licenciatura inédita. Facultad de Filosofía y Letras. Granada 1986.

(182) Gay Armenteros,J; Viñes Millet,C: Op.cit. Pág.174.

La Academia de Bellas Artes contribuyó sin duda a frenar la decadencia del arte en la ciudad,(183) decadencia que venía motivada por el hecho de la falta de miras comunes en las vocaciones artísticas que en Granada se producían. En efecto, "pocos núcleos ofrecen esta disparidad de individualidades características de una Andalucía en la que cada hombre y cada mujer cree tener la receta del arte y participa de un personal credo estético propio y defendido a ultranza."(184) De ésta disparidad de criterios da fe el hecho de que prácticamente todos los pintores que van descollando en el ámbito artístico de la ciudad, acaban por dar clases en su taller personal, como una alternativa a las enseñanzas oficiales de la Escuela de Bellas Artes. Uno de los primeros talleres que se conocen en Granada es el de Francisco Enríquez García, por el que pasaron artistas como José Marcelo Contreras.(185)

Francisco Enríquez simultanea las enseñanzas particulares con las de la Academia. "Pintor elegante y con dominio del dibujo, se especializó en retratos."(186)

Un pintor foráneo, que entronca con la vida granadina es Agapito López San Román, que en 1839 figura como profesor de la Academia(187), y que aporta al academicismo local el neoclasicismo internacional en que se había formado; por ello su docencia contribuye a desterrar los presupuestos tardo-barrocos que aún podían sobrevivir en la tradición granadina. Una obra suya: "Las griegas al columpio", que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, es buena muestra del pulcro hacer del maestro neoclásico, formado en Roma y Madrid dentro de la más estricta imitación de la Antigüedad.

A caballo entre el neoclasicismo y el primer Romanticismo se encuentra la obra de Juan Alvarez, artista del que se conserva

---

(183) Santos Moreno,D: Op.cit. Pág.277.

(184) Gallego Morell, A : Catálogo Exposición: "Veinte pintores granadinos." Caja General de Ahorros de Granada.

(185) Santos Moreno,D: Op.cit. Pág.265.

(186) Ibidem. Pág.274.

(187) Ibidem. Pág.373.

un "Retrato de señora", en el Museo de Bellas Artes de Granada. En esta obra se evidencia la transición de esa cierta dureza y rigidez formal que el neoclasicismo impone, hacia la delicada evnescencia romántica que aquí ya se advierte en la suavidad con que han sido tratadas la mano izquierda y la cascada de encajes que la enmarcan. De todas formas, aunque dicho retrato evidencia una intencionalidad romántica, en cuanto a su consciente expresividad, la técnica se encuentra aún excesivamente asentada sobre un criterio lineal cerrado y delimitador, en el que las partes no están subordinadas a un todo.

En la Academia de Bellas Artes impartían clases los profesores Joaquín de la Rosa, Giuliani y GiralDOS, de una forma absolutamente academicista, que servía como aglutinante para la disparidad de orientaciones que las distintas individualidades proponían.

Dos pintores coetáneos asisten dichas clases: Julián Sanz del Valle y Eduardo García Guerra(188); este último recibe una formación más completa, ya que completa los inicios granadinos con estancias en Madrid y París. Practica sobre todo la pintura de historia y la decoración mural.(189) Sanz del Valle "se especializó en naturaleza muerta, representando aves, conejos, pescados y frutas con mucha minuciosidad y verismo. De factura ligera y espontánea aunque con buena terminación. Con posterioridad se le ha criticado su técnica tan detallista, pero esa afición y respeto por el natural se la legó a sus dos más importantes discípulos: Isidoro Marín y Tomás Martín Rebollo."(190)

Las trayectorias de estos dos pintores y de todos los que aparecerán a partir de ahora culminan durante la época de la Restauración. Sólo uno de estos artistas, aunque de la misma generación que D.Manuel Gómez-Moreno, no vivirá hasta el fin del siglo, pues se malogra en 1855: Antonio Haro, alumno de Juan Alvarez, y del que el Museo granadino conserva un "Autorretrato", manifiesto de la más pura estética romántica, trabajado con una

---

(188) Ibidem. Págs.311 y 490.

(189) Ibidem. Pág.311.

(190) Ibidem. Pág.490.

característica sobriedad cromática, nos recuerda al "Joven" de Johann Ev. Scheffer von Leonardshoff; como todos los retratos románticos, éste es "más simple, más vivo y más humano, no sólo desde el punto de vista del retratismo, sino también porque la exagerada ternura y la nerviosa delicadeza de los contornos facilitó el logro de una caracterización más refinada, y, sobre todo, teniendo en cuenta que el delicado y etéreo artificio de las líneas y el firme modelado expresan de una forma directa todos los rasgos y la sensibilidad propia del Romanticismo.(...) La limitación del contorno ofrece una abstracta frialdad propia del retrato, y, ciertamente, su peculiar encanto y gracia se deben al embelesamiento que se añade a la estructura del contorno, ya sean las compactas capas de sombras, tal y como se encuentran en los grabados primitivos, o ya los pálidos y vagos tonos del gótico tardío o de los dibujos de Holbein."(191)

"La cultura burguesa durante la Restauración va a alcanzar desarrollos extraordinarios, probablemente sin paralelismo con otras etapas históricas de la ciudad: dos instituciones centran la práctica, el Liceo, que precede a la segunda derivada de él, el Centro Artístico. El esfuerzo con amplia participación de intelectuales universitarios estará dirigido a clarificar el pasado o superar las representaciones colectivas que habían impuesto la elucubración y la falsificación. El sentido que esta práctica va a tener es producir una alternativa historicista burguesa, y sus concepciones iban a nutrir la cultura ciudadana hasta nuestros días: la historia y las tradiciones locales; investigadores, eruditos, recopiladores, anticuarios...que producen una literatura abundante y valiosa, soporte de la historiografía posterior, que se concreta en numerosas publicaciones y revistas. Pero este historicismo condicionará el desarrollo de las artes plásticas imponiendo criterios académicos y poéticas de nostalgia.

Izquierdo recuerda cómo cuando en Europa el movimiento del "Café Guerbois" está casi olvidado(1860) y se celebra en París la última colectiva impresionista organizada por Durand

---

(191) Novotny, F: "Pintura y escultura en Europa. 1780/1880." Pág. 117.

Ruel (1886), el Centro Artístico, en el que se recibían las revistas "L'Art", "Gazette des Beaux-Arts" y "The Graphic", organizaba sus clases de pintura bajo la dirección de Don Manuel Gomez-Moreno González, (1834-1918), cuya importante contribución a la arqueología y erudición no tiene paralelo en la pintura. Formado en la Roma de los Nazarenos, de Milá y Fontanals y Lorenzale, cultivará una pintura histórica y religiosa de talante regresivo. Su maestro, Joaquín la Rosa, y él imponen la estética postromántica en la transición al siglo XX cuyo manifiesto podría encontrarse en una obra historicista del propio Gómez-Moreno como el "San Juan de Dios salvando a los enfermos de un incendio" del Museo de Bellas Artes.

Don Manuel aporta la "garantía intelectual" y La Rosa la "maestría" en la etapa en que se define la escuela granadina contemporánea, en la valoración de Izquierdo que comenta su funcionamiento excluyente como sigue: "Como los universitarios encuentran además, en la pintura y en la escultura una especie de experimento complementario para sus indagaciones históricas, se suman al anacronismo de Gómez-Moreno y de La Rosa no sólo con el ejemplo gráfico, sino con la exposición dogmática del "movimiento". Así, el mundo artístico de la ciudad se halla envuelto imperativamente en la recreación, mejor aún, en el parto de la escuela granadina. Y la fe en ella y el desprecio a las corrientes foráneas del arte nos lo explica Luis Seco de Lucena en sus Memorias:

"...en Granada no pueden producir admiración las maravillas (lo subraya) del arte francés, porque bajo este cielo y respirando este ambiente, el divino arte tiene su trono y no existe en el mundo quien se atreva a disputarlo." (192)

De este movimiento granadino de exaltación de los propios valores no participa José Marcelo Contreras, de formación tanto granadina como madrileña. Su carrera, que se realiza preferentemente fuera de Granada, está dedicada sobre todo al retrato y al cuadro de historia. Una obra de éste género, destinada a la Exposición Nacional de 1866, titulada "El tres de Mayo", mereció la siguiente

---

(192) Henares Cuellar, Ignacio: "Granada.(IV)" Págs.1329-1330.

crítica: "Todo con justicia, corresponde al pensamiento de su autor. La composición es acertada, el dibujo en general correcto, el color brillante, la entonación vigorosa, la expresión acentuada, los efectos de luz perfectamente dispuestos y pintados con una verdad sorprendente."(193)

Manuel Gómez-Moreno González es la auténtica figura del XIX pictórico en Granada. Sus criterios formales plenamente conectados con la estética romántica, influirán sobremedida en toda la pintura granadina de la segunda mitad del siglo, siempre dentro de ese concepto de desprecio a las corrientes foráneas del arte. Aunque, debido precisamente a este criterio, los pintores que pasan por el taller de Gómez-Moreno no realizan una pintura directamente inspirada en la de su maestro, sino que seguirán los dictados de su propia imaginación, exaltada por el entorno, en un auténtico ejercicio romántico: "¿Magisterios? Ante todo, cuantos podemos ordenar en las coordenadas que van del compás de Santa Isabel la Real del Albaicín granadino al Patio de la Alberca de la Alhambra del amanecer en Sierra Nevada al atardecer en la Plaza de San Nicolás pasando por ese rayo verde, que como última luz del día, se filtra en la retina del artista que observa desde el Generallife."(194)

La obra de Gómez-Moreno es en todas sus etapas de un marcado carácter romántico, a pesar del dato que obra en contra de este concepto, en la obra monográfica escrita por Manuel Gómez-Moreno Martínez: "Por monumento de aquella reunión, que difería de la "Cuerda" famosa, por su modestia y reserva, elaboróse un álbum, que desde el frontispicio, vino a ser una protesta jocunda contra el romanticismo ambiente, donde los versos retozones e incorrectos de Antonio Enciso y Manuel Rodríguez Bolívar, reñían con los atildados de Luis del Palacio y los vehementes de Eduarda Moreno Morales, y entre cuyos retratos y caprichos descollaban

---

(193) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX." Pág.164.

(194) Gallego Morell, A: Catálogo Exposición "Veinte pintores granadinos." Caja General de Ahorros de Granada.

aguatintas y manchas a lápiz de Gómez-Moreno y de Haro. Lo del primero haría buen papel, por su sinceridad y corrección, junto a las litografías de Madrazo y Ribera publicadas en "El Artista"; Antonio Haro revelábase más pintor, más efectista, desdeñando la base erudita con jactancia."(195)

Quizás ellos mismos creyéranse opuestos a la corriente romántica, pero ciertamente estaban adcritos a ella de una forma inconsciente, lo que es evidente al analizar los presupuestos técnicos y teóricos de su obra. El "Autorretrato" del malogrado Antonio Haro así lo manifiesta, y la obra de Gómez-Moreno no puede ser más reveladora en este sentido. El mismo carácter de erudito e intelectual que en Manuel Gómez-Moreno constituye desde su primera época el fundamental bagaje intencional de su pintura, da fe de la ineludible romanticidad del maestro y sus coetáneos y alumnos, que reciben directamente su influjo teórico y práctico.

Aunque muy posteriores en el tiempo, y no expresadas por él, sino por un descendiente directo, Manuel Gómez-Moreno Martínez, una serie de declaraciones del orden estético nos ilustran perfectamente sobre la ideología absolutamente (y probablemente inconsciente) romántica que animaba al pintor granadino, y mantenida, como veremos, incluso en el siglo veinte:

"...Eso de evocar el pasado, como ideal de reacción en arte, no es aspiración de plagio, ni siquiera de un Renacimiento. Es que el crear constituye un atributo sobrehumano, y la experiencia enseña que ni aún el genio actúa sino recogiendo chispas de vida sólo por él adivinadas como fecundas. Es que el quid divinum del artista necesita una base de aprendizaje sobre que alzarse!"(196)

La técnica de Manuel Gómez-Moreno González, a pesar de su fuerte personalidad, que le impulsa a efectuar una recreación

---

(195) Gómez-Moreno Martínez, Manuel: "Apuntes biográficos de D. Manuel Gómez-Moreno González." En: "Medina Elvira." Facsimil de la edición de 1888. Pág. XXVIII

(196) Gómez-Moreno Martínez, M : Discurso leído ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su recepción como Académico, el 14 de Junio de 1931. Pág. 13.

constante y variada de sus motivaciones temáticas, se inscribe indefectiblemente dentro de una normativa académica, en la que, al poso dejado por su primer aprendizaje granadino, se añade de una forma ostensible la influencia que recibe de sus posteriores maestros madrileños, entre los que, como era de rigor en la época, se encuentra Federico de Madrazo. Como posteriormente veremos, dicha influencia se advierte sobre todo en los retratos, que unen a la tradicional sobriedad cromática la sabia libertad y ligereza de pincelada que se observan en muchos de los retratos madrileños; es el caso del "Retrato de Ganivet", y el "Retrato de señora", que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Granada; o del "Retrato de su hijo a los catorce años", de la colección del Instituto Gómez-Moreno; y, más palpablemente todavía, del "Retrato de M<sup>a</sup> Cristina y Alfonso XIII"; ubicado en el Vicerrectorado de Ordenación Académica de la Universidad de Granada. De todas formas se observan trazas de inspiración personal y arbitraria en muchas de sus obras, lo que viene a confirmar la voluntad artística granadina de ir por direcciones propias, voluntad que Gómez-Moreno Martínez extiende a todos los artistas españoles:

"El español es el hombre descontento por excelencia; individualista y revolucionario, no para mejorar, sino en busca de posturas nuevas que justifiquen su indisciplina, su necesidad de abrir camino por donde nadie anduvo. En punto de cultura todos nuestros genios aparecen como solitarios, sin secuaces, sin influjo directo. Fuera del área musulmana, lo español procede a saltos, y para uno de franco avance son innumerables los que representan desviaciones absurdas y retrocesos; falta ideal colectivo, faltan estímulos concordantes: así no se puede llegar a perfección alguna."(197)

Estas circunstancias tienen la misma vigencia variando las coordenadas seculares, de tal forma que tanto en los años treinta de nuestro siglo como en la segunda mitad del Ochocientos, y centrándonos en Granada, no se puede hablar de una escuela granadina de pintura; "para hablar de una escuela hay que establecer

---

(197) Ibidem. Pág.21.

un mínimo de elementos comunes y en estos pintores granadinos encontramos desde la vocación irrefrenable de salir de Granada al voluntario encierro en la ciudad, desde la obsesión de permanecer fiel a la paleta de los primeros intentos académicos a la fractura total del cuadro concebido como algo en lo que es lícito todo con tal de expresar o intentar expresar una postura que se imponga por ser personal."(198)

Una suceso, precisamente de origen foráneo, viene a conmocionar el ámbito artístico granadino y a producir una fuerte influencia que servirá de punto de cohesión de la obra de los pintores granadinos: La llegada a Granada de Fortuny, que arribará en 1870, en compañía de Ricardo de Madrazo, Bravo Murillo, Simonetti, Agrassot, Constant y más tarde, Martín Rico, además de Regnault!"(199) Esta influencia no sólo se hace viable de una forma admirativa; a Gómez-Moreno le sirve de revulsivo la obra del pintor catalán: "...encendió la queja compartida con Gómez-Moreno por el su íntimo amigo Muros.(...) Trataban de no auténticos a los moros creados por los dos pintores forasteros y Gómez-Moreno, frente a la conocida obra fortuniana titulada "El tribunal de la sangre", asunto desarrollado bajo el gran arco, en nuestros días demolido, muchas veces pintado por excelentes pintores, arco que sirvió de sostén a las habitaciones que habitó la bellísima emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en el verano de 1526. Gómez-Moreno pintó el mismo arco con el título "Presentación de cautivos en la Alhambra". El cuadro de Fortuny es de 1871 y el de nuestro paisano de cuatro años después."(200)

La influencia de Fortuny es evidentísima incluso en la obra de Gómez-Moreno, especialmente en los paisajes, como en la "Calle Plegadero Alto", que se encuentra en el Instituto Gómez-Moreno de la ciudad. Es el paisajismo en Granada una corriente

---

(198) Gallego Morell, A: Op.cit.

(199) González López, Carlos : "Fortuny: Su etapa granadina." En Revista Antiquaria; nº 16. Págs.34-35.

(200) Antequera, M: "Manuel Gómez-Moreno González. Ciento cincuenta aniversario. 1834-1984." Caja General de Ahorros de Granada.

en general, iniciada "con el descubrimiento durante las décadas románticas de la ciudad; los principales impulsos, sin embargo, datan del último tercio del siglo: No es sólo la permanencia en Granada, a partir de 1871, de Martín Rico y Ortega, el madrileño autor de algunos de los mejores paisajes españoles del XIX, y de Fortuny o de Regnault, más o menos por los mismos años, sino la de muchos otros artistas extranjeros -alemanes, franceses y nórdicos-, capítulo éste no muy bien conocido, que, como Kröyer, Josephson, Dietrichson o Birger...debieron ejercer una no escasa influencia.

A ellos hay que sumar la ejercida por Joseph Pennell, encargado por el editor Mac Millan de ilustrar los Cuentos de la Alhambra, cuya atracción superó la de Fortuny. De él arranca nuestra escuela de dibujantes a pluma: Tomás Martín, Larrocha, Isidoro Marín, Arroyo, Rafael Latorre, Eduardo García Guerra, Carlos Moreu, Eugenio Gómez Mir, Enrique Marín o el último de nuestros grandes dibujantes a pluma, Antonio Garrido del Castillo."(201)

Tomás Martín Rebollo e Isidoro Marín Garés, formados ambos en el granadino taller de Julián Sanz del Valle, fueron sobre todo excelentes acuarelistas, aunque también realizan algunas grandes composiciones al óleo. "Marín como todos los pintores, tuvo manera propia; fundía las tintas con rara habilidad, acentuaba con tino los contrastes, que bien empleados valoran tanto la factura; jamás tuvo una nota de color agria ni faltó en su vida a la graciosa transparencia encanto especial de la acuarela. El óleo permite rectificaciones por superposición de capas de color; no así la acuarela, en la que cualquier rectificación se autodenuncia. El abuso de fundidos quita fuerza a un cuadro; el pintor del que tratamos prefería la graduación de matices y tonos de perfecto grado de ascenso, en lo que era muy diestro. Con todas estas cualidades y talentos logró Marín que sus acuarelas fueran muy apreciadas por una clientela diestra en el no muy

---

(201) Henares Cuellar, Ignacio: "Granada.(IV)" Págs.1332-1333.

corriente conocimiento del arte.(...) Los pintores forasteros dieron a los granadinos lecciones de valentía, frente a los excesos de timidez propia de los artistas locales del tiempo. Sin embargo, he visto acuarelas casi pintadas en la infancia por Isidoro Marín, y ya se advierten en él deseos de soltura en el toque acuarelistico. Y Marín siempre tuvo manera propia, si no muy valiente, tampoco tímida y detallista puesto que la presteza en el toque y la decisión en bordes dejados sin fundir pregonan la soltura propia del pintor. ¿Fueron estas cualidades efecto de la corriente y del ejemplo de Fortuny, el ilustre maestro? Difícil es con seguridad discernirlo. Lo que sí es verdad, y con plena certeza aseguramos, es que la corriente dejada entre nosotros por el trío de grandes maestros aposentados en Granada, impusieron una nueva dirección a nuestro arte y no cabe duda de que lo salvaron."(202)

"Tomás Marín Rebollo fué un excelente acuarelista, cuya biografía está marcada por la honestidad y la miseria; influenciado por Fortuny y Pennell, discípulo de Julián Sanz, su conciencia del paisaje excluye la retórica y el efectismo. (...) Marín fué más granadinista, ilustrando aquí una serie de revistas, casi todas efímeras, como las publicadas por Paulino Ventura, en la transición y primeros años del siglo XX.(...)Gran dibujante y acuarelista excepcional, con usos insospechados del color,"de él arranca la tradición acuarelista que continuarían Juan de Dios Valle, Sádaba, Enrique Marín, Mariano Bertuchi, Ruiz Morales, Garrido, Bernardo Olmedo, Rico, Gomez-Mir..."(203)

A la misma generación de Isidoro Marín pertenece Rafael Bueno Pardo, pintor del que existe escasa documentación. En 1885 acude a la propuesta de la Revista Alhambra, junto con Isidoro Marín y Valentín Barrecheguren, para formar una sociedad que más tarde sería el Centro Artístico.(204)El Museo de Bellas Artes granadino conserva una pequeña obra de su mano, en la que se

---

(202) Antequera, M: Catálogo Exposición: "La Granada de Isidoro Marín." Págs.10-11. Caja Provincial de Ahorros de Granada.

(203) Henares Cuellar, Ignacio: Op.cit. Pág.1334.

(204) Santos Moreno, M: "La pintura del siglo XIX en.... Pág.257.

revela como un excelente paisajista. La cuidada y a la vez espontánea técnica empleada se asienta sobre un magnífico estudio lumínico, siendo el colorido de una deslumbrante limpieza y transparencia. Quizá la base dibujística sea un tanto insegura, sobre todo en lo concerniente a las figuras que se han introducido en el paisaje, a modo de carácter local; pero ello queda perfectamente compensado por la seguridad en el trazo y la encantadora factura, magra y jugosa.

Los paisajes de José Larrocha, que además de paisajista es "pintor costumbrista y buen retratista"(205), suponen una concepción de la obra en la que el color local es trascendental, así como los detalles entrañables. Ello comunica un cierto envaramiento en la composición, que como es el caso de "Cuesta de los chinos", del Museo de Granada, se encuentra un tanto forzada, debido principalmente a la profusión de objetos de cerámica popular dispuestos de una forma indudablemente artística, pero también arbitraria y gratuita. El dibujo es la indudable base de la obra, cuyo cromatismo se encuentra dominado por los tierras, dentro de una escueta gama, un tanto limitada en su misma sobriedad. No es indudablemente el colorido lo que destaca en su obra. José Larrocha es "más célebre por sus discípulos que por su obra ecléctica, apenas más decidida en algunos paisajes, a pesar de cultivar con preferencia el retrato. Técnico concienzudo, inculcó el culto por el dibujo entre sus discípulos más relevantes."(206)

Dichos alumnos ya pertenecen, estéticamente, al nuevo siglo que se avecina. Pero continuando con la estética romántica, que como hemos visto, se mantiene aún a finales de siglo, y dentro de ella, podemos encuadrar a dos pintores como Rafael Latorre Biedma y Enrique Marín, que se forman en el taller de Eduardo García Guerra.(207) Rafael Latorre fué "buen dibujante y con hermoso colorido, tanto en óleo como en acuarela; fué buen pintor de naturalezas muertas y del paisaje granadino que ya empezaba

---

(205) Ibidem. Pág.353.

(206) Henares Cuellar, I: Op.cit. Pág.1331.

(207) Ibidem. Pág.1331.

a desaparecer."(208) "Su presencia se hace sensible en su gran obra como restaurador de buena parte de los lienzos del Museo de Bellas Artes de Granada y de la Catedral, y en su prolífica producción personal, muy ecléctica y dominada por el ejemplo constante que le imponían las restauraciones."(209)

"José Ruiz de Almodóvar constituye una buena representación del artista dilettante: de familia oligárquica, abandona los estudios de Derecho para entrar en el taller de Gómez-Moreno, pinta retratos al pastel, estudia en Madrid con Ferrant, viaja mucho y mantiene estrechos contactos con artistas de vanguardia e intelectuales sobresalientes, colaborando en el Libro de Granada con Ganivet. Partiendo de una pintura dominada por la anécdota, progresivamente se entregará a los desarrollos de un impresionismo de técnica bastante libre, sobre todo en el pastel. Vuelto de Londres y París, bajo la influencia de Sargent, dedicará toda su obra a pintar la ciudad, como homenaje al desaparecido autor de Granada la bella."(210)

También se dedica a pintar preferentemente la ciudad Ricardo Santa Cruz, artista de segundo orden, formado en Madrid. Desarrolla su trayectoria artística en Granada; fué también literato, y estuvo relacionado con el Liceo y la Academia de Bellas Artes de Granada.(211)

No tuvo éxito en la crítica artística local la obra del granadino formado en Madrid, Cayetano Vallcorba y Mexia: "Maese Pérez el organista", que presentó a la Nacional de 1887. Es su obra más conocida, y se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada. También en dicho Museo se encuentra una "Santa Magdalena en oración", de Luciano León Choquet, artista granadino formado en Madrid y París.(212)

---

(208) Antequera, M: "Pintores granadinos. III" Caja de Ahorros de Granada. Cfr: Santos Moreno, M: "La pintura del siglo XIX... Pág. 353.

(209) Henares Cuellar, I: "Granada. (IV)." Pág. 1334.

(210) Ibidem. Pág. 1333.

(211) Santos Moreno, M: Op. cit. Pág. 488.

(212) Ibidem. Pág. 271.

Un artista también menor, y que se dedica al retrato miniaturizado es Antonio Peña Entrala; "era Secretario del Círculo Artístico y Literario que se constituyó en Granada el 30 de Enero de 1859, Contador de la Junta Central de Gobierno del Liceo de Granada en 1871, y en 1880 era socio y Vocal de la Sección de Contabilidad del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Y en una Exposición de Bellas Artes verificada en Granada en 1872 presentó un Antonio Peña tres miniaturas y dos copias de Velázquez que representan a Felipe III."(213)

Muy influenciado por Fortuny, del que fué alumno en Granada es Juan Bautista de Guzmán, pintor que se dedica preferentemente al costumbrismo. Un pequeño lienzo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Granada, entre otras obras suyas, titulado: "Mujeres en el patio del Mexuar de la Alhambra", manifiesta bien a las claras la herencia que el pintor de Reus deja en el ámbito de la pintura granadina ochocentista, y que perdurará hasta bien entrado el siglo XX. La composición está tratada con un minucioso detallismo, que no obstaculiza la soltura de dibujo y pincelada. El colorido está justamente entonado, y la estructuración formal está concebida de una forma que resta cualquier suerte de autocomplacencia localista o provinciana, para dar un tono intemporal a la obra. La factura es deliciosa, magra y perfectamente ajustada a las diferentes necesidades matéricas de cada zona a tratar.

Junto con Guzmán podemos situar en la disyuntiva finisecular a Valentín Barrecheguren Santaló, del que el Museo granadino conserva un cuadro: "Mujer abandonada", obra que por otra parte, no manifiesta relevancia alguna. Ambos acusan la influencia de "Federico de Madrazo y Kuntz, y Ribera, que junto con la que algo más tarde provocaron Alejandro Ferrant y Fischermans, en quien el retrato fué siempre lo más sólido de su obra, y Emilio Sala, pueden situarse en el arranque de la tradición dibujístico-realista con predominio del retrato, que va a signar buena parte de la pintura granadina en el siglo XX."(214)

---

(213) Ibidem. Pág.445.

(214) Henares Cuellar, I: Op.cit. Pág.1332.

Esa influencia madrazista llega a los pintores de fin de siglo debido, en parte, al magisterio de Manuel Gómez-Moreno González, en el que influyeron, durante su aprendizaje madrileño tanto Federico de Madrazo y su hermano Luis, como el patriarca del clan, D. José. Todos ellos, "por su seriedad y respeto al natural fueron muy del agrado del joven alumno granadino. También influyó no poco en los alumnos de aquél tiempo Carlos Luis de Ribera, tan sometido a los Madrazo."(215)

La pervivencia de la tradición madrazista a lo largo de los últimos años del XIX y de buena parte del XX, y sobre todo en el retrato, se debe no sólo a las indudables disposiciones personales de los pintores influenciados por dicha tradición transmitida de generación en generación, "sino también al carácter conservador de la enseñanza y la crítica, dominadas por una clase que se representa en la pintura de protocolo, en la estampa oficial, en el simulacro genealógico, donde el uso y la costumbre han hecho gala de limpieza de sangre. Menos en el caso de la composición en que no ha tenido empacho al aderezar las figuras con chatarras de papel de colores, mantillas, abanicos, cacharros de cobre y lebrillos vidriados. Donde se descubre quién atizaba y capitalizaba la producción costumbrista. Sólo excepciones, por su lucidez, superarán la inhibición y el oficialismo."(216)

Ya vista la trayectoria que sigue la pintura granadina del XIX, siempre en la duda entre la tradición oficial y la romántica huida hacia adentro, hacia la inspiración local, estudiaremos someramente la obra de los dos únicos pintores decimonónicos que destacan en la ciudad de Jaén, en la que no había como centros oficiales de enseñanza de la plástica sino una escuela de Dibujo "que patrocina la Real Sociedad Económica y como pintores más destacados, apenas si se pueden anotar los nombres de Juan y Miguel Espantaleón, e Higinio Montalvo."(216)

---

(215) Antequera, M: "Manuel Gómez-Moreno González. 150 aniversario."

(216) Henares Cuellar, I: "Granada. (IV)." Pág. 1332.

Pero no son tampoco esos dos pintores los que destacarán sobre todos en el panorama pictórico giennense del XIX; otros dos serán los que alcancen el renombre y reconocimiento oficiales, y se formarán fuera de la ciudad: Pedro Rodríguez, que cursará sus estudios en Madrid, y Rafael Hidalgo de Caviedes, que lo hará en Córdoba, posteriormente en Madrid, y finalmente en Roma.

Cabeza de una importante estirpe de pintores, Rafael Hidalgo de Caviedes cultiva todos los géneros al uso: La pintura de historia, el retrato, el paisaje, el costumbrismo... Aunque en éste último género se centra más en la definición de tipos ("Poverello ciecco, "Vorrei morire"...), que en la descripción de costumbres o usos populares. Iniciado al arte por el genial cordobés Rafael Romero Barros, realiza una amplia y ambiciosa producción, en la que se destaca la pincelada rápida, despreocupada, y el brillante colorido. Sobre su concepto plástico debieron ejercer no poca influencia los Madrazo, durante su estancia madrileña, en la Academia de San Fernando, donde "pronto ocupó el primer lugar en la clase de colorido y composición y obtuvo premios y accésits en distintas clases..."(217) La mencionada influencia madrazista se advierte notablemente al observar la sorprendente similitud entre un autorretrato de Hidalgo de Caviedes, propiedad de su familia, y una obra de Raimundo de Madrazo titulada: "Retrato de un amigo del pintor", de la colección Tamayo, de Madrid. En ambas se observa la primacía del claroscuro, de la penumbra misteriosa que trasluce el sentimiento romántico. La pincelada, el trazo, el tono general del cuadro son igualmente intensos y emocionales, dotados de una fuerza interna que trasciende formalmente de una manera más que notable.

Pedro Rodríguez de la Torre es uno más de esos pintores que en la ininterrumpida caja de sorpresas que es la pintura del XIX español surge como una figura prácticamente desconocida, siendo su obra de una inusitada calidad, y habiendo logrado afian-

---

(217) Lopez Perez, M: "Semblanza de un pintor giennense: Rafael Hidalgo de Caviedes." En Catálogo Exposición: Hidalgo de Caviedes, cien años de pintura." Pág.12. Instituto de estudios giennenses.

zarse sólidamente en la vida artística de Jaén, (218) debido a su auténtico buen hacer y característica personalidad, que reflejan admirablemente sus obras. Cultiva preferentemente la pintura costumbrista y el retrato, aunque realiza asimismo, con gran éxito, multitud de paisajes, y algunas composiciones de carácter histórico-mitológico: "Sacrificio a Baco", "Venus y Adonis"...

El Museo Provincial de Jaen conserva buen número de obras de este pintor local; ocho retratos y tres composiciones costumbristas. De éstas últimas, una de ellas, titulada "¿Alcanzará...?" es particularmente expresiva, dentro siempre del carácter estereotipado del género en el que se integra. En 1878, año en el que el pintor la dedicó a la Diputación Provincial giennense, el periódico "La semana" hace de ella una crítica en la que, entre otros conceptos, se puede leer: "...Este cuadro reúne, además de su correcto dibujo, un concienzudo estudio de perspectiva, belleza de composición, buen color, que sin ser brillante, pues la luz del fondo no requiere esa circunstancia, está perfectamente relacionado en todo y el asunto bien escogido para la Corporación a quien lo destina, que es la Diputación Provincial. Vemos con satisfacción en el autor esta preciosa obra, que se hace digno cada vez más de la pensión que disfruta y que adelanta rápidamente, lo cual se ve examinando sus trabajos de cada año. notándose en ellos verdadera progresión. Damos al Sr. Rodríguez la enhorabuena por tan feliz obra, digna por todos los conceptos de la admiración del público..."(218)

Sus retratos son auténticos exponentes del purismo romántico de adscripción madrazista. Todo en ellos, tanto los de M<sup>a</sup> Cristina o Alfonso XII y M<sup>a</sup> de las Mercedes, como otros retratos de simples burgueses, se encuentra dentro de la concepción retratística oficial que imperaba en la Corte. El dibujo, la sobria paleta, la pincelada, la factura...nos remiten a Federico de Madrazo, que con su labor docente influyó sobremanera en este pintor de Jaén.

---

(218) Lopez Perez, M: "Pedro Rodríguez de la Torre. Apunte biográfico." En Catálogo Exposición: "Pedro Rodríguez de la Torre." Pág.27. Instituto de estudios giennenses. Museo Provincial de Jaén.

"Buenos, sencillos, gratos y hasta muy bien logrados paisajes pintó Pedro Rodríguez. A fuerza de llaneza, modestia y esmero pictórico se procura excelencias en más de uno de sus bodegones. Retrata con atención. Que sepamos, se olvida de responder a las prepotencias del cuadro de Historia. Mientras que intenta echar el resto en el cuadro de género, en la pura y simple anécdota; a veces, compaginándola con el paisaje de estudiados efectos y contrastes de claroscuro. Y en otras ocasiones, en interiores donde intenta probar que no elude ninguna especie de dificultad realista; dentro del más acendrado prosaismo que la pintura de representación directa-positivista- pudiera pretender. Así, en "¿Alcanzará?" se narra la pregunta de una madre que hace rapar el pelo a su hijo, para que no dé la talla militar. Nada más que eso. Un muy prosaico documento-sociológico, etnológico...- de la vida española por el año 1878 en que el cuadro se firma, data y dedica a la Excelentísima Diputación de Jaén. Un lienzo que en bastante es superado por el que en 1881 se titula primero con natural simplicidad "La Sacristía" y, luego, con la aclaración "¿Mamá, por qué pega Jesús a esos hombres?", pues una niña señala a una pintada composición de la expulsión de los mercaderes del templo. Trabajo de tanto empeño "La Sacristía" como para que nos atrevamos a pensar que en él Pedro Rodríguez quisiera emular tabla tan universalmente famosa cual "La Vicaría", de Mariano Fortuny. "La Sacristía" de Pedro Rodríguez de la Torre figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, y desde ella pasó a las colecciones contemporáneas del Estado que por entonces se hacinaban en el Prado, y más tarde, cuando de hecho debía haber pasado al Museo Nacional de Arte Moderno, creado en 1894, se depositó en la Escuela de Bellas Artes de San Eloy, de Salamanca, por Real Orden de 23 de Septiembre de 1896."(219)

Alejado posteriormente de Jaen, debido al desempeño de la labor docente, que también había realizado en su tierra, su

---

(219) de la Puente Perez, J: "Ante la obra de Pedro Rodríguez de la Torre." En Catálogo Exposición: "Pedro Rodríguez de la Torre." Págs.16-17. Instituto de estudios giennenses. Museo Prov. de Jaén.

recuerdo se va perdiendo, hasta que su nombre llega a ser prácticamente desconocido. A su muerte, una revista giennense, "Don Lope de Sosa", dice de él: "...Pedro Rodríguez ha sido uno de los más grandes pintores de nuestro pueblo. Laureado en concursos y exposiciones, sus obras tienen un sello de originalidad, de exquisito colorido, de hermosa composición..."(220)

Estos dos pintores de Jaen encabezan una lista de nombres de pintores andaluces cuya formación artística se realiza fundamentalmente en Madrid. Muchos de ellos, además de los que ya hemos estudiado anteriormente, se dedicarán posteriormente a la docencia en sus respectivas provincias de origen, por lo que difundirán ampliamente las influencias estéticas por ellos asimiladas durante su aprendizaje en Madrid, Roma, París y otros focos del arte decimonónico internacional.

Nacido en Arjona (Jaén), y formado en la Escuela de San Fernando, es Manuel Ramírez Ibáñez, que posteriormente acude a Roma, "donde acude al estudio de Villegas, cuya influencia se evidencia en la minuciosa pincelada lumínica que Ramírez imprime en sus temas costumbristas."(221)

Natural de Úbeda es José Elbo, pintor de agitada y romántica existencia.(222) Adscrito a la escuela madrileña, e iniciado en la pintura dentro de los presupuestos neoclásicos, por su protector, José Aparicio, posteriormente su estilo evoluciona hasta situarse dentro de la línea romántica de Esquivel o Gutierrez de la Vega, lo que se aprecia más en sus retratos, como una encantadora obrera que se encuentra en el Museo Romántico: "El sastre de Palacio y su familia", tratada con una cuidadosa y delicada técnica, muy elaborada y concienzuda, pero que no cae en lo reiterativo o en la insistente dureza de lo excesivamente retocado. No obstante la gran calidad de su producción retratística, "su nombre quedó unido a un gran número de cuadros de género, terminados con una originalidad que denunciaba un nuevo estilo en el arte,

---

(220) Lopez Perez, M: Op.cit. Pág.32.

(221) González López, C : "Pintores españoles en Roma." Pág.172.

(222) Vid. Diccionario biográfico incluido. Vid.parte I;cap.3;ap."b"

por más que recordase en la elección de sus asuntos el carácter de Goya y la facilidad de Alenza."(223)

Manuel Wssel se integra durante el último tercio del siglo a la escuela sevillana; formado también en Madrid, se mantiene adscrito al círculo madrazista. Posteriormente, en Sevilla, "trabaja como retratista, vinculado a los medios aristocráticos e intelectuales de la ciudad. Ocasionalmente se dedicó a la pintura religiosa y costumbrista. Su técnica es cuidada y minuciosa, especialmente en la consecución de superficies pictóricas brillantes y esmaltadas y en la captación de calidades y texturas en los vestuarios y adornos."(224)

El gaditano Francisco Lameyer, del que no se sabe con exactitud si estudia en la Academia de San Fernando, lo que resulta presumible, dada su amistad con los Madrazo, lo cierto es que abandona su carrera por la pintura, dedicándose también al dibujo y al grabado. "Dentro del romanticismo español suele ser presentado como personalidad expresiva de la veta brava colorista, aunque también cultivó una pintura de dibujo apretado y modelado cuidadoso."(225) Su "Combate de moros, que se encuentra en el Casón del Buen Retiro, ostenta un título ambiguo con respecto a su auténtico contenido, ya que realmente representa el asalto a una judería por parte de una horda de moros negros, realizando una matanza indiscriminada de hombres, mujeres y niños. Como dice Jullian, los negros, en estas pinturas, son casi siempre representantes de la muerte. La violencia de la escena se subraya mediante una ejecución fogosa, de factura suelta, exaltada por el vivo y cálido colorido y la composición en violentas diagonales y escorzos. El dinamismo está puesto al servicio de la dramaturgia de la escena. Todo ello nos lleva al recuerdo de la pintura de Delacroix, cuya obra conoció Lameyer y cuyos pasos sigue aquí muy de cerca el pintor español."(226)

---

(223) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica...." Pág. 192.

(224) Valdivieso, E: "Hª de la pintura sevillana." Pág. 452.

(225) de la Puente, J: Catálogo del Museo del Casón. Pág. 115.

(226) Catálogo Exposición: "Pintura orientalista española." Pág. 62.

"Su confesado amor para con Goya no se resolvió en imitaciones ni sugerencias, sino en perfectísimas copias, la más certera de todas una de "Las majas al balcón", que daría lugar a muchos equívocos. Bonísimo retratista, demuestra serlo en el retrato de su madre. En alguno de sus viajes a París queda impresionado por la fogosidad de Eugène Delacroix, y un reflejo de esta admiración es un cuadro superior, y por otra parte, bien original: "La barca de Caronte". En temas castizos, su "Defensa de Zaragoza", del Museo de Arte Moderno de Lisboa, no es inferior a la escena del mismo título por Lucas. Pero quizá sea la serie más característica de Lameyer, en lo que se refiere a pintura, su colección de temas marroquíes, como "Mendigo de Tánger", "Mujeres judías de Tánger", "Fakir en una mezquita tangerina", "Combate moro", etc. Son obras muy estudiadas, muy ricas en color, en ningún caso inferiores a las de los orientalistas franceses del mismo momento."(227)

Nacido en Córdoba, y dedicado exclusivamente a la pintura religiosa, Angel M<sup>a</sup> Barcia es un pintor del que existen escasas referencias documentales. A veces recurre a la temática histórica, "como su obra "Tintoretto contemplando el cadáver de su hijo". La mayor parte de su producción está basada en versiones de las madonnas de Fray Angélico; de Tiepolo, como observamos en su obra "Adoración de los Reyes" de la colección Avilés en el Museo de Bellas Artes."(228)

José Ramón Garnelo y Alda, cordobés de adopción, estudia en Madrid después de haberse iniciado al arte en la Escuela sevillana. Iniciado en la pintura histórica, su formación ecléctica le lleva a una posición conciliadora entre los fundamentos estéticos del academicismo y las nuevas tendencias que a final de siglo surgen en Europa. Dedicado a la docencia, y "continuamente en lucha entre la pintura de vanguardia y la tradicional, intenta introducir en Madrid a través de su Cátedra, las nuevas tendencias

---

(227) Gaya Nuño, J.A: "Ars Hispaniae. (XIX)." Pág.240.

(228) Valverde Candil, M: "Un siglo de pintura cordobesa."

pero sin olvidar los clásicos elementos bases: La importancia de la silueta, el modelo en movimiento, y la valoración de la expresión personal del alumno."(229)

En el Museo de Bellas Artes cordobés se encuentra un boceto de "La muerte de Lucano", cuya soltura compositiva, cromática y dibujística se manifiesta de una forma subyugante, mostrando las extraordinarias facultades artísticas de su autor.

El malagueño Manuel Criado Y Baca desarrolla su carrera fuera de su ciudad, a pesar de haber recibido las primeras enseñanzas artísticas en aquella Escuela de Bellas Artes. Fundamentalmente paisajista, desarrolla también una valiosa labor teórica, dentro del arte, publicando un importante trabajo: "Método Hendrickx Enseñanza elemental y analítica del dibujo á mano libre, dedicado a S.A.R. el Sermo. Príncipe de Asturias, y aprobado por los informes del Real Consejo de Instrucción Pública, de la Real Academia de San Fernando y de una comisión especial. Declarado de texto para uso de las Escuelas de dibujo é instruccion primaria; traducido por D.Manuel Criado y Baca, Caballero de la Orden de Leopoldo I, primer propagador de éste método en España, pensionado en el extranjero, premiado en varias Exposiciones y profesor de esta enseñanza en la Escuela Normal central del Reino."(230)

Malagueños son también los artistas que se incluyen a continuación:

Leonardo Camps Gonzalez, que no se vincula a la docencia en Málaga hasta 1882; Antonio Castillo Aguado, que se dedica exclusivamente el tema histórico; Francisco Prats y Velasco, que sigue como retratista "la línea romántica de Esquivel, con mayor dureza de dibujo, los personajes aparecen incómodos en el lienzo."(231) Es un pintor secundario, consignado por Gaya Nuño como uno más entre los retratistas de la Corte(232); fué

---

(229) Ibidem.

(230) Ossorio y Bernard, M: "Galería biográfica.... Pág.174.

(231) Sauret, T: "El siglo XIX en la pintura malagueña." Pág.731.

(232) Gaya Nuño, J.A: "Ars Hispaniae.(XIX)." Pág.250.

también copista de Velázquez, como lo especifica Ossorio.(233)

Por último, José Vallejo Galeazo es uno más de los ejemplos de "emigrados" artísticos, debido a la escasez de medios de la Escuela malagueña en la primera mitad del siglo.(234) Destaca preferentemente como ilustrador.

Finalizado el recorrido por las diversas Escuelas de pintura de la Andalucía decimonónica, y una vez efectuado un rápido análisis de las orientaciones estilísticas de sus pintores, podemos concluir afirmando, sin lugar a dudas, que, dentro del carácter local de cada una de aquéllas, que se manifiesta especialmente en la pintura de costumbres y sobre todo en el paisaje, la tónica general a seguir, en todas y cada una de ellas, tanto en relación a la temática como a las técnicas y la inspiración, sigue los cánones marcados por la madrileña Escuela de San Fernando, órgano rector y canalizador del arte español del momento. Es en el retrato y en la pintura de Historia donde más se advierte este, llamémoslo así, centralismo, en el cual influyó y no poco la diestra mano de la familia Madrazo, que durante prácticamente un siglo controla la totalidad de la producción pictórica nacional. Después veremos de qué formas particulares influyen directamente en el modo de hacer de la pintura andaluza, concretamente. Lo cierto es que en Andalucía se produce mucho y muy bueno, a pesar de los lógicos casos de torpeza de miras o de flagrante vulgaridad, que también los hay, como en el resto de la nación. Pero en general, la sensibilidad del andaluz le predispone excepcionalmente para las artes plásticas, y los pintores andaluces asimilan a la perfección las corrientes nacionales y europeas de inspiración ochocentista, haciéndolas rápidamente suyas. Sevilla y Cádiz detentan preferentemente la hegemonía de la producción, pero durante el último tercio de siglo, el resto de la Escuelas despiertan de su letargo, gracias al aumento de medios materiales que permiten una mejor enseñanza de las artes en sus respectivos centros, de forma que una pléyade de pintores andaluces vienen a llenar

---

(233) Ossorio y Bernard, M: Op.cit. Pág.555.

(234) Sauret, T: Op.cit. Pág.754.

un importante apartado de la pintura española, e incluso internacional, de la época. Las Exposiciones Nacionales se ven llenas de nombres de artistas andaluces.

En este análisis estilístico, "predomina el tono elogioso; la censura, cuando se asoma, lo hace con tanto recato como si quisiera pasar inadvertida. El crítico, por experiencia propia de las dificultades de la creación artística, emplea en sus juicios toda su buena fe y su amplitud de criterio; antes que de tacaño prefiere pecar de generoso...si hay pecado en la generosidad."(235)

---

(235) Pantorba, Bernardino de: "Artistas andaluces." Págs.9-10.