
Problemática urbanística de la Barcelona moderna con anterioridad al «Plan Cerdá»

SANTIAGO ALCOLEA

Como final del prolongado paréntesis de evidente decadencia que para la ciudad de Barcelona se abrió a principios del siglo XVI advertimos múltiples manifestaciones de su recuperación en el último cuarto del siglo XVIII. No es preciso detallarlas ahora. Simplemente deseamos subrayar las que se refieren al hecho urbanístico que va a ser ahora objeto de nuestra atención. En esta época la Ciudad Condal presentaba una singular situación. Extendida por el llano litoral se hallaba rodeada por el recinto amurallado medieval y dominada por dos fortalezas: en su costado Suroeste el castillo de Montjuic, en lo alto de una colina, y en el costado Noreste la Ciudadela, incrustada en su cuerpo urbano como obsesionante presencia y permanente recuerdo de la voluntad de dominio expresada por Felipe V que mandó construirla. Esta situación, tan poco propicia a un desarrollo normal, fue un constante obstáculo. A removerlo aplicaron su energía todos los representantes de las fuerzas ciudadanas hasta conseguir su eliminación en los años centrales de la siguiente centuria. Tras la eliminación de las murallas y la certeza de neutralizar y luego de anular en breve plazo el segundo de los obstáculos, la odiada Ciudadela, pudo llegarse a la ansiada ocasión de estudiar un ambicioso plan de Ensanche que había de marcar un cambio radical en el panorama urbano barcelonés.

Sin embargo, mientras llegaba este momento, las iniciativas de varia índole, particulares o derivadas de organismos oficiales, se dirigieron a mejorar las posibilidades que se ofrecían dentro del núcleo delimitado por el recinto amurallado. En este núcleo

había dos sectores perfectamente separados por las Ramblas, vía ciudadana de creciente importancia. El sector Noreste, compacto, sólo permitía una mayor densidad de población aumentando la altura de sus edificaciones, mientras que en el sector Sudoeste, que en ocasiones se denomina el Arrabal, subsistían muchas huertas y espacios urbanizables. Aquí se establecieron numerosas industrias y se situaron los primeros intentos de urbanización parcial por parte de particulares, como el marqués de Benavent, en 1771, o el marqués de Barberá (1777), que entonces no alcanzaron éxito, mientras iban surgiendo callejuelas estrechas e irregulares, como la de Trentaclus. Una iniciativa más fecunda será la emprendida en este sector por el capitán general Conde del Asalto en 1783 para abrir una calle que desde la Rambla llegase hasta la muralla a los pies de Montjuic. Esa calle, rectilínea, ancha, todavía lleva su nombre y en 1788 estaba ya empedrada y con la cloaca construida.

En esos años del decenio de los 80 ya se exigió la presentación en el Ayuntamiento de planos para cualquier reforma o nueva construcción; se dispuso que todas las calles del Arrabal tuviesen una anchura que, como mínimo, permitiese el paso de dos coches, es decir que el problema de la circulación rodada se sitúa como algo básico a resolver en los nuevos planteamientos urbanísticos y se recibieron las indicaciones del buen rey Carlos III a las autoridades barcelonesas en el sentido de ensanchar las calles a medida que se fuesen renovando las casas.

En los años sucesivos hasta la Guerra de la Independencia se urbanizaron en este sector del Arra-

bal algunas calles de escasa importancia por iniciativa particular, como las del marqués de Barberá (1790-1792), Guardia (1790), Olm (1792-1796), Lancáster (1797), Sant Pacià (1797), Sant Rafael (1798), Ferlandina (1800), las Tapias (1802), Santa Elena (1804) Reina Amalia (1806) y otras, algunas de ellas empedradas y con sus cloacas. Tras la Guerra de la Independencia se urbanizaron en este sector las calles del Cid y de la Unión (1836) y, como consecuencia de la desaparición de algunos edificios monásticos después de 1835 surgieron algunas realizaciones urbanísticas, como el mercado público dispuesta en el solar del convento de San José, junto a la Rambla; la plaza en que se convirtió el patio del convento de San Agustín y la calle Mendizábal que atraviesa dicho convento para unir las calles del Hospital y de San Pablo, y el conjunto de calles constituidas por las del Notariado, Dr. Dou, pintor Fortuny y los Ángeles, surgidas a partir de 1875 en el solar del convento del Carmen, sede de la Universidad Literaria durante algunos años. En este sector se fueron estableciendo también muchas de las nuevas fábricas textiles que surgieron entonces.

Mucho más interesantes y ambiciosas son las realizaciones urbanísticas en el otro sector barcelonés, en su núcleo esencial a levante de las Ramblas. Quizá la más antigua sea la derivada de la ampliación del palacio episcopal en 1782 que, con el derribo de algunas casas de la calle de la Paja, determinó una sensible mejora de la Plaza Nueva. Otras plazas, o mejor plazuelas, surgieron al poner en práctica lenta y gradualmente la Real Cédula de Carlos III (3 de abril de 1787) que abolía los cementerios parroquiales, pues prohibía severamente el enterrar en las iglesias y ordenaba la construcción de cementerios fuera de las poblaciones. En 1802, por ejemplo, se convirtió en plaza el cementerio mayor de Santa María del Mar y poco después lo fue el anejo a la misma iglesia denominado «Fossar de les Moreres». En 1816 se ordenó empedrar los solares de todos los cementerios existentes en la Ciudad y en los años sucesivos quedaron anulados todos, entre los que se incluían los correspondientes a las iglesias de Nuestra Señora del Pino, de San Miguel, de San Justo o de San Pedro de les Puelles, que darían origen a otras tantas plazas. El nuevo cementerio general se situó en la zona oriental, extramuros y cerca de la playa, y fue el único cementerio barcelonés hasta que en

1882 se estableció el llamado del Sudoeste, en la falda de Montjuic hacia el mar.

De origen distinto y mayor entidad son otras plazas barcelonesas. Dos de ellas, la del duque de Medinaceli y la plaza Real, fueron el resultado de la ocupación total o parcial del solar de sendos edificios conventuales. Las otras dos, la de Palacio y la de San Jaime, fueron la consecuencia de reformas urbanas tendentes a ennoblecer y valorizar sectores en que estaban situados edificios públicos de primer orden, como lo eran la Lonja, la Aduana y el palacio de los Virreyes en el primero, y el Ayuntamiento y la Diputación en el segundo caso.

A partir del año 1844 se construyó la plaza del duque de Medinaceli en el solar del antiguo «plá de Framenors» ampliado con una pequeña parte del convento de San Francisco, derribado en 1835. La proyectó Francisco Daniel Molina Casamajó (1815-1866), arquitecto municipal, que en ella adoptó un esquema de indudable visión urbanística al aprovechar la posible apertura hacia el espacio libre representado por el puerto. Para ello la organizó con planta rectangular abierta al dejar sin construir uno de los costados, el que daba frente entonces a la muralla de Mar y se abre ahora al paseo de Colón. Adoptó así excelentes soluciones del siglo anterior, como la plaza Royale (a partir de 1731) en Burdeos, abierta al Garona, o la plaza del Comercio (a partir de 1758) en Lisboa, que se abre al Tajo. Lo mismo que en esos dos grandes antecedentes un monumento se situó en el centro del nuevo espacio urbano. En nuestra plaza de Medinaceli consiste en una fuente circular; en su centro se alza amplia base con cuatro tritones de estirpe berninesca y sobre ella una columna corintia de hierro colado que debía estar coronada por la estatua de Blasco de Garay, pero en 1850 fue modificada esta idea y en su lugar se colocó la figura del famoso almirante y conceller de Barcelona, desde 1361 a 1369, Galcerán Marquet, obra de Damián Campeny. Podemos señalar aquí un claro antecedente de lo que será el monumento a Colón que había de enriquecer años más tarde la conexión del eje representado por las Ramblas con la llamada Puerta de la Paz, frente al puerto, y con el Paseo de Colón, paralelo al mismo, en el lugar de la antigua Muralla de Mar.

En el solar del antiguo convento de Capuchinos, junto a la Rambla, surgió la Plaza Real según proyecto de F. D. Molina, ganador del concurso

convocado por el Ayuntamiento barcelonés en 1848. El segundo premio lo obtuvo el también arquitecto municipal José Oriol Mestres que en su proyecto introducía la novedad de apoyar las arcadas en columnas de hierro. Se acabó en 1859 y con ello F. D. Molina estableció un excelente colofón a la rica serie de plazas potricadas españolas aunque no falten en ella conexiones con la idea de las *places royales* francesas. La correcta ordenación de sus arcadas bajas con sillería almohadillada, del orden gigante corintio de los dos pisos y la sobriedad del ático, encierran múltiples detalles demostrativos del alto nivel profesional del arquitecto, pero quizá sean aún más atractivos los aciertos urbanísticos prodigados en las conexiones de la Plaza con la Rambla y con la calle de Fernando. Por aquel lado tenemos el pasaje Bacardí (1856) cubierto con estructura de hierro y vidrio que es interesante y temprano ejemplo en Barcelona de esta novedad arquitectónica, y la calle de Colón que resuelve hábilmente la irregularidad de este acceso, el único que permite la entrada del tránsito rodado a la plaza. Más complejo es el enlace con la calle de Fernando, el pasaje Madoz, organizado a manera de pequeño patio que actúa como vestíbulo de la plaza. También aquí se pensó centrarla con un monumento, dedicado a Fernando el Católico, con estatua ecuestre en hierro fundido sobre un pedestal de mármol, único elemento que llegó a construirse y subsistió hasta que en 1875 fue retirado y sustituido por la fuente actual, de hierro también y dedicada a las Tres Gracias.

Una tercera plaza, la de Palacio, era el resultado lógico de la necesidad de resolver el problema urbano de un sector barcelonés que acogía el palacio de los Virreyes, convertido en residencia de los capitanes generales desde 1715, y que desde el último cuarto del siglo XVIII se había visto favorecido por una serie de construcciones monumentales como la Lonja de Comercio y la Aduana, demostrativas del vigoroso renacer de las actividades mercantiles. Había sido mejorado y ampliado su espacio en los años 1820 y 1826 y poco después en 1836, se completaba su entorno con el bloque de casas porticadas conocido con el nombre de «Porxos d'en Xifré» por el del propietario constructor. Con ello resultó una amplia plaza rectangular, de cierta regularidad, que representaba la entrada a la ciudad desde el puerto por el Portal de Mar, y la conexión directa con el barrio marítimo de la

Barceloneta. Recibió también su correspondiente centro monumental con la fuente inaugurada en 1856 según proyecto de F. D. Molina que todavía se conserva. Ostenta esculturas de los hermanos Baratta alusivas al Genio Catalán, a las cuatro provincias y a los cuatro ríos catalanes.

La última de estas destacadas plazas barcelonesas es la de San Jaime que resultó de la amplia reforma representada por la apertura del gran eje transversal, del que luego hablaremos, que se abrió paso por el compacto caserío medieval y estableció una conexión directa entre la rambla y los alrededores de la Ciudadela. Ya en 1825 se creó una Comisión de Ensanche y Regularización de la plaza de San Jaime que existía ya, pero entonces no era más que un reducido cuadrilátero situado en el ángulo norte de la actual cuyo solar estaba ocupado por la iglesia de San Jaime, con su pórtico y cementerio, la casa de la Basílica General, el cementerio viejo de San Miguel, la casa del Verguer y otros edificios. A partir del período constitucionalista de 1820-1823 se inició el derribo de estas construcciones y se despejó un espacio casi rectangular presidido en uno de sus costados largos por la excelente fachada del palacio de la Generalidad, que había sido construida por Pere Blay a partir de 1597; enfrente se alzó la nueva fachada del Ayuntamiento concluida en 1845 según proyecto menos afortunado de Josep Mas y Vila. Por su misma naturaleza de espacio receptor de numeroso público en diversidad de manifestaciones ciudadanas y por la fuerza del eje transversal representado por la alineación de las calles Fernando y Jaime I, no presenta elemento alguno, sea fuente o monumento, que interfiera la libertad de movimientos en él.

Hemos aludido ya al gran eje transversal que, iniciado a partir de 1823 y continuado durante treinta años, había de dar como resultado una vía prácticamente rectilínea, de ancho uniforme de nueve metros y con edificios de altura regularizada. Estaba constituida por las calles de Fernando, Jaime I y Princesa que comunican directamente las Ramblas con el sector de la Ciudadela atravesando el sector neurálgico de la ciudad constituido por la mencionada plaza de San Jaime. Con esta obra podemos considerar que se inicia la serie de vías transversales que en los años sucesivos se abrirán en los núcleos medievales de tantas ciudades españolas. Ya en 1826 se concretaba que las nuevas ca-

sas de la calle Fernando debían tener cornisas iguales levantándolas todas hasta una misma elevación, e incluso el maestro de obras municipal J. Mas y Vila proporcionó algunos modelos de fachadas. Llegó esta calle a la plaza de San Jaime en 1844-1848, avance lento que se aceleró muchísimo en los siguientes tramos, pues la calle de Jaime I se abrió en 1849 y la calle de la Princesa se acabó en 1853. El conjunto constituye un excelente ejemplo de la arquitectura barcelonesa del segundo cuarto de este siglo XIX que merecería un detallado estudio. La calle de Fernando en particular se convirtió muy pronto en una de las mejores de Barcelona. Pocos años después de su apertura A.A. Pi y Arimón, en su *Barcelona Antigua y Moderna* (Barcelona, 1854) dice que «...por su situación céntrica, su rectitud, la uniformidad y buen aspecto de las fachadas de sus casas y sus muchas y lujosas tiendas... constituye hoy la calle más bella de Barcelona».

Paralelamente se realizaron en este sector de la ciudad algunas modificaciones urbanas de escasa entidad, como las impulsadas por la condesa de Sobradíel que, en los solares del que fue Palacio Real Menor y convento de los Templarios, urbanizó las calles de Cervantes y de Sobradíel, entre 1847 y 1857, con la consiguiente pérdida de aquellos monumentos. Algo parecido ocurrió con la apertura de la calle del duque de la Victoria entre los años 1855 y 1860, que determinó la desaparición de la casa Gralla, uno de los mejores edificios del siglo XVI barcelonés.

A los efectos de la sucesiva transformación urbana de Barcelona es muy ilustrativo el examen de algunos planos de la ciudad publicados por varios autores. Podemos tomar como punto de partida el excelente inserto por A. Ponz en su *Viaje de España* (Edición de M. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 1223) en el que puede apreciarse el progreso de la edificación entre las huertas del sector situado al oeste de la Rambla. Otra fase puede estar representada por el plano incluido por A. de Laborde en su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (París, 1806) en el que se puede advertir la remodelación de la Rambla, con las nuevas alineaciones y el derribo de la muralla medieval que la bordeaba por su costado oriental y era ya entonces totalmente inútil, y la nueva calle del conde del Asalto. Están particularmente detalladas las fortificaciones que rodeaban a la ciudad, el castillo de Montjuic y la Ciudadela. Un cambio considerable se advierte en

el detallado plano que se incluye en el *Manual del Viajero en Barcelona*, de M. Patxot (Barcelona, 1840) uno de los mejores de la primera mitad del siglo XIX. En él se consignan los edificios principales y las calles están indicadas por su nombre; destaca en particular la calle de Fernando que llegaba ya hasta su cruce con la calle de Aviñó. Este plano fue la base para otros publicados en 1848 y 1849; en el primero la calle de Fernando alcanza hasta la plaza de San Jaime y en el segundo aparece la calle de Jaime I desde la plaza de San Jaime hasta la del Ángel. Los planos importantes de años sucesivos se orientaron con preferencia hacia la problemática del gran Ensanche, quedando el casco antiguo sin cambios importantes hasta la apertura de la actual Vía Layetana a principios del siglo actual.

Entretanto iba madurando la solución al problema, esencial para el porvenir de la ciudad, representado por la eliminación de los obstáculos fundamentales: el cinturón de murallas y la Ciudadela. Fue un tema que se convirtió en una especie de barómetro de la situación política y social. En términos generales podemos considerar que las fuerzas liberales y de indudable arraigo popular lo sentían con mayor intensidad y se esforzaban por darle solución satisfactoria, en tanto que los sectores conservadores y reaccionarios mostraban una cierta oposición, una actitud reticente ante el gran proyecto. Ya a partir de los años cuarenta se suceden los episodios que habían de conducir a la ansiada solución. En 1841 una Junta Suprema de Vigilancia decidió iniciar el derribo de la Ciudadela entre gran entusiasmo popular, pero al año siguiente, tras el duro bombardeo de la ciudad realizado desde Montjuic por orden del general Espartero, permitía el derribo de las murallas, pero muy poco después se produjo un nuevo ataque armado a la Ciudadela por parte de los «Jamancios» entre septiembre y noviembre, y se dio de inmediato la orden de reconstruir lo derribado. En junio de 1854 se sublevó el general O'Donnell y ello determinó la constitución de una Junta Provisional de Gobierno de Cataluña, en Barcelona. Esta Junta decidió derribar las murallas de la ciudad y el hecho fue confirmado poco después por parte del gobierno, de tendencia progresista, que dispuso la anulación del recinto por la parte de tierra. Pese a que la ciudad estaba entonces bajo los efectos de una grave epidemia de cólera, se emprendió con entusiasmo y

rapidez el anhelado derribo, que había de ser ya el definitivo. Persistía aún la Ciudadela, que cerraba la expansión de la ciudad por el Este. Hubo que esperar hasta 1869 para conseguir una ley que permitía ceder a Barcelona los terrenos de la Ciudadela siempre que fuesen dedicados a parque público. Se advertía concretamente que si eran objeto de maniobras especulativas habían de revertir al Ejército. El 7 de mayo de 1871 se aprobaron las bases del concurso para el proyecto de transformar los terrenos de la Ciudadela en una zona de parques y jardines y el ganador del concurso fue Josep Fontseré y Mestres. El resultado fue un espléndido marco para la Exposición Internacional del año 1888, la primera de las grandes exposiciones celebradas en España, y casi la única zona verde de alguna consideración que engloba el espacio urbano barcelonés.

Una vez desaparecidos esos obstáculos esenciales hubo la posibilidad de realizar lo que la ciudad ansiaba desde tiempo atrás: el Ensanche, la expansión por el amplio llano inmediato que se ofrecía como tentadora solución a los agobios urbanos. Y esa solución se planteó sin tardanza con la verdadera explosión urbanística representada por el conocido Plan Cerdá, único paralelo en nuestras tierras de las grandes realizaciones coetáneas en la América del Norte y superación de lo hasta entonces realizado en Europa. Las realizaciones del barón Haussmann a partir de 1853 en París, por ejemplo, superan sin duda alguna en proporciones y en ambición a lo que se había realizado en el casco antiguo de Barcelona, pero en el fondo no eran más que remodelaciones de algunos sectores de la ciudad, con pervivencia del espíritu barroco y muy por debajo urbanísticamente de lo que debía ser el Ensanche barcelonés.

Algunos aspectos de la reforma interna de Cartagena (1874-1900)

JAVIER PÉREZ ROJAS

La situación estratégica de la ciudad de Cartagena, aprovechando las excelentes condiciones naturales de su puerto, la convierten durante toda su historia en un centro de marcado destino militar. Esta función defensiva logra su máxima expresión en el siglo XVIII con la elevación de un respetable número de construcciones, pensadas desde y para esta finalidad. Ingenieros y arquitectos refuerzan con su obra lo que la naturaleza y brindaba.

A mediados del siglo XIX, con el renacer de la antigua actividad minera, la vida de la ciudad adquiere un nuevo ritmo que supera las estructuras urbanas existentes. Los sucesos revolucionarios del Cantón motivaron una nueva actuación urbana, pero de corto alcance pues tan sólo se remite a reparar lo existente porque así lo exigen las apremiantes necesidades. La prensa de la época recoge en parte las medidas adoptadas ante esta situación y la labor a emprender: «Los cartageneros lloramos hoy nuestras desdichas viendo destruidos nuestros mejores monumentos: por tierra los benéficos asilos que servían de bálsamo consolador a nuestras penas: sin edificios donde albergarnos y envueltos en las mismas miserias que con valentía y entereza hemos sufrido en seis meses de forzada y terrible emigración. Es imposible que pueda hacerse una reseña detallada, cuando Cartagena no era más que un informe montón de ruinas. Hoy ya se nota bastante animación. Muchos edificios destruidos se hallan en construcción y los escombros van extrayéndose»¹.

Es entonces cuando una comisión de ingenieros militares auxiliados por el arquitecto munici-

pal Carlos Mancha², se ocupan de derribar los edificios ruinosos³. Las noticias sobre derribos, amontonamiento de escombros, barrizales, sugerencias de mejoras urbanas⁴, etc. se repiten continuamente.

Cartagena, en el momento que estudiamos, era ante todo una ciudad militar circunscrita en sus murallas. Dentro del recinto hay dos montículos, uno de ellos, la Cima de la Concepción, se encuentra junto a la muralla en una de las caras que miran hacia el mar: la existencia de esta cima dificultaba los enlaces del muelle con el resto de la ciudad. Estos enlaces serían decisivos a partir de la industrialización de Cartagena. Es ahora cuando se enfrentan los intereses militares y los intereses de la ciudad al tener que armonizar la función defensiva con la función comercial. Las reformas que vamos a ver se inscriben en este dualismo: han de favorecer al ministerio de la Guerra y han de favorecer al Ayuntamiento. A dos puntos principales va a afectar esta primera reforma: la calle de la Muralla del Mar y la prolongación de la calle

¹ *El Eco*, 1-II-1874.

² *El Eco*, 5-II-1874.

³ *El Eco*, 10-II-1874. El número de albañiles empleados fue muy elevado.

⁴ Entre otras aparecen las siguientes notas: «Se ha derribado la casa de la calle S. Miguel Esquina Jara. ¿Se volverá a reedificar sin alinear la calle? (*El Eco*, 5-X-1874). Esta alineación se realiza (*vid.* Federico CASAL, *Las calles de Cartagena*, Cartagena, 1930, pág. 507).

Gisbert. Para nuestra exposición vamos a establecer dos apartados, el primero abarca desde las alineaciones más notables entre la finalización del Cantón y la presentación del proyecto de ensanche y reforma en 1897, la segunda parte analizaremos brevemente el aspecto de la reforma interna de este proyecto de ensanche.

CARTAGENA POSTCANTONAL (1874-1897)

Reforma de la calle Gisbert

De todas las calles que corrían perpendiculares hacia el mar únicamente el eje que constituye las calles del Carmen y Mayor pone en comunicación directa un extremo de la ciudad con el muelle: el Molinete al Norte y el castillo de la Concepción, al Sur eran dos obstáculos que impedían cualquier comunicación continua. Tan sólo la calle de la Caridad brindaba una posibilidad de conexión paralela a la anterior a no ser por la existencia de la citada cima. Desde hacía tiempo se abrigaba la idea de taladrar este obstáculo. Después de continuas gestiones se consigue el permiso por una Real Orden del 6 de julio de 1877; pero el proyecto no es definitivo hasta el 30 de mayo de 1878 en que un informe de Gobernación analiza de manera elocuente los fines que abrigaba dicho proyecto: «Excmo. Sr. con estas fechas digo al director general de ingenieros lo siguiente. En vista del expediente promovido por el Ayuntamiento de Cartagena en solicitud de permiso para prolongar la calle de la Caridad hasta la Muralla del Mar, dando por ella una nueva salida de la población al muelle. Considerando la gran importancia comercial del puerto de Cartagena y la absoluta necesidad ya reconocida de antes por el cuerpo de ingenieros, de dar a la población una segunda salida al muelle.

Considerando que la calle que se pretende abrir favorece notablemente las condiciones civiles, mejorando y dando alguna amplitud a la edificación, circunstancia que debe tenerse muy en cuenta en todo pueblo murado y que tiene por tanto dificultad de ensanche urbano por su perímetro.

Considerando que la nueva vía es favorable a Guerra pues pone en comunicación directa, espaciosa y cómoda el gran parque de artillería de la plaza con la Muralla del Mar y con el muelle, acortando así mucho el tiempo necesario para el arma-

mento de terraplenes y conducción de la artillería que tenga que desembarcar o embarcar.

Considerando que el corte de esta nueva calle nace en el cerro de la concepción no quita de éste más que las laderas donde no puede ni importa colocar artillería. Ha tenido a bien acceder a lo solicitado por dicha corporación»⁵. Los planos los redacta el arquitecto Carlos Mancha que diseña una curiosa puerta romana, con decoración alusiva al cuerpo de artillería. Todo el proyecto es aceptado, excepto esta puerta⁶.

Ninguna obra de la ciudad archivó tal cantidad de expedientes y problemas como los planteados por esta calle que debía ser una de las principales arterias comerciales. Sucesivamente los arquitectos Carlos Mancha, Tomás Rico, Pedro Oliver y Víctor Beltrí, han intervenido en estas obras que se prolongan hasta entrado el siglo XX. Continuas han sido las discusiones sobre si era preferible dar salida a la calle por debajo de la muralla (llamado punto de vista «bajo» y preferido por el Ministerio de la Guerra) o a través de una rampa con acceso a la muralla y de ésta al muelle (punto de vista «alto» preferido por el Ayuntamiento. A estas dudas de la administración se une toda la problemática ocasionada por los derribos, expropiaciones e indemnizaciones que originaron las obras, ya que los efectos de los barrenos agrietaron y falsearon las viviendas colindantes. La reforma dio fin a un barrio poco simpático a la administración, y, según manifestación del propio Ayuntamiento, las obras terminaron siendo una solución a los problemas de empleo⁷.

Reforma de la calle Príncipe de Vergara

La existencia de la Comandancia de Marina en el centro de la Muralla del Mar es uno de los prin-

⁵ Archivo Municipal de Cartagena, Alineaciones y obras (1871-1898), Escritos del Gobierno Civil de Murcia, número 531, negociado 2.

⁶ A.M.C., Alineaciones y obras (1871-1898), informe 22 de marzo de 1895.

⁷ «El Ayuntamiento acordó solicitar de este gobierno la correspondiente autorización para realizar las indicadas obras sin las formalidades de subasta por estimar aquellas de urgente necesidad para atender en lo posible al sostenimiento de la clase obrera con dichos trabajos» [A.M.C., Alineaciones y obras (1876-1898), 15 de mayo de 1897].

cipales móviles de esta reforma que dará lugar a la creación de la calle Príncipe de Vergara (1876). Ya hemos visto las dificultades de conexión que había entre este eje militar de la Muralla del Mar y el resto de la ciudad. El único enlace posible era a través de uno de los extremos del citado eje militar, pero éste, lejos de ser un espacio recto y desahogado, era una maraña de callejones habitados por un *status* social bajo. Las razones que el Ayuntamiento alega para actuar sobre este núcleo: «será indudablemente uno de las mejoras de gran utilidad general que necesita esta población en su notable y progresivo e incesante desarrollo. La Muralla del Mar centro de las oficinas de Marina y Guerra es por consiguiente una vía de gran movimiento, necesitando tanto aquellas oficinas como su numeroso vecindario mas anchura en su comunicación con la ciudad». Las ventajas: «facilitar las comunicaciones y hermostrar parte de la población que hoy existe arrinconada y escondida»⁸.

Dos casas pertenecientes a la alta burguesía, la de D. Bartolomé Spottorno y la de D. Pedro Caccioro, marcan las líneas a seguir en la alineación de esta nueva calle. Al igual que en la reforma de Gisbert, comienza la tasación de casas, solares, etc., pero sin la larga problemática de aquélla. En 1889 el arquitecto municipal Tomás Rico se hace cargo del trabajo iniciado por Carlos Mancha en 1876⁹. Las obras continuarán hasta 1900 y será la compañía de Ensanche quien las lleve a feliz término.

Tema interesante dentro de la reforma interna es la ordenación y embellecimiento de plazas. Entre estas medidas destacaremos los diseños del arquitecto Tomás Rico para verjas de jardines públicos, decoradas a base de motivos eclécticos con predominio del tema neogriego de la palmeta (Plaza del Risueño). Plazas y Glorietas que venían desempeñando un importante papel en las actividades lúdicas de la ciudad, ante la apremiante falta de espacios abiertos y parques¹⁰.

CARTAGENA Y EL PROYECTO DE ENSANCHE REFORMA Y SANEAMIENTO (1897)

El viejo recinto y el proyecto de reforma interna

En 1897 se presenta el estupendo proyecto de Ensanche y Reforma¹¹. Hasta entonces no se aborda la renovación de la ciudad de modo unitario y coherente que contrasta con las anteriores actuaciones de carácter disperso pese a localizarse en una zona concreta.

En este proyecto García Faria (en colaboración con el coronel de ingenieros F. Ramos Bascuñana y el arquitecto P. Oliver Rolandi) y sus colaboradores, más que traernos una réplica directa del Plan Cerdá, trasladan la realidad urbana barcelonesa de esos años. Incluso nos atreveríamos a sugerir que para la realización García Faria ha tenido muy en cuenta el plano de Barcelona que él efectúa en 1891, donde comprobaría las desvirtuaciones o evoluciones que han ido sufriendo las manzanas del ensanche Cerdá.

En los cambios impuestos a la vieja retícula es imposible no recordar las alineaciones y transformaciones del París hausmaniano, el Madrid de Fernández de los Ríos o las posibles reformas internas de Cerdá, sin que todo ello no suponga un reconocimiento de los que hay realmente de aportación original; es decir, aquellas actuaciones cuyo sentido se comprende en la realidad geomórfica de Cartagena. Pensada la reforma años antes de aprobarse el derribo de las murallas, se adivina una predisposición a ir preparando la unión de las calles del recinto con las modernas avenidas de que dispondría el ensanche. Objetivo que ellos mismos especifican: «a la constitución de todo ensanche subsiguen indefectiblemente ciertas obras de reforma, indispensables para procurar el debido enlace y acuerdo de la población nueva con la urbe antigua, y también es preciso promover la reforma de cuanto lo requiera el casco antiguo»¹². Precisamen-

⁸ A.M.C., Alineaciones de la calle Príncipe de Vergara, y de Febrero de 1876 [vid. Alineaciones y obras (1876-1898)].

⁹ A.M.C., Alineaciones (1877-1898). En 1877 un particular se dirige al Ayuntamiento proponiendo finalizar estas obras a corto plazo y apunta la necesidad de un ensanche para la ciudad.

¹⁰ Referente a los conciertos en las plazas públicas (vid. *El Eco*, 17-IX-1874).

¹¹ J. PÉREZ ROJAS, «Cartagena entre el Plan Cerdá y la Ciudad Lineal», *El País* (Suplemento de Arte y Pensamiento), 23-VII-1978.

¹² F. RAMOS BASCUÑANA, P. GARCÍA FARIA y P. OLIVER, *Proyecto de Ensanche Reforma y Saneamiento de Cartagena*, Barcelona, 1897, pág. 7.

te, años antes Cerdá había criticado del ensanche de Castro la ausencia de una reforma interior «en función y consonancia con el nuevo ensanche»¹³.

Fueron pensadas varias plazas, «que procuren el debido enlace» en las futuras y principales confluencias, pero destaca además entre las medidas de este ensanche y reforma de Cartagena el doble cinturón verde que debía rodear tanto el exterior como el interior de las murallas, regularizándolo todo. Solución en la que cabría ver cierto influjo del urbanismo germánico. Sin embargo dada la escasa descripción de la reforma interna, en la memoria, no sabemos con certeza si abrigaban por completo la idea de derribar las murallas o aprovechar las posibilidades monumentales de éstas. Sí conocemos la oposición al derribo de las puertas más artísticas¹⁴.

Las modificaciones directas sobre la vieja retícula urbana van encaminadas a agilizar al máximo la circulación interna, suprimiendo recorridos serpenteantes y callejones que impiden la fluidez de las comunicaciones. Son modificaciones en líneas perpendiculares y paralelas, manteniendo el carácter oblicuo de las calles de Cartagena con respecto al muelle. De esta reforma, que hoy resultaría tan discutible, se lleva a cabo una mínima parte pues en realidad repercutía a casi la mitad de las calles¹⁵, circunstancia que encontraría enormes dificultades. Los puntos más afectados giraban en torno a la calle Mayor y del Carmen, con la consiguiente alineación de la puerta de Murcia que formaría un gran

espacio rectangular de donde radialmente partirían varias calles. De igual modo eran importantísimas las reformas del entorno del Ayuntamiento, Muralla del Mar, calle Gisbert, castillo de la Concepción y reforma de la calle del Duque.

La reforma de la Muralla del Mar se centra en la organización en torno a la comandancia de marina que acentúa su carácter representativo y simbólico con la escalera imperial que conduce al muelle y la galería de arcadas en que se transforma la muralla.

La propuesta de mejoras para la calle Gisbert es una inteligente solución a los debatidos punto de vista alto y bajo, ya que se adopta un criterio unificador: «alto» para las construcciones que descienden en rampa hasta el final de la calle Gisbert; «bajo» para el centro de la calle, cuya finalidad de comunicación se vería cumplida sin perjuicio de la función comercial.

La reforma del entorno del Ayuntamiento determina lo que es hoy uno de los mejores ámbitos monumentales de Cartagena. Su construcción transforma todo el entorno existente hasta conseguir un gran espacio definidor del carácter del edificio, programa que en parte es posible con el derribo de las murallas en 1902, lo que da lugar a un gran acontecimiento festivo, muy lógico si pensamos que el derribo suponía toda una nueva perspectiva en la organización urbana.

La arquitectura

Común denominador en las diversas tipologías del proyecto es el estilo ecléctico, tanto para edificios públicos como privados. Un eclecticismo de transición más cercano al catalán que al madrileño. Construcciones simétricas con almohadillado en las esquinas, guardapolvos, planta noble acentuada y uso de galerías y miradores. En las casas diseñadas para la calle Gisbert conviven unas muy simples, casi son connotaciones estilísticas, otras más sobresalientes marcan una diferenciación social, y otras son casas de vecinos, muy de ciudad, en las que la gradación social está en correspondencia con el piso ocupado. Es por lo general una arquitectura más pensada para cumplir las necesidades reales de un proyecto que para satisfacer los caprichos personales de un encargo. Es la representación de una arquitectura que puede ir aparecien-

¹³ P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y Arquitectos Madrileños del Siglo XIX*, Madrid, 1973, pág. 164.

¹⁴ F. RAMOS BASCUÑANA, pág. 47.

¹⁵ La reforma afectaba, entre otras, a las siguientes calles: reforma de la calle del Cañón que, arrancando de las espaldas del Ayuntamiento, enlazaba directamente con Cuatro Santos, Duque y San Diego, suprimiendo en la alineación de las manzanas los callejones de Faquinet y Cura; reforma de calles que desde la plaza Real continuaría por el Norte de la plaza de José Antonio, afectado por consiguiente a las calles Comedias, Medieras, San Miguel y Campos; reforma de la plaza de San Sebastián unida a la Puerta de Murcia y regularización de las manzanas colindantes; reforma de la calle Palma prolongándola en línea recta hasta su encuentro con la de San Florentina, que desembocaría en la de Carlos III, entonces paseo que debía bordear la muralla; la calle del Rosario iría hasta la calle Alta, atravesando la plaza de José Antonio; paralela a la calle San Diego corría una nueva calle que atravesaba las de Marango, Montonero, Ángel, Alto y D. Matías, hasta salir a la plaza Bastarrece; éstas son en líneas generales las calles a las que afectaba dicho proyecto, que para finalizarlo se hubiera necesitado un considerable esfuerzo.

do en una posible calle de cualquier gran ciudad, interesando por tanto más la visión de conjunto que el detalle, si bien éste no ha sido olvidado en disposición de balcones o en los mismos modelos de inspiración, que en algunos ejemplos resultan sorprendentes; cual es ver reproducidas la editorial Simo i Montaner de Domenech i Montaner. Edificio de escasa relación con la arquitectura de García Faria y Oliver Rolandi, pero valorando en su justa medida no hay ningún prejuicio en trasladarlo con exactitud, porque dentro de su eclecticismo es símbolo de la ciudad moderna y de la nueva arquitectura. La existencia de este edificio en el proyecto de la calle Gisbert es algo desconcertante; la editorial Montaner considerada como uno de los edificios claves en el tránsito hacia el modernismo convive con otros diseños arquitectónicos de indudable matiz ecléctico y en estos años de proyecto el modernismo español se encuentra en una fase ascendente, aunque no eclosiva ni definida por completo, ¿ilustra por tanto la aparición de este edificio las claras conexiones eclecticismo modernismo?, ¿cómo era considerada la editorial Montaner por sus contemporáneos: un edificio con proyección de futuro y por tanto de ruptura, o por el contrario, como una construcción que, aunque se va desligando de los cánones eclécticos resulta asimilable dentro de unos cánones vigentes? De todas maneras la editorial Montaner contaba ya con casi veinte años de existencia y el hecho de ser una de las pocas edificaciones identificables resulta bastante sugerente.

Otro edificio que nos interesa entre los existentes en esta calle es uno de tres pisos, rematado en frontón: la casa Cervantes de Cartagena, obra de Víctor Beltrí, es de un esquema muy similar, y es además un edificio clave en la evolución hacia el modernismo en esta ciudad.

El otro foco del proyecto que presenta cierto interés es el situado a la izquierda de la muralla: aquí sobresale un edificio de marcado carácter clasicista, con frontón, columnas, arcadas en la planta baja, etc. En él la huella de García Faria es muy visible por la fuerte analogía que tiene con su obra más conocida, la Aduana de Barcelona. Sin ninguna relación con aquel proyecto, en este mismo punto se ubica hoy el actual Ayuntamiento de Cartagena (1899-1907) donde intervienen el arquitecto municipal Tomás Rico, el arquitecto municipal auxiliar Pedro Oliver, arquitecto Julio Egea, maestro de

obras auxiliar del municipio Luis S. de Tejada y maestro de obras Fernando Egea¹⁶. Este es un edificio a la altura de las mejores obras oficiales españolas, bien sea el Ayuntamiento de Valladolid, la Bolsa de Madrid, el Palacio de Justicia de Barcelona o el Ayuntamiento de La Coruña. En su original eclecticismo exterior domina el estilo romano, tan empleado y representativo de Ayuntamientos y edificios públicos, mientras que el interior adopta el estilo modernista en su suntuosa escalera, creando un ámbito flotante de gran teatralidad y movimiento. El Ayuntamiento es el edificio más representativo de la ciudad, sujeto a un elaboradísimo programa en todos sus aspectos; de él arranca ese eje tan comentado que es la calle Mayor y Carmen, que sustituye el anterior prestigio militar en aras de uno civil.

De entre las muchas edificaciones importantes existentes en este eje, vamos a detenernos brevemente en la casa del acaudalado comerciante Pedreño, obra de Carlos Mancha realizada alrededor de 1875. Es un buen edificio, inspirado en los palacios romanos del Renacimiento, que denota la formación clasicista que Mancha recibió en Madrid, seguramente bajo la dirección de Laviña o Álvarez Bouquel. En la fachada principal sobresale el gran balcón de la planta noble, que a modo de gran tribuna la ocupa toda. Unos hermosos vasos en que a modo de gran tribuna la ocupa toda. Unos hermosos vasos en forma de Kily, ligeramente ladeados con respecto a las pilastras y zapatas, pero acentuando más la perspectiva y el carácter presidencial del balcón, rematan los machones que refuerzan la balaustrada. De entre las zapatas que soportan el balcón, la del centro reproduce la cabeza de Mercurio, alusión directa al carácter comercial del propietario, las otras portan cabezas femeninas adornadas con guirnaldas de flores y frutos.

En conclusión hay que suponer toda esta larga renovación urbana, con su culminación en tan magnífico proyecto, como un proceso que origina: la existencia de un importante edificio militar ocupando el centro del frente de la muralla; las necesidades de establecer dos ejes rectilíneos que comuniquen el muelle con el interior y aquellos entre sí por una serie de calles perpendiculares; y las cir-

¹⁶ A.M.C., Obras de la Casa Consistorial, 1899.

cunstancias que imponen el cambio funcional con todas sus consecuencias de tipo social y estructural. Esta renovación urbana no podemos entenderla como un hecho aislado. Es imposible desvincularla de la realidad del ensanche, donde el casco antiguo actúa como centro monumental y a su vez no

es posible comprender el ensanche y las posteriores reformas internas sin el estudio de las reformas de la calle Gisbert y Príncipe de Vergara. Pero en tanto no tengamos un estudio más completo sobre la evolución general de Cartagena cualquier conclusión puede resultar precipitada.

Los Jardines del Buen Retiro en el siglo XIX

M.^a DEL CARMEN ARIZA MUÑOZ

Los inicios de la existencia del Retiro, tanto de su fundación como de su posterior desarrollo con los Austrias y Borbones, los conocemos por los estudios de M.^a Luisa Cartula, en su obra *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*¹.

Pero la fisonomía que hoy nos presenta el Retiro, se debe a los cambios producidos en el siglo XIX. Así, tras la Revolución de septiembre de 1868, que supuso la caída de Isabel II, el Buen Retiro sufrió un cambio sustancial: pasó de Jardín Real a Parque municipal a los dos meses de dicha Revolución. Con lo que ello supone, de ser una zona destinada para el exclusivo disfrute de la Familia Real y las gentes que la rodeaban a abrirse enteramente al público (aunque ya, desde Carlos III, el pueblo había ido teniendo acceso a determinadas zonas, estando obligado a cumplir unas normas muy rígidas durante su visita²; pero, al pasar a ser del Ayuntamiento³, se derribaron las últimas tapias de la zona noreste, que fue el último reducto reservado a los reyes, pasando así el pueblo a disfrutar enteramente de la antigua Real Posesión.

En el hecho de la cesión, se puede ver algo que nos vamos a encontrar repetidamente al estudiar el Retiro en el pasado siglo: y es, al margen de las

miras políticas de querer agradar al pueblo, la constante imitación de lo que ya se había hecho en las principales capitales europeas, como Londres, París, etc. El que la Real Posesión fuera cedida al Municipio madrileño tiene un claro precedente en lo que Napoleón III hizo con los Jardines del Bois de Boulogne (que habían sido de dominio real y que pasaron a la ciudad de París en 1852) y del Bois de Vincenne (que siguió el mismo proceso ocho años más tarde).

El propio emperador francés encargó a Haussmann, dentro del plan de mejoras de París, por medio del jardinero Alphand, cambiar el primitivo trazado geométrico de estos jardines por los que había visto en Londres, el tipo de jardín inglés o paisajista (que puso de moda en Inglaterra Kent, a mediados del siglo XVIII, por influencia de las corrientes naturalistas). En el Bois de Boulogne se hizo en hipódromo, cosa que tuvo una repercusión inmediata para el Buen Retiro, al proyectarse hacer uno en la parte oriental del mismo, en tiempos de Isabel II, pudiéndose ver en el plano del plan de ensanche de la capital de C.M. Castro. Y es lógico que lo que se hacía en París tuviese un gran eco en España, pues estaba por medio, en el exilio, Fernández de los Ríos, que propuso muchas mejoras para Madrid, basándose en lo que se hacía en el país vecino, tal como la solución que da para la plaza de la Independencia, que es un reflejo de la de la Estrella de París.

Y así, en el nuevo Parque de Madrid, se va a hacer, unos pocos años después que en los mencionados parques parisinos, este tipo de jardín inglés

¹ M.^a Luisa CARTULA, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Revista de Occidente, Madrid, 1947.

² Ángel FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, Madrid, 1876, pág. 360-361.

³ A.S.A., Leg. 5-99-25.

o paisajista (a base de prados, rías, senderos sinuosos, construcciones exóticas, etc.) en el denominado Campo Grande, aunque también se propuso hacerlos en otras zonas que estaban baldías⁴, pero en el pasado siglo sólo se llevó a cabo en el Campo Grande, produciéndose en esta zona una novedad con respecto al tipo de trazado que imperaba desde su fundación, siempre sometidos a trazados geométricos, rígidos, utilizando la regla y el compás; si bien, el resto de las zonas verdes seguían fieles a los trazados primitivos, formando escuadros yuxtapuestos, a modo de un gran mosaico, sin obedecer a un planteamiento de conjunto. Este nuevo tipo de jardín paisajista también se intentó hacer en el proyecto propuesto por Fernández de los Ríos de ampliar el Retiro por su lado oriental⁵.

Por lo que se refiere a los usos y servicios del Parque, podemos decir que, de los que había siendo Posesión Real a los que se daban cuando se convirtió en Parque Público, unos desaparecieron, entre ellos las funciones:

— de tipo industrial o artístico (que tenía la Real Fábrica de Porcelana, creada por Carlos III, como continuadora de la de Capodimonte; aunque su función fue eminentemente artística al servicio de la Real Casa, pues cuando empezaba a tener ciertas miras comerciales, bajo la dirección de Sureda, fue destruida, durante la Guerra de la Independencia, por los que vinieron en calidad de aliados, eliminando con ello un competidor de su país).

— de tipo religioso (frecuente cuando fue Posesión Real, ya que a lo ancho de toda su superficie abundaban las ermitas, que fueron desapareciendo paulatinamente).

Otros servicios se mantuvieron, tales como:

— el Zoológico (hecho por Fernando VII en 1830, mejorando uno que ya existía; pero, a pesar de todo, la opinión que de ella tenía Fernández de los Ríos no era muy favorable, ya que la calificó de «construcción falta de todo gusto» y de «parodia de Jardín de aclimatación y se quedó en jaula de monos»⁶. Cuando pasó al Ayuntamiento, este

hizo sensibles mejoras, tanto en sus instalaciones como en los ejemplares que allí había; todo ello, para que la capital de España tuviera un establecimiento de este tipo, como lo tenían las grandes capitales europeas)⁷.

— los espectáculos y diversiones acuáticas en el Estanque Grande (tales como remar en lanchas, botes, etc., cosa que continúa hoy en día).

— el del Cementerio (fundado por Carlos III para que sirviese de ejemplo de la forma de enterramiento que quería imponer en el país, la de que los cementerios estuviesen fuera de los núcleos urbanos y no junto a las iglesias, como era la costumbre. Tuvo un carácter restringido, ya que en él sólo podían ser enterrados personajes ilustres o personas relacionadas con la Posesión. Se destruyó en la última década del pasado siglo, ya que en 1895 se pidieron sus terrenos para hacer en ellos un velodromo)⁸.

— también siguió siendo utilizado como lugar en donde se erigían estatuas a personas relevantes (sólo a los reyes, como a Felipe III y Felipe IV, cuando era Posesión Real; y a los reyes, como el de Alfonso XII (a orillas del Estanque Grande; a imitación del que se hizo a Guillermo I en Coblenza, a orillas del Rin), pero también se pusieron monumentos escultóricos conmemorativos a personas del pueblo, que habían destacado de algún modo, como al Dr. Mariano Benavente, que todavía la podemos ver hoy en el Parterre.

— las funciones teatrales (que fueron una de las primeras que se dieron desde su fundación, teniendo gran importancia el Teatro del Buen Retiro, en donde se representaban, en tiempos de Felipe IV, obras de Calderón, Lope, etc. Sus sucesores, aunque no habitasen el palacio del Buen Retiro, siguieron haciendo uso de su Teatro. Al pasar al Ayuntamiento, continuaron estas funciones, tanto en el del Parque como en el de los Jardines de San Juan).

— en él había también construcciones de tipo recreativo, hechas por Fernando VII en la zona que se reservó, la noreste; estas construcciones reflejaban la influencia romántica, tanto en su denominación, «caprichos», como en su estructura; entre

⁴ A.S.A., Leg. 6-163-68.

⁵ A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, pág. 382-84.

⁶ *Ídem.*, pág. 366-67.

⁷ Fernando MOTA, «La Casa de Fieras del Retiro», *Por esos Mundos*, visitando a un amigo, núm. 263, 1916, pág. 585.

⁸ A.S.A., Leg. 10-251-45.

ellas podemos citar: la Casa Persa, la del Labrador, la del Contrabandista, la del Pobre, la del Pescador, la Montaña Rusa, etc., hoy sólo podemos ver estas dos últimas.

Cuando el Buen Retiro se convierte en Parque de Madrid, en él se dan nuevos servicios, con un carácter popular y de utilidad pública, de las que antes había carecido; siendo muchos de estos servicios un reflejo de los que ya existían en el extranjero y estando destinados a recaudar fondos para las escasas arcas municipales, ya que se arrendaban, por lo que el Ayuntamiento recibía determinadas cantidades anuales. Entre ellos:

— las Exposiciones (el Parque se convirtió en el marco idóneo para la celebración de diversos tipos de estas manifestaciones, que tanto auge tomaron en el siglo XIX, ya que en ellas se mostraban los progresos de cada país en materia industrial, científica, artística, etc. a todo el mundo. Así, se celebraron exposiciones de plantas y flores, muchas de ellas en el Parterre; de animales, tanto de pájaros como de ganados; de Bellas Artes; etc. Como resto de dos magnas exposiciones, nos quedan en el Campo Grande los Palacios de Velázquez y de Cristal, obras del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, para las exposiciones de Minería y Bellas Artes de 1883 y la de Filipinas de 1887, respectivamente. El primero es más macizo y de una estructura más tradicional que el segundo, totalmente aéreo, a base de hierro y cristal, dentro de la línea del Palacio de Cristal que hizo Paxton en el Hyde Park de Londres para la primera Exposición Universal de Londres de 1851; el del Retiro es considerado como una de las mejores piezas en hierro y cristal de nuestro país; se hizo a modo de estufa o invernadero para la referida Exposición de Filipinas, con una planta que recuerda, según Pedro Navascués⁹, a la cabecera de una iglesia gótica, con ábside, cruce-ro, girola, etc.).

— el nuevo Parque también fue lugar donde se podían practicar una serie de deportes, además de los acuáticos, como el montar en velocípedo (introduciéndose como novedad de moda en el extranjero; llegó a ser tan popular, que hubo de señali-

zarse una parte del nuevo Paseo de Carruajes para poder circular); también era muy practicado el patinar sobre hielo (en el lago de patinadores, que estaba ubicado por la actual Rosaleda); etc.

— entre los espectáculos que en el Retiro se podían encontrar en el pasado siglo, estaban los conciertos, el guiñol (también traído como algo nuevo del extranjero), ambos se pueden seguir disfrutando en la actualidad, cucañas, etc.

— se podían encontrar igualmente servicios de tipo hostelero, que se repartían por toda la superficie del Parque, como cafés, fondas, restaurantes, horchaterías, aguaduchos, etc. Estos servicios se arrendaban por un canon anual no superior a quinientas pesetas, exigiéndose a cambio el cumplimiento de ciertas condiciones, tales como el tipo de mobiliario, número de metros cuadrados que podían utilizar, etc. También había puestos de venta de flores, periódicos, etc., lo que contribuía a darle un marcado carácter popular.

Otros proyectos se quedaron en pura teoría, aunque muchos de ellos fueron aprobados pero, bien por falta de recursos económicos o por negligencia, no pasaron a llevarse a la realidad; entre ellos citaremos:

— el pretendido traslado del «Gran Panorama Nacional» del Paseo de la Castellana al Parque (la construcción también respondía a la moda de la época, el hierro y cristal)¹⁰.

— un Parque Popular (en el que se reunieran una serie de diversiones populares que se daban de manera dispersa en distintos lugares de la capital, estando destinados a las clases menos acomodadas. Así, habría una gran explanada para bailes, teatro al aire libre, circo, tiro de pistola, plaza de toretes, gimnasio, columpios, etc., además de cafés, merenderos, etc. Es muy curioso el ver que una de las razones que se alegan para que no se hiciera era el que los ruidos molestarían a las edificaciones del nuevo barrio que se iba a construir, el del Retiro)¹¹.

— una Granja (con un gran estanque de piscicultura y zonas de jardines; había un núcleo de edificaciones formando una cruz griega, donde irían

⁹ Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973, pág. 196-97.

¹⁰ «Panorama Nacional de la Castellana», *I.E.A.*, 15-II-1881, núm. VI, pág. 91.

¹¹ A.S.A., Leg. 6-163-69.

circo, teatro, bazares, cuadras, etc. y en cada ángulo una rotonda con fonda, café, baño, etc.¹².

— un Skating Rink (que reunía acuarium, sala de patinar, salones de conciertos y bailes, gimnasio, etc.)¹³.

Por último, de los proyectos no realizados, citaremos los que se hicieron para los Jardines de San Juan del Buen Retiro, que estaban situados en el solar que hoy ocupa el Palacio de Comunicaciones y que quedaron como único resto de zona verde al venderse casi una tercera parte (la comprendida entre el Paseo del Prado y la actual calle de Alfonso XII) de la primitiva extensión del Retiro. Uno de los proyectos fue el de Robert Morham de Edimburgo¹⁴ (consistía en un gran edificio para múltiples usos, como conciertos, teatro, jardín de

invierno; con planta baja y galería alta; con capacidad para unas cinco mil personas). Otro proyecto fue el de Fernando de la Torriente (con mayor planteamiento de conjunto, proponiendo trazados de jardines y edificios, como quiosco, teatro, etc., que irían en las partes laterales de la zona)¹⁵.

Para terminar, diremos que si bien en el siglo XIX hubo realizaciones para el Retiro, también pasó por momentos muy delicados, como la Guerra de la Independencia, de la que salió en un estado de ruina, pero que volvió en sí por las reformas posteriores. Pero la mayor atrocidad se cometió con la venta de parte de su zona, ya referida, con Isabel II; zona que se fue macizando con edificios, formándose el barrio denominado por Chueca «griego», en donde vivía una burguesía acomodada.

¹² *Ídem.*

¹³ *Ídem.*

¹⁴ A.S.A., Leg. 6-353-61.

¹⁵ A.S.A., Leg. 10-204-19.

Lo decimonónico en un monumento de M. Benlliure en Málaga

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

De manera altamente interesante se viene dando, en la crítica histórico-artística, una clara revisión de los juicios que, hasta hace poco, merecieron muchas de las obras de arte del XIX, apellidadas despectivamente como «decimonónicas».

En el capítulo de la escultura española, aparte de los artistas que profesaron una práctica claramente enmarcable en la estética neoclásica, el resto, casi en su totalidad recibieron la consideración de decimonónicos, con todo lo que esto encierra de arte negativo y de tendencia contraria a las propias características esenciales del lenguaje escultórico. De escultura ultranaturalista, con evidentes raíces y concesiones pictóricas, fue catalogada en su mayor parte, como decadente, tanto en su versión de pequeña escultura decorativa de salón, como en el rico capítulo de la escultura monumental, de monumentos públicos en paseos, plazas y calles, moda ésta que invadió toda Europa, convirtiendo esta modalidad en procedimiento o vehículo de expresión de temas civiles y patrióticos.

Todas las ciudades asisten, tras el legado del XVIII, a una verdadera fiebre de ampliación y ensanches urbanísticos. Aparecen los parques públicos, las avenidas, las grandes vías, todas ellas, y en la mayoría de los casos, junto a la periferia del casco urbano, que después exigen conectar con el núcleo central, para lo que se proyectan y realizan nuevas calles y avenidas a costa de zonas antiguas, de tramas entrecruzadas y tortuosas, propias de etapas y conceptos urbanísticos del pasado.

Al comienzo, o al final, o en los cruces más importantes de estos paseos y avenidas es la escultura

monumental, la que con su capacidad de realismo representa lo «significado» de todo un amplio conjunto urbanístico compuesto de elementos significantes, claramente asimilados por el pueblo, que consume lo arquitectónico y lo comprende en lo escultórico, aceptando las conmemoraciones de los héroes nacionales, de los hombres insignes de la política local, de las armas, de las letras y de las artes. Así se da todo un completo proceso de hondo contenido semiológico, donde lo figurativo de una escultura descriptiva, narrativa, anecdótica, quizá claramente olvidada de su inseparable naturaleza de formas plásticas, con peso, consistencia y volumen, da a todo un proceso grandilocuente urbanístico, ambientado, bien entre edificios de la época, bien entre jardines y arboleda, los contenidos, la frase o la figura, en la que se encarna el verdadero significado intencional de su nacimiento.

Como se ha afirmado, la escultura de este siglo, o más concretamente de este período, se hace instrumento de la política artística municipal y nacional, desembocando, más que en un arte popular, en una institución pública. Todo se carga de alegorías, de símbolos, de signos. Casi rivalizando con los lienzos de la época, cuadros de historia, de costumbres... intenta confundirse con la propia realidad, presentándose con su mayor capacidad de adaptabilidad al espacio abierto y público; también liberándose de la arquitectura, al hacerse autónoma en las calles y plazas, en los jardines y en los parques de las ciudades. Pero tal como decíamos, aún sin olvidar lo que de culpa tiene esta escultura operística, con sus ricos conjuntos de chisteras, de

bastones, sombreros, uniformes, en la llamada «corrupción» del gusto del XIX, pero también expresando nuestro recelo ante el origen estético de la crítica que así lo define, heredera de unos planteamientos esteticistas normativos y neoclásicos o peligrosamente obsesionados de justificar el hecho artístico por el propio arte, tenemos que admitir también hoy la validez de la eficacia que como medio de comunicación dicha escultura cumplió, e incluso cumple en nuestros espacios públicos tan amenazados de impersonalidad. Muy posiblemente se cometió con estos hechos artísticos el error de analizarlos tras una óptica que los desarraigó de sus condicionantes y les quitó todo, o una gran parte, de sus intenciones de ambiente y de época, escritos y dichos, no sólo en la arquitectura y en la propia escultura, sino también en todo el ambiente de sus solemnes inauguraciones y en los avatares de su propia historia.

Presento aquí hoy, el estudio de un momento escultórico, obra quizá de uno de los escultores más prototípicos de este capítulo referido de la crítica tradicional: Mariano Benlliure, autor del monumento que en el centro neurálgico de Málaga, se levantó a un hombre (y a una familia) el Marqués de Larios, todo un símbolo de la Málaga del XIX, por otra parte, período éste, en la historia de la ciudad, de lo más atractivo y trascendente, tanto en sus aspectos político-económico como en el artístico.

No es este lugar, ni tampoco mi intención, para analizar las características estilísticas del arte de Benlliure en general; valenciano de nacimiento y de arte, escultor y algo así como acuarelista del barro, tan duramente criticado y tan apasionadamente defendido. Citas de Carmen de Quevedo Pessanha, Igual Úbeda, M.^a Elena Gómez Moreno, Gaya Nuño, Chueca Goitica, o del reciente libro de Vicente Vidal Corella, pueden ilustrarnos incluso ya en esta misma controversia a la que me refiero¹.

¹ Carmen DE QUEVEDO PESSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947; M.^a Elena GÓMEZ-MORENO, *Breve historia de la escultura española*, Ed. Dossat, Madrid, 1951; Juan Antonio GAYA NUÑO, *Escultura española contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957; Antonio IGUAL ÚBEDA, «Vida y arte de Mariano Benlliure», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1964; J. A. GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, *Ars Hispaniae* (XIX), Ed. Plus Ultra, Madrid, 1966; Vicente VIDAL CORELLA, *Los Benlliure y su época*, Ed. Prometeo, Valencia, 1977.

De todos estos autores quien más detenidamente estudia esta obra a la que nos referimos, inaugurada en 1899, es Carmen de Quevedo, quien la describe y analiza los datos de su encargo y contrato.

Creo no obstante, que en este caso, para llegar a un más claro entendimiento de ese carácter «decimonónico» del monumento, hay que proceder, aparte del estudio de la obra en sí, del de su enclave, de la validez de sus significados ambientales y temáticos y de la historia que dicho monumento, quizá por esa misma validez y contenidos, ha sufrido.

SIGNIFICACIÓN URBANÍSTICA

A fines del XVIII, principios del XIX, tal como ocurrió en otras muchas ciudades, Málaga consigue su gran parque o alameda, situada frente al mar y en el límite del casco urbano. La historia de este hecho, con todas sus ricas significaciones costumbristas ambientales, está escrita gracilmente por el archivero municipal y académico de San Telmo, Francisco Bejarano Robles, en su obra titulada *Las calles de Málaga*².

Desde el proyecto inicial aparece relacionado con el mismo el Obispo de Málaga Molina Larios y el canónigo doctoral de esta Santa Iglesia, don Ramón Vicente Monzón.

Junto a este proyecto, se produce en Málaga, desde 1830 hasta finales del XIX, un gran desarrollo industrial y comercial de gran importancia. El capital de los Heredia, los Larios, y otras familias se une a estos desarrollos industriales, que también tienen reflejo en las reformas urbanísticas. Por otra parte, los derribos de los conventos, que casi ocupaban según C. Oland, el veinticinco por ciento del espacio dentro de las murallas permiten la aparición de calles transversales, tales como la de Méndez Núñez, Niño de Guevara, y la de Molina Larios, que uniría la plaza central de la ciudad con esta ya frondosa alameda, gran arteria frente al mar³.

² Francisco BEJARANO ROBLES, *Las calles de Málaga. De su historia y su ambiente*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 1942.

³ Sobre estos temas léanse los trabajos del profesor Lacomba, publicados en las revistas locales *Jabega* (núm. 2, 5, 6, 8 y 9) y *Gibraltar* (núm. 24 y 26).

La idea de comunicar el núcleo antiguo con la Alameda a través de una moderna calle, se llevó al pleno del Ayuntamiento siendo alcalde D. José Alarcón, el 20 de mayo de 1880. La calle se inauguró con grandes festejos el año de 1891. Se hizo con aportaciones particulares hasta un total del millón de pesetas, abriendo acciones de 25.000 pesetas, siendo el autor de los proyectos el arquitecto don Eduardo Strachán Viana-Cárdenas, que los realizó en el corto espacio de tiempo de cuatro años. Se instaló un arco triunfal, y se hicieron públicos festejos en homenaje a la Casa de Larios, a cuyas expensas se hizo realidad la gran obra.

En total se proyectaron doce manzanas de casas, siete a la derecha y cinco a la izquierda, habiendo quedado la mayor parte de la propiedad de las mismas en la familia Larios.

A la muerte del Marqués de Larios, la ciudad de Málaga no obstante, agradecida a la figura del fallecido don Manuel Domingo Larios, y respondiendo a la convocatoria del entonces Gobernador Civil señor Cánovas Vallejo, decidió levantar un monumento público, que se colocaría al final de «su» calle, dando frente al eje principal del gran paseo de la Alameda. Como es frecuente en estos casos, fue la prensa local, la que movilizó la opinión pública, y el «nobilísimo propósito», tal como figura en los textos del momento, fue iniciado por el periodista malagueño don Nicolás Muñoz Crisola, director de *El Porvenir*, título del periódico también muy ambientado en el momento⁴.

EL MONUMENTO

Se formó la oportuna comisión ejecutiva, se abrió una suscripción pública, animada por todas las corporaciones de la ciudad, y se invita a varios escultores famosos, entre los que figuraba Susillo, Querol y Benlliure.

Benlliure, que recibe la invitación en Barcelona, donde estaba de paso para Roma, presenta la maqueta, que tras algunas cábalas e intrigas, gana el concurso y realiza la obra en Roma.

El monumento, tal como lo concibe Benlliure, según una fotografía que de la maqueta pública Carmen de Quevedo⁵, se resuelve montando sobre un gran pedestal, colocado sobre escalinata, la figura del Marqués de Larios, Manuel Domingo Larios y Larios, vestido en traje de levita con sombrero de copa en la mano derecha, mientras la izquierda la ocupa en el bolsillo del chaleco, lo que hace que la figura tome una actitud de elegante y gallarda silueta, muy propia de las fotos de la época, tan castizamente fijadas y compuestas. El modelado en barro, se mantiene en su factura en el bronce. Bajo el pedestal, en su cara frontal, la alegoría a la ofrenda y la gratitud de la ciudad, encarnada en el sensible tema de la maternidad. Una robusta matrona, al estilo de las mujeres de Coubert, aupa un rollizo y gracioso niño que, con sus gordezuelas manos, escribe en el frente del pedestal «Málaga agradecida». Las dos figuras, esculpidas en mármol de Italia, aparte del contenido, se expresan en la escala del más acentuado realismo, alcanzando tanto la parte desnuda de la mujer, que se cubre desde la cintura hacia abajo, como en las telas que arrastran por los escalones, el realismo teatralizado propiamente decimonónico.

A la espalda del monumento, coloca otro símbolo: el trabajo. Es un elegante desnudo masculino, ajustado a la línea de la obra de Rodin, en actitud de marcha, porta sobre el hombro el pico y el azadón. Títulos y símbolos claros de entender y leer aún por el pueblo, como más tarde veremos. La cabeza del joven está coronada de hojas de vid, dándole mayor acento victorioso.

A los lados se proyectaron figuras vestidas con trajes típicos de Málaga que después se anulan.

LA INAUGURACIÓN

El monumento en sí estaba cargado de todo el profundo contenido de un discurso decimonónico tal como los que se pronunciaron en el acto solemne de su inauguración, y todo ello ocupando el centro de un espacio público igualmente acentuado de las mismas connotaciones laudatorias, tal como se

⁴ Para el estudio de la ambientación y justificación de los hechos, es muy interesante las lecturas de las crónicas de don Nicolás Muñoz Crisola en el periódico de aquellas fechas *El Porvenir*.

⁵ Obra citada, pág. 176.

puede comprobar en los testimonios fotográficos del momento de inauguración, el 1 de enero a las 2 h., con tribunas repletas de caballeros con chisteras, señoras encopetadas y gran cantidad de militares⁶.

En la misma acta se refleja todo el sentido del acto y significación del momento; de ella entresacamos algunos párrafos: «se ha cumplido el honroso encargo de erigir la estatua que pagaba una deuda inmensa de gratitud del pueblo de Málaga a la memoria del insigne patricio don Manuel Domingo Larios», se recuerdan por el orador las epidemias y calamidades sufridas por la ciudad, y enseguida, la construcción de los asilos, del Hospital Provincial, «honra y orgullo de Málaga que deja ver por todas partes la mano caritativa de la familia Larios, y hablan más alto que yo pudiera hacerlo y en medio de ese hermoso cuadro, al que faltan colores imposibles de dar por referirse a actos realizados en medio de un silencio evangélico sin más testigos ni más huellas que lágrimas de gratitud por una parte y satisfacción íntima de la conciencia por otra, aparece la figura noble del Excmo. Sr. D. Manuel Domingo Larios, que nacido en la opulencia, lejos de abandonar la vida de los negocios, dedica su cuantiosa fortuna al fomento de grandes empresas mercantiles, fabriles y agrícolas, que él mismo dirige proporcionando con ello el bienestar a millares de obreros... pone toda su voluntad potente y decidida y gran parte de su capital para realizar aquel gran pensamiento, nacido en 1845, de dotar a Málaga de una calle que pusiera en comunicación la Alameda principal con la plaza de la Constitución y logrado su propósito realiza un verdadero prodigio bajo el punto de vista de la urbanización y de la estética, dispensando además un gran beneficio bajo el punto de vista de la salud y de la higiene...» termina el acta-discurso con un sentidísimo párrafo dirigido a los Excmos. Sres. D. Enrique Crooke Larios y D. José Larios, «que habían querido solemnizar el acontecimiento hoy realizado, repartiendo abundantes limosnas, manteniendo así la honrosa tradición de familia», repitiendo las más expresivas gracias en nombre de

los desvalidos, «cuyas lágrimas se traducirían en bendiciones a la grata memoria del segundo Marqués de Larios».

Junto a estos textos, dichos allí públicamente, delante de los herederos del Marqués, delante de la gran calle de Larios, frente a la gran Alameda, el Monumento con todo su «ultrarrealismo» alcanza su mayor eficacia de signo y de contenido. La elegancia de la figura del Marqués, la fortaleza y gallardía del trabajo, la belleza humana de la madre y el niño oferentes. Todo, al igual que en la retórica barroca, se completa con la imagen directamente presentada y así descrita.

POSTERIOR HISTORIA DEL MONUMENTO

Demostración de la validez de estos símbolos es el análisis de los hechos acaecidos con el monumento, durante los disturbios, incendios y destrozos ocurridos en Málaga en el año 1931⁷.

Las turbas quitaron del monumento la estatua del Marqués y la arrojaron al mar, colocando en su lugar, primero una bandera republicana, y después la estatua del trabajo, que pasaba de ser alegoría glorificante, a alegoría glorificada, quedando así convertido el monumento al Marqués de Larios, en monumento al trabajo en abstracto.

Un escritor malagueño, Salvador González Anaya, en su obra «Las vestiduras recamadas», según recogió Carmen Quevedo, escribe sobre el monumento antes y durante su destrucción, de la siguiente manera: «Este prodigio de estatuaria que veis aquí es copia del rostro y del aire del popular Marqués de Larios. ¡De lo más fino de Benlliure! ¡Mirad con qué orgullo de *prócer* desafía las modas que van pasando por su *gabán* y *chistera* y siempre es arquetipo de aristocracia! ¡Magnífica! fijaos además, un segundo en las dos figuras que aunan el pedestal: esa matrona que alza la mano es un alarde propio de escultores helénicos y es mármol y

⁶ Papeletas del Archivo Temboury, ordenado y seleccionado por la profesora Camacho Martínez.

⁷ Obra citada en la nota núm. 1; Juan ESCOLAR GARCÍA, *Memorables sucesos desarrollados en Málaga en 1931. Un reportaje histórico*, Málaga, junio de 1931; debo el conocimiento de este libro sobre la historia local de estos años al Sr. Clavijo García, buen conocedor de la Historia de Málaga.

parece carne sagrada. Y la otra, viril y desnuda, símbolo del trabajo, también es digna de los cinceles españoles... Junto a esta oratoria, “decimonónica y descriptiva”, que señala, intencionadamente, aquellos detalles que para la crítica artística posterior curiosamente con los elementos más acusados de antiesculturísticos y meramente narrativos (gabanes, chisteras, uniformes, condecoraciones, medallas, etc.) y que causaba, por su estilo directo y narrativo el impacto perseguido, nos describe cómo fue su destrucción. En este capítulo comprobamos, cómo los símbolos siguieron jugando un importante papel, interpretados con otra intención por los que lo destruyeron: “El dependiente narra al patrón los pormenores del derribo de la escultura del Marqués de Larios: tiraron de ella con un cable que le amarraron al pescuezo. ¡Qué brutos! ‘El andoba’ de la gabina (vuelven a aparecer los elementos y a cumplir fines simbólicos) se derroca sonoramente. Al caer, la cabeza chocó en el mármol del escalón y hubo roturas. Uno la alzó como en triunfo; otros arrastraron el cuerpo”.

«¡Pobre Marqués! Donde la estatua han colocado un muñequillo de ridículas proporciones con la grandeza del pedestal que lo sostiene... Aun no saciados con tal obra, un golpe de ardorosos devastadores trata de abatir la obra efigie que, a la espalda del monumento muestra su atlética membrura... Al ver cómo se afanan queriendo arrancar de su sitio al hombrón de bronce, alguien les grita: ¡Esa es estatua del trabajo! ¡No la destrucéis!... Unos obreros sensatos que presencian con amargura la destrucción y que comprenden la ignominia que esta supone, la defienden con ahínco y exclaman: ¡Esta figura es nuestro emblema! Un

caballero de buen porte les sugiere: No destruyáis esta escultura, que es de vosotros mismos, porque es del pueblo».

A las pocas fechas, la figura del trabajo fue colocada sobre el pedestal que antes ocupara la del Marqués de Larios. Los símbolos antes existentes han cambiado de contenido; el benefactor insigne yace en el fondo del puerto; el símbolo del trabajo, que antes, como alegoría, completaba todo el mensaje ideológico del monumento, ahora es el tema central del mismo.

Pasados estos condicionantes históricos, en la restauración del monumento por el mismo Benlliure, vuelven los personajes de esta representación a ocupar los papeles originales: la figura del Marqués en el pedestal y la del trabajo, como complemento alegórico, en la base del mismo.

En la Málaga actual, librando este conjunto monumental de toda esta carga simbólico-ideológica de su nacimiento y vida, la pieza cumple por sí una adecuada función urbanística ambientada en un entorno arquitectónico que día a día corre más riesgo de romper la armonía que todavía en parte conserva.

Sean estas breves reflexiones sobre un monumento que la crítica definió como «decimonónico» propuesta de variada lectura de un texto, la despreciada escultura monumental del XIX, de mayores contenidos que los meramente aparentes formales y estéticos. Se nos viene a la memoria al final la polémica montada sobre obras públicas, de menos claros contenidos temáticos, como la escultura de Chillida en el Paseo de la Castellana de Madrid. Con el tiempo, ¿despertará tan vivo diálogo como ésta de Benlliure?

Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de la Granada de Riotinto (Huelva)

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

En el saqueo e incendio provocado en la iglesia parroquial de La Granada de Riotinto (Huelva) durante los lastimosos sucesos de 1936 desapareció todo su ajuar litúrgico: altares, imágenes, ornamentos, etc. Tan sólo se salvó parte del archivo por hallarse en la casa rectoral¹.

A raíz de estos acontecimientos un grupo de vecinos de la localidad emprendió la ingente tarea de recabar fondos económicos y artísticos con objeto de abrir el templo nuevamente al culto.

Entre las donaciones recibidas con tal motivo debemos reseñar la efectuada en 1939 por Concepción García Morilla, baronesa de Bralauville, quien legó a la citada parroquia su oratorio particular, compuesto por un retablo con tres imágenes, un misal², varios manteles, cinco casullas, tres albas y un confesionario.

El retablo, labrado en madera, fue instalado en la única capilla lateral del edificio. Este ejemplar, de elegante y sencilla traza, se compone de un solo cuerpo con tres calles. En la central recibe culto una talla de la Inmaculada Concepción y en las laterales dos pequeños barros cocidos: a la derecha, una

Virgen Madre; y a la izquierda, un San José con el Niño.

Precisamente sobre ambas terracotas versaremos en la presente comunicación. Se trata de dos interesantes y desconocidas esculturas religiosas del siglo XIX, firmadas por Antonio Susillo Fernández. Como es bien sabido este artista nace en Sevilla el año 1857. Fue escultor desde su infancia. El afa- mado pintor José de la Vega lo inicia a los diez y ocho años en el dibujo y la composición. Posteriormente, en 1883, marcha a París, invitado por el príncipe ruso Romualdo Giedroik, y amplía conocimientos en el estudio de Bonaumax. Al año siguiente vuelve a su ciudad natal. Y entre 1885 y 1887 estudia en Roma, pensionado por el Ministerio de Fomento. A su regreso se establece definitivamente en Sevilla donde goza de una gran consideración artística y acaba suicidándose, de manera un tanto sorprendente, en 1896³.

¹ José SEBASTIÁN Y BANDARÁN y Antonio TINEO LARA, *La persecución religiosa en la Archidiócesis de Sevilla* (1936-1938), Sevilla, 1938, pág. 60.

² El misal, edición Pustet fechada en 1884, conserva la siguiente dedicatoria: «Con un verdadero cariño al noble pueblo de la Granada, suplicando a los ministros del Señor no olviden en el Santo Sacrificio de la Misa a la donante. La Baronesa de Bralauville».

³ Entre los escasos trabajos que se ocupan de la vida y la obra de este escultor reseñamos los siguientes: M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 654; Luis MONTOTO Y PEREYRA, *Antonio Susillo*, Sevilla, 1885; «Suicidio de un gran artista», *El Noticiero Sevillano*, Año V-N.º 1359, Sevilla, 23-XII-1896, pág. 1 (Hemeroteca Municipal Sevilla); Alfredo MURGA, «Antonio Susillo», *El Porvenir*, Año XLIX-N.º 15.056, Sevilla, 23-XII-1896, pág. 3 (H.M.S.); Francisco CUENCA, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923, pág. 363-66; Juan Antonio GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, Ars Hispaniae (XIX), Madrid, 1958, pág. 310-15; Antonio ILLANES, *Antonio Susillo y su ingente obra*, Sevilla, 1975.

Volviendo al estudio de las imágenes que nos ocupa apuntaremos que se modelaron con barro muy fresco y poco duro. Antes de que secaran se ahuecaron a fragmentos por cortes horizontales. Por último, una vez secas y cocidas, se policromaron con temple al huevo.

La Virgen, sentada en el trono, con su Hijo sobre el regazo, mide 78 centímetros de altura. El sitial neogótico, nota pre-modernista del conjunto, trabajado también en arcilla se coció con la armadura dentro. Por esta razón se han desprendido varios pedazos de los pináculos y remates y algunas lascas. El sillón, decorado con tracería y hojarasca doradas, adquiere sorprendentes calidades lígneas.

Marís, descalza, viste un deslucido hábito franciscano de color gris, símbolo de pobreza, penitencia y servidumbre voluntarias a Dios⁴. El cordón ajustado a la cintura alude a la virtud de la continencia y castidad⁵. Entre los dedos de su mano izquierda hallamos una decena de cuentas.

La cabeza de la Señora, muy sentida, es un auténtico retrato. Aparece tocada con la capucha del hábito para evitar las diabólicas sugerencias⁶. Y se inclina dulcemente hacia la diestra, reflejando en su apacible rostro un íntimo y candoroso arrobamiento místico. Al mismo tiempo, el brazo derecho se desploma y hace que la vista del espectador resbale por él hasta descubrir en ese lateral del sillón, en el lugar exacto que indica su mano inerte, la firma del escultor que dice así: «A. SUSILLO».

El Niño, grandón y naturalista, mutilado por el inexorable paso del tiempo, reposa sobre la falda materna totalmente desnudo. Debajo de Él tan sólo hay un pañal blanco y nada más. Atributo que manifiesta la inocencia, la pureza y la santidad de su vida⁷. Jesús, al cruzar las piernas y extender los brazos en una clara interpretación del crucificado, se identifica con la voluntad del Padre. Y la Virgen, como Corredentora, se identifica con la cruz. Así el misterio de María enlaza con el misterio de Cristo. Al situarse el Redentor sobre su Madre, en fun-

ción de cruz, sentada en un trono, el grupo escultórico adquiere una especial significación al hacerse eco del himno *Vexilla Regis* de las Vísperas del tiempo de Pasión: «Regnavit a ligno Deus» (Reinó Dios desde el madero)⁸.

El otro grupo escultórico, que estudiamos a continuación, personifica a San José con el Niño, abrazados en amoroso gesto. Figuración muy usual en el arte del siglo XIX, ya que en esa centuria se consagró oficialmente el culto al esposo de la Virgen. Bástenos recordar que Pío IX en 1854 extendió su fiesta (19 de marzo) a la Iglesia universal, elevándola al rito de primera clase y en 1870 lo proclamó patrón de la Iglesia católica⁹.

Tan delicioso ejemplar, también modelado en barro, mide 75 centímetros de altura. Se inspira, por imperativos de la religiosidad del momento, en la iconografía medieval. En esta ocasión el artista nos sitúa frente a un joven artesano, que calza sandalias de cuero y viste túnica gris y manto marrón. Colores que simbolizan la inmortalidad del espíritu y la renuncia al mundo, respectivamente¹⁰. Envuelto en las rítmicas curvas del ropaje, emerge su vigorosa y cerrada silueta, trabajada con evidente dominio de la redondez de los volúmenes.

El Niño-Dios, en cambio, totalmente desnudo, repite el mismo tipo ya fijado, líneas atrás, al tratar de la Virgen Madre. Ambas imágenes —San José y el Niño Jesús— se apoyan en un banco de carpintero de conseguido aspecto lignario. El santo Patriarca, muy humano, muestra un martillo como único atributo de su profesión. No obstante, a juzgar por el orificio que hay en la parte trasera del citado banco, debió lucir además en el brazo izquierdo un báculo florido por influencia de los evangelios apócrifos¹¹.

En los tablones de madera, apilados bajo el banco, que sirven de escabel a San José, perdura la firma del autor en los siguientes términos: «A. SUSILLO. SEVILLA. 1885».

⁴ *Rituale Romano-Seraphicum Ordinis Fratrum Minorum*, Roma, 1931, pág. 249; George FERGUSON, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, 1956, pág. 58.

⁵ *Rituale*, pág. 253.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. FERGUSON, pág. 218.

⁸ *Breviario Romano*, Himno *Vexilla Regis* de las Vísperas del tiempo de Pasión, B.A.C., Madrid, 1968, pág. 178.

⁹ Louis RÉAU, *Iconographie des Saints*, II (G-0), *Iconographie de l'Art Chrétien*, T. III, París, 1958, pág. 756.

¹⁰ G. FERGUSON, pág. 219.

¹¹ Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, pág. 152-53.

En conclusión, las dos esculturas barrocas que acabamos de analizar —Virgen Madre y San José— fueron realizadas por Antonio Susillo, poco antes de marchar pensionado a Roma por el Gobierno español, para ser gozadas en la intimidad de un pequeño oratorio privado. A simple vista, aparecen ensimismadas, apacibles, aunque no reposadas, pues las

anima una irresistible vitalidad interior que se traduce en arrebatados sentimientos de ternura. La gracia y morbidez de las formas plásticas resaltan las exquisiteces del modelado. La principal característica de una y otra pieza, marcadas por el exagerado sentido realista de la época, reside en su anecdótica, narrativa y pormenorizada interpretación.

La influencia de Corrado Giaquinto en Goya y su entorno

ROGELIO BUENDÍA

El arte del siglo XIX tiene en sus comienzos, como es conocido, dos tendencias al parecer contrapuestas: la neoclásica y otra en germen, la romántica.

Oficiosamente se viene considerando que el Romanticismo nace en Francia hacia 1817; algunos autores dicen que Géricault al pintar *La balsa de la Medusa*, realiza la primera obra de inspiración romántica. Consideramos que en estos momentos dicho estilo está totalmente creado, puesto que sus primeros pasos se han dado a principios del siglo; aparte, existe el prerromanticismo del siglo XVIII, como la poética alemana del «Sturm und Drang» o la inglesa de lo «sublime».

En las proximidades de 1808, Goya, Otto Runge, Fuseli, Blake y otros, estaban realizando obras en las cuales existían claros elementos románticos. La Revolución Francesa, seguida de la eclosión napoleónica, junto a nuevos fermentos sociales provinientes en gran parte de Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, hacen posible este fenómeno. También hay que considerar que en el romanticismo pictórico existen una serie de elementos formales tomados del Barroco y del Rococó. Esto es debido a problemas generacionales. Es sabido, que una generación normalmente rechaza las costumbres, modas y estilos de los padres y acepta, revitalizándolos, los de sus abuelos o más lejanos antepasados. De este modo, hoy día, se está buscando por los coleccionistas objetos «art-deco» y hace veinte años comenzó la rehabilitación del Modernismo, llegando a influir esta tendencia en las artes decorativas actuales.

En el fondo, su explicación hay que buscarla en raíces socio-psicológicas derivadas de las interacciones generacionales. El ser humano necesita mentalmente evadirse de los principios caducos que, por inercia, le asigna la sociedad estatuida. Si el joven progresista o revolucionario intenta dejar a un lado las normas sociales impuestas por la generación anterior, lo mismo harán los artistas innovadores respecto a los cánones que sus maestros les inculcaron. Y, aunque en la mayor parte de los casos estas rupturas son estériles, en ocasiones son afortunadas, pues de ellas nacen las vanguardias. Mas, la capacidad humana de inventiva no es tan potente y grandiosa como ciertos teóricos creen, ya que muchas de estas revoluciones artísticas no se puede decir que sean puramente creacionales, sino más bien recreacionales. En determinados momentos, la creación viene después de la recreación. Este es el caso de la evolución de la obra en Goya, quien no alcanzará su pleno poder creativo sino en su madurez física.

La vida artística de Francisco Goya Luciente es uno de los más interesantes ejemplos de problema generacional en la historia social del arte. Formado con Luján en el estudio de modelos tardo-barrocos, y encauzado más tarde, aunque eventualmente, por los imponderables artístico-sociales de su época hacia el neoclasicismo, será esta yuxtaposición estilística una de las causas de que su producción artística lleve consigo una fuerte tensión dramática, sólo comparable en su época a la creación musical de Beethoven. La pintura de sus primeros momentos vacilará entre estructuraciones

neoclásicas, a las que él llama «estilo arquitectónico», y sentimientos barroco-románticos. La admiración hacia Corrado Giaquinto es mucho más profunda que la que sentiría por Antonio Rafael Mengs. Basta con contemplar las obras del período romano y zaragozano para darnos cuenta por donde iba el gusto artístico del joven Goya.

Roberto Longhi indica que el primer amor artístico de Goya es Lucas Jordán, y el segundo, Corrado Giaquinto. Esto es verídico, como veremos, aunque creo que Jordán, en gran parte, influye en Goya a través de uno de sus seguidores, el molfetés Giaquinto, tal como sucede en algunos de sus contemporáneos. La importancia que tuvo la obra de éste en España entre 1750-1785, ha sido estudiada o sugerida por Sánchez Cantón, Longhi, Milicua, Salas, Pérez Sánchez, Gudiol, D'Orsi, Clark, Volpi, y últimamente, por Gallego y Urrea; y discutida por otros, así Morassi y Muraro defienden la formación tiepolesca de Goya. Aceptando la tesis primera, fundamental para aclarar el tema que desarrollamos, trataremos brevemente de la repercusión de la obra de Giaquinto en Goya.

Se ha planteado si la pintura del primero comienza a incidir en la del aragonés después de su viaje a Italia. Es de tener en consideración que no sólo la conoció a través de los frescos de la capilla de la Virgen del Pilar, tomados exactamente de modelos de Corrado, como aseguró Longhi —con ciertos errores formales, como veremos— sino que también pudo ver en su primera juventud alguna copia de taller en Zaragoza, antes de que visitara Madrid para concursar dos veces. Más tarde, en Roma, seguirá inspirándose en su obra. El propio Goya —o el hijo— cuando realiza la breve biografía para el primer Catálogo del Museo del Prado, destacará que más que a sus maestros, le debe su técnica y conocimientos artísticos a la copia de obras de pintores que admiraba. En 1954, Milicua en sus «Anotaciones al Goya joven», trabajo juvenil, más decisivo en la bibliografía de Goya, escribe frases llenas de intuiciones, en las que alude la influencia giaquintésca: «Colores delicados, tornasolados y de epidermis crujientes, aprendidos en la refinada paleta de Giaquinto». Dos años más tarde, Anthony Clark hace notar como en la *Presentación al templo* de Zaragoza —se refiere lógicamente a Aula Dei— su tradicional composición está en relación con una *Presentación* de Giaquinto. Sin embargo, las afinidades que percibimos en estas

«Presentaciones» son menores que las existentes entre los *Desposorios de la Virgen* de Corrado Giaquinto y el realizado pro Goya en la Cartuja. Aunque no calca «*extrictu sensu*», al sólo cotejarlas se observan sus relaciones compositivas. Una vez más, Goya tan sensible a las «alergias estéticas», como acertadamente expresara Lafuente Ferrari, ha sido contaminado. El recuerdo de la obra del molfetés es aquí memorizado, mas, no copiado. Ya que no creemos que tuvieron ningún grabado, ni siquiera apunte, en el proceso de creación. Esto mismo sobreviene en muchas de las producciones de Goya debido no sólo a su prodigiosa imaginación, sino también a la no menos potente retención visual. Primero en ocasiones, luego frecuentemente, basa sus composiciones el pintor de Fuendetodos en recuerdos reales entremezclados con los oníricos, sin tener modelos presentes.

De esta manera, si entre estos «Desposorios» existen similitudes innegables, que hacen patente el modelo, en otras escenas y figuras de los murales de Aula Dei encontramos borrosos paralelismos. Así, en la *Circuncisión* y en los *Ángeles portadores del anagrama de Cristo*, vagamente se manifiesta la contaminación giaquintésca. También en los frescos del Coreto del Pilar, observando algunos de los ángeles que rodean el símbolo divino surge el recuerdo giaquintésco, aunque la composición está más relacionada con la del mismo tema: la *Adoración del Nombre de Jesús*, que realizara unos años antes Maella en la capilla del Venerable Palafox, en Burgos de Osma. Esta última Adoración, a su vez, está inspirada en composiciones de Tiepolo.

Dentro del estilo de Giaquinto están ejecutadas las cuatro escenas bíblicas que pertenecieron al Duque de Aveyro: *Moisés y la serpiente de bronce*, *Moisés hace brotar las aguas de la roca*, *El sacrificio de Isaac* y el hipotético de *Ifigenia*, ya que es extraño un tema mitológico incluido en una serie bíblica. Relacionados con este conjunto hay dos cuadritos, representando a *Lot y sus hijas*, uno en la colección Várez y el otro con paradero desconocido para mí. Este mismo carácter surge en obras por lo general de pequeño tamaño, como la *Muerte de San Francisco Javier* en el Museo de Zaragoza, el *Bautismo de Cristo*, en la colección de los Condes de Orgaz, y una *Visitación*, de formato ovalado, en colección particular. Ahora bien, si las escenas bíblicas citadas, por su relación estilística con los primeros tapices, se pueden fechar en los albo-

res de su etapa madrileña; en cambio, las últimas tres obras, especialmente el *San Francisco Javier*, debido a sus tonalidades terrosas, consideramos que aún pudieran estar realizadas en Zaragoza.

Poco a poco, las influencias del pintor italiano se van diluyendo, conforme va creciendo la potencialidad creativa de Goya, aunque a lo largo de toda su vida esta admiración juvenil perdura en su inconsciente. Con la *Regina Martyrum* del Pilar, ejecutada entre 1780-1781, Goya abandona el camino que le trazara Giaquinto. Al retornar a Madrid en julio de este mismo año, inmediatamente después de haber dado fin a la obra de Zaragoza, comienza a preparar tres bocetos para el *San Bernardino de Siena*, en San Francisco el Grande. Si en el primero aún sigue el pintor de Apulia, en los dos siguientes se va apartando técnicamente de su manera, para buscar una expresión más personal; aunque cuando construya la obra definitiva, intenta darle un aire neoclásico dentro de lo que él llama el «estilo arquitectónico». Pensamos que este giro efímero hacia la moda dominante, impuesta por Mengs y sus epígonos, será debido a los disgustos con el Cabildo zaragozano, intentando aquí no crearse problemas con los jueces. El «joven rebelde» aunque intenta liberarse, durante estos años, con más o menos sutileza de la dictadura de Mengs, no siempre lo consigue. Clark relaciona el poder personal impuesto por el pintor bohemio a los artistas españoles, con la dictadura artística ejercida por el nazismo. En los dos momentos, el arte no académico, es «arte degenerado». Ahora bien, en Goya no se radicaliza esta problemática, ya que si sus gustos estaban al lado del arte de la oposición, mantenía amistad o relaciones con los paladines del academicismo e implacables detractores de lo barroco: Ceán, Jovellanos, Ponz, ...

Desde esta postura dicotómica, Goya realiza sus creaciones pesando más en ellas sus gustos barroquizantes. De tal forma que si fuera suya la obra que a continuación estudiamos, una vez más ha seguido a Corrado Giaquinto, pero en esta ocasión, casi al pie de la letra. Se trata de un pequeño lienzo, de 47 x 37 centímetros, representando el *Tránsito de San Antonio Abad*, que, procedente de Zaragoza, se encuentra hoy en colección particular, y que fue realizado por un pintor aragonés hacia 1770¹.

El original de esta copia se encuentra, desde su realización, en la segunda capilla de la izquierda de

San Giovanni Calabita, iglesia del hospital de los «Benfratelli» o «Bonfratelli», pues así son llamados en Roma los hermanos de San Juan de Dios, residentes ya en el siglo XVI en la pintoresca «Isola Tiberina», y siempre relacionados con la Península Ibérica. En el siglo XVIII, los hermanos dieron acogida a ciertos españoles desprovistos de sustento, en cuya situación estaría el viajero Goya.

En esta tela el fecundo Corrado representa al santo en su agonía contemplando al ángel que le indica el camino celeste; le rodea un paisaje rupestre, que el copista dramatizará al recortar las rocas y añadir un castillo hispánico, similar a los que Goya pinta en algunos de sus cuadros y cartones para tapices. En esta versión, a la derecha, en la parte inferior, hay una bella naturaleza muerta, a la que se da un sentido más monumental alargando el códice, de apariencia pétreo, que soporta un cráneo; asimismo, aparecen sustituidos en los pergaminos del fondo por una vasija de barro de tradición española.

La figura de San Antonio está, a primera vista, identificadamente representada en los dos lienzos; sin embargo, aparte de matizaciones cromáticas — en la variante los pardos del sayal son más terrosos, y los grises-azulados de la capa más verduscos y mortecinos— el rostro del santo, en la iglesia tiberina, tiene un sentido de placidez hedonista ante la muerte, que desaparece en el lienzo hispa-

¹ Es obra de difícil clasificación estilística mientras no se estudie exhaustivamente la pintura aragonesa del momento, y quede en nebulosa incertidumbre el período de la producción de Goya que va desde las destruidas pinturas de Fuendetodos (fehables, no como indica Matheron y otros, en su niñez, sino después de su aprendizaje con Luján) hasta sus obras romanas de 1771, al carecerse de pinturas documentadas. Si algún día existieran puntos de referencia en este período de la actividad de Goya, y se demostrara claramente la paternidad de este lienzo, creemos que se podría datar en sus primeros momentos romanos, lo que explicaría las contradicciones semánticas y la superposición de estilemas. Solamente explicables por sus preocupaciones experimentales debidas a un cambio ambiental, semejante al que sufrió cuando se instaló definitivamente en la Corte. Mas, no queremos aplicar un método de reducción al absurdo, podríamos caer, como tantas veces en que se usa, en una absurda deducción. Por ello, nos limitaremos a usar un sistema simplemente comparativo. Éste nos ha obligado después de su aplicación, a rechazar como autores a cualquiera de los Bayeu, y al propio Antonio González Velázquez, el cual a primera vista parecía su autor.

no, donde un rictus de amargura o de dura filosofía le embarga. La pintura del pugliense está muy elaborada, así las algodonosas barbas están formadas por pequeñas guedejas, mientras que las pintadas por el pintor aragonés están realizadas con pinceladas más sueltas. Siguiendo características que Goya desarrollará a lo largo de su vida, aquí los vigorosos trazos del rostro están matizados por veladuras, con ello consigue un efecto de mayor realismo dramático, acentuado en la vivacidad de los ojos, que relampaguean en las oquedades profundas de sus cuencas. Esta faz la repite Goya varias veces en su etapa aragonesa. De esta forma se esfigia, copiando casi literalmente, el último rostro que aparece a la izquierda en la *Adoración de la cruz*, obra fechada certeramente por Gudiol hacia 1773. Lo mismo acontece en otra obra del mismo período, donde entre las *Almas del Purgatorio* surge una faz semejante en la figura del único anciano representado. Otras similitudes observamos entre la cabeza de este San Antonio Abad y la de los dos *San Jerónimo* de Remolinos y Muel, también fechables entre 1772 y 1773. Existen dos grabados, representando a *San Isidoro* y *San Francisco de Paula*, cuyos rostros están también relacionados con el que estudiamos; por sus características giaquintescas los creemos ejecutados en el último año aragonés o en los primeros momentos madrileños.

En la figura del ángel, del cuadro que consideramos en las proximidades de Goya, las diferencias son aún más radicales en relación con el cuadro de Giaquinto. En el original del pintor italiano se repite, una vez más, uno de sus temas preferidos: un ser andrógino que danza en el aire con blanduras y suavidades rococós; mientras que en la versión goyesca, los paños y las pinceladas de este ser alado se hacen más quebradizos, los tonos más severos, y el rostro más varonil. La pierna que muestra el femenino «ángelo» pintado por Giaquinto, está iluminada siguiendo la tradición postcaravagesca napolitana. ¿Estará inspirada en la derecha de Cristo de *La Flagelación* de Mattia Preti, conservada en la misma iglesia romana? En los tres miembros surge una misma diagonal luminosa, de izquierda a derecha.

Ahora bien, esta figura es probablemente el trozo menos goyesco de la composición, en ella hay ciertas aproximaciones a las formas de Maella y de Antonio González Velázquez, aunque la manera de ejecutar los dedos de las manos, mediante pincela-

das alargadas y pigmentarias, es la empleada por el joven Goya y no por éstos. De todas formas, este ángel vuelve a repetirse en los frescos de la *Reina de los Mártires*, con el torso echado hacia atrás y las gruesas piernas en escorzo hacia delante. Anteriormente, los dos ángeles próximos a la *Circuncisión* del Aula Dei tienen, con el que estudiamos, ciertas similitudes anatómicas. Más, sobretudo en el que sostiene el pilar, en la *Aparición de la Virgen del Pilar* (Colección de Quinto, Zaragoza), tan giaquintescas.

La principal variante iconográfica existente entre el original de Giaquinto y la versión goyesca, radica en los atributos que en la parte inferior izquierda se añaden: un flagelo, un crucifijo tendido, de gran dramatismo y gruesa pasta, y una lucerna de barro encendida. Aquí, y en los matorrales que encuadran estos objetos, la técnica es totalmente goyesca, especialmente la manera grasienta de realizar las hojas, que toman formas curvilíneas y se enrojecen por la luz de la candela.

Hay otra versión más dura del citado *San Antonio Abad*, en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. La atribución tradicional a Fray Manuel Bayeu, mantenida en el actual Catálogo, es sostenible. El uso generalizado de las pigmentaciones parduscas, y su tipología general, concuerda con el modo pictórico del cartujo. Esta obrita está más cerca del ejemplar goyesco que del original, lo que nos conformaría —si la anterior fuera de Goya— la admiración sentida por Fray Manuel hacia su paisano. Claro está, que es más tosca, ya que carece de las sutilezas técnicas existentes en el lienzo que copia, así, no aparecen los jugosos toques que hay en ésta. Basta comparar, por ejemplo, los pies del santo en las dos composiciones, para percibir las notables diferencias. En la de Fray Manuel la pincelada es mortecina, sorda; mientras que en la largamente estudiada es vibrante, musical, dando un toque preciso en el pulgar, tan rotundo como el golpe de timbal que pone punto final de una sinfonía. Esta copia de copia nos demuestra la fama de Corrado en Zaragoza. La atracción hacia Giaquinto de Manuel Bayeu también se deja notar en otras obras suyas, aunque al no tener delante los modelos del italiano, los toma, generalmente, de sus copistas. Si en esta ocasión lo hace a través de ... ¿Goya?; otras, percibirá el estilo giaquintesco estudiando las composiciones de su seguidor Antonio González Velázquez.

Otro problema artístico semejante es el que planteó Longhi, en 1954; aseveraba que los bocetos conservados en Zaragoza, hechos para los frescos de la Capilla de El Pilar, no eran de la mano de González Velázquez, sino que habían sido ejecutados en Roma por el propio Corrado Giaquinto. Creemos que éstos fueron reproducidos por su discípulo español. La aparición de dos nuevas versiones en el mercado artístico de Londres —recientemente devueltas a la Península—, es lo que nos obliga a replantear el problema, ya que si, a primera vista, parecen idénticos unos y otros bocetos, al ser comparados y sometidos a un juicio crítico detenido y a un análisis técnico surgen pequeñas diferenciaciones técnicas, aunque no iconográficas. Si el estilo de Giaquinto es más pigmentario y algodonoso, el de González Velázquez es, en cambio, más monumental y neomanierista, adquiriendo calidades más sólidas, casi rocosas. Esta fosilización de las formas vaporosas del italiano es lo que nos hace pensar, especialmente, que los borrones conservados en el Pilar son obras de Antonio González Velázquez. Sin embargo, no podemos afirmar por ahora que los otros sean de Corrado, hasta su definitiva limpieza. Velázquez, en más de una ocasión, copia a su maestro. Así la *Apoteosis de Santa Teresa* (Colección Milicua), una de las más importantes producciones de Giaquinto, hasta ahora inédita, será calcada por su seguidor español (Sociedad Económica de Amigos del País, Zaragoza).

Otra nueva obra atribuible a Goya, obliga a reconsiderar la hipótesis de Longhi, expuesta anteriormente, su primer amor fue Lucas Jordán. Gracias a la benevolencia de don José Gudiol, puedo dar a conocer por primera vez esta pintura. Se trata de una libre copia de *El paso del Mar Rojo*, pintado por Jordán en una bóveda de El Escorial. En esta obra que Gudiol, su descubridor, recogerá en la edición abreviada de su espléndido Catálogo, Goya se limita a calcar la figura de Miriam, hermana de Moisés, imprimiéndole su personalidad. Reduce la composición complicada de Jordán a sólo tres figuras humanas: Miriam redoblando febrilmente el pequeño timbal; una figura femenina con su brazo derecho alzado, también tomada del pintor italiano, aunque en el original se eleva el izquierdo; la tercera representa a un niño de perfil, independiente ya de «Fa-presto», pues su tipología es totalmente goyesca. Añade a la composición unos caballos que, con esfuerzo, intentar cruzar las

aguas, y una bandera. Todo ello de marcado carácter jordanesco.

Este pequeño lienzo, de 20 x 13 centímetros aproximadamente, es obra que se puede fechar en los primeros años de la producción del pintor de Fuendetodos, probablemente antes de su ida a Italia, cuando acude a Madrid para concursar por segunda vez, en 1766, ya que se quedaría en la capital estudiando y copiando obras de los maestros que le interesaban². Esta obrita demuestra que Goya visitó El Escorial, como tantos pintores españoles, para conocer y aprender de los tesoros pictóricos que encerraba. En este apunte, nos demuestra por su soltura y calidad, en comparación de lo que por entonces hacía el vencedor del segundo concurso, Ramón Bayeu, la injusticia que cometieron los jueces. Si aquí el nepotismo de su hermano Francisco Bayeu «el Grande» fue decisivo, en otros concursos similares, causas como el gusto, el efecto, la amistad, etc. de los componentes del tribunal, inutilizan sus efectos, sobre todo si no tienen visión de futuro, tal como ocurrió en los tres tribunales que a lo largo de su juventud juzgaron la obra de Goya.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIALMENTE CONSULTADA

BEROQUI, Pedro: «Una biografía de Goya escrita por su hijo», *Archivo Español de Arte*, III, 1927, pág. 99-100.

CAMÓN AZNAR, José: «Su pintura religiosa». *Mundo Hispánico* (dedicado a Goya), núm. 164, 1961.

CARDERERA, Valentín: «François Goya - sa vie...» *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 1960, pág. 215-27.

CLARK, Anthony: «A Presentation by Corrado Giaquinto». *Fogg Art Museum*, 1956-57, pág. 40-45.

DESPARMET FITZ-GERALD, Xaviers: «Cuatro pinturas de la juventud de Goya hasta ahora desconocidas», *Goya*, núm. 100, 1971.

D'ORSI, Mario: *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958.

GALLEGO, Julián: *Las pinturas de Aula Dei*, Zaragoza, 1978.

² Su técnica está próxima, aunque algo más evolucionada, a las pinturas que adornaron el relicario de la iglesia de su pueblo natal. Esto confirma la fecha de hacia 1762, dada por Gudiol y recogida por Gassier a las pinturas de Fuendetodos.

GARCÍA SÁSETA, M. C.: «Corrado Giaquinto en España». *Atti convegno di studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, 1971, pág. 41-92.

GASSIER, Pierre y Juliet Wilson: *Vie et Oeuvre de Francisco Goya*, Fribourg-Paris, 1970.

GUDIOL, José: «Les Peintures de Goya dans la Chartreuse de l'Aula Dei à Saragosse», *Gazette des Beaux-Arts*, LVII, 1961, pág. 83-94.

LAFUENTE-FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947.

LONGHI, Roberto: «Il Goya romano e la "cultura di Via Condotti"», *Paragone*, núm. 53, 1954, pág. 28-39.

LOZOYA, Marqués de: «Dos Goyas inéditos de tema religioso», *Archivo Español de Arte*, núm. 93, 1951, pág. 5-10.

MILICUA, José: «Anotaciones al Goya joven», *Paragone*, V, 1954, pág. 5-27.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Algunas obras de Giaquinto en colecciones españolas», *Atti convegno di studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, 1971, pág. 93-100.

— «En torno a Corrado Giaquinto», *Archivo Español de Arte*, núm. 176, 1971, pág. 389-401.

SALAS, Xavier de: «Miscelánea goyesca», *Archivo Español de Arte*, núm. 92, 1950, pág. 335-46.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: «La estancia de Goya en Italia», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pág. 182-84.

— «El primer viaje de Goya a Madrid», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, pág. 193-96.

— *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951.

TORRALBA SORIANO, Federico: «Notas sobre algunas obras de la juventud de Goya en Aragón», *Goya*, núm. 100, 1971.

URREA, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1978.

VALENZUELA LA ROSA: «Les pintures murals de la cartoixa d'Aula Dei per Goya», *Forma*, 1907, pág. 405-38.

VALVERDE, José M.^a: «¿Una obra de Goya en Roma?», *Goya*, 1954-55, pág. 300-301.

VOLPI, Marisa: «Traccia per Giaquinto in Spagna», *Bollettino d'Arte*, 1958, pág. 329-40.

Nota breve sobre concomitancias entre obras goyescas y orientales

FEDERICO TORRALBA

Estamos un poco obsesionados con la disyunción arte de Oriente y Occidente y, aún más, de su mutuo desconocimiento. Se ha repetido insistentemente acerca de la ignorancia en Europa del arte Oriental. Sin embargo se ha aceptado habitualmente, cada vez más, la presencia del arte del Asia Anterior en lo Occidental y, obviamente, ha sido irrechazable lo islámico. Pero respecto a lo extremo asiático la actitud sólo ahora empieza a cambiar.

Aparte de las noticias y viajes de Marco Polo y de Ibn Batuta, de la «ruta de la seda», del comercio veneciano, de las implicaciones y continuación de lo mercantil y lo misionero y con portugueses y holandeses, el contacto con el arte extremo oriental fue nutrido. Ahora bien, hay que reconocer que este conocimiento lo referimos sobre todo a lo más preciosista, raro y curioso, al dominio de las cerámicas y las lacas en especial, aparte de los textiles. La repercusión en la cerámica y porcelana europea, también en la decoración del mobiliario, ocupa lugar de excepción. La boga de lo chinesco en el siglo XVIII, es un testimonio de importancia y que establece claramente las cosas. Podemos pensar que sin embargo el conocimiento de la pintura y artes afines no fue tan claro; pero opino que también dibujos y pinturas debieron llegar, pues lógicamente no es forzoso deducir, ni aceptar, que cuantos motivos «chinescos» se emplearon en Occidente, fueron derivados exclusivamente de lacas o cerámicas, obras éstas de más dificultoso transporte que las simples sedas o papeles pintados que se traerían como curiosidad y modelo.

La irrupción violenta o intensa del japonismo en el siglo XIX —ya tan estudiada— y que tanta trascendencia tuvo para el arte contemporáneo con la difusión del Ukiyo-he, a través precisamente de grabados sobre papel, marcaría ese mismo camino.

Estas indicaciones vienen a cuento de algo que quiero hacer notar. Y no tienen otra pretensión que ser una llamada de atención y al mismo tiempo la constatación de algo que creo indudable: que Goya conoció dibujos y pinturas a la tinta chinas y japonesas. Quizá pueda algún día rastrearse cuáles fueron éstas, dónde o cómo pudo encontrarlas o conocerlas. Yo ahora indico simplemente.

Se podría decir que el fenómeno goyesco en este sentido podía ser consecuencia de conocimiento indirecto. Por ejemplo a través de los dibujos a tinta de Rembrandt, ya que éste —mediación viajeros holandeses— bien pudo conocer obras japonesas o chinas. También —y esto parece muy plausible— a través de Tiepolo tan veneciano siempre y tan chinesco a veces; se apoyaría esta hipótesis contemplando el dibujo B. 59¹ representando un conjunto de máscaras bien sinizantes, que es relacionable también con lo tiepolesco.

Podría lo antes dicho zanjar la cuestión. Pero no. Hay muchos dibujos de Goya donde el contacto con lo japonés es completamente absoluto en cuanto a técnica, expresividad y aun concepto. Y ade-

¹ P. GASSIER, *Dibujos de Goya*, Editorial Moguer.

más con una bien determinada orientación: lo Zen. Hay un idéntico desgarro de pincel, semejante en sus grafismos. Una misma expresividad y humor ácido y caricatural. Un forzamiento afantochado de las actitudes. Un idéntico sintetismo.

A veces el parentesco es sólo en algún aspecto y detalle. Por ejemplo la manera de expresar los plegados de las telas como en el dibujo B. 81². Pero con gran frecuencia el contacto estilístico es total y en muchas ocasiones marcadamente acusado. La lista de

ejemplos sería larga: D. 2, D. 4; E. 2, E. 32; C. 23, C. 48, C. 58, C. 59, C. 115, C. 130; H. 28, etc.³.

Una advertencia final: quiero que quede bien claro que mi intención al indicar estas concomitancias es, no la de mermar la originalidad de Goya y sus búsquedas y hallazgos, sino la de marcar su curiosidad, sus inquietudes, la amplitud de sus contactos y conocimientos y el ensanchamiento de sus experiencias. Es lo del dibujo: «Aún aprendo».

² *Ídem.*

³ *Ídem.*

Novedades sobre Vicente López

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

Vicente López, con todas las irremediables limitaciones de su educación, de su medio y de su mezquino horizonte intelectual, es un documento de primerísimo orden sobre un tiempo y un sector de la sociedad que, evidentemente, no puede hoy gustarnos, pero que él acertó a expresar con algo que sí debe importar a la hora de valorar su presencia en la historia del arte español: con una soberbia calidad, con una maestría técnica que nada tiene que envidiar a la de sus contemporáneos europeos. Gracias a esa maestría, a esa objetiva perfección, las gentes de la corte de Fernando VII, o de la juventud de Isabel II, nos son familiares, inmediatas, visibles. Podemos tener toda clase de reservas ante las actitudes políticas o morales de aquella limitadísima sociedad, pero su imagen va ligada para siempre a la aguda mirada y a la exacta pincelada del pintor valenciano, y él transmite, con precisa exactitud, las formas sentimentales y dulzonas, objeto de su pacata devoción.

Piden, pues, la figura y la significación histórica de Vicente López un estudio riguroso, una apurada monografía, que está todavía muy lejos de vislumbrarse¹. El minucioso catálogo crítico que

habría de precederla está aún por hacer, y sectores enteros de su producción, especialmente la juvenil, han sufrido graves reveses en la guerra civil desapareciendo, en algunos casos, sin haber sido ni siquiera fotografiados.

Las notas que siguen no pretenden ser otra cosa que una aportación a ese trabajo previo, presentando algunas obras desconocidas y tomando en consideración, especialmente, su actividad de dibujante que puede ilustrar bien sobre su educación y sus modos de trabajo, sostenidos a lo largo de toda su extensa y fecunda actividad. El estudio de la obra gráfica de Vicente López, continúa siendo tarea de interés aún no iniciada. Ya en 1951, Lafuente Ferrari² reclamaba un estudio de su obra de dibujante, «bien merecedora de estimación, y reveladora, en la soltura de técnica de sus aguadas, o en la apurada perfección de algunos de sus dibujos a lá-

mente, recogidas en un folleto, y la Exposición organizada por el Ayuntamiento de Valencia, de la que se publicó un breve catálogo sin aparato crítico, pero con textos de Felipe Garín Lombart, el Marqués de Lozoya y E. Lafuente Ferrari, este último glosando los cuadros expuestos. Puede recordarse además, un artículo de Miguel Ángel Catalá Gorgués en *Archivo de Arte Valenciano* (1972, pág. 60-71) dedicado a «Vicente López y la Real Academia de San Carlos» y otro de Florencio de Santa Ana «Vicente López, un bicentenario» (*Bellas Artes* 73, núm. 21, marzo, 1973, pág. 29-37), de tono generalizador y casi nada más.

² E. LAFUENTE FERRARI, «En el Centenario de Vicente López. Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid», *Academia*, 1951, pág. 19-51.

¹ El segundo centenario de su nacimiento (1972) pasó sin que las modestas celebraciones que lo reseñaron repercutieran en su mejor conocimiento. Destácanse, tan sólo, la Sesión de Apertura del Curso Académico 1973-74, celebrada en el Instituto de España, con conferencias sobre su personalidad humana y su obra, a cargo del Marqués de Lozoya y D. Diego Angulo respectiva-

piz, de excelencias, de las que no siempre nos hablan sus retratos y, menos aún sus pinturas religiosas». Estas líneas mías son avance de un trabajo en curso que intenta colmar ese olvido.

Quizá sea el primer período de su producción, la etapa juvenil marcada por la presencia de un fortísimo carácter dieciochesco, aún en buena parte rococó, lo menos conocido y valorado de toda su producción, y donde el testimonio de sus dibujos puede ser más significativo.

Orellana³, que escribe en 1799, o al menos recoge en esa fecha información directa, alude ya a sus primeros estudios en Valencia y a su paso a Madrid, donde como es bien sabido estuvo durante tres años con una pensión (1788-1792), bajo la dirección del grabador Montfort, estudiando además con Maella, de quien adquirió «el gusto del colorido». De todo ello ha dado reciente cuenta documental Catalá Gorgés, señalando cuidadosamente su paso por la Academia valenciana y las incidencias del concurso de 1789, que le valió la pensión⁴.

En su contacto con el Maella de esos años, hay que ver el origen de su gusto por el pleno barroco, su admiración por Giordano y por la escuela madrileña, que marcan aspectos poco estudiados de su producción juvenil y que están evidentemente en pugna con el tono más neoclásico, a lo Mengs, que atestiguan sus copias más conocidas y que determinará su producción madura. Maella no prescindió nunca del todo de una instintiva admiración hacia Giordano, que se hace patente sobre todo en sus dibujos con proyectos de composición para bóvedas⁵. Su joven paisano y discípulo hubo también de recoger esa admiración. El propio Orellana dice que, tras obtener el primer premio en la Real Academia de San Fernando y dibujar allí «infinitas figuras del natural», «pasó al Escorial, donde copió la mayor parte de la obras del Jordán, el lienzo de la Santa Forma que está en la Sacristía, y otros». No he podido identificar, hasta ahora, las copias de Giordano, que serían sin duda de las

composiciones de las bóvedas de la iglesia y que, quizá, no deban haberse perdido por completo. La copia de la *Sagrada Forma*, de Claudio Coello, sí se conserva. Pasó al Museo del Prado, desde Palacio, y luego al Museo de Arte Moderno, siendo por último depositado en el Museo de Jaén, donde hoy se exhibe⁶. No creo que se haya reproducido nunca, y merece la pena hacerse para subrayar esa preocupación o interés por la pintura de fines del siglo XVII, con su cortejo de opulencias formales, de espacios variamente articulados y de evidente dinamismo.

Vuelto a Valencia, se nos informa de algunos lienzos realizados para la Catedral, como el *San Vicente Mártir* de su capilla, colocado en 1796, y el *San Antonio Abad*, y de obras al fresco: el camarín de la Capilla del Beato Factor, en el Convento de Jesús, «su primera obra al fresco», no conservada, y el techo de la Casa Vestuario, frente a la Catedral, que sí se conserva y muestra, con evidencia, la admiración por Giordano matizada, aún tibiamente, con ecos de Mengs, a través de Maella y de los Bayeu.

La nota que inserta Orellana está escrita en 1799, año en que murió José Vergara, ocupando Luis Planes la plaza de Director de la Academia, dejada vacante por aquél, y pasando López, con sus veintisiete años, a desempeñar la de Teniente Director, dejada libre por Planes.

Ese año de 1799 realizó Vicente López un importante conjunto de obras, por desgracia perdidas en 1936, pero de las cuales puede salvarse el recuerdo: la decoración, casi íntegra, de los retablos de la iglesia de Benifayó de Espioca. Tormo⁷, que se refiere a ellos de pasada, sólo cita el asunto de uno de los lienzos, la *Inmaculada*, firmada y fechada el año de 1799, pero indica que eran hasta dieciséis los cuadros del pintor. La excelente memoria del sacristán de la iglesia, Vicente Rovira Duart, me suministró, en agosto de 1970, una descripción detallada de todo cuanto hubo, sin que, por desgracia, fuera posible localizar ninguna de las fotografías que, al parecer, existen.

³ ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentina* (Ed. de Xavier de Salas), Valencia, 1967, pág. 503-504, 581-82.

⁴ Art. citado.

⁵ Véase Dolores MOLLINEDO, «Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella», *Archivo Español de Arte*, 1973, pág. 145-57. También mi *Catálogo de los Dibujos del Museo del Prado* (III), Madrid, 1977, pág. 57-58, Láms. XLII-LXII.

⁶ Inventario Manuscrito del Museo del Prado, núm. 576. Figuró con el núm. 773 en el *Catálogo* extenso de Madrazo de 1872. Mide 0,70 x 0,37.

⁷ E. TORMO, *Levante*, 1923, pág. 198-99.

El altar mayor, dedicado a San Pedro, titular de la iglesia, llevaba un gran lienzo con la *Liberación de San Pedro por un ángel*, firmada con su nombre en unas grandes letras, que Vicente Rovira recordaba muy bien de cuando, de niño, subía a los ánditos de las cornisas. La puerta del Sagrario se decoraba con un *Salvador*.

El retablo del crucero, en el lado de la Epístola, llevaba la gran *Inmaculada* que cita Tormo, con muchos ángeles, firmada y fechada en 1799. Llevaba también una inscripción: «Soy hecha a expensas de Eufrasia Piles»⁸. En el ático, un lienzo circular («medallón», dice Vicente Rovira), con la *Coronación de la Virgen*.

El retablo del crucero, en el lado del Evangelio, estaba dedicado a Santo Domingo de Guzmán. El lienzo central era la *Virgen del Rosario, entregándolo a Santo Domingo*. En el ático («medallón», también) había otra escena de Santo Domingo, cuyo contenido no recordaba muy bien el sacristán.

En las capillas del lado derecho (Epístola) había lienzos dedicados a las *Ánimas del Purgatorio, con el Padre Eterno, San Roque* (que no recuerda con exactitud si era o no de López) y el *Martirio de Santa Bárbara*, con el verdugo sujetándola por los cabellos. En este retablo había también un *Niño Jesús* en la puerta del Sagrario.

Las capillas del lado del Evangelio (a la izquierda) estaban dedicadas a la *Sagrada Familia, con San José Carpintero, el Bautismo de Cristo, y la Virgen de los Dolores*, que cree que no era de López.

Era también de su mano el Tornavoz del púlpito, con el Espíritu Santo y ángeles.

Dos dibujos de la Biblioteca Nacional son, con casi absoluta seguridad, preparatorios para el gran lienzo del altar mayor, y permiten reconocer el modo de pergeñar una composición por López en ese momento. Uno de ellos, muy ligeramente abocetado, se relaciona directamente con los modos barrocos de la tradición seiscentista⁹. Ligeramen-

te trazado a lápiz negro blando, una aguada sepia carminosa, ligera, contribuye a delimitar los volúmenes y las luces. Las figuras de los dos guerreros dormidos, en primer término, evocan directamente modelos y modos de Giordano, mientras que la composición general, la figura del ángel, y la gran escalera proceden, seguramente, de una estampa de Dorigny copiando el lienzo de Vouet para el oratorio del Canciller Seguier (1638), aunque muy transformadas. La estampa era bien conocida en la Valencia de esos años, pues entre los dibujos del siglo XVIII, conservados en aquella Academia, se guarda una copia de técnica muy valenciana¹⁰. El segundo dibujo¹¹, más elaborado y seguramente más próximo ya a la versión definitiva, presenta variaciones de importancia en las actitudes de uno de los durmientes y del propio santo, pero mantiene la distribución general y, sobre todo, precisa el estilo gráfico de López más característico en los años sucesivos. El trazo del lápiz apenas se advierte, la aguada respeta cuidadosamente los campos previamente asignados, y unos toquecillos menudos, como puntos de sombra hechos a punta de pincel, salpican las figuras en los rostros y en los paños, de modo muy curioso y personal.

Quizá pueda verse también un eco del cuadro de la *Virgen y Santo Domingo*, de esta iglesia de Benifayó, en el lienzo de propiedad particular (Marqueses de la Torrecilla), rebosante, también, de recuerdos de pleno barroco tanto en el movido quebrarse de las querubines de la parte superior izquierda, así como el ángel que lleva sobre su cabeza el canastillo de flores, podrían considerarse casi un homenaje a Tiépolo, pero en el escorzo y modelo del ángel que lleva la bandeja con los rosarios, pervive, aunque algo «academizado», un modelo y un gesto de Luca Giordano. Los modelos de los ángeles y de la Virgen son análogos a los de la *Inmaculada* de la colección Lassala, fechada en 1800, es decir, al año siguiente que la de Benifayó, que sería seguramente muy semejante.

⁸ Recordaba también el sacristán el curioso epitafio de la tumba de la donante, que como curiosidad pintoresca, queda aquí recogido: «Año 1801. / Aquí yace Eufrasia Piles / vivió sesenta y siete abril / que, como tiempo ligero, / acabaron en febrero / del año arriba notado. / Fue su vivir ajustado / y así, con piedad cristiana, / digamos de buena gana: / goce del bien increado».

⁹ BARCIA, *Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional*, 1906, núm. 3968. Mide 130 x 75 mm.

¹⁰ Puede verse el grabado en Yves Picart (*La Vie et l'Oeuvre de Simon Vouet*, 1960, lám. 72). El dibujo del Museo de Valencia mide 365 x 240 mm. Su técnica recuerda los dibujos de Rafael Ximeno, copiando también estampas de Vouet que guarda el Prado (véase mi *Catálogo* citado, pág. 110-12).

¹¹ BARCIA, ob. cit., núm. 3813. Mide 270 x 175 mm. y ofrece dos soluciones para la parte inferior, en un papel pegado.

Otro conjunto que habrá de fecharse necesariamente en momento muy próximo, quizá inmediatamente después de los cuadros de Benifayó, es el de los frescos de la iglesia parroquial de Silla, mencionados también por Tormo¹², conservados bien por fortuna, y nunca estudiados. Por su importancia y belleza —evidentemente superior a todas las obras anteriores—, y por su carácter tan abiertamente barroco, son, sin duda, piezas capitales en la evolución de su autor. La Biblioteca Nacional conserva una serie de dibujos muy directamente relacionados con este ciclo, que confirman cuanto hemos dicho de su técnica y sus gustos en estos años juveniles, antes de su triunfo cortesano y de su definitivo rendimiento al mundo de Mengs.

La decoración cubre la bóveda del Presbiterio y las de los brazos del corto crucero, así como las pechinas de la cúpula. El presbiterio muestra la *Coronación de la Virgen*, con movidísima corte de ángeles. Los brazos del crucero, dos escenas bíblicas: *Moisés convierte en sierpe su bastón* (Exodo, 4:3) y *David derramando el agua del algibe de Belén* (Paralipómenos, 11:17-19; II Samuel, 23:15-17). Los tres recuadros están concebidos con un violentísimo escorzo de abajo a arriba que acentúa la teatralidad gesticulante de la acción. Quizá nunca pintó López nada tan «barroco» en el sentido usual del término y donde la deuda con los modos de componer de Giordano sea tan evidente.

Para los tres recuadros posee la Biblioteca Nacional dibujos preparatorios que, en el caso de los del cruce, pueden considerarse como definitivos, ya que las variantes son mínimas y de detalle¹³. El de la *Coronación de la Virgen* presenta algunas mayores diferencias, especialmente en el ángel adolescente de la parte inferior izquierda y en el grupo que porta la Cruz, detrás del Cristo¹⁴. También el fresco definitivo incorporó muchos más angelitos y querubines que el dibujo, dando la sensación de que la composición se concibió pensando en un espacio de proporciones más cuadradas y hubo lue-

go que ensancharla adaptándola a un espacio más prolongado. Los dibujos muestran la técnica que será ya característica suya, preparados a lápiz y con aguada sepia, a pincel, con los característicos toques en forma de punto que salpican telas y rostros.

Las pechinas van dedicadas a las mujeres fuertes de la Biblia: *Judith*, *Débora*, *Esther* y *Rebeca*. Las cuatro composiciones son, sin duda, lo más afortunado del pintor. Es evidente que, al componerlos, ha utilizado con sabiduría manifiesta recuerdos y motivos de su educación madrileña. *Judith*, con la erguida cabeza de óvalo perfecto, caído el brazo que sostiene la espada, y la cabeza de Holofernes en la izquierda, alzada, evoca la Judith de Reni, cuyas copias vería López en la Academia o en Palacio. *Débora*, sentada bajo la palmera, con el libro en las rodillas y el casco en la cabeza, repite modelo y gesto de varias de las figuras alegóricas de Luca Giordano. *Esther*, desvanecida entre las dos servidoras, rinde tributo —especialmente en el escorzo e iluminación de la figura de la derecha— a Solimena. *Rebeca* en el pozo, vuelve a Giordano con las figuras de acompañamiento y la nota, vivacísima, de los corderos que trepan por la grada.

No he localizado dibujos preparatorios para estas cuatro composiciones, pero en la Biblioteca Nacional hay un dibujo trapezoidal, evidentemente para una pechina, con una figura femenina, seguramente Jael, que muestra a unos guerreros, un cadáver, el de Sísara, sin duda¹⁵. El modelo femenino, el sentido de la composición, y la técnica, tan característica, hacen suponer que estamos ante una idea, luego desechada, para una de estas pechinas. La estrecha semejanza del modelo y de la técnica de este dibujo con las figuras alegóricas del dado recientemente a conocer¹⁶ para el monumento levantado en 1802 en ocasión de la visita de Carlos IV a Valencia, corrobora una fecha muy próxima para los frescos de Silla.

También guarda la Biblioteca Nacional otro dibujo, de forma rectangular, con el motivo bíblico

¹² E. TORMO, pág. 198.

¹³ El de *David derramando el agua del algibe de Belén* lleva el núm. 3849 y mide 115 x 214 mm. El de *Moisés con la serpiente*, el núm. 3850 y mide 105 x 205. Ambos preparados a lápiz y resueltos con aguada sepia densa.

¹⁴ Lleva en la Biblioteca Nacional el núm. 3851. Mide 127 x 230 mm.

¹⁵ BARCIA, erróneamente, le llama *Débora mostrando el cadáver de Sísara*. Lleva el núm. 3997 y sus dimensiones son 138 x 197 mm. de anchura máxima.

¹⁶ Adela Espinós, «Un inventario de Dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773-1821)», *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, pág. 7.

de *Moisés descalzándose* ante la zarza ardiente. Su asunto, su proporción e incluso su temática, permiten pensar que quizá se trate de una primera idea para uno de los recuadros del crucero¹⁷. La composición era conocida por un boceto de la colección Mateu Plá (0,36 x 0,38), que se expuso en Barcelona en 1943 y se ha reproducido alguna vez¹⁸. Ya en aquella ocasión se advirtió que por su acusada perspectiva de abajo a arriba debía ser preparatorio para un techo. El hecho de que la técnica del dibujo de la Biblioteca Nacional sea algo más abocetada y libre, sin cargar las sombras, y el hallarse realizado en dos trazos de papel, unidos de modo poco preciso, indicará, quizá, que los primeros tanteos, poco cuidadosos, eran luego elaborados de modo más apurado. Sin duda, una vez decidida la versión definitiva, volvía a dibujarla cuidadosamente, al modo de verdaderos «modelinos», como muestran los preparados para los frescos de la iglesia de Silla, más arriba comentados. En éste, la existencia del boceto hace pensar que hubo otros dibujos de más avanzada elaboración, y el boceto mismo nos informa sobre su factura en esos años de 1800-1802.

Obras de fecha seguramente más tardía, pintadas casi con seguridad en Madrid, donde se instala en 1814, son los lienzos de las Salesas de Orihuela, conjunto interesante y poco estudiado aún, donde trabajan José Camarón, Vicente López y su hijo Luis.

De Vicente parecen ser, casi con seguridad, tres lienzos de calidad considerable: *San Fernando*, *San Carlos Borromeo abrazando al Crucifijo* y *San Francisco consolado por el ángel*.

El *San Francisco* es, como ya señaló Tormo¹⁹ y se advierte a primera vista, una trasposición del famoso cuadro de Ribalta, hoy en el Museo del Prado, que López había tenido ocasión de copiar cuando Carlos IV lo llevó a Madrid en 1802. La composición es, literalmente, la misma, aunque el

santo, sentado en el lienzo ribaltesco, está aquí enteramente recostado y cubierto por la manta de lana. El ángel, que en el lienzo original era un robusto mancebo nada embellecido, se ha convertido ahora en una figura andrógina, cuyo redondo rostro es familiar en las más convencionales composiciones del pintor. El corderillo, en actitud idéntica, resulta sin embargo bastante torpe, y la honda emoción del original, severo y realista, se ha tornado superficial algarabía. El dibujo, propiedad de la Marquesa de Argüeso, que se expuso en 1943 como copia de Ribalta²⁰, es, en realidad, preparatorio para este lienzo, y presenta, con la técnica habitual, un estudio intermedio entre el modelo ribaltesco y la definitiva versión.

Más afortunado, el *San Carlos Borromeo* es obra típica donde, en las telas y accesorios, tiene López ocasión de mostrar el repertorio de su maestría, tan evidente en los retratos. La alfombra, la capa pluvial, la mitra y báculo apoyados en un taburete del primer término, y, sobre todo, las vestiduras episcopales, con el alba de encaje deslumbrante y el rojo de la capa cardenalicia, enlazan el lienzo con los retratos de la primera etapa madrileña. La composición está evidentemente inspirada en una de Le Brun, conocida a través de la estampa, que circuló sin duda ampliamente. Y las figuras de los ángeles muestran ya una grave severidad y un reposo del que están ausentes los juveniles entusiasmos giordanescos, quemados ya en su creciente devoción hacia Mengs.

Igualmente característico es el *San Fernando*, armado, en pie, con rico manto de sedas y armiño, hollando las banderas musulmanas. Figura bastante convencional, destacan en ella, una vez más, la maestría de los accesorios de telas y demás, que son ya su especialidad cortesana. Para este lienzo tenemos dos dibujos en la Biblioteca Nacional. Uno²¹ es un ligero apunte, a pluma, de la sola figura en actitud algo diversa de la definitiva, y quizá más apuesta y desafiante. El trazo, directísimo y nervioso, recuerda, sorprendentemente, algunos dibujos de la tradición escurialense al modo de Luca Cambiaso, aunque son visibles, también, los lige-

¹⁷ BARCIA, ob. cit., núm. 3852. Mide 154 x 228 mm. y está realizado sobre dos papeles unidos.

¹⁸ Vicente López. *Catálogo de la Exposición de Pinturas y dibujos organizada por Amigos de los Museos de Barcelona, y patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes*, Barcelona, 1943, XLI; y Emiliano M. AGUILERA, *Vicente López*, Barcelona, 1946, lám. V.

¹⁹ E. TORMO, pág. 301.

²⁰ Vicente López. *Catálogo de la Exposición...*, núm. LVII.

²¹ BARCIA, ob. cit., núm. 4075.

ros puntos que salpican la superficie y que son tan característicos en sus dibujos a aguada. Otro, más concluido²², está ya más cerca de la versión definitiva, sin más diferencia que la posición del manto y la presencia, en tierra, de un moro vencido, que desaparece en el lienzo. La técnica es aquí la misma que en los dibujos ya estudiados; preparado a lápiz negro, ligero, y luego elaborado a base de aguada, a pincel, con los toquillos puntillistas habituales. Pero la actitud, el riguroso frontalismo, la sobriedad de las masas, nos hablan ya de una voluntad de clasicismos bien distinta de sus juveniles arrestos barroquizantes, que están, sin embargo, todavía presentes en otra versión del mismo asunto, en propiedad particular madrileña, firmada sin fecha, en la cual la mano izquierda se proyecta hacia el espectador de un escorzo muy acusado, y la figura toda se mueve con el ritmo casi de danza dieciochesca.

La estancia en Madrid, especialmente ahora y —aunque pueda parecer sorprendente— más que en su etapa de estudiante, ha debido modificar su gusto y volcarlo hacia un severo clasicismo «a la Mengs», que va a ser ya definitivo en su labor y que va a empapar también su técnica de dibujante. Un excelente testimonio de ello lo tenemos en la serie de estudios para el techo del «Casino de la Reina» (obra de 1818, hoy en el Prado), que conserva la Biblioteca Nacional. Los dibujos, a lápiz negro y clarión sobre papel azulado, se dirían de Mengs o de Francisco Bayeu, tal es su cuidadosa factura en un modo y técnica que eran los habituales cuarenta años antes. En su Obrador de Primer Pintor de Cámara hubo de familiarizarse con los papeles de sus predecesores y la disciplina académica rigurosa, tal como se enseñaba en la más estricta tradición de Mengs²³. Ni aún el propio Maella, su viejo maestro, había conseguido tal rigor. Son al menos cinco los estudios conservados

en la Biblioteca Nacional que pueden ponerse en relación con este magnífico techo²⁴, donde, sin embargo, aún pueden señalarse, al menos en actitudes, algunos recuerdos de su vieja devoción hacia Giordano, transformados, desde luego, pero nunca olvidados del todo. Este carácter, prietamente clásico, va a ser ya el definitivo de su madurez.

De fecha no lejana, a juzgar por la técnica y el papel empleados, será el dibujo preparatorio, que también guarda la Biblioteca Nacional²⁵ para el lienzo de *Santa Filomena*, de la colección La Cuadra de Valencia, del cual se conoce un boceto, en la colección Regoyos²⁶, y que se ha creído representaba a los miembros de la familia Sanz de Bremond. El dibujo muestra algunas variantes en la posición de la mano izquierda del ángel, que sostiene la muñeca de la Santa en el cuadro definitivo, pero que en el dibujo parece más bien sujetar su cintura, mientras en el boceto se abre con gesto impreciso. Es obra de plenitud, quizá de las más afortunadas del pintor, que consigue sintetizar con acierto todo cuanto ha podido aprender, desde cierto regusto barroco evidente en la Virgen y los angelitos, hasta una cierta languidez, prerromántica a pesar de su vestidura clasicista. La cuidadosa técnica del dibujo preparatorio le aproxima, como vimos, a las obras de hacia 1818, por su semejanza con los dibujos para el techo del «casino de la Reina». Pero este estilo de dibujo va a ser ya el que conserva hasta el final de su vida, al estudiar por lo menudo sus composiciones ambiciosas.

La devoción, tardía y sostenida, a Mengs se evidencia también en un ligero apunte a pluma, firmado «V. López», que conserva el Museo del Pra-

²⁴ Son los números del Catálogo de Barcia, 4176 (282 x 362 mm.) 4178 (275 x 408 mm.), 4179 (295 x 420 mm.), 4180 (281 x 412 mm.) y 4181 (282 x 268 mm.). Barcia advirtió la relación con el Techo del Casino del primer de ellos; nada dijo de los otros.

²⁵ Barcia, ob. cit., núm. 4157. Mide 399 x 282 mm.

²⁶ El lienzo se reprodujo en *Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo*, publicado por el Centro Escolar y Mercantil de Valencia en 1926, en ocasión de la exposición entonces celebrada (con textos de A. Méndez Casal y Manuel González Martí), en la pág. 105; el boceto en el libro de Emiliano M. Aguilera (1946, lám. IX), dando a entender, por su colocación, que lo suponía de la etapa valenciana. Ya Lafuente Ferrari lo situó acertadamente en la etapa final, aun cuando, por evidente error, cree que lienzo y boceto son una misma cosa.

²² *Ídem.*, núm. 3998. Mide 205 x 140 mm. Preparado a lápiz. Pluma y aguada sepia. Cuadrículado a lápiz negro.

²³ De hecho, por consejo de López se adquirieron en 1816, en la testamentaria de Pedro González de Sepúlveda, un lote de dibujos de Mengs, Bayeu y otros artistas con destino «al Estudio de su Magestad». Son seguramente la base del «Fondo Antiguo» del Museo del Prado adonde pasaron, desde Palacio, a su creación en 1819. Véase P. BEROQUI, *El Museo del Prado (Notas para su historia)*, Madrid, 1933, pág. 96; y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado* (III), Madrid, 1977.

do, dibujado al dorso de una carta dirigida por alguien al pintor, desde Valencia, el 23 de enero de 1821. Se trata, como indica una vieja inscripción contemporánea del dibujo, de la copia por López del «famoso cuadro pintado en tabla por el célebre Mengs que poseía la Sra. Vallabriga en Zaragoza y ahora pertenece al Duque de San Fernando». La severa monumentalidad del pintor bohemio, apoyada en Rafael con toda evidencia, interesó a López, que en esos años de la década de los 20 intensifica su clasicismo, en unas fechas en las que Goya ha abierto ya por entero las puertas de un romanticismo apasionado y dramático, al cual voluntaria, y casi diríamos tercamente, se cierra López. Y recuérdese que en 1826 tendrá ocasión, al retratar al viejo Goya, de conocer y juzgar sus pinturas últimas más audaces. Pero sin embargo, las obras de devoción de estos años son precisamente las más cerradamente clásicas de su producción. Se podría, incluso, ante algunas de estas composiciones religiosas apenas conocidas, hablar casi de un Ingrès español y cabría plantearse la posibilidad de que hubiese llegado a su conocimiento alguna obra del gran maestro francés. La pequeña *Virgen con el Niño*, inédita, de la colección Santa Marta, firmada en 1829 es a este respecto enormemente expresiva, y sorprendentemente próxima, por su pureza rafaelesca, aún más a Mengs, a lo que Ingrès hacía en esos mismos años. Recuérdese que el *Voto de Luis XIII* de la Catedral de Montauban es de 1824, y a él más que a otra obra alguna, se asemeja esta pequeña Virgen.

En la decoración al fresco —y alguna de las más importantes corresponde a estos años—, la vinculación al mundo de Mengs se ratifica. De 1818 es, como es sabido, el gran fresco de la Fundación de la Orden de Carlos III, para un Salón del Palacio Real, quizá su obra maestra como decorador.

La Biblioteca Nacional conserva algunos dibujos para ese techo que corroboran la fidelidad al estilo gráfico que hemos visto, a propósito de los dibujos para el Casino de la Reina, de diez años antes. Su manejo del lápiz negro, realizado con clarión sobre papel azulado, se diría contemporáneo una vez más de Bayeu, aunque cuando en la reali-

zación definitiva del fresco haya, como Menéndez Casal advirtió bien, «un barroquismo íntimamente sentido que le presta gracia» y que subraya la fidelidad nunca desmentida del todo, a su origen.

Pero es evidente que en esta fecha, el año de la muerte de Goya, la pintura española iba ya por otros derroteros. El Romanticismo se abría camino en la obra de artistas como su paisano y casi estricto contemporáneo José Ribelles (1778-1835) que habiendo tenido una formación y unos comienzos casi idénticos a los de López ha derivado hacia otra estética, Asensio Juliá (1767-después de 1830), algo mayor que él, pero enteramente ligado al mundo goyesco, o lo más jóvenes Alenza (1807-1845) y Pérez Villaamil (1807-1854).

El clasicismo del Madrazo padre se movía también por otros vericuetos más «puristas», a los que quizá López quiso aproximarse alguna vez. Su esfuerzo era ya inútil. Su manera se hallaba desfasada y sólo su soberana calidad le mantenía, a contracorriente del tiempo, ahora como en 1796, cuando al ambiente en que se adoraba a Mengs, vino a traer las opulencias formales y coloristas de su barroco oficialmente superado. Vicente López estuvo en realidad siempre fuera del tiempo y quizá sea en su técnica de dibujante más que en su pintura donde ese desfase cronológico se hace más evidente. En su juventud irrumpió en el ambiente madrileño del dibujo «a lo Mengs» cultivado por Bayeu y Maella, con su mancha de aguada ligera y puntillista, heredada de una vieja tradición barroca aún viva en su provincia de origen. Cuando en el Madrid postnapoleónico se impone la magia luminosa de las aguadas goyescas con su libertad tan tentadora para los espíritus alertas, Vicente López reconstruye, con trabajosa perfección, los apurados dibujos a lápiz negro y clarión sobre un papel azulado ya casi enteramente en desuso.

Sólo una clientela conservadora y pacata, añorante sin duda de otros tiempos y otros cuadros de valores, mantuvo la fidelidad a quien supo efigiarla con toda su inmediata verdad, admirando al que, en aquellos tiempos revueltos, era capaz de aplicarse al dibujo y la pintura con los modos y las formas de los «buenos viejos tiempos».

El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX

ANA MARÍA ARIAS DE COSSÍO

Tradicionalmente se viene repitiendo que la influencia de los nazarenos alemanes en la pintura española del siglo XIX se refleja en el grupo de pintores catalanes, que pensionados por la Junta de Comercio, acudieron a Roma y allí ampliaron su formación en contacto con Overbeck y los pintores que en torno a él se encerraron en el convento de San Isidro. Es cierto que en estos pintores catalanes, encabezados por P. Milá y Fontanals y C. Lorenzale y seguidos luego por P. Clavé y M. Espalter, la influencia del grupo alemán es mucho más intensa que en otros núcleos de la pintura romántica española, pero desde luego no son ellos los únicos pintores que traen a España los ecos de la estética overbeckiana y creo que puede hablarse de toda una corriente de influencia que iniciada hacia 1830, se extiende hasta bien entrada la segunda mitad del siglo, y cuyos pilares iniciales fueron Joaquín Espalter y Federico de Madrazo. Ambos son introductores y representantes de esa corriente de purismo internacional, que es como se traduce en nuestro país la línea marcada por Overbeck desde Roma, aunque a diferencia de lo que ocurre con la pintura de este grupo alemán, no encontramos en la obra de estos dos pintores españoles una reacción contra la pintura neoclásica, sino una aceptación de las normas de base académica, que en contacto con la estética de Overbeck va impregnándose de espiritualidad y regusto por lo medieval que es en definitiva dos notas características de nuestro romanticismo.

En el caso de Federico de Madrazo era de esperar que aceptara este estilo con naturalidad pues,

aparte de ser hijo de pintor neoclásico, cuando llega a Roma ha pasado ya por el tamiz clasicista de la escuela de Ingrès y allí conoce a Cornelius y Kaulbach quienes son infalibles dibujantes, fáciles narradores y coloristas ciertamente falsos. Notas todas ellas que Madrazo va a encontrar cuando en 1840 y siendo ya un pintor de fama llega a Roma, y encuentre allí a Overbeck y Cornelius, entre otros, defendiendo tenazmente esta faceta del academicismo y que en definitiva supuso el primer brote de romanticismo germánico.

Para ver el entusiasmo que la estética nazarena produjo en Federico de Madrazo, bastaría leer de los párrafos de la carta que en 1840 escribió a Santiago Masarnau, hablando de Overbeck: «...modesto sabio y profundo en una infinidad de materias está concluyendo un cuadro de poético sentido y de complicadísima composición, en el que está trabajando hace más de seis años y que te aseguro es un portento del arte, seguramente que no perdería nada si se viese al lado del mejor de los frescos de Rafael... Este cuadro destinado a no sé que Academia de Alemania representa el Risorgimento de las Bellas Artes bajo la protección e influencia de la religión...» Pero es que allí en Roma y totalmente influido por el espiritualismo de Overbeck pintó Madrazo las *Santas mujeres ante el sepulcro*, que constituye todo un canto a la norma del dibujo cuidadísimo, figuras de actitud solemne, organizando la composición en línea horizontal, y que fue celebradísimo por el propio patriarca de la escuela.

Cuando Federico de Madrazo vuelve a Madrid, su pintura pierde la frialdad que caracteriza la es-

tética overbeckiana y se afirma en la corriente romántica de tipo purista que va a caracterizar toda su obra, pero desde su puesto de artista privilegiado en la corte de Isabel II inculcaría en los jóvenes que acudían a las aulas de la Academia de San Fernando, el cultivo de temas tomados de la historia y representados con un esmeradísimo cuidado en el dibujo y la composición, en detrimento de la atención que debían prestar al colorido. En esta tendencia participan gran cantidad de pintores entre ellos Carlos Luis Rivera, cuya trayectoria es similar a la de Federico de Madrazo, pero cuyos resultados son sensiblemente inferiores. Su obra tocada de nazarenismo es en conjunto mucho más débil que la de Madrazo. En Roma pintó una *Virgen adorando al Niño* que se reprodujo en el *Seminario Pintoresco Español*, pero donde es más perceptible la huella de ese romanticismo emanado de la escuela alemana y tan ajeno por otra parte a la sensibilidad española, es en sus decoraciones murales de los que es pieza importante el salón de sesiones del Congreso de los Diputados, donde entre motivos heráldicos grutescos se reparten los temas históricos, representados sin perspectiva aérea, líneas de dibujo correctísimo y colorido cercano a la obra de Cornelius.

Al mantenimiento de esta corriente purista del romanticismo español vino a contribuir Joaquín Espalter y Rull, quien después de estudiar en Francia con Gros pasó a Roma y allí estudió directamente con Overbeck, luego se estableció en Madrid donde ya en 1843 fue nombrado académico de mérito, luego profesor de dibujo de lo antiguo y por fin en 1846 pintor de Cámara. A diferencia de Federico de Madrazo, Espalter mantuvo siempre vivo el influjo de Overbeck, aunque se note a lo largo de toda su obra ciertos altos y bajos. De todas formas en sus lienzos de temas religiosos estamos quizá en presencia del pintor nazareno de mayor peso, tanto su *Virgen con el Niño y San Juanito* que pasó por el comercio en Barcelona hace ahora cuatro años, como la *Huida a Egipto* de la Academia de San Fernando, están construidas con impecable dibujo y pensando siempre en la pintura italiana cercana a Rafael; con todo su obra de mayor sabor overbeckiano es la *Era cristiana* del Museo Provincial de Gerona, donde una vez más aparece una composición con gran número de figuras, situadas en una línea horizontal y cuyas actitudes pausadas y elegante pero de una absoluta

frialidad dejan bien de manifiesto la maestría del dibujo. Otra faceta del arte de Espalter que demuestra su adhesión a la estética nazarena es la de la pintura mural. En este apartado hay que destacar fundamentalmente dos empresas, una la decoración de la antigua iglesia del Noviciado, luego Paraninfo de la Universidad Central, que Espalter pintó entre el año 55 y 57, en este estilo frío en el que entre grutescos y decoraciones de guirnaldas se figuran retratos de hombres célebres, fundadores de las Universidades, además de los retratos de Isabel la Católica e Isabel II y de las figuras alegóricas de las Ciencias y las Letras, es en estas últimas donde puede percibirse con mayor claridad, la férrea disciplina dibujística impuesta dentro de cánones bien clásicos que se mezclan con actitudes majestuosas de herencia rafaelesca, aprendidas sin duda ninguna junto a Overbeck. Antes de este encargo ciertamente importante, está claro que Espalter, bien por amistad con Federico de Madrazo o bien por relaciones con gentes de la burguesía madrileña, recibió el encargo de otra gran empresa decorativa, que debió darle gran fama, se trata de la decoración del palacio Gaviría, en la madrileña calle del Arenal, que debió ejecutar entre el año 1848 y 1852 aproximadamente. Una vez más asistimos al espectáculo de una decoración, entre cenefas y guirnaldas de herencia clásica, constituida por figuras alegóricas construidas con sólido dibujo, pero para las que el pintor no ha tenido ya por modelo la estatua clásica, sino las figuras femeninas de las decoraciones renacentistas de la escuela de Urbino. Quizá es aquí más que en la decoración del Paraninfo de la Universidad, donde puede verse las notas cromáticas que separan a Espalter de la escuela nazarena alemana, por un lado y de las de Federico de Madrazo y su círculo por otro, logrando gracias al empleo de azules y verdes notas ciertamente gratas y menos frías que las que imponía la estética de Overbeck.

Indudablemente la presencia en Madrid de estos dos pintores, independientes del foco catalán, que realmente evoluciona pronto hacia otros derroteros estéticos, supone que en la corte de Isabel II va a mantenerse vivo un foco pictórico donde la influencia de los nazarenos alemanes, que entre nosotros hemos visto traducirse en esa pintura de rigor purista teñida de cierto espiritualismo y emoción religiosa, iba a tener puesto destacado. Si además de esto tenemos presente que una de las ca-

racterísticas del período histórico que comienza hacia la mitad del siglo, es precisamente la persistencia de factores de continuidad en todos los órdenes de la vida nacional, que confieren a todo el período isabelino y a los años revolucionarios que le siguen todo un carácter de época, nos será fácil encontrar géneros, temas y maneras típicas de nuestro romanticismo, empleados con absoluta naturalidad en pleno eclecticismo pictórico.

Aparte de la serie de pintores más o menos secundarios que ya en la segunda mitad del siglo siguen el norte estético marcado por los nazarenos y a quienes ha llegado en gran parte a través del magisterio de Federico de Madrazo o del propio Espalter, quiero destacar la adhesión a este credo de uno de los pintores más representativos del eclecticismo español y que también desde su posición influyente pudo sin duda ninguna seguir inculcando a las nuevas generaciones la conveniencia del dibujo purista sin excesos coloristas que pudieran desvirtuarlo y el cuidado en la elección de los temas. Me estoy refiriendo naturalmente a J. Casado del Alisal, el artista palentino nacido en 1832 y alumno brillante de don Federico de Madrazo que ya a los veinte y cinco años obtuvo pensión para ir a Roma, desde donde envió los trabajos que eran preceptivos, entre los que hay que destacar en relación con la influencia de los nazarenos, el de *Semtramis en el infierno del Dante*, tema ciertamente grandilocuente como correspondía al momento, pero compuesto según las máximas overbeckianas más claras. Casado del Alisal es sin duda ninguna el pintor ecléctico en quien se advierte más claramente el interés por conciliar ideales románticos con los presupuestos de la época que le tocó vivir, por ello vamos a ver en sus lienzos de temas históricos, tratados con todo el rigor documental que exigía el momento, trozos de pintura ejecutados con gran descuido de dibujo y notas coloristas de herencia romántica, de la misma forma que en su producción alternan cuadros de tema histórico con retratos, alguna que otra pintura de género, y lienzos de tema religioso donde vemos asomar una vez más ese espiritualismo típico de los nazarenos y de la que es pieza importante la composición de los devotos de San Antolín que se guarda en la catedral de Palencia, ejecutada hacia 1871, casi al mismo tiempo que pintó la Jura de la Constitución ante las Cortes españolas por el rey Amadeo I de Saboya, donde vuelve a aso-

mar toda la devoción tranquila de los pintores cuatrocentistas que habían servido de modelo, hace ya mucho tiempo a los nazarenos alemanes.

Otro pintor de este momento es Alejo Vera (1834-1923), pintor dueño de una delicadísima sensibilidad romántica que cuajó en lienzos de tema religioso que constituyen piezas muy importantes en la pintura religiosa del XIX. A la Exposición del año 1862 presentó el *Entierro de San Lorenzo*; la escena figurada en un interior, es de una composición serena y bellísima, ordenada de acuerdo con las normas y maneras de Overbeck, sin embargo y a diferencia de las obras de éste, que suelen ser frías este cuadro impresiona por la emoción contenida en la dulzura de los gestos que son de una extraordinaria calidad. En exposiciones sucesivas Alejo Vera siguió presentando cuadros pintados dentro de esta misma línea estética; entre ellos merecen mención un pequeño cuadrado que es un coro de monjas que presentó en la Exposición de 1866. Todavía en la de 1871 presentó *La comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* muy dentro también de la estética overbeckiana, aunque como es lógico, encontramos también elementos de mayor raigambre hispánica.

Citaré por último otro pintor del momento, en quien es dable encontrar lejanos ecos de nazarenismo pictórico. Se trata de Domingo valdivieso, nacido en 1830 y muerto en 1872, pensionado por la Diputación de Murcia para estudiar en París y Roma y por último nombrado profesor en la Escuela Superior de pintura donde debió de ocuparse de la clase de anatomía pictórica. De él nos interesa destacar el *Descendimiento*, expuesto en 1864 y premiado con medalla de segunda clase y adquirido por el gobierno para el Museo Nacional. Ante este lienzo es inevitable evocar los escenarios amplios, tan gratos a los pintores del último momento del siglo XV italiano ubicados en la escuela de Urbino, en los que hace ya muchos años encontraron fuente de inspiración inagotable los pintores alemanes que se reunieron con Overbeck para devolver a la pintura universal la espiritualidad que el clasicismo la había hecho perder. Este *Descendimiento* es un lienzo donde las figuras, de una corpulencia peruginesca, se presenta ante el espectador en una composición ordenada y clarísima donde tanto los gestos como los pliegues como el colorido, contribuyen a darnos una sensación de serena devoción religiosa escrita con la más pura caligrafía dibujística.

Valgan, pues estos pocos ejemplos para demostrar que la influencia de la pintura de los nazarenos alemanes en España no sólo no se agotó con el Romanticismo, sino que perduró hasta prácticamente el final del siglo y que a través de todo el eclecticismo pictórico en nuestro país, es fácil percibir toda una corriente de pintura religiosa derivada de

su influencia, de extraordinaria fuerza, que convive con géneros tan diferentes como pueden ser los lienzos de tema histórico, y que debemos incluir en el conjunto de factores que con su continuidad marcan en la era isabelina todo el sabor de época a que he aludido antes.

El paisaje en la pintura de Rafael Romero Barros (1832-1895)

MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA

Los pasados días 3 al 12 de septiembre del corriente año, se ha celebrado en el Museo Diocesano de Huelva, con sede en el Monasterio de Santa Clara de Moguer, una Exposición-Homenaje al conocido pintor Rafael Romero Barros, dentro del IX Salón de Escultura y Pintura Andaluzas. Esta exposición ha mostrado al público una selecta antología de diecisiete cuadros, procedentes de la colección de su nieto, Rafael Romero de Torres y Pellicer, Director del Museo de Bellas Artes de Córdoba. El propósito que ha animado al Museo Diocesano de Huelva ha sido el de dar a conocer la obra de uno de los mogueresños ilustres, al tiempo que se suma, con su humilde aportación, al objetivo propuesto en este II Congreso Español de Historia del Arte.

Rafael Romero Barros nació en Moguer el 30 de mayo de 1832 y falleció en Córdoba el 2 de diciembre de 1895. En Sevilla recibió una sólida base humanística, en cuya Universidad literaria cursó latinidad y filosofía desde 1844 a 1847. Su aprendizaje de la pintura lo inicia con el paisajista sevillano Manuel Barrón, junto con los hermanos Valeriano y Gustavo Bécquer. Con treinta años marcha a Córdoba para dirigir el Museo Provincial de Pintura, base de operaciones de una vastísima actividad de promoción cultural. En aquella ciudad funda la Escuela de Música y la Escuela Provincial de Bellas Artes, organizando y dirigiendo además el Museo Arqueológico. Su gran sensibilidad y exquisita formación le llevaron a interesarse por todas las facetas del arte, desde la arqueología romana y musulmana, hasta las últimas

exposiciones de sus contemporáneos. Son muy numerosos los artículos que publicó en la prensa diaria y en diversas revistas especializadas. Pero quizá lo que más engrandezca la figura de Romero Barros sea su labor como maestro de artistas: con él aprendieron sus hijos Rafael, Enrique y Julio Romero de Torres, Mateo Inurria, Hidalgo de Cavides, Villegas Brieva, Muñoz Lucena, Juan Montis, Serrano Pérez, y una larga lista de orfebres y artesanos, que vieron un renacimiento en la nobleza de sus oficios al recibir la savia del humanista y enciclopédico saber del maestro mogueresño. Su altísimo nivel cultural, unido a su perfecta conexión con la realidad social, le llevó a tomar parte activa en la Asociación de Obreros Cordobeses, de la que ocupaba el cargo de secretario cuando le acaeció la muerte. La prolija relación de cargos y distinciones que ostentaba es índice de una vida consagrada a la promoción del hombre por medio de la historia y del arte. Lo que parece inexplicable es cómo pudo llegar a una actividad cultural tan amplia sin perder nunca su punto de partida, la pintura. Descubrió auténticos valores entre sus alumnos y los alentó, porque él mismo vivía el afán de superación en todos los géneros de la pintura que tocó: el retrato, la figura de interiores, el bodegón y el paisaje (cfr. Juan Miguel González Gómez, *Exposición-Homenaje al pintor mogueresños Rafael Romero Barros*. Museo Diocesano de Huelva, Monasterio de Santa Clara de Moguer, Moguer, 1978).

El objeto de la presente comunicación es dar a conocer el contenido de esta Exposición-Homenaje, comentando más detenidamente el género del

paisaje. De la faceta de Romero Barros como autor de retratos, mostramos los de sus hijos Rosario y Enrique (números 11 y 12 del Catálogo de la citada exposición), en que se aúnan la sencillez de la infancia con la simplicidad de recursos pictóricos. Dentro del ambiente estilístico del realismo, en que él vivió y del que fue protagonista, destaca la captación de lo familiar y lo cotidiano: la escena de unos niños jugando a las cartas (N.º 13 del catálogo), tiene como modelo a sus propios hijos Enrique, Carlos y Eduardo. El realismo intenta descubrir la belleza en lo más ordinario que nos rodea: ejemplo de ello es el interior de una cuadra (N.º 6 del Catálogo), que formaba parte del antiguo Hospital de la Caridad, donde vivía el pintor al convertirse el edificio en Museo Provincial. En el bodegón obtuvo Romero Barros sus primeros éxitos, siendo sin duda el más famoso el estudio de naranjas, fechado en 1863 (N.º 2 del Catálogo); precisamente es un bodegón de azahares y naranjas su última obra conocida, fechada en el año de su muerte 1895 (N.º 10 del Catálogo).

El paisaje es el género por excelencia de la pintura realista. Podía considerarse pasada la época romántica en la que la naturaleza representada era más una recreación del sentimiento apasionado del artista, proyectado sobre ruinas medievales y rincones insólitos y pintorescos. Una nueva corriente, introducida en España fundamentalmente por Carlos Haes, mira a su entorno con unos nuevos ojos, los de la admiración. Es un paisaje tomado literalmente del natural, y sometido a un proceso de elaboración y estudio, que añade a la fugaz captación del momento la perfección del detalle, el gozo de la definición. Es un mensaje de optimismo, que induce a disfrutar de la serenidad de la vida diaria, que en su perpetuo retorno, siempre viejo y siempre nuevo, aleja al hombre del sobresalto y de la inseguridad. Romero Barros, formado con Barrón, conserva del sentimiento romántico el tipismo de sus personajes: boyeros, lavanderas y campesinos; en alguna ocasión, conecta con un lirismo infantil casi rococó, y en otras sintoniza con las resonancias musicales del Romanticismo, como en el *Claro de Luna*. Pero su recia personalidad es plenamente realista, en la línea del maestro bruselense. Su paisaje está sentido con señorío y nobleza andaluza, con la filosofía del bello vivir de cada día; es el ambiente de una naturaleza para el hombre: en ella el hombre encuentra su trabajo y

su descanso. Las panorámicas de la *Sierra de Córdoba* y de las *Orillas del Guadalquivir* rezuman la serenidad y la satisfacción de un largo paseo o de una jornada bien cumplida. Las luces del crepúsculo y el aroma del tomillo y del romero crean una peculiar atmósfera placentera en las obras del pintor moguereno.

Romero Barros conserva una trayectoria nítida en su quehacer pictórico. Sobre una base constante en composición, dibujo, luz, colorido y técnica, vemos aparecer nuevas formas de sentir el color y de trabajar los pigmentos en la última época de su vida, alrededor del año 80. Los paisajes suele componerlos de una manera muy simple: una línea de horizonte divide el lienzo en dos mitades ligeramente desiguales; posteriormente, un arco formado por sendos árboles en sus extremos y un camino o el lecho de un arroyo en la base, logran una sólida y estable construcción. Los temas son casi exclusivamente vistas de la serranía o de las riberas, próximas a la capital andaluza: la *Casería de San Pablo*, el *Camino de Santo Domingo*, la *Arruzafa*, la *Huerta de Morales*. Paisajes siempre horizontales y abiertos, excepción hecha de los dos cuadritos encantadores de rincones de la *Alhambra* y del *Generalife*, verticales y cerrados, íntimos.

El dibujo es siempre correctísimo. Las figuras, que dan la dimensión humana a la naturaleza, en ningún momento son cromos convencionales, sino que podrían someterse con éxito a una prueba de ampliación, sin que perdieran el sentido del canon y de la proporción. Es elemental señalar el afán descriptivo que lleva a dibujar hasta la última piedra, hasta la última hoja, hasta el cigarro que ofrece un campesino a otro. Sin embargo, con el tiempo, el dibujo se hace más suelto, y llega a preferir una interpretación más estilizada, más creativa, de forma que algunas copas de sus árboles casi rozan la cardina neogótica.

Es constante su modo de iluminar los escenarios naturales. Suele ser una luz crepuscular, tenue, sin sombras, únicamente gusta de contrastar el cielo, aún iluminado por las últimas claridades del día, con la dehesa umbría. Su perfecta adecuación al mecanismo de la percepción del paisaje, logra un efecto admirable: si se observan muchos de sus cuadros en un primer golpe de vista, apenas se distinguen dos grandes zonas, una de cielo muy luminosa, y otra de tierra envuelta en sombras. Sin embargo, una aproximación a la zona inferior, ocul-

tando las luces superiores, facilita al diagrama la apreciación de los detalles, elaborados con una singular maestría, capaz de describir infinidad de arbustos, ramillas, hierba seca, piedras, con una reducidísima gama de verdes y tierras. Si hubiera que comparar su retina con la capacidad de impresión de las películas fotográficas, diríamos que es amplísima su *latitud de exposición*. Esta forma de comportamiento visual ante el paisaje no lo abandona ni en sus obras más avanzadas, aunque en la segunda mitad de su obra incorpora unas vistas de una claridad de mediodía que inunda hasta los últimos rincones de aquellos parajes del campo andaluz.

El colorido comienza siendo frío en los azules y en los verdes. Progresivamente los atardeceres se llenan de tonos cálidos, los cielos malvas, y los verdes dorados. La técnica experimenta igual proceso: desde los inicios, la pincelada es menuda, trabajada con rigurosa perfección académica, superponiendo trazos desde los últimos planos hasta los primeros; pincelada limpia, sin mezclas sobre el lienzo, sin restregones ni fundidos; toda una paciente labor casi de orfebre. Técnica que no abandona en ningún momento, pero que en su última época se ve enriquecida con una mayor soltura en el manejo del pincel, en la utilización de la espátula e incluso en el empleo del esgrafiado sobre el óleo fresco. Mientras en sus primeras obras la pincelada es lisa, poco a poco va gustando de empastar zonas del cuadro, buscando relieves en hojas y piedras, que acentúan el realismo si se contempla el cuadro con una luz rasante; llega hasta el extremo del bajorrelieve en algunas de sus obras: hay piedras que no sólo sobresalen del soporte, sino que sus perfiles han sido recordados con el cabo del pincel.

Podemos concluir diciendo que Romero Barros es un pintor notable dentro de la escuela realista del último tercio del siglo XIX, formado por Manuel Barrón e influenciado por Carlos Haes; de composición clásica y unitaria, la perfección del dibujo es sólido sustento de un análisis pormenorizado del natural. El colorido evoluciona desde los tonos fríos a las ricas y variadas gamas de verde y oro. Su técnica progresa desde la pincelada detallada a los valientes trazos y gruesos empastes de óleo aplicado con espátula. Romero Barros es un filósofo del paisaje, concebido como el marco admirable del hombre en su bello afán cotidiano.

OBRAS

Paisaje con figuras, lienzo (39 x 28 centímetros), firmado: «R. Romero, 1861». (N.º 1 del Catálogo).

Paisaje de la Casería de San Pablo, lienzo (62 x 103,5 centímetros), firmado: «Rafael Romero 1872». (N.º 3 del Catálogo).

Paisaje del Camino de Santo Domingo, lienzo (65 x 100 centímetros), firmado: «Rafael Romero 1872». (N.º 4 del Catálogo).

Paisaje de la Sierra de Córdoba, lienzo (51 x 97,5 centímetros), firmado: «R. Romero Barros 1877». Figuró en la Exposición «Un siglo de arte español, 1856-1956». (N.º 5 del Catálogo).

Paisaje de la Alhambra, tabla (30 x 17 centímetros), firmado: «R. Romero Barros. Granada 1888». (N.º 7 del Catálogo).

Paisaje de la Alhambra, tabla (30 x 18 centímetros), firmado: «R. Romero Barros Granada 1888». (N.º 8 del Catálogo).

Paisaje con lavanderas, tabla (38 x 55 centímetros), firmado: «R. Romero y Barros. Córdoba 1890». (N.º 9 del Catálogo).

Claro de Luna, lienzo (52 x 52 centímetros). (N.º 14 del Catálogo).

Paisaje del Guadalquivir, lienzo (46 x 65,5 centímetros). Figuró en la Exposición «Un siglo de arte español, 1856-1956». (N.º 15 del Catálogo).

Paisaje de Córdoba desde el Guadalquivir, lienzo (29 x 55,5 centímetros). (N.º 16 del Catálogo).

Paisaje del Guadalquivir a su paso por Córdoba, lienzo (35,5 x 60 centímetros). (N.º 17 del Catálogo).

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, 1927.

CUENCA, Francisco: *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*, La Habana, 1923.

«En honor de Romero Barros», *Diario de Córdoba*, 5-XII-1895, N.º 13.252.

GAYA NUÑO, Juan Antonio et al: *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, 1955.

GIL, Rodolfo: *Córdoba contemporánea*, Córdoba-Madrid, 1892-96, 2 tomos.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Exposición-Homenaje al pintor moguerense Rafael Romero Ba-*

rrros. Museo Diocesano de Huelva, Monasterio de Santa Clara de Moguer, 1978.

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84.

PAVÓN, Francisco de Borja: «Rafael Romero Barros», *Diario de Córdoba*, 4-XII-1895, N.º 13.251.

SANTOS JENER, Samuel de los: *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, Madrid, 1950.

La Escuela Española en París (en el siglo XIX)

JULIÁN GALLEGO

Constante es, durante el siglo XIX, la presencia en París de artistas españoles o de obras de arte de nuestro país. La interpretación entre Francia y España había sido frecuente en épocas anteriores. Y sin llegar a la Edad Media, en la cual tantos maestros y oficiales vinieron de Francia para trabajar en iglesias y conventos españoles, en el Renacimiento y Barroco abundan los artífices franceses que llegan a tomar carta de naturaleza en España, de Juan de Juni o Esteban Jamete a Michel-Ange Houasse o los hermanos Michel. En dirección opuesta, un escultor aragonés, como Daroca, trabaja en las tumbas ducales de Dijon, casi cuatro siglos antes de que otro aragonés, Francisco Goya, dé a Burdeos, en los últimos cuatro años de su vida, lo más hondo y acendrado de su obra. Sabemos que Velázquez deseaba ya ir a París y lo hubiera hecho, a la vuelta de Italia, si las guerras y su rey se lo hubiesen permitido. Y lo primero que Goya hace al llegar a Francia, tras una breve escala en Burdeos, es partir hacia París en el verano de 1824, acaso con tiempo para ver, en el *Salon* de la «Nationale», las obras de Delacroix o de Bonnington que parecen abundar en su propio concepto de una pintura —pintura, coloreada y rica de pasta.

En eso, como en todo, Goya es un «pionero»; y tras él llegarán a París, a lo largo de esa centuria, casi innumerables artistas españoles, que llegarán a formar una auténtica «escuela española» dentro de la escuela francesa, dado lo irreductible de su idiosincrasia y de su patriotismo. Las numerosas guerras y algaradas que agitan a nuestro país durante el siglo XIX provocan la emigración, volun-

taria o forzosa, de pintores y escultores, así como la de numerosas obras de arte, que irán a influir, con sus estilos antes mal conocidos fuera de la Península, en el desarrollo de estilos franceses como el Realismo y el Impresionismo. El auge de París post-napoleónico como gran capital de las artes coincide con la decadencia de Roma; y en el siglo XIX comienzan los aprendices y estudiosos de España a dejarse tentar por ese viaje a París que, en las postrimerías del siglo, acabará por sustituir al viaje de Roma, obligado en las centurias precedentes.

Habría, pues, que distinguir, bajo el enunciado general de la Escuela española en el París del siglo XIX, dos aspectos distintos: el de las obras que, por guerras o desamortizaciones pasan de España a enriquecer las colecciones francesas y el de los artistas que, por razones políticas, económicas o puramente estéticas, van a ejercer su actividad en Francia, y muy en particular en París. A ellos hay que agregar los nombres de quienes, acaso sin moverse de su patria, concurren con sus obras a exposiciones y concursos parisienses, capaces ya, por su prestigio, de establecer una reputación internacional del premiado. Sobre este último enfoque, publiqué ya hace años¹ un trabajo del que el presen-

¹ J. Gallego, «1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales de París», *Revista de Ideas Estéticas*, N.º 88, Madrid, 1964.

te puede considerarse una prolongación, pero sólo en esta faceta.

Mis años de investigación y estudios en París, desde 1952 a 1968, me han permitido percatarme de esa presencia del arte español en el París ochocentista, en particular en el último cuarto del siglo, época en que las galerías de exposiciones asumen la hegemonía del gusto europeo. Pero antes de pasar a detallarlas, creo conveniente comenzar por señalar la presencia de obras de pinturas antiguas españolas en las colecciones públicas francesas.

La guerra de Independencia (1808-1814) motivó la salida, pública o clandestina, de muchas obras selectas de pintura española, más que de escultura, y algunos mariscales desaprensivos, como Soult, hacinaron soberbias colecciones. La razón de que dominen las pinturas es, no sólo su más fácil transporte, dado su menor peso y la posibilidad (si se trata de lienzos o papeles, que es lo más común) de enrollarlas, es decir, de disimularlas entre los equipajes, sino también la poca afición de los *amateurs* franceses, educados en las doctrinas neoclásicas, a una escultura policromada como la que dominaba en monasterios y capilla del país. Los franceses fueron capaces de sacar de Italia los dos gigantescos «esclavos» de Miguel Ángel, orgullo actual del Museo del Louvre, lo que hace suponer que si en la escultura española hubiesen hallado objeto de sus gustos, el peso no les hubiese detenido en su transporte. Pero creo que no lo encontraron. Y es muy revelador que cuando el gobierno del rey intruso encarga a tres pintores (Maella, Goya y Napoli) de hacer una lista de obras de arte destinadas al Museo Napoleón de París, estas obras sean preferentemente pinturas².

Sobre los contados fondos que los museos franceses poseían de pintura española con anterioridad

a la Francesada y los que esta guerra produjo, hay que añadir los frutos de la desamortización de bienes eclesiásticos, aprovechada por el barón Taylor, agente de Luis-Felipe de Orléans, rey de Francia tras la revolución de 1830, para la adquisición a bajo precio de varios centenares de cuadros españoles que formarían en el palacio del Louvre, entre 1838 y 1848, la célebre *Galería Española* que, según escribe el gran hispanista Paul Guinard³ «produisit sur les jeunes peintres una impression forte et durable» y «contribua puissamment a former la génération de Courbet, de Millet, de Dehodencq, celle des réalistes épiques de 1848». Es revelador que la palabra «impression» haya acudido a la pluma de Guinard; porque también los impresionistas, en especial los más independientes, Manet y Degas, se formaron en la contemplación de los cuadros españoles del Louvre.

Esta colección de Luis-Felipe fue, pues, el resultado de una misión o expedición, de la que hoy poseemos datos muy valiosos, gracias a los esfuerzos del desaparecido y citado hispanista, en su tesis sobre los pintores Adrien Dauzats (1804-1868) y Pharamond Blanchard (1805-1873), colaboradores de Taylor en esta operación⁴ y el primero de ellos, nacido en Burdeos, de donde salió poco antes de que llegara Goya, pero donde ya pudo entrar en contacto con la numerosa colonia española a que Moratín se refiere en sus cartas⁵. Todo ello desembocaría, pues los caminos del Señor son inescrutables, en un mejor conocimiento mundial del arte español y en un amor a España de que ambos agentes dieron numerosas pruebas, pese a haber contribuido a empobrecerla.

³ P. Guinard, pág. 7.

⁴ *Ibidem*, parte segunda.

⁵ Leandro Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, tomo 2, Madrid, 1867. «Esto se va poblando de españoles y de indios, que es una bendición de Dios. Hay noches que toda la galería del teatro se llena de damas españolas y no se oye por allí otra lengua que la nuestra...» escribe a J. A. Melon el 2 de agosto de 1823; y tres días más tarde: «Esto se llena de españoles y españolas y españolitos y españolitas. Yo, gracias a Dios, no trato a ninguno...» (Cartas CCV y CCVI, pág. 469 sigs.). «Ay, qué marqueses se descuelgan por aquí! Lástima da verlos y oírlos. Yo evito cuanto es posible su contacto, porque son, en efecto, corrompentes criaturas» (Carta CCXI de 16-X-1823, pág. 480). Esta colonia conservadora viene a aumentar la ya copiosa colonia liberal de Burdeos. En cuanto cambien las tornas, llegará una nueva hornada, de la que Goya es el principal ejemplar.

² Se ha de recordar, sin embargo, que Taylor llevó a París algunos vaciados ejecutados por Vallet en Toledo, Granada, Sevilla y Lisboa, tanto de relieves o monumentos sepulcrales unidos a la arquitectura, como de estatuas exentas, como las tallas del *San Bruno* de Montañés o el *San Francisco* de Mena o como el barro del *San Jerónimo* de Torrigiano. «Elles contribuèrent à révéler la sculpture péninsulaire sous ses divers visages, y compris le plus insolite, celui des statues de bois polychrome», como escribe Paul Guinard (Cfr. *Dauzats et Blanchard, Peintres de l'Espagne Romantique*, París, 1967, pág. 291).

Guinard, insigne zurbaranista ha estudiado con amor los ochenta cuadros de Zurbarán que figuraron en la galería española del Louvre y que produjeron tan honda impresión en los jóvenes románticos, como Gautier⁶. Pero no olvida los restantes: veintiocho de Ribera, diez y nueve de Velázquez, treinta y ocho de Murillo, que el pueblo parisiense pudo contemplar a partir del siete de enero de 1838. Allí recorrió cuatro salas consagradas en buena parte a esos cuatro maestros, con la inclusión de un Greco, varios Herrera, Cano y Valdés-Leal y una quinta sala, en la que se agrupaban obras de Morales, Sánchez-Coello, etc. El catálogo o *Notice*⁷ no es muy de fiar, en las atribuciones como en las interpretaciones, pero no deja de ser un testimonio suficiente de esta extraordinaria exposición que duró diez años y que, devuelta por la Segunda República al ex-rey, fue disuelta y vendida en Londres a su muerte, y pasó a enriquecer las colecciones de todo el mundo⁸. Federico de Madrazo, gran amigo del citado Blanchard, que estaba en París cuando Taylor preparaba la exposición, habla con dureza de una de las salas (probablemente la quinta) donde encuentra cuadros muy malos, aunque reconociendo que en todos los museos sucede lo mismo, y se burla donosamente de los esfuerzos de Taylor para *bautizar* muchos de los lienzos que califica de «cristianos nuevos»; pero también afirma que en la sala de Zurbarán hay obras admirables⁹. No faltaron en París maldicientes que, parodiando la célebre frase de Luis XIV en el momento de la subida de los Borbones al trono de San Fernando, murmuraban al ver la galería española del Louvre:

«Il n'y a plus de Pyrenées... pour les croutes» (Ya no hay Pirineos... para los mamarrachos). Contra ellos protesta *Le Constitutionnel* (21-I-1838), mientras *Le National* (15-II-1838) recoge esa frase como testimonio de la opinión general, agregando un epigrama, más pesado en su crítica del *Salon* de 3 de marzo que, al parecer alguien escribió en la puerta del Louvre:

«Nos voisins malheureux dans l'émigration
seront traités en régnicoles.
Le louvre hospitalier a pour inscription:
Coblentz des croutes espagnoles»¹⁰.

Con más ecuanimidad, Huard escribe, en el *Journal des Artistes* de 14 de enero que «en cuanto elimine un centenar de obras demasiado flojas para codearse con inimitables obras maestras y cuando rectifique ciertas atribuciones, al Museo Español será un monumento precioso para Francia, que podrá estar orgullosa, pues nunca se vio colección tan numerosa y tan completa»¹¹.

Para comprender las críticas y desilusiones que esta colección produjo hay que recordar que los parisienses habían visto obras españolas de primer orden, no sólo entre las rapiñas de la guerra de Independencia, sino en la colección del Marqués de las Marismas, siendo la «Venta Aguado» uno de los grandes sucesos artísticos del París romántico. Pero había, pese a todo, obras excelentes. Guinard alaba¹² los veinte Canos, como favoritos del público, junto a Morales más o menos auténticos. Goya (salvo las *Majas al balcón*) llamó poco la atención; los Murillos parecieron inferiores a los de Soult o Aguado; tampoco entusiasmaron los Ribera, pese a haberlos de primer orden (*Adoración de los pastores*); pero quien defraudó más fue Velázquez, de quien se exhibían obras indudables, como los retratos de Olivares y Felipe IV, hoy en América. No nos extrañará si pensamos que Velázquez desconcertó a los franceses desde su época, por su técnica

⁶ «Moines de Zurbaran, blancs chartreux qui, dan l'ombre...» nos muestra claramente la afición, no sólo de crítico, sino de poeta, de Théophile Gautier a esos «fantomes torturés, bourrezux à visage blême» que, de hecho, no eran Cartujos, sino Mercedarios, de la colección de Luis-Felipe.

⁷ *Notice des tableaux de la Galerie espagnole, exposés dans les salles du Musée du Louvre*, París, tres ediciones seguidas en 1838. En la primera hay 102 números. En la segunda, pasa a 416, que conserva en la tercera. A partir de 1842 se expuso también en el Louvre la colección Standish, que comprendía casi centenar y medio de cuadros españoles y más de doscientos dibujos de nuestra escuela.

⁸ La galería española, cerrada a la caída de la Monarquía de Julio y confiscada por la Revolución de 1848, fue devuelta a Luis-Felipe en 1850 y subastada en la sala Christie's de Londres en 1853.

⁹ Cfr. P. GUINARD, pág. 279.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 281.

¹¹ *Ibidem*, pág. 282-83.

¹² *Ibidem*, pág. 283-88.

suelta y su difícil naturalidad¹³. El Goya pintor tardó todavía en imponerse; recordemos que cuando las «pinturas negras» se expusieron en la «Universal» de 1878 no causaron impresión ninguna, ni fueron comentadas por ningún crítico avisado, lo que me hace pensar que el barón Emile d'Erlanger, su propietario, tuvo menos dificultades interiores y exteriores que vencer para regalarlas al Estado español en 1881.

En cambio, Zurbarán quizá por ser, técnicamente, un pintor inferior si se compara con Velázquez, fue mejor comprendido que éste. Al ver al conjunto de sus pinturas, entre las que figuraban los lienzos del altar mayor de la Cartuja de Jerez, hoy en Grenoble, el crítico Huard¹⁴ afirma con razón que son obras capitales, del mejor estilo del autor. Había asimismo diez Santas mártires, de esas de tamaño natural y tipo entre teatral y procesional, tan seductor hasta para los no devotos. Y diez y seis Mártires mercedarios, pequeños y terribles, con sus hábitos blancos destacando sobre los fondos negros, que brindaron al público parisiense el saborcillo cruel y místico que esperaba de España. Muy en particular, un *San Francisco* (hoy en la National Gallery de Londres) meditando con su calavera, entusiasmó a la crítica. Charles Blanc¹⁵ veía resumida «no sólo la pintura española, sino España entera, en este lienzo apasionado, devoto y sombrío, místico y brutal». (La crítica francesa seguirá diciendo cosas semejantes cuando, más de un siglo después, vea las pinturas abstractas de Saura o Millares, en la exposición «Treize peintres espagnols» del Museo de Artes Decorativas de París, 1959).

Las influencias de esa colección de Luis-Felipe no tardaron en manifestarse. La crítica del momento señala que «la inauguración del Museo español comienza a propagar una viva afición al género español», como escribe Dussieux, y «anuncia el advenimiento de una escuela franco-española» como

comenta Mercey¹⁶. Pero aún más eficaz que ese gusto o moda por lo más superficial o pintoresco de esas imágenes será la admiración profunda de algunos pintores jóvenes hacia la técnica de los viejos maestros, que les sorprende por su modernidad. Recién llegado de su aldea normanda, Millet queda deslumbrado en sus visitas a esa galería «donde se ven cosas imposibles de describir» como un *San Bartolomé* de Ribera o los frailes de Murillo y Zurbarán¹⁷. Más inaudito es el entusiasmo de Ernest Renan, que en su manuscrito inédito *L'avenir de la Science* (1848) recomienda calurosamente: «Allez voir au Louvre ce merveilleux Musée espagnol...»¹⁸.

Algo de ese entusiasmo, perceptible en la técnica de pintores como Daumier (nacido en 1808) y sobre todo Coubert (1819) llega a alcanzar a artistas mucho más jóvenes, quienes, sin duda, oyeron hablar en su adolescencia y probablemente visitaron esa Galería, como los futuros compañeros del grupo Impresionista Edgar Degas (nacido en 1834) y especialmente Edouard Manet (1832). Con Manet y Courbetos y Zurbarán de las Batignolles, como le llamaban para ridiculizar su estilo y sus temas¹⁹ tiene toda una época española a la que la Galería del Louvre sirvió de pasaporte.

No es el objeto de este estudio la influencia de la pintura española en la francesa del siglo XIX, por

¹⁶ *Ibidem*, pág. 288.

¹⁷ Citado por P. GUINARD, pág. 289.

¹⁸ Citado por P. GUINARD, pág. 290.

¹⁹ Cfr. *E. Manet*, texto de J. L. VAUDOYER, col. «Les demi dieux», París, 1955. Aunque Manet era muy joven, sin duda conoció, directa o indirectamente, la Galería española antes de marcharse a las Antillas, en un viaje que le revela su vocación. Manet y Degas se conocieron, al parecer, como copistas en el Louvre. No pretendo que la Galería española fue la única causa de la moda del tema español, no sólo en la pintura, sino en la música y en la literatura del tardo Romanticismo francés, y el *Voyage en Espagne* de Gautier o el de Davillier-Gustave Doré muestran el interés de los franceses por el arte, el folklore y el temperamento de los españoles, de lo que es la prueba más brillante la ópera *Carmen* de Bizet (1876) sobre un tema de Prosper Mérimée, el fiel amigo de la Emperatriz Eugenia; pero sin duda fue determinante su influencia en especial entre los pintores. Y ese tema español, un tanto superficial, que pone de moda en los años treinta, resucita con brío en la que pudiéramos llamar «época española» de Manet (1862-1872) que ha producido obras maestras tales como *Lola de Valencia* (Louvre) o el *Tóro muerto* (National Gallery, Washington) dignas de sus grandes modelos españoles, Velázquez y Goya.

¹³ André Félibien des Avaux, *Entretiens...*, París, 1666-88, 5.ª parte, c. IX, 14: «Il semble à voir la manière de ces deux Espagnols Velasque y Cléante (nombres de comedia que encierran los de Velázquez y Collantes) qu'ils ayent choisi et regardé la nature d'une façon toute particulière, ne donnant pas a leurs tableaux, outre la naturelle ressemblance, ce bel air qui réleve et fait paroître avec grace ceux des autres Peintres...».

¹⁴ Citado por P. GUINARD, pág. 284.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 285.

lo que concluyo aquí estos comentarios, aunque no sin recordar el hispanismo de temas y hasta de técnica de pintores como los ya citados Dauzats y Blanchard, Henri Regnault, retratista del general Prim al estilo goyesco (Louvre) y tantos más. Sobre los cuadros españoles expuestos en París durante el siglo XIX, Simone Oliviero-Wormser realizó en 1955 una interesante tesis doctoral en la Universidad de París, por desgracia inédita, como tantas otras, que nos exime de insistir en el tema²⁰.

Pasemos al de los artistas españoles presentes en Francia, directa o indirectamente. En sus últimos momentos, en Burdeos, en 1828, Francisco de Goya tiene a su lado al pintor de marinas Brugada, que le había acompañado en sus paseos por la ciudad. Poco después, en 1833, llega a París Federico de Madrazo, enviado por su padre José para educarse en los ejemplos neoclásicos de los alumnos de David; allí encuentra y retrata a Ingres, quien acababa de pintar su *Monsieur Bertin*, obra maestra que, con las demás ya ejecutadas en este género del retrato por el pintor de Montauban, había de influir necesariamente en el estilo de Federico²¹. También interesaron mucho a éste otros pintores de Historia, como Paul Delaroche. A su regreso a Madrid decidió tratar un tema histórico español donde expresar sus simpatías hacia Francia: ejecutó así su *Gonzalo de Córdoba ante el cadáver del Duque de Nemours*, cuadro que mereció una Medalla en París y, como consecuencia, el encargo del propio Luis-Felipe de un lienzo sobre *La coronación de Godofredo de Bouillon*, rey de Jerusalén, destinado a las nuevas salas históricas del Palacio de Versalles. Seducido por ese personaje, Madrazo lo volvió a pintar en su *Godofredo orando en el Sinaí* que obtuvo Segunda Medalla en la exposición de París de 1839. En ese año, que pasó en gran parte en París, retrató al amigo Dauzats y a su jefe, el barón Taylor.

Cuando Federico llegó a París ya no existía el maestro de su padre, Louis David, fallecido en exi-

lio, en Bruselas, en 1825. Pues no hay que olvidar que José de Madrazo pasó dos años y medio en París (1803-1806) con una beca del ministro Cevallos, por recomendación de Godoy; y que David apreciaba mucho su cuadro *Cristo ante Anás* allí pintado, cuadro que más tarde pasó al Museo del Prado.

Creo que es muy interesante este afrancesamiento de la más famosa y brillante dinastía artística de España en el siglo XIX. Esa afición a París irá creciendo con las generaciones. Si Federico hace varios viajes a la capital francesa, su hijo Raimundo vivirá en ella gran parte de su vida y morirá en Versalles en 1920, casado en segundas nupcias con Marie Hahn, una francesa, de la familia del célebre compositor, Reynaldo Hahn. El hijo del primer matrimonio de Raimundo, llamado Federico, como su abuelo, pero a quien «le tout Paris» de la «Belle Époque» conoce, cariñosamente, por «Cocó», será uno de los jóvenes *dandies* de la anteguerra, amigo de juventud de Jean Cocteau, más famoso por su brillo social que por sus cuadros. Juan de Madrazo, arquitecto de la segunda generación, había figurado ya en la exposición universal de 1855. En la de 1889 su sobrino Ricardo logra una tercera medalla de pintura. Pero quien representa con más esplendor el nexo entre las dos culturas, francesa y española, es sin disputa Raimundo de Madrazo, triunfador de las exposiciones de 1878 y 1881, y cuyos retratos «a la española» de la modelo francesa Aline Masson (como el, precioso, con mantilla de blonda hoy en el Prado, Casón del Buen Retiro) son la más deliciosa prueba de la íntima relación entre Francia y España, que he estudiado en otro lugar en relación con la vida y obra de Marcel Proust²².

Volvamos brevemente a la Exposición de 1855. Antes sólo se había celebrado una, hartamente modesta, en la Plaza de la Concordia, en un barracón que desapareció sin dejar rastro ni catálogos, en 1834²³. En la de 1855, celebrada en el Palacio de las Bellas Artes, sito en la Avenida Montaigne, un poco al ejemplo de la famosa de Hyde Park en Londres, de cuatro años antes, lo artístico comienza a tener

²⁰ Simone OLIVIER-WORMSER, *Tableaux espagnols à Paris au XIX^e Siècle*, Sorbona, Archivo-Biblioteca, 1955.

²¹ Lo he señalado en una conferencia inédita, dada el 3 de mayo de 1972 en el Casón del Buen Retiro de Madrid, sobre los Madrazo; y en el estudio sobre Federico de Madrazo publicado en 1977 por la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre para la presentación de una carpeta de sellos conmemorativos del pintor.

²² «Proust y España» estudio pendiente de publicación por la *Revista de Ideas Estéticas* del C.S.I.C.

²³ Ver mi citado estudio «1855-1900...».

tanto o más éxito que lo industrial. El adjetivo «universal» que se aplica generosamente a estas concentraciones de productos diversos de lo que hoy llamaríamos «cultura de consumo» manifiesta su vocación internacionalista. Bajo este sentir, son numerosos los artistas no franceses que exhiben sus obras en ellas y no podrían hacerlo en los Salones anuales de la «Société Nationale des Beaux-Arts». La lista de los artistas que exponen en 1855²⁴ contiene los apellidos de los arquitectos Aranguren, Cornejo, Fernández, Gándara, García-Pérez (o viceversa), Inza, Madrazo y Kuntz, Muñoz Ortiz, Salces, Ulibarri (o Uribarri), Vega y Villar y cierto Peyronnet, como de nacionalidad española, sin explicar lo que expusieron, ni dar ni aun los nombres de pila. Parecido laconismo se lamenta en los escultores dados por españoles, que son Cort, Pagniucci, Ponzano, Rodrigues (sic), y Manuel Vilar.

La lista de los pintores es más copiosa. Da, en un aproximativo orden alfabético, los nombres y apellidos de De Arrau, de Joaquín Bécquer, Pedro Sánchez Blanco, Manuel Castellano, Valentín Carderera, Cerda (o Cerdá), Pelegrin Clavé, Joaquín Espalter, Juan-José Martínez de Espinosa, Fernando Ferrant, Luis Ferrant, Antonio Franter, José Galofre, José Gutiérrez de la Vega, Pedro Hortigosa, Jubany, Nicolás Gato de Lema, Bernardo López, Claudio Lorenzale, Eugenio Lucas, Federico y Luis de Madrazo, Domingo Martínez, Francisco de Mendoza, Mirabent, Bernardino Montañés, Benito Murillo, Francisco-Javier Parcerisa, Matilde Aita de la Peñuela, Carlos-Luis de Ribera, Rafael Tejeo y Genaro Pérez Villa-Amil. Un brillante «Estado Mayor» de la pintura romántica española. Aunque no consten en el catálogo las obras expuestas, cabe suponer que estarían a la altura de la mayor parte de esos nombres y que, tras el brillante éxito del Museo español de Luis-Felipe, esta exposición de

tiempos de la emperatriz Eugenia no defraudaría a los visitantes hispanófilos.

En el *Salon* de la «Nationale» de 1866²⁵ expusieron los pintores Antonio Cortés, de Sevilla, con dos cuadros con temas vacunos; otro sevillano, José Díaz Valera, con una taberna («un cabaret»); Ignacio León y Escosura, de Asturias, con *La lectura de la novela*; el valenciano Bernardo Ferrándiz con dos cuadros de género, *La salida del Ayuntamiento* y *La visita a la nodriza*; un gaditano, Sebastián Gesa con una escena de taberna, una *Novia* y dos bodegones; Ramón Rodríguez, también de Cádiz, con *L'Enfant trouvé*, título que no me atrevo a traducir (porque puede ser «El expósito» o «El niño perdido y hallado», aunque me inclino a lo primero); y Luis Ruipérez, de Murcia, alumno de Maisonier, con *Una taberna en tiempos de Luis XIII*. De todos ellos, quien se hizo más famoso, con sus cuadros de temas levantinos, fue Bernardo Ferrándiz y Badenes, alumno en Madrid de Madrazo y de Duret en París, nacido en Valencia en 1835, muerto en Málaga, que lo había declarado su hijo adoptivo, en 1885, y Segunda Medalla de la Exposición Internacional de 1864, celebrada excepcionalmente en Bayona.

Es interesante subrayar el interés que las revistas francesas de esos años conceden a los temas españoles. En la colección del popular «Magasin Pittoresque» encuentro un dibujo de Olivier Merson sobre la *Casa de Pilatos* de Sevilla²⁶, un dibujo de Felipe II a caballo, por Yan' Dargent²⁷, la puerta de la iglesia conventual de Santa Paula, de Sevilla, presentada como puerta de la catedral, por Merson²⁸, una copia de un *San Antonio* de Murillo por Stéphane Baron²⁹, un croquis del santuario de Loyola por Ulysse Parent³⁰, etc. De gran interés me parece un dibujo de Lavée copia de un cuadro de M. Comte que se titula *Un divertissement de Louis XI*, y representa al monarca enfermo (?) en

²⁴ Exposición Universal de 1855. *Catalogue des artistes*, publicado por Vinchon, Imprimeur des Musées Impériaux (París, 1855). La lista, alfabética, mezcla los artistas de todas clases y naciones, haciendo constar en general su género (arquitectura, pintura, escultura) y nacionalidad, pero sin dar más detalles ni siquiera sus nombres de pila en muchos casos. (Hay un ejemplar en la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, de París, que es el consultado).

²⁵ *Catalogue du Salon*, París, 1866.

²⁶ *Magasin Pittoresque*, XXXII, 1864, pág. 17.

²⁷ *Ibidem*, pág. 129.

²⁸ *Ibidem*, pág. 233.

²⁹ Se le da como el de la Catedral, pero es el que tiene el Niño sobre el libro, actualmente en el Museo de Sevilla (Cfr. *Magasin Pittoresque*, XXXV, 1877, pág. 377).

³⁰ *Ibidem*, XXXVI, 1868, pág. 305-306.

su cama, mirando como discuten (?) dos enanos. Aunque el tema nada tenga de común con el *Testamento de Isabel la Católica* de Eduardo Rosales, expuesto en París en 1867, a la postura del personaje, el lecho, y el cortesano del lado izquierdo parecen tomados del cuadro de Rosales, casi literalmente, lo que prueba su gran repercusión en Francia³¹. Esos dibujos suelen llevar un pequeño artículo explicativo. Los errores abundan: el retrato de *Montañés* por Velázquez ilustra un artículo sobre Alonso Cano³², el paso de *La Cana* de Salzillo (a quien se llama Zarcillo según la costumbre de la época) se califica de bajo-relieve, etc. Pero no por ellos queda menos demostrado el interés que un lector medianamente instruido siente hacia las artes de España.

Sobre la aportación de los artistas españoles a la exposición Universal de 1867 he encontrado, a falta de catálogo, un libro de A. Bonnín³³ de carácter crítico. Su autor elogia el citado *Testamento* de Rosales, que obtuvo una Primera Medalla y el *Desembarco de los Puritanos en América*, de Antonio Gisbert, quien, por cierto, residió en París largos años, y que logró una Tercera Medalla. Otras obras expuestas allí fueron un retrato de la Reina de España por Madrazo, *Los Dos Jefes* de Casado del Alisal, la *Muerte de Churruca* de Sanz y la *Capilla Sixtina* de Palmoroli. Bonnín sólo cita un escultor español, Suñol (que él llama Sugnot) por una figura de un joven portador de dos antorchas. Se aprecia en esta selección el auge de la pintura de Historia, aunque en ella no figure Eduardo Cano, triunfador del género.

A propósito de Eduardo Rosales, se ha de recordar que su primer viaje a Francia se realizó en 1857, en compañía de sus compañeros pintores Álvarez y Palmaroli³⁴ de paso, un poco torcido, hacia Roma, según el itinerario Madrid-Biarritz-Burdeos-Sète-Marsella-Liorna-Génova-Pisa-Florenia-Roma, tan anfíbio como inusitado. En Burdeos, el

joven Rosales se entusiasma con el cuadro *La hija de Tintoretto* de Léon Cogniet³⁵ y con *Cromwell ante el cadáver de Carlos I de Inglaterra* de Paul Delaroche. A París fue años después, en 1865, también «de paso» para Roma, y visitó el *Salon* de la «Nationale» del que escribe a su primo Fernando que obras hay «muchísimas muy remalas» y que «Francia ha tenido maestros de pintura de primer orden, pero ya le van faltando, no quedan de todos más de dos y de los jóvenes que ahora empiezan poco bueno hay que esperar porque en su mayor parte van por el camino más funesto que darse pueda»³⁶. En ese salón se expusieron dos marinas de Claude Monet y dos telas de Edouard Manet, el *Cristo varón de dolores* y la *Olimpia*, las dos, hasta cierto punto, hispanizantes, aunque es de dudar que Rosales lo pensara. Dos hispanófilos, como «Gautier y Courbet, atacaron la *Olimpia* con furor. Manet buscó refugio... en España.

En la Universal de 1867 echo a faltar el nombre de Mariano Fortuny, que había de ser, andando el tiempo, uno de los ídolos de París. Estuvo en esta ciudad cuatro veces: 1860, 1866, 1869 y 1874, poco antes de morir en Roma. Su primer viaje fue a expensas de la Diputación barcelonesa y en su breve estancia se dedicó, en particular, al estudio de los grandes cuadros del Museo Histórico del Palacio de Versalles (una de las empresas culturales más reveladoras y peor estudiadas del siglo), en cuya galería de batallas, la celeberrima (entonces) *Smalah* de Horace Vernet le sirvió de inspiración para la *Batalla de Wad-Ras*, encargada por la Diputación citada. Vuelto a París en 1866, Fortuny se hace amigo del paisajista Martín Rico y del guitarrista Pagans, a su vez modelo de Degas en un famoso retrato del *Jeu de Paume*. Es probable que Fortuny entrase en contacto con éste, miembro honorario e independiente del grupo que más tarde se llamaría de los Impresionistas. Por el momento, Fortuny prefiere a Paul Delaroche, a Jean-Léon Gérôme, ambos famosísimos en aquel momento. El segundo le sirvió de modelo para uno de los más

³¹ *Ibidem*, XXXVIII, 1870, pág. 85.

³² *Ibidem*, pág. 353. El artículo contiene precisiones interesantes sobre las manías de nobleza de Cano, a quien se le llama «Miguel-Ángel de los españoles».

³³ A. BONNIN, *Les Écoles Françaises et étrangères*, Exposition Universelle de Paris, Editorial Dentu, París, 1868.

³⁴ Cfr. mi artículo «Rosales en Francia (*Heraldo de Aragón*, 22-I-1976).

³⁵ «Hago voto formal de pintar un cuadro (así) aunque me muera de hambre», escribe Rosales en su diario, el 25 de agosto. Cabe decir que logró las dos cosas...

³⁶ Ver Xavier DE SALAS (*Catálogo de la Exposición Rosales*, Museo del Prado, Madrid, 1974).

gallardos personajes de *La Vicaría*. Fortuny firma un contrato con el marchante Goupil (el mismo para quien trabajaron los hermanos Van Gogh, pero como dependientes) que le obliga a seguir produciendo esos rutilantes cuadros, que serán su grandeza y su servidumbre. En su tercer viaje se queda un año en París, a partir de julio de 1869. Gautier le dedica elogios entusiastas: «Los aficionados y artistas no dejan de preguntarse cuando se encuentran: ¿Has visto los cuadros de Fortuny? Porque Fortuny es un pintor de originalidad maravillosa, un talento completo y ya seguro de sí, aunque apenas tenga la edad de un opositor a la beca de Roma». Durante esa temporada, pintó su obra maestra: *La vicaría*³⁷. En mayo de 1874 volvió a la capital francesa, con dos obras no inferiores: *La modelo* (hoy en la Corcoran Gallery de Washington) y *El jardín de los arcadianos* (desaparecido), que fue inmediatamente comprado por 90.000 francos. Meses después, moría Fortuny en su querida Roma, sin conseguir pintar «como me dé la santísima gana», como le decía a su gran amigo Davillier, uno de los más interesantes hispanófilos franceses³⁹.

La Exposición Universal de 1878 daba una enorme extensión a la participación de artistas extranjeros. Españoles figuran en el catálogo⁴⁰ noventa y cuatro, entre pintores, escultores y arquitectos. Entre los primeros destacaremos los nombres de Bauzá, Beruete (con un paisaje del Manzanares), Ferrant, Gutiérrez de la Vega (con una Virgen), Jiménez Aranda (con *El majo viejo*), León y Escosura (*Felipe II en Hampton Court*), Lezcano (*La cogida*), Martínez Cubells (*Educación del príncipe Don Juan*), los dos Masiera, Moreno Carbonero

(*Episodio del Quijote*), Casto Plasencia (*Orígenes de la República romana*), Pradilla (*Juana la Loca*), Modesto Urgell, E. Sala y, como grabador, Villodas. Bellver y Capuz figuran como escultores y González Byass como arquitecto. Como se ve, dominan tres géneros pictóricos: historia, paisaje y casacón. El gran éxito es un Pradilla, *Juana la Loca*, «tellement Espagnole», que mereció la Medalla de Honor.

Muchos de los artistas españoles que exponen en París se instalan, por más o menos tiempo, en la capital francesa. Tales son los casos de Beruete. (Mas tarde, jurado de las Exposiciones de 1899 y 1900), Martín Rico, Jiménez Aranda y otros que abandonan Roma por París. En 1875 llega Moreno Carbonero, muchacho de quince años que entra en relación con Gérôme y su suegro Goupil, quienes le animan a pintar al estilo del difunto Fortuny sus deliciosos *Episodios del Quijote*. También Emilio Sala abandona Italia y obtiene una medalla en la «Nationale» de 1891. El valenciano Francisco Miralles se instala en París antes de los veinte años y, dedicado a captar el ambiente de la ciudad, obtendrá éxitos y recompensas (Dieppe, 1875; Angulema, 1877; Montpellier, 1881)⁴¹.

Sería difícil a partir de este momento, agotar la materia de los españoles expositores en París, porque son legión. En el *Salon* de 1886 veo a Jiménez Aranda, Baixeras, Bañuelos, Casanova y Estorach, Hidalgo, Masó, Miralles, Olaria, Pinazo...; Jiménez Aranda expone también en *Blanc et Noir*⁴²: En el *Salon* de 1887 vemos de nuevo a Jiménez Aranda, con Baixeras, Bañuelos, Casas, la señora E. C. Conde González, Dórdova, Errazúriz, Garrido, Hidalgo, Llimona, Mérida, Michelena, Miralles, Ochoa, Olaria Ortega, Pescador, Planella, Rojas, Salcedo, Santamaría, E. Villa y ciertos(as) González⁴³;

³⁷ El título original del cuadro fue *Le mariage espagnol* y lo pintó entre el taller de Gérôme, el piso de Goupil y la casa Vallin, en los Campos Elíseos. Meissonier posó también para ese cuadro (Cfr. Baron DAVILLIER, *Fortuny, sa Vie, son Oeuvre, sa Correspondence*, París, 1875, pág. 50 sigs.).

³⁸ DAVILLIER da a esos cuadros los títulos de *Les Académiciens de Saint-Luc choisissant un modèle (la Modèle)* y *Répétition d'une pièce dans un jardin (El Jardín de los Arcades)* (op. cit., pág. 113-14).

³⁹ *Ibidem*, pág. 120.

⁴⁰ *Catalogue Officiel des Beaux-Arts*, Imprimerie Nationale, París, 1878. He consultado el ejemplar del Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

⁴¹ Tomo estos datos, entre otros, del Catálogo de la Exposición «Un siglo de arte español (1856-1956)», organizada por la Dirección General de Bellas Artes en Madrid en 1955 para conmemorar el centenario de las exposiciones nacionales españolas.

⁴² *2^e Année. Exposition Internationale Blanc et Noir, 1886*, Catalogue illustré, París, E. Bernard et Cie. Entre las ilustraciones (cien páginas) de esta muestra de grabado y dibujo no he notado nada de extraordinario interés. Entre los artistas invitados, los más famosos son Besnard, Sargent y Menzel.

⁴³ A falta de catálogo, las referencias de esta Exposición están tomadas de *Le Courrier de l'Art* de 1887 (pág. 310-11, 311-19, 394-94, 402-404).

Fortuny reaparece en las *Estampes du Siècle* de la galería Georges Petit⁴⁴. En el *Salon* de 1888 figuran Agüero, Jiménez Aranda, Arcos, Bagués, Baixeras, J. Jiménez, J. Llimona, Mélida, Michelena, Miralles, Ochoa, Paredes, Pescador, Pujol, Sánchez Perrier, Santamaría, Salcedo, Valenzuela, y algunos más, españoles o hispanoamericanos⁴⁵. Sirvan de botón de muestra esas exposiciones, ya que no puedo infligir al lector tan enormes listas, sin espacio de comentarlas en la obligada brevedad de esta ponencia, por la que remito para mejor ocasión el comentario de los «salones» siguientes, salvo excepción notoria.

Llegamos así a la Exposición Universal de 1889, la que vio erigir dos de las obras más notables de la arquitectura-ingenieril de la época moderna: la «Galería des Machines» de Dutert y Contamin que luego serviría de sala de exposiciones para los reconciliados *Salons* de los Campos Elíseos y del Campo de Marte, y por desgracia demolida más tarde, y la Torre Eiffel, felizmente reinante. En pintura fue de una amplitud y un aperturismo extraordinarios. Si la exposición «Centenal» permitía hacer balanza del último siglo en Francia, donde vemos a los modernos Boudin y Cézanne codearse con Fragonard y David⁴⁶, en los países extranjeros era difícilmente superable en aquel momento: Much, Hodler, Sickert, Zorn, Breitner, Segantini, Menzel, Stuck, Liebermann, Leibl, Unde, Mackart, Mateiko, Walter Crahe, Burne-Jones, Millais, Whistler, Boldini, Lega, Fattori, Israels, etc., etc. ofrecieron un panorama de excepcional amplitud y grandeza, en el que España quizá no llevó la mejor parte, pese al mérito de los componentes de su

sección, demasiado académicos en general para lo que allí se estilaba. Hallamos los nombres de Gonzalo Bilbao (*Esclavas*), Casado del Alisal (*La Campana de Huesca*), Ulpiano Checa (*En la iglesia*), Domingo Marqués (siete cuadros), Raimundo de Madrazo (siete cuadros, en general retratos), los Masriera, Meifrén (*Puerto de Barcelona*), Emilio Mélida (diez cuadros de majos y manolas), Moreno Carbonero (*Conversión del Duque de Gandía*), Muñoz Degrain (*Conversión de Recaredo*), Pradilla (*Rendición de Granada*), Martín Rico (*seis paisajes*), Ruseñol (*Paisaje de mi país*), Sala (*Guadaira*), Gisbert (*Ejecución de Torrijos y sus compañeros*), José Sanlliure (*Un sermón*), Jiménez Aranda (*Cristo crucificado*), Antonio de la Gándara (*Retrato de su esposa*). Entre las pinturas diversas y dibujos hallamos acuarelas y «pochades» de Domingo Marqués y Jiménez Aranda y De la Gándara y diez magistrales dibujos de Daniel Urrabieta Vierge. Conjunto de gran valía, con cuatro de los más meritorios cuadros de historia de nuestra pintura, los de Casado, Pradilla, Gisbert y Moreno-Carbonero, con un excelente cuadro sacro de Jiménez-Aranda, pero, pese a todo ello, con olorcillo rancio a academia, cuando en la «centenal» se ha admitido uno de los más libres y sueltos Manet: *La femme à l'ombrelle* y paisajes de Pissarro y Monticelli. Afortunadamente, los paisajistas, en especial Rico y Rusiñol, pudieron aportar un poco de aire fresco a la sección española, decididamente *demodée*...

Por suerte, las salas francesas de los últimos años del siglo darían aspectos más actuales del arte español; obras, hay que reconocerlo, que habían huido del sopor de las academias y museos españoles, para agruparse en París en una colonia cada vez más numerosa y lucida. En el *Salon* de ese mismo 1889 figura Ruseñol (y Souza-Pinto); en la Exposición de la sociedad de los «Treinta y tres», donde hay obras del gran simbolista belga Fernand Knopff, hay también cuatro retratos y tres paisajes del español afincado en París Rafael de Ochoa⁴⁷. El *Salon* de 1890, además de una *Playa* de Miralles y

⁴⁴ *Salon de 1887 / Catalogue illustré / Peinture et Sculpture*, Ed. Baschet, París, 1887. Ejemplar consultado en la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de la Sorbona («Fonds Doucet»).

⁴⁵ *Salon de 1888 / Catalogue illustré / Peinture et Sculpture*, Ed. Baschet, París, 1888 («Fonds Doucet»). Nacido en la Isla Terceira, J. J. Souza-Pinto vivió largos años en París, 18 rue Cardinet, y expuso de modo regular en las grandes colectivas nacionales e internacionales, con merecido éxito.

⁴⁶ *Exposition Universelle de 1889 / Catalogue illustré des Beaux-Arts / 1789-1889 / publié sous la direction de F. G. Dumas...*, Ed. Daniel, París, 1889. Contiene los datos de las exposiciones «centennale» francesa y de las secciones nacionales e internacionales de la «Universalle». Un segundo tomo contiene el catálogo de la «Exposition d'Aquarellistes français», de «pastellistes» y las Secciones extranjeras (C.D.E.).

⁴⁷ *Exposition / de la Société / des / Trente-Trois / 2^e Année* (C.D.E.). No he logrado ver el catálogo del primer año, 1887. Este de 1889 está publicado por la galería Georges Petit, 8 rue de Sèze, y consta de 235 números, lo que muestra la importancia del conjunto, de tendencias simbolista-impresionistas.

una *Procesión de Mérida* y temas de género de Emilio Sala (*Une cigale y École buissonnière*) y Zamacois, etc. cuenta con obras de Baixeras, de Checa (*Carrera de cuadrigas*), de los portugueses Columbano y Souza-Pinto, y del que va a ser el representante modernista de la soberbia y áspera España: Ignacio Zuloaga (*En la fragua*), y eso alternando con obras de Renoir, de Fantin-Latour, de Maillol y de Burne-Jones⁴⁸. El de 1891 aumenta sus «españoles» con *Los comuneros* y Clairin.

En 1891, una exposición de arte litográfico en la Escuela de Bellas Artes de París⁴⁹ va a permitir ver obras del siempre moderno Goya en unión de otras estampas de Manet, Daumier, Charlet, Gabarni, Chéret, etc. Acaso ésta sea la primera exposición de Goya en París. En el *Salon* de los Campos Elíseos reaparecen los eternos Baixeras, Souza-Pinto y Columbano⁵⁰. Las exposiciones menudean. Entre ellas la quinta de *Blanc et Noir*⁵¹ en la que, en una sección retrospectiva, se exhiben estampas de diversas escuelas, entre ellas la española, de los siglos XV a XIX; estamos ya en 1892, en cuyo Salón de los Independientes figuran paisajes de Ramón Casas y Darío de Regoyos⁵². De la Gándara expone en la galería Durand-Ruel en la primavera de 1893, «tableaux agréables d'un artiste qui a du métier» como escribe el crítico. Y, Rambosson⁵³.

⁴⁸ *Salon de 1890 / Catalogue illustré / Peinture et Sculpture*, Ed. Baschet, París, 1890. El cuadro de Checa figura entre las ilustraciones, con *Les Saintes-Femmes au Tombeau* de Bouguereau y el retrato del presidente Carnot, por Léon Bonnat. Se ha de reconocer que el *Salon* sigue gustos bastante rancios, pese a admitir un Renoir.

⁴⁹ *Exposition de l'Art Litographique, École des Beaux-Arts*; a falta de catálogos, he tomado los datos de una crítica del *Mercure de France* de junio de 1891, tomo II, pág. 374.

⁵⁰ *Catalogue illustré / de / Peinture et Sculpture / Salon de 1891*, Ed. Baschet, París. Es el que, en adelante, se llamará *Salon* de los Campos Elíseos.

⁵¹ *Catalogue officiel illustré / de la / 5^e Exposition Internationale / Blanc et Noir / Palais des Arts Libéraux (Champ de Mars), París*, Ed. Bernard, 1892. La sección retrospectiva, de cerca de un centenar de estampas, fue de inusitado interés.

⁵² *Salon des Indépendants*, París, 1892. A falta de catálogo en los archivos consultados, tomo las referencias del tomo V de *Mercure de France*, mayo de 1892, pág. 60 sigs.

⁵³ Aunque se discute el origen de Antonio de la Gándara, que unos consideran español y otros italiano, aunque su carrera sea totalmente francesa, lo arrimo a esta encuesta. Su exposición de la galería Durand-Ruel (la de los Impresionistas) en 1893 no parece haber tenido catálogo, por lo que tomo los datos del *Mercure de France*, tomo VIII, pág. 92, sección «Choses d'Art» que lleva Yves Rambosson (Y. R.).

Más interesante es que en la cuarta exposición de pintores Impresionistas y Simbolistas de la galería Le Barc de Bouteville⁵⁴ aparezca Ignacio Zuloaga en compañía de signac, Pissarro, Lautrec, Bonnard y Vuillard, Guillaumin y Denis. Otro vasco, Egusquiza, expone con los «Pintores-Grabadores»⁵⁵, entre estampas de Redon, Lautrec, Whistler, Zorn, Helleu... y una excelente retrospectiva de Manet. En el *Salon* de 1893, junto al perenne Souza-Pinto, aparece un recién llegado: Joaquín Sorolla Bastida, que está llamado a una notoriedad tan grande como la de Zuloaga⁵⁶.

Apenas tres meses transcurridos en Italia, con una beca de la Diputación de Valencia (enero a marzo 1885) Sorolla se va a París, donde se queda pintando hasta el otoño, en que regresa a Roma, donde permanecerá la mayor parte de los tres años siguientes y después de su boda en Valencia, en el verano de 1888, volverá a Roma con su esposa. Sorolla no es un tráfuga, ha tenido bastante con medio año de París, cuya atmósfera de media luz no le conviene⁵⁷; cuando trata de captar los grises parisienses, parece preferir la «gouache» al óleo, que es su gran instrumento de virtuoso. Pero ese cua-

⁵⁴ Estos «Impresionistas» no son los verdaderos, que exponen en casa de Durand-Ruel (en 1893 exhibe a Pissarro y a Mary Cassat); las cuatro primeras exposiciones del grupo celebradas en su galería son las de 1877, 1880, 1881 y 1882, a las que siguen, con un intervalo, las de 1888 y 1891. La galería Le Barc de Bouteville, muy emprendedora, titula «4^e Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes» a ésta, más bien simbolista, cuyos datos tomo, a falta de catálogo, del *Mercure de France*, tomo VII, pág. 367-69, abril de 1893. En realidad, Le Barc se está acercando al estilo que va a llamarse «nabi».

⁵⁵ *Société des Peintres-Graveurs Français. Cinquième Exposition*. Galería Durand-Ruel, París, Catálogo sin ilustrar en el Cabinet des Estampes. Yvanhoe Rambosson en el *Mercure de France* (VIII, pág. 77-78, mayo 1893) no incluye entre sus favoritos al grabador vasco.

⁵⁶ *Catalogue illustré / de / Peinture et Sculpture / Salon de 1893*, París, Ed. Baschet, 1893. Yvanhoe Rambosson califica ese salón de «exhibition piteuse entre toutes» (*Mercure de France*, VIII, pág. 180, junio 1893). El crítico del diario *La Liberté*, en el suplemento del N.º 27, de abril de 1893 habla de los dos «Salones», de los Campos Elíseos y del Campo de Marte, calificando el primero sin miramientos: «Depuis longtemps il n'y en a pas eu d'aussi faible. La médiocrité et la banalité débordent de tous les côtés...». Es en ese marco donde se estrena Sorolla.

⁵⁷ Ver mis artículos «El Museo Sorolla», en especial el titulado «París» (*Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14-XII-1972), así como «La luz de Sorolla» en *Les Langues Néo-Latines*, N.º 181, París, julio 1967.

dro (*El beso*) que expone en París en 1893 será el primero de una larga serie de éxitos, que culminarán en el Gran Premio de Pintura de la «Universal» de 1900.

El antiguo Salón se ha escindido en el de Campos Elíseos y Campo de Marte. Es en éste donde exponen De la Gándara, Casas y Rusiñol en 1893⁵⁹. Entre los expositores españoles de 1894 citaremos, de nuevo a Antonio de la Gándara, aunque no sea propiamente español. Nacido en París, en 1862, era hijo de un español y una inglesa, y como decían en aquel entonces, juntaba la delicadeza británica a la «fougue espagnole» en sus retratos mundanos⁶⁰. Vemos una colectiva de Durand-Ruel en 1895 con seis estudios femeninos de Zuloaga; «C'est plein de style, de sobriété et de gout» escribe Camille Maclair, que califica de «criard» (chillón) un cuadro de Checa⁶¹.

Goya reaparece. En la galería Rapp, para celebrar el centenario de la litografía, se organiza, en ese mismo 1895 una gran retrospectiva en la que no podía faltar una corrida de Goya, seguramente de los «Toros de Burdeos»⁶². Al año siguiente, una exposición (incompleta) de las aguafuertes *Los Caprichos* en la Galería Moline, despierta el entusiasmo de Maclair: «J'aimerais que de cette occasion trop rare et fugitive un souvenir restât à nos jeunes artistes: là est une source vive, un exemple hautain, abondant et sobre»⁶³. Todavía sale Goya en un *accrochage* de pinturas de la sala Durand-Ruel, junto a la *Jeanne Samary* de Renoir, pero ignoramos de qué obra suya se trata⁶⁴; en la Escuela de Bellas Artes, en una colectiva de retratos femeninos e in-

fantiles, se exponen tres cuadros de Goya: *Lorenza Correa*, *Lola Jiménez* y *Las Manolas*, en compañía de un incógnito Velázquez⁶⁵. Desde ese momento, Goya será un «lieu comun» de la cultura francesa, hasta nuestros días.

Dos exposiciones monográficas de españoles se inauguran en 1897: las de Darío de Regoyos en la sala Durand-Ruel⁶⁶ y la de Pablo de Uranga en la galería Le Barc de Bouteville⁶⁷. «Impresiones rápidas, justas y asombrosas, notas sinceras aunque a veces un tanto someras» escribe Fontainas del primero; «Impresionista rápido, múltiple, enamorado del agua, del aire, de la luz» comenta del segundo. En el *Salon* (Campos Elíseos) reaparece Sorolla y el escultor Blay, mientras Matisse (Campo de Marte) llama la atención por «une science d'agencement nouveau des valeurs et des reflets»⁶⁸. Gándara y Souza-Pinto no podían estar ausentes...

Le Barc de Bouteville presenta en 1898 una doble exposición de dos españoles, Ricardo Canals e Isidro Nonell. La crítica del *Mercur de France* es rigurosa: «Nonell et Canals —escribe A. Fontainas— n'ont pas la fantaisie jolie et la spontanéité harmonieuse des tons que nous avons remarquées l'an dernier chez leurs compatriotes P. de Uranga... ou D. de Regoyos... Il faut, pour se permettre la

⁵⁹ *Catalogue de l'Exposition de Portraits de Femmes et d'Enfants*, París, École des Beaux-Arts, 1897. Una reseña de esta exposición apareció en *La Revue de l'Art*, N.º 2, mayo, debida al Conde de Chennevieres; otra, por André Fontainas, en el *Mercur de France* de junio (XXII, pág. 594). El retrato de Lorenza Correa está en la colección de los herederos de la Vizcondesa de Noailles, París. El de la supuesta Lola Jiménez, que aparece en el catálogo como de la colección Cheramy y que estuvo, según Gassier (Cfr. *Goya*, 1970, pág. 375, nota al cuadro 863, en la de Oppenheimer, se halla en ignorado paradero. No hay datos sobre el Velázquez).

⁶⁰ A falta de catálogo, tomo los datos de la crítica de André Fontainas en el *Mercur de France* de mayo de 1897 (XXII, pág. 412): «Impressions soudaines, justes et frappantes, notes sinceres, bien que souvent un peu sommaires» escribe Fontainas de Regoyos.

⁶¹ *Catalogue illustré de Peinture et Sculpture, Dix Neuvième Année, Salon de 1897...*, L. Baschet, Editor, París. Éste es el Salón de los Campos Elíseos. Sobre el del Campo de Marte hay referencia en el *Mercur de France* (XXI, junio de 1897, pág. 590-92) por A. Fontainas. También en la *Revue de Belgique* de 15 de mayo del mismo año hay unas «Notes sur les Salons parisiens» por H. Fierens-Gevaert en que se alude a la escisión entre los dos salones y el «acuerdo inconsciente» logrado.

⁶² Cfr. A. FONTAINAS en *Mercur de France* (abril de 1897, XXII, pág. 184-85).

⁵⁹ «Le Salon de 1893 (Champ de Mars)». Al no hallar catálogo, tomo los datos del suplemento de *La Liberté* de 9 de mayo de 1893. El crítico señala la abundancia de extranjeros, que «donnent le ton», ya que los franceses son tan mediocres como los de los Campos Elíseos. «Sauf les Espagnols, ils procedent tous de l'ancienne école hollandaise...».

⁶⁰ Cfr. *Mercur de France*, XI, pág. 151-61 («Les Salons de 1894», por Camille Maclair).

⁶¹ *Ibidem*, tomos XIII-XIV, mayo de 1895.

⁶² *Centenaire de la Lithographie, 1795-1895*, Catalogue Officiel de l'Exposition, París, Galerie Rapp, Champ de Mars, 1895 («Fonds Doucet»).

⁶³ Referencia en el *Mercur de France* (XVIII, pág. 318-19 y 465-66, mayo-junio de 1896). Al parecer la serie no estaba completa.

⁶⁴ Cfr. «Notes d'Art» por André Fontainas en *Mercur de France*, tomo XXI.

deformation, se sentir singulièrement maître de son dessin et de ses vision...»⁶⁹. Ese reproche se dirige a uno de los mejores dibujantes del Novecientos, Nonell, motejado de pintor de «la vie d'une population de crétins dans les montagnes de la Catalogne». Sorolla acude al *Salon*⁷⁰ y Urrabieta Vierge logra un gran éxito en *L'Art Nouveau*⁷¹ con sus nerviosos y elegantes dibujos que ilustran textos clásicos españoles⁷².

Dos acontecimientos para la escuela española de París llevan la fecha de 1899: las exposiciones de Nonell y de Rusiñol. La primera se celebró en la Galería de Ambroise Vollard, el famoso historiador y marchante de las nuevas tendencias⁷³, y se componía según mis referencias, de acuarelas y croquis. Esta vez, André Fontainas emplea un tono más mesurado que dos años antes: «Monsieur Nonel... de que j'aimerais louer comme il convient le talent tragique et l'amusante spontanéité...» no es, sin

⁶⁹ *Ibidem*, XXV, febrero, de 1898, pág. 615: «Je voudrais que l'on me dise quel esprit, quelle intention, amusante ou méchante, quelle pensée dénigrante ou drole simplement, se peuvent surprendre en les études suspendues aux murs de la galerie». Fontainas se refiere, al parecer, a las obras de Canals, calificadas de «études», pero tampoco es amable con Nonell.

⁷⁰ *Catalogue illustré du Salon de 1898, Vingtième Année*, Baschet Éditeur, París, 1898. Lleva un plano de la Galerie des Machines donde se celebró esta exposición, emigrada de los Campos Elíseos. Hay crónicas de ese Salon en *La Revue de l'Art* y en el *Mercure de France* (N.º 5, Año II; tomo XXVI, pág. 752, respectivamente). En este último, A. Fontainas hace difícil ya la distinción entre las dos ramas escindidas del Salón: la de la Société des Artistes y la de la Société des Beaux-Arte.

⁷¹ Cfr. A. FONTAINAS en *Mercure de France* (XXVI, abril de 1898, pág. 299). La Exposición Sureda se compone de paisajes («des aquarelles et des peintures habiles qu'il a rapportés de tous les pays, du Midi surtout et de l'Espagne») y de retratos («les qualités... ne sont guère nouvelles et ne valent d'être louées qu'au cas, assez probable, ou M. Sureda serait très jeune»). Elogio muy ambiguo de un pintor acaso español.

⁷² Una vez más, nos saca el *Mercure de France* de la ignorancia de exposiciones de que no quedan catálogos. La crítica de A. Fontainas en el número de mayo de 1899 (XXVI, pág. 600) de la exposición «Daniel Vierge» no puede ser más elogiosa: «Un gran nombre des meilleures oeuvres de Daniel Vierge... dessinateur exquis, primesautier, finement ému par les mille riens de la vie que l'environne». Tardée Natanson en *La Revue Blanche* (XV, N.º 117, 15 de abril de 1898, pág. 614) dedica asimismo a Vierge un elogio entusiasta. El gran dibujante vivió largo tiempo en París.

⁷³ A falta de catálogo, tomo los datos del irremplazable *Mercure de France* de mayo de 1899 (XXX, pág. 535). Maurice Raynal alude en su *Peinture Moderne* (Ginebra, 1953, pág. 12) a la exposición Nonell.

duda, una alabanza entusiasta, pero sí un comentario benévolo. Es de señalar que Maurice Raynal ha puesto, más de medio siglo después, la exposición Nonell entre los sucesos artísticos del año. Respecto a la exposición de Santiago Rusiñol en la galería «L'Art Nouveau», tuvo por tema «Jardines de España» y se componía de paisajes de Granada, Aranjuez, La Granja y Tarragona. Aquí Fontainas es más seco, con la sequedad de que acusa al pintor: «Rien de lui ne passe en nous. Il nous laisse inderrérents comme il semble l'avoir été lui même»⁷⁴. Otro crítico, León David, se ocupó de modo mucho más halagüeño de la exposición Rusiñol en la *Revue de l'Art*⁷⁵.

En el que ya se llama Salon de la Nationale (es decir de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, antes del Campo de Marte), que expone en la Galería des Machines, triunfa Zuloaga, de quien la crítica elogia el oficio robusto y expresivo y cita, indefectiblemente, a Goya⁷⁶; en esta ocasión, Rodin ha expuesto su famosa *Eva*. En el otro salón, el tradicional, antes de los Campos Elíseos, que se exhibe en la vecindad del primero, hay otras de Martín Rico, de Sorolla, del fiel Souza-Pinto, dos esculturas de Blay⁷⁷.

Y llegamos así a 1900, en que París inaugura una de sus más brillantes exposiciones, que clausura un siglo e inaugura otro y hasta una época nueva. No

⁷⁴ *Mercure de France* de diciembre de 1899 (XXXII, pág. 815-16). Fontainas dice de esos jardines que el pintor «les évoque froids et corrects, avec une grace de métier méticuleux et presque figé, sans surprises de perspectives, sans mélanges de fantaisie ou sans caprice d'art... avec une conscience de photographe».

⁷⁵ Cfr. *Revue d'Art* (N.º 2, 11 de noviembre de 1899). El artículo de León David lleva una ilustración.

⁷⁶ Ver *Mercure de France*, junio de 1899 (XXX, pág. 744-49). André Fontainas habla de Zuloaga y su «manière espagnole, selon Goya; Deux femmes en mantilles noires, un homme dans la capa (sic) campé droit, sans lien apparent, dans un paysage vague et sobre; un chien est devant eux. La facture est solide, les types accusés nettement, tout le tableau traité d'un métier robuste et expressif».

⁷⁷ Es difícil, a veces, saber de cuál de los dos «Salones» habla la crítica, en especial en los años 1898 y 1899 en que ambos han sido recibidos en la célebre «Galerie des Machines» de la Exposición de 1889. El antes llamado de los Campos Elíseos es el tradicional desde el siglo XVIII. Su *Catalogue illustré du Salon de 1899, Vingt et unième année* sigue siendo editado por Baschet. El «Salon de la Nationale», antes del Campo de Marte, tiene intenciones más modernas, y por eso expone a Zuloaga, pintor casi maldito por aquel entonces.

estando seguro de que entre ya en el tema de este estudio, me limitaré a remitir al lector a otro lugar⁷⁸, reseñando aquí únicamente que, en un plantel extraordinario de maestros de todas las naciones y de todos los tiempos⁷⁹ junto a Repin, Levitan, Liebermann, Leibl, Stuck, Burne-Jones, Israels, Sargent, Boldini, Morelli, Segantini, Hodler, Klimt, Laszló, Homer, Khnopff, Zorn, etc., etc., destacaron, en ausencia de Zuloaga, no admitido por el jurado, Ramón Casas, Moreno Carbonero, Ignacio Pinazo, A. de Beruete, Rusiñol, Da-

niel U. Vierge, y muy en particular Joaquín Sorolla, cuyas seis telas merecen el Gran Premio de Pintura y el entusiasmo de los críticos⁸⁰. Sorolla trata temas sociales (*Triste herencia*) pero tiende al optimismo del sol levantino (*Cosiendo la vela, Comiendo en la barca*) mucho más que sus vecinos Fillol, Vázquez o Menéndez Pidal. Con él triunfa esplendorosamente en París una escuela española que ese mismo año contempla la llegada de un muchacho de Málaga a quien nadie conoce todavía: Pablo Ruiz Picasso.

⁷⁸ Ver mi estudio ya citado «1855-1900...», pág. 309-12).

⁷⁹ Hubo tres grandes exposiciones de bellas artes en la Universal de 1900: la «retrospectiva de arte francés», que inauguraba el Petit Palais de los Campos Elíseos, y que contenía toda clase de objetos y técnicas, desde la Edad Media a 1800; la «centenal» de arte francés, de 1800 a 1889, suerte de balance del siglo fenecido, en el que los Impresionistas eran plenamente reconocidos junto a Ingres, David o Delacroix; y la «decenal» en la que figuraban escuelas francesa y extranjeras. La bibliografía es copiosa. Ver sobre todo: «*Exposition Universelle de 1900. Catalogue illustré Officiel de l'Exposition Centennale de l'Art français, 1800-1889*», París, Lemercier et Baschet, 1900; *Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue Général Officiel. Oeuvres d'Art. Exposition Centennale de l'Art Français, 1800-1889*, Lemercier, París y Danel, Lille, 1900. A falta de catálogo de la «Decennale» (1889-1900) en los archivos estudiados, he tomado los datos de los «Rapports du Jury International», París, Imprenta Nacional, 1904; de «*Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs a l'Exposition Universelle*» (*Gazette des Beaux-Arts*, París, 1900, libro ilustrado de 528 páginas); de *L'Art a l'Exposition Universelle de 1900*, obra dirigida por Jules Comte, París, Librairie de l'Art Ancien et Moderne; y de *L'Art Nouveau, son Histoire, L'Art Nouveau étranger a l'Exposition, L'Art Nouveau au point de vue sociel* de Jean Lahor, Lemerre, París, 1901.

⁸⁰ Destaca entre ellos, Léonce Benedite. He señalado en otro lugar la correspondencia entre temas y estilos entre Sorolla y Blasco Ibáñez, también llamado a un enorme éxito en Francia (Ver «La luz de Sorolla» ya citado).

Fortuny y el neorromanticismo

CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ

Abordo el tema del neorromanticismo del pintor Fortuny ya que considero a este artista como el máximo representante de esta tendencia pictórico en España y uno de los principales en Europa y América, habiendo sido además el creador de la corriente, que he denominado «neo-Goyesca», que perduró hasta entrado el siglo XX, al haber dejado a su muerte un buen número de seguidores, calificados como «fortunyanos».

Mariano Fortuny Marsal, como también ustedes saben, nació en Reus, provincia de Tarragona, en 1838. Recibió una formación artística romántica en la Lonja de Barcelona, junto a maestros tales como Lorenzale y Milá Fontanals, quienes le adiestraron dentro del más estricto purismo de líneas y de composición. Aparte de enseñarle la filosofía de la reflexión, característica del grupo Schlegeliano, y en especial del «romano» o «nazareno», de la que ambos profesores eran unos adictos, le manifestaron la importancia que tenía el saber concebir lo corpórea como esencia del espíritu, idea que marcó el rumbo del joven pintor desde su aprendizaje hasta el final de su primera etapa romana, es decir, entre 1854 y 1860, que la podríamos denominar «de formación romántica-idealista».

A partir de entonces inicia su verdadera carrera artística, tomando siempre como punto de partida el dibujo. Así pues, observaremos esta corrección dibujística en toda su obra, realizada primeramente con un colorido apagado, debido al predominio de tonos oscuros. Consideremos que a la sazón, estaba premiado por la Diputación Provincial, organismo que le había concedido la pensión en Roma.

Fortuny, al llegar a la Ciudad Eterna, deseó pintar algo nuevo, que rompiera con todos los temas históricos y mitológicos pintados hasta entonces. El encargo de la Diputación Provincial barcelonesa, de la que realizara una crónica de la Guerra de Marruecos le sirvió para llevar a cabo su propósito. En el Norte de África tomó numerosísimos croquis y apuntes de escenas realistas como fueron las diversas algaradas que se sucedieron en el invierno de 1859-60, así como las riquezas más exhuberantes y las más tristes miserias de aquel pueblo tan exótico. Allí descubrió la brillantez y la vigorosidad lumínica del país, cualidades que ya nunca más abandonó. Su interés por representar escenas realistas tenía un precedente. Me refiero al cuadro del *Dr. Alberich visitando a un enfermo de cólera*, de gran agudeza sensitiva, pintado cuando sólo contaba diecisiete años.

Tras recibir estas impresiones se encaminó a la Corte donde pudo conocer el Museo del Prado y concretamente la obra de los grandes representantes del Barroco, apreciados hasta entonces únicamente a través de grabados y litografías. El efecto que le produjo la pintura de Velázquez fue sorprendente, según afirman sus amigos Rigalt y Sans Cabot, quienes se encontraban estudiando en Madrid y quienes le presentaron al Director de la Academia de San Fernando, Federico de Madrazo Küntz. Al ver éste los apuntes de las batallas de Wad-Rass, o de la de Tetuán y los diversos croquis que trajo de Marruecos, le felicitó sinceramente. De regreso a Barcelona recibió nuevas alabanzas de sus maestros y de la crítica, proponiéndole un viaje por

varias ciudades europeas con el fin de que conociera las obras artísticas «orientales o de batallas» que aquellos museos conservaban, para dar comienzo al monumental cuadro de la *Batalla de Tetuán*. Aunque no llegara a visitar más que París, ello le sirvió no sólo para que conociera la obra de los post-románticos, en especial, la *Batalla de Smalah d'Abd-el-Kader*, de Horace Vernet, la *Fantaisie Arabe* de Eugène Fromentin o las diversas escenas de caballos de Rosa Bonheur, pinturas todas ellas muy admiradas y «cotizadas» por sus contemporáneos, y en especial por los españoles, sino también, para que viera lo que estaba «de moda» en la capital de Francia, época en la que el *Neorromanticismo* se estaba gestando dentro del coleccionismo francés del Segundo Imperio.

En la segunda etapa romana (1861-1863) pintó ya temas neorrománticos por considerarlos «modernos». Así recordemos *El Condesito o Contino* y el *Paseo por la Villa Borghese*. Pero Fortuny, claro está, no olvidó los temas orientales, como *La Odisca*, regalo que hizo al Museo Provincial de Barcelona, donde se aprecia la influencia no sólo de Decamps, sino también de Dehodencq, Ziem, Tourmenine, Guillet, Ingres y Delacroix, pintores que continuaban teniendo fama en las exposiciones del Salón del Louvre y que representaban la pintura oficial.

El segundo viaje a Marruecos tuvo por finalidad tomar nuevos apuntes y acabar el encargo de la Diputación, es decir, *La Batalla de Tetuán*, cuadro que tuvo éxito antes de ser concluido, al extremo de que el Duque de Fernán Núñez, cuatro años después, convocó un concurso exclusivamente sobre el tema de esta batalla. Por entonces, el género oriental se popularizó, alcanzando el cénit al comprobarse el éxito de ventas que tenían estas pinturas en París y en Roma. Para Fortuny, esta labor realizada en Marruecos, hecha con tanta espontaneidad, luminosidad, cromatismo y movimiento, le sirvió para enaltecer su carrera artística, recibiendo rápidamente protección de sus antiguos maestros y en especial de Buenaventura de Palau, por lo que marchó de nuevo a Roma.

Tras el *lapsus* de este segundo viaje a Marruecos, Fortuny inicia otra pintura neorromántica: *El Coleccionista de Grabados*, del que después realizará dos réplicas, en 1865 y 1867. Rápidamente su nombre se populariza entre los pensionados en Roma, en la Academia Chigi y en la de Francia.

Viaja a Florencia, donde admira la obra de Morelli y se pone en contacto con los «modernos» o «machioli».

Por su parte la Diputación Provincial, cansada de tantas reclamaciones, decide prescindir de Fortuny y rompe con el pintor, que al poco tiempo obtiene la protección del Duque de Riansares, amigo íntimo de Madrazo, y de cuya hija es su profesor en Roma.

Su estancia en París (1865-1866) le sirve para captar más de cerca las últimas tendencias artísticas, así como las técnicas más avanzadas. Además conocerá personalmente la obra de los grandes «neorrománticos» como fueron Meissonier, Stevens y Gerôme. Sus amigos Raimundo de Madrazo, Martín Rico y Eduardo Zamacois le depararon un gran recibimiento y le acompañaron a las principales manifestaciones de arte. Asistió a las reuniones del Café Molouse en el Boulevard Juffroy y a las del Café Guerbois en Batignolles, donde se tenía especial simpatía por el costumbrismo español, que Fortuny rápidamente captó. Visitó a Daubigny, conoció la obra de Troyon y trabó amistad con Meissonier y su yerno Gerôme. Por mediación de los Madrazo consiguió que Goupil, el principal marchante del París del Segundo Imperio, adquiriera obra suya y que le ofreciera un contrato, lo que significaba que mientras por una parte el marchante le vendería su obra, quedando en la seguridad de que ésta alcanzaría un precio elevado en el mercado, por otra le proporcionaría un renombre internacional tan ansiado por cualquier artista. Pero Fortuny se vería obligado a remitirle cierta cantidad de obras «de casacas» y otras tantas «orientales». Fue entonces cuando incrementa su producción neorromántica, tomando especial interés por lo que Meissonier estaba pintando.

Fortuny queda desengañado del escaso éxito que tuvo su obra en la exposición que le organiza Sans Cabot en su estudio de Madrid, en aquel año de 1866. No obstante, no se desanimó y continuó pintando escenas «galantes» y orientales en Roma y en Madrid. De entonces son el *Carnaval*, *Jugadores de cartas* y *Lectura*. En el verano de 1867 expuso nuevamente en Madrid. Esta vez en el estudio de Federico Madrazo, quien en aquel mismo año se convirtió en su suegro.

Tampoco alcanzó el éxito esperado, pero Madrazo, que había quedado prendado y absorto de las cualidades de aquel joven de veintinueve años,

le animó, dándole todo tipo de consejos e interesándose personalmente por su futuro. Por una parte le aconsejó que permaneciera una temporada en la capital de España y que estudiara de cerca la obra de Velázquez, Ribera y Goya. Fortuny rápidamente asimiló las enseñanzas de su suegro, al que siempre admiró. Se identificó con Goya y a su amigo Moragas le dice entre otras cosas que había encontrado más afinidad entre lo que Goya buscaba y lo que él trataba de hallar, aunque reconocía que los medios de que se servía eran diversos. Por entonces, Fortuny había concebido plasmar *La Vicaría*, pero no al estilo francés sino a su propia forma de hacer. Mientras que Meissonier y en general los neorrománticos pintaban escenas de la época de los Luises o de Mosqueteros, evocaciones del pasado fácilmente inteligibles por los coleccionistas que identificaban lo francés con el ambiente cortesano de Luis XIV o Luis XV, tan bien descritos por Alejandro Dumas en sus populares novelas, Fortuny buscó la correlación entre lo francés y lo español, que a la sazón, estaba de moda. Había pintado escenas con personajes de la época de la grandeza del Imperio Español, es decir, de la época de Carlos V o Felipe II, pero se dio cuenta de que en Francia y en general en Europa, lo más asequible era la época de la Guerra de la Independencia, que había sido popularizada por el Romanticismo literario y pictórico europeo.

Por otra parte en París desde mediados de siglo se estaba revalorizando la obra de Goya. Fortuny asimiló todo ello y lo supo combinar con la técnica oriental del grabado japonés que tanto éxito había tenido en la Exposición Universal de 1867. Todo este conjunto de experiencias dio como resultado la creación de una modalidad nueva: la pintura neo-goyesca, corriente que perduró hasta bien entrado el siglo XX y que fue seguida no sólo por pintores nacionales, sino también por numerosos extranjeros.

Su principal obra «neogoyesca» fue *La Vicaría*, cuadro que alcanzó un éxito indiscifrable en la exposición de la Sala Goupil de la Avenida de la Ópera, Adolphe Goupil, primero por consejo de Federico de Madrazo y más tarde por cuenta propia, le presentó contratos cada vez más remunerables. Con esta composición Fortuny alcanzó la fama tan esperada, acrecentándose a partir de entonces a pasos agigantados. Se dice que Van der Wilde le ofreció 250.000 francos oro por año, incluyendo las

reparticiones de excedentes y que Fortuny no accedió por consejo de su familia, continuando con Goupil, quien se supeditó al maestro.

Fortuny desde su matrimonio con Cecilia de Madrazo en 1867 hasta su estancia en París en 1870 había continuado pintando tanto escenas neorrománticas como orientales, teniendo especial interés por las primeras. Este trabajo lo combinaba con la gran afición que tenía por el grabado. Recordemos entre otras composiciones neorrománticas los *Bibliófilos*, el *Coleccionista de plantas*, el *Jarrón chino*, el *Poeta*, y la *Lectura en la Biblioteca Richelieu*.

Tras esta estancia en París, comienza una nueva etapa en Granada (1870-1872), donde pinta nuevos temas neorrománticos como *Pasatiempos de Hijosdalgo*, *Almuerzo en la Hospedería*, la *Elección de Modelo* y el *Jardín de los Arcades*, estos dos últimos concluidos en Roma en 1873. Pero Fortuny se encontraba más identificado con los temas orientales, en especial con los nuevos «granadinos», pues según él mismo afirmaba a su amigo Foll, lo pintoresco del país, «las ruinas de los moros» y los patios admirables y de gusto extraño en tan buen estado de conservación «harán la delicia de muchas colecciones». Así pues da comienzo a varios cuadros de este asunto, como son *El patio de los Arrayanes* y *El Tribunal de la Alhambra*, entre otros. Poco después le escribe a Davillier diciéndole que tenía varios cuadros empezados y bastantes en proyecto ya que «Granada era una mina inagotable», y cierto es, porque Fortuny pintó numerosa obra teniendo por fondo diversos rincones de la Alhambra o de la ciudad.

Nuestro pintor estaba seguro de que sus cuadros alcanzarían muy alto precio y así fue, ya que Goupil continuamente le increpaba para que le remitiera obras e incluso el hijo del marchante hizo más de un viaje a Granada, para llevarse consigo obra del maestro. Por entonces se comerciaba en París y en Roma con falsos cuadros suyos que según el mismo Fortuny decía «hacían la felicidad y delicias de los extranjeros».

Así como las escenas neorrománticas no le satisfacían, las de historia granadina tampoco le llegaron a saciar. Realmente estaba interesado por emprender «algo nuevo», «cualquier cosa moderna», por lo que pintó temas naturalistas como *La Señorita del Castillo en el lecho de su muerte*, *El Entierro en un día de Carnaval*, *Un mendigo*, *Viejo al*

Sol, Una casa gitana, etc., y también escenas de «costumbres de día» como son *Su modelo Carmen*, *El Ayuntamiento Viejo de Granada* o *El Almuerzo en Familia*, donde mezcló el ambiente familiar con el popular andaluz.

En su última etapa romana (1872-1874) continuó accediendo al gusto de Goupil y pintó las consabidas escenas galantes tales como el *Paseo por el Villa Giulia*, *Damas* y una réplica de la *Elección de Modelo*, pintado en el Palazzo Colonna, dando además fin a la que había iniciado en Granada así como al *Jardín de los Arcades*, que personalmente llevó a París en la primavera de 1874, entrevistándose con Goupil con quien quiso rescindir el contrato, harto de seguir pintando y cobrando al gusto del marchante. Por su parte sabía cierto que otros marchantes como Reitlinger, Barón y Van der Wilde, estaban interesantísimos en adquirirle personalmente sus cuadros.

En realidad Fortuny deseaba de todo corazón pintar aquello que le proporcionase una satisfacción, a su propio gusto, y sin deberse a nadie. Desde su llegada a Roma había comenzado una serie realista con las escenas de *Las lavanderas*, el *Mercado del pescado*, *Lavandería de Roma*, *Los cochinos*, e incluso cuando fue a Londres, en compañía de Davillier, en 1874, tomó unas notas de unos niños recogiendo rosas en el Zoological Garden con el fin de plasmarlo en una composición que realizaría con libre estética y que rompería con todo lo anterior. Poco tiempo después y ya en Roma pintó a su hija recogiendo unas rosas en el Jardín de la Villa Montinori, y es que Fortuny, aunque en el invierno de 1872 a 1874 había tenido intención de pintar escenas de «moda» como eran las pompeyanas o renacentistas al estilo de Petterkofen o Alma Tadema, prefería representar escenas de costumbres de día. De este género son: el *Carnaval en el Corso* o *Sus hijos en el Salón Japonés*.

Cuando estuvo en París en la primavera de 1874, había contactado con todos los amigos, conocien-

do las últimas manifestaciones artísticas e informándose sobre la exposición de los Impresionistas. Le gustó, en especial, la obra de Renoir, pues así se lo comunicó a su cuñado.

De regreso a Roma, verano de 1874, abandonó por completo el neorromanticismo que tanta fama le diera para dedicarse por completo a su estilo personal. En Portici pintó *El Matadero*, *la Playa de Portici*, *El Becerro*, *Los Charlatanes*, *Plaza de Nápoles*, *Niños en la playa*, *El Baño*, todos ellos plasmados con excepcionales efectos brillantes y luminosos. Al abandonar el neorromanticismo, dejó de tener obligaciones con Goupil, por lo que a partir de entonces, él mismo quiso cuidarse de sus propias ventas.

Pero la felicidad se truncó al sobrevenirle una enfermedad que se había fraguado en su interior desde hacía tiempo y que se le aceleró debido a un fuerte disgusto con uno de sus amigos, el cual le había ayudado desinteresadamente. Las honras fúnebres, celebradas en Roma, en noviembre de 1874, fueron una muestra más de la fama alcanzada por el pintor de Reus, cuya personalidad fue comparable a la de Overbeck a mediados de siglo.

Fortuny dejaba esposa y dos hijos de corta edad: María Luisa y Mariano, que contaban cinco y tres años respectivamente. Por consejo familiar se decidió subastar la obra del maestro, así como las antigüedades. Primeramente se llevó a cabo la venta de la Villa Montinori de Roma (diciembre-enero) y luego en abril de 1875, de todo lo demás en París, dándoles un beneficio de 805.640 francos, que sumando a los 50.000 francos que recibió Cecilia por *La Batalla de Tetuán*, adquirida por la Diputación de Barcelona, en aquel mismo año, y a lo vendido en Roma, el pintor dejó una fortuna que se acercaba a 1.200.000 francos oro, importante cantidad ganada en menos de ocho años de labor, habiendo sido indiscutiblemente la más remunerada su obra neorromántica.

La serie iconográfica de Reyes y Jefes de Estado de la Casa Consistorial de Segovia

MERCEDES MORENO ALCALDE

Como contribución —modesta contribución— al presente Congreso Español de Historia del Arte, con dedicación al siglo XIX, siglo tan próximo y todavía tan desconocido, he elegido el estudio de la serie iconográfica de reyes y jefes de Estado que conserva el Ayuntamiento de Segovia.

Como es sabido, es preceptivo¹ que la sala de reunión o junta de las corporaciones administrativas de régimen local, provincial, o nacional sea presidida por el retrato del jefe del Estado. Asimismo, buen número de entidades paraestatales, eclesiásticas y privadas tienen por costumbre formar y conservar la galería de retratos de quienes las han presidido.

Las colecciones iconográficas que poseen Ayuntamientos, Diputaciones Provinciales, Cortes, Ministerios, Sociedades, iglesias, catedrales, etc., representan un importante capítulo de la historia del arte español, digno de ser atendido. Recordemos que el retrato, en las Bellas Artes, no sólo es tarea del pintor, sino también del escultor, del grabador.

El retrato sustituye a la persona, evocándola, la multiplica, haciéndola presente allí donde está su efigie. El retrato oficial sustituye a la persona del rey o jefe del Estado: la representa, presidiendo desde el testero de la sala de juntas las reuniones de gobierno de las corporaciones oficiales.

Tras la muerte o final del poder del retratado, la representación de su efigie pasa —ya sin consideración oficial— a engrosar los recuerdos, evocar el pasado, a auxiliar a la Historia.

La serie icónica de retratos oficiales de reyes y jefes de Estado que la Ciudad de Segovia posee, co-

mienza con el retrato del rey Luis I y llega al presente con el del actual Monarca², en serie interrumpida por la falta de los correspondientes a Felipe V y a los presidentes de la primera y segunda Repúblicas.

Excepto dos de Isabel II y uno de su cónyuge el rey Francisco, todos se encuentran depositados por el Ayuntamiento en el Alcázar segoviano³.

Los retratos de esta serie realizados por artistas del siglo XIX, son los correspondientes a Fernando VII, Isabel II, el rey consorte Francisco de Asís, Amadeo I, Alfonso XII, Alfonso XIII bajo la regencia de María Cristina y Alfonso XIII.

¹ La *Ley de Régimen Local* de 1945, en su «Reglamento de Organización, funcionamiento y régimen jurídico de las Corporaciones Locales», art. 188, dispone: «La Casa Consistorial deberá radicar en la capitalidad del Municipio. En su fachada ondeará la bandera nacional los días de fiesta oficial, y en el testero del Salón de Sesiones o en sitio preferente, estarán colocados el crucifijo y la efigie del Jefe del Estado».

² *Inventario General de Bienes y Derechos del Ayuntamiento de Segovia*. Epígrafe N.º 3. Bienes muebles de carácter histórico-artístico o de considerable valor económico (mecanografiado en la Secretaría de dicho Ayuntamiento).

³ Por acuerdo de la Comisión Municipal Permanente, de 20 de mayo de 1953, fueron entregados en depósito al Patronato del Alcázar de Segovia los retratos de Alfonso XIII, M.^a Luisa de Parma, Carlos IV, Carlos III, M.^a Amalia de Sajonia, Fernando VI, Bárbara de Braganza, Luis I, Cristina de Habsburgo con el rey Alfonso XIII, Alfonso XII, retrato grabado de Alfonso XII y María Cristiana, Amadeo de Saboya, Fernando VII (Véase *Inventario*).

FERNANDO VII

Entre dos salidas de la guarnición francesa que ocupaba la Ciudad, se organizaron con el máximo esplendor que aquellos azarosos tiempos permitían, las fiestas de la proclamación del Rey, que tuvo lugar el día 15 de septiembre de 1808 con gran solemnidad⁴, durante las cuales se expuso en el balcón del Ayuntamiento el retrato del Monarca, con guardia de cadetes y vistosas colgaduras.

El retrato oficial se estaba realizando el 8 de septiembre de 1805⁵.

Autor: José Micó⁶. Año 1808.

Óleo sobre lienzo (long. 0,90, alt. 1,25 ms.).

Inventario... del Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3. (N.º 161).

En depósito en el Alcázar de Segovia.

Aparece el Monarca, figura estante, de tres cuartos, ligeramente vuelto a su izquierda, rostro frontal, con el cetro en la mano derecha, sujetando con la izquierda la corona real, que descansa en un almohadón sobre una mesa; vista casaca granata y chupa blanca, bordadas; ostenta las consideraciones del Toisón y la Banda de la Orden de Carlos III.

Como queda dicho, es obra de José Micó. Este artista también recibió el encargo de trazar el arco de triunfo que se levantó para recibir a José Napoleón I en su paso por la Ciudad en 1811⁷.

José Micó había estudiado en la Escuela de Dibujo de Segovia, con la calificación de sobresaliente⁸. Debía de ser forastero aunque afincado en

Segovia, pues en las Actas del Ayuntamiento se le llama «Pintor en esta ciudad»⁹ y «Profesor del arte de la Pintura»¹⁰. En el año 1847 figura como alumno de la Escuela de Bellas Artes un José Micó Bernat, natural de Alcoy, de 22 años, posiblemente familiar del anterior¹¹.

ISABEL II

El Ayuntamiento de Segovia poseyó varios retratos de esta Reina, de algunos de los cuales ignoramos hoy su paradero, limitándonos a conocer su existencia por los documentos.

En 1844, al año anterior al de la proclamación de su mayoría de edad por las Cortes, se compró un retrato de la Reina niña.

Con ocasión de su casamiento con Don Francisco de Asís, en 1846, y durante las fiestas que con este motivo se celebraron en Segovia los días 18, 19 y 20 de octubre, estuvieron expuestos sus retratos en el balcón principal de las Casas Consistoriales¹².

El año 1860¹³, la corporación municipal recibió, por conducto de la Inspección General de Oficios y Gastos de la Real Casa, dos retratos de Sus Majestades, como obsequio personal de la Reina, anunciando el envío de otros de mayor tamaño.

Al año siguiente, en efecto, la mencionada Inspección General envió al Ayuntamiento, en nombre de la Reina, dos retratos de cuerpo entero, nuevo obsequio de Sus Majestades «en testimonio de su Real Aprecio»¹⁴.

De esta pequeña serie, existen, conocidos según indicamos anteriormente, el retrato de la Reina Niña y los dos de cuerpo entero de S.S.M.M.

⁴ Asistieron «los Títulos de Castilla y los individuos de Ayuntamiento, Corregidor, Caballeros Regidores, Diputados y prohombres de común, todos vestidos a la Española... según el diseño que se ha manifestado al estilo que lo han executado en la villa y Corte de Madrid». También fueron invitados «los Señores Generales... y demás oficiales de coronel inclusive arriba...» (Archivo Municipal de Segovia, *Libro de Actas del Ayuntamiento*, 1808, leg. 1.141 /Cfr. Marcelo Láinez, «Apuntes históricos de Segovia», *Estudios Segovianos*, XVI, 1964, pág. 372/).

⁵ La Ciudad acordó que su agente don Ramón Delgado, entregue a don Josef Michol seiscientos reales para que continúe en el retrato de nuestro Rey y Señor Don Fernando Séptimo, tomando el correspondiente recibo que con él le serán abonados en cuantas» (A.M.S., *Libro de Actas*, 1808).

⁶ Figura este apellido con diferentes grafías en el citado *Libro de Actas*: Josef de Micó, Micot, Michol, Micol.

⁷ A.M.S., *Libro de Actas*, 1808, fol. 57 (citado por Mariano Grau, *Polvo de Archivos. Segunda serie*, Segovia, 1967, pág. 150).

⁸ M(ariano) Q(uintanilla), «Documentos. La Escuela de Dibujo», *Estudios Segovianos*, X, 1958, pág. 537.

⁹ A.M.S., *Libro de Actas*, 1808, fol. 148.

¹⁰ *Ibidem*, fol. 86.

¹¹ *Libro de Matrícula de la Escuela de Nobles Artes de esta Ciudad de Segovia desde el año 1817*, Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Segovia.

¹² A.M.S., *Libro de Actas*, 1846, Sesión de 18-IX.

¹³ A.M.S., *Libro de Actas*, 1859-60, Sesión de 4-IX.

¹⁴ A.M.S., *Libro de Actas*, 1861-64, Sesión de 30-VII-1861.

ISABEL II, NIÑA

El día 1 de diciembre de 1845 fue proclamada la reina Isabel II en Segovia, «acontecimiento que constituyó una de las páginas más brillantes de la historia segoviana del pasado siglo», y durante los tres días que duraron los festejos estuvo su retrato expuesto en el balcón del Ayuntamiento, bajo dosel y guardia de cadetes ¹⁵.

En 1844, por acuerdo del Ayuntamiento, el concejal Sr. Larios había comprado el retrato de la Reina al pintor Mariano Quintanilla, pagando por él quinientos noventa y dos reales de vellón ¹⁶. Por cierto, Quintanilla había retratado a Larios el año anterior ¹⁷.

Autor: Mariano Quintanilla.

Óleo sobre lienzo (long. 0,56, alt. 0,69 ms.).

Inventario... del Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3. (N.º 3).

Preside el llamado salón isabelino o salón blanco del Ayuntamiento.

Representa a la Reina, coronada y con la banda de la Orden de María Luisa, de algo más de medio cuerpo, apoyando la mano sobre la corona real que aparece en una mesa juntamente con el cetro ¹⁸.

ISABEL II

Como queda dicho, este retrato y el de su esposo el Rey fueron regalo de los Monarcas al Ayuntamiento.

Autor: Luis de Madrazo; firmado a la izquierda, en el borde de la mesa.

Óleo sobre lienzo (long. 1,07, alt. 1,38 ms.).

Buen marco de madera y escayola dorado, 0,16 ms.

Inventario... del Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3 (N.º 1).

En el Ayuntamiento de Segovia.

Representa a la Reina, sedente ante fondo de cortina, teniendo a su izquierda una mesa sobre la cual aparece el cetro y la corona; tocada con diadema, aderezo de perlas, sostiene entre sus manos el guante y un pañuelo.

DON FRANCISCO DE ASÍS

Autor: Luis de Madrazo; firmado a la derecha, en el basamento de la columna.

Óleo sobre lienzo (long. 1,07, alt. 1,38 ms.).

Inventario... del Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3 (N.º 2).

En el Ayuntamiento de Segovia.

Sentado ante fondo de cortinaje y gran columna sobre pedestal, sosteniendo el bastón de mando con la mano izquierda y el bicornio y los guantes con la derecha. Ostenta los collares de las Órdenes del Toisón y de Carlos III y la Gran Cruz de esta última.

AMADEO I

Unos meses después de la proclamación del Monarca, el Ayuntamiento acordó adquirir su retrato ¹⁹ haciéndolo al mismo tiempo para las escuelas de la Ciudad, pagándose con cargo a los fondos de dichas escuelas.

Autor: desconocido.

Óleo sobre lienzo (long. 0,79, alt. 1,08 ms.).

Inventario... del Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3 (N.º 15).

Depositado en el Alcázar de Segovia.

Representa al Monarca de pie, en posición frontal, de algo más de tres cuartos, con uniforme, ostentando las condecoraciones del Toisón y la Gran Cruz de Carlos III. Sostiene el bicornio en la mano derecha y el sable y los guantes en la izquierda.

¹⁵ M. GRAU, pág. 147.

¹⁶ A.M.S., *Libro de Actas*, 1844, Sesión de 11-VI.

¹⁷ Rosa QUINTANILLA, «El pintor Mariano Quintanilla», *Estudios Segovianos*, XXI, 1969, pág. 257.

¹⁸ Este retrato figura en el Catálogo del pintor, publicado por Rosa QUINTANILLA (op. cit.) y es mencionado por L. F. PEÑALOSA en el catálogo de la Exposición de retratos segovianos del siglo XIX (*Estudios Segovianos*, VII, 1955, pág. 301).

¹⁹ A.M.S., *Libro de Actas*, 1971, Sesión de 14-III.

ALFONSO XII

Segovia solemnizó con festejos más bien modestos, a tenor de su precaria economía²⁰, la entrada de Alfonso XII en Madrid. No podía faltar la exposición del retrato del Monarca en el balcón del Ayuntamiento, con el fasto de rigor. Poco después se procedía a adquirir el retrato oficial, iniciándose animado debate sobre un cuadro que al efecto había sido ofrecido al Ayuntamiento.

El informe que emitió la Comisión encargada de evaluar los méritos artísticos de la obra, un tanto ambiguo y queriendo contentar a ambas partes, pues lo único que se afirmaba rotundamente era «que acerca del parecido no puede fijarse en absoluto, por no ser el original conocido de los informadores», dio lugar a que, por una vez, no se lograra unanimidad en este tema²¹ y hubiera que recurrir a las votaciones, no sólo para su adquisición, sino hasta para fijar su precio²².

Razones humanitarias, la minusvalidez del artista, sordomudo, suplieron la ausencia de valores artísticos, adquiriéndose finalmente el retrato, teniendo en cuenta que «el autor de que se trata es hijo de esta población, físicamente impedido por su sordomudez habitual, por cuya razón no puede dedicarse a otra ocupación que la de las Bellas Artes y en consideración a esto y a que es un principiante que se exhibe con su primera obra, la que si no reúne todos los requisitos que le hubiera dado un consumado artista, tampoco desmerece de los que caracterizan la obra, siendo por la circunstancia expresada digno de que se le aliente en su profesión y para que no decaiga su inclinación al noble arte de la pintura...»²³.

Autor: Mariano Arévalo. Año 1875.

Óleo sobre lienzo (long. 0,95, alt. 1,22 ms.).

Inventario... del Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3 (N.º 13).

En depósito en el Alcázar de Segovia.

Representa al Monarca sentado, mirando hacia su izquierda, con el brazo derecho apoyado en una mesa. Viste uniforme de capitán general con las condecoraciones del Toisón, la Gran Cruz laureada de la Real Orden de San Fernando y la Medalla de Alfonso XII.

El pintor Mariano Arévalo era natural de Segovia, nacido en 1831, hijo de un funcionario de la Casa de la Moneda, don Francisco Arévalo²⁴. Estudió en la Escuela de Nobles Artes de Segovia, donde fue discípulo de Mariano Quintanilla, al parecer con aplicación y destreza, pues obtuvo el primer premio de la clase de figuras en 1853, con medalla de plata, cien reales de vellón y diploma²⁵. También fue premiado en el Certamen convocado por la Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País, en 1877, al que concurrió con dos cuadros de género²⁶ que resultaron galardonados con diploma de primera clase²⁷. Su vida, poco dotada por la naturaleza, terminó trágicamente al ser atropellado por un coche, en 1889.

ALFONSO XIII NIÑO Y LA REINA REGENTE

Dos años después del fallecimiento de Alfonso XII, se plantea, en sesión municipal la necesidad de adquirir el retrato de la Reina Regente²⁸. La prensa local se hace eco de la moción con pintoresco desenfado; así, el *Faro de Castilla* informa de la decisión municipal de retirar de la sala de sesiones el retrato de Alfonso XII y sustituirlo por el de la Regente: «por creer un tanto inconveniente después de transcurridos ya dos años, que el Ayunta-

²⁰ Se acordó como coste total de los mismos la cantidad de mil pesetas, en los que se incluía «alguna demostración pública y algún acto benéfico, debiendo fijarse para ello un carácter de respetuosa severidad y modestia en su coste» (*Libro de Actas*, 1975, Sesión de 11-I).

²¹ A.M.S., *Libro de Actas*, 1975, Sesión de 31-VIII.

²² El cuadro fue ofrecido en setecientas cincuenta pesetas; en una primera votación se acordó pagar doscientas cincuenta pesetas, adquiriéndose al fin en trescientas setenta y cinco pesetas después de una segunda votación (A.M.S., *Libro de Actas* de 1875).

²³ A.M.S., *Libro de Actas*, 1875, Sesión de 14-IX.

²⁴ R. QUINTANILLA, pág. 267.

²⁵ *Actas de la Junta Gubernativa de la Escuela de Nobles Artes de Segovia*, desde el 13 de enero de 1839, Distribución de premios de 1853 (A.E.A.O.S.).

²⁶ *Revista de la Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País*, II.6, 1877, pág. 7.

²⁷ *Ibidem*, N.º 7, pág. 5.

²⁸ A.M.S., *Libro de Actas*, 1888, Sesión de 25-V.

miento se vea presidido por un difunto, siquiera el retrato que se ostenta simbolice la figura del que en vida fue el primero y más egregio ciudadano de la Nación»²⁹.

Después de examinar un retrato ya existente³⁰, el Ayuntamiento acordó tratar con el Sr. Sanz, quien se había ofrecido a realizar un retrato de la Regente. Por fin en abril de 1889 se acuerda el pago del cuadro, que ya estaba colocado en la sala de sesiones³¹.

Autor: Andrés Sanz. Año 1888.

Óleo sobre lienzo (long. 0,95, alt. 1,64 ms.).

Inventario... Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3 (N.º 12).

En depósito en el Alcázar de Segovia.

Representa a la Reina Regente, figura de pie, de tres cuartos, junto a su hijo, estante sobre una mesa, ambos vestidos de encaje blanco; la reina lleva diadema y aderezo de perlas y sostiene con su mano izquierda el abanico y la cola de su vestido.

Andrés Sanz era profesor de modelado, talla y vaciado de la Escuela de Bellas Artes de Segovia³². Cultivó el retrato³³ y también el paisaje³⁴.

ALFONSO XIII

Finaliza la parte de esta colección correspondiente al siglo XIX, con el retrato de Alfonso XIII, el cual, aunque realizado en 1902, no dudo en incluir aquí por ser obra de un pintor nacido en 1850, plenamente incorporado a las corrientes de su época: Vicente Cutanda.

El día 12 de marzo de 1902, dos meses antes de la coronación, celebrada el 17 de mayo, acordó el Ayuntamiento adquirir el retrato del Monarca, con objeto de colocarlo en la sala de sesiones a partir de tan señalada fecha³⁵.

Autor: Vicente Cutanda. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Cutanda, 1902, Segovia».

Óleo sobre lienzo (long. 0,97, alt. 1,52 ms.).

Inventario del Ayuntamiento de Segovia.

Epígrafe N.º 3 (N.º 14).

Depositado en el Alcázar de Segovia.

Representa al Rey, figura de tres cuartos, junto a una mesa en posición de descanso, con ambas manos sobre el sable. Viste uniforme de Capitán General, con el Collar del Toisón y la Gran Cruz de Carlos III.

El 19 de mayo, el mismo día que tenía lugar una solemne recepción en el Palacio Real de Madrid, el Ayuntamiento de Segovia, celebró una sesión de honor conmemorativa, en la que se rindió al Monarca simbólico homenaje ante su retrato, que fue solemnemente descubierto a los acordes de la Mancha Real.

La Prensa reseñó con detalle los pormenores del acto, elogiando vivamente la obra pictórica y a su autor, pintor que había fijado temporalmente su residencia en Segovia³⁶ y destacando especialmente su condición de pintor de los temas sociales de su época: «hermosísimo trabajo que honra a su autor el ilustre y laureado pintor de los obreros, don Vicente Cutanda»³⁷.

Con este acto culminaron las celebraciones — festejos y actos de beneficencia —, en los que se repartieron mil hogazas de pan entre los pobres, con que la Ciudad solemnizó el importante acontecimiento del fin de la Regencia y el comienzo de un nuevo reinado.

Y hasta aquí este estudio sobre las obras del siglo XIX de esta galería de retratos, retratos reales, que posee el Ayuntamiento de Segovia, merecedora de figurar en ese futuro Museo Municipal que todos deseamos para la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Segovia.

²⁹ *El Faro de Castilla*, Año I, núm. 10, 2-VI-1888.

³⁰ A.M.S., *Libro de Actas*, 1888, Sesión de 6-VI.

³¹ *Ibidem*, Sesión de 19-IV.

³² Fue confirmado en el cargo en 1902, con la gratificación de setecientas cincuenta pesetas anuales. En 1911 presentó la dimisión (*Libro de Actas*, Escuela de Bellas Artes de Segovia, desde el 31 de enero de 1894, A.E.A.O.S.).

³³ M.Q., «Los retratos de Colmenares», *Estudios Segovianos*, III, 1955, pág. 279.

³⁴ Marqués de Lozoya, «El Segovia Viejo. II Exposición de Arte Antiguo», *Estudios Segovianos*, VII, 1955, pág. 279.

³⁵ Algunos concejales opinaron que era preferible aplazar el acuerdo hasta después de la coronación «por entender que es preciso esperar a conocer el modelo oficial y fotográfico que adopte el Soberano para tal objeto» (A.M.S., *Libro de Actas*, 1902, Sesión de 12-III).

³⁶ L. E. PEÑALOSA, «Segovia, motivo pictórico», *Estudios Segovianos*, XIII, 1961, pág. 148.

³⁷ *El Adelantado*, Segovia, Año II, núm. 224, 19-V-1902.

La platería española en el siglo XIX: estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Si la platería española es una rama artística todavía poco estudiada, la deficiencia se acentúa en los que se refiere al siglo XIX. No existe un solo estudio de conjunto, por breve o elemental que se pretenda; en la reciente obra de Alcolea la recopilación y resumen de datos publicados sobre el tema no llega a alcanzar cinco páginas¹. Los estudios parciales son igualmente escasos. Tembours hizo algunas referencias a las destrucciones de piezas de plata acaecidas en la provincia de Málaga durante el siglo y catalogó una treintena de obras malagueñas y algunas otras de diversas procedencias². Mayor empeño tuvo la investigación de Hernández Perera sobre la platería canaria. Resaltó la importancia de la fábrica de Martínez, de la que dio a conocer algunas piezas, y estudió la decadencia de la platería isleña a lo largo del siglo XIX a través de las obras y artífices más significados³. Recientemente María Jesús Sanz ha proporcionado noticias referentes a la corporación de plateros sevillanos en el siglo que nos ocupa y datos sobre numerosos plateros y piezas de la capital andaluza

y de algunas otras como Córdoba⁴. Por nuestra parte hemos dado a conocer aspectos referentes a estilo, tipología y marcaje y noticias sobre artífices y piezas de Madrid, Barcelona, Córdoba, Pamplona y Logroño⁵. Los catálogos de algunas exposiciones suministran datos sobre artífices, marcadores y piezas. Además de los correspondientes a las realizadas por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1925 y después de la Guerra Civil en el Museo Arqueológico Nacional con menciones escuetas en exceso, interesa el más reciente sobre plata cordobesa⁶. En diversas publicaciones y de modo primordial en diccionarios de artistas se encuentran referencias a plateros del siglo XIX: conviene citar, además de obras ya mencionadas, a Ramírez de Arellano para Toledo, a Ráfols para Cataluña, a Llordén para Antequera y a Ossorio y Bernard para

¹ S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae* (XX), Madrid, 1975, pág. 256-65. Con dieciséis ilustraciones, de las que cuatro son de platería de oro y una recoge piezas portuguesas.

² J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, 1954, pág. 339-80.

³ J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería en Canarias*, Madrid, 1955, pág. 150-56, 293-98.

⁴ M. J. SAN SERRANO, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, 1976.

⁵ J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Ensayo de catalogación razonada de la platería de los Arcos», *Príncipe de Viana*, N.º 146-47, 1977, pág. 281-318.

⁶ Catálogo de la Exposición de orfebrería civil española, Madrid, 1926 (texto de P. M. de Artiñano); Exposición de Orfebrería y Ropas de culto. Catálogo, Madrid, 1941 (texto de C. Camps Cazorla); Exposición de Orfebrería Cordobesa. Catálogo, Córdoba, 1973 (texto de D. Ortiz Juárez). No conocemos el catálogo sobre la exposición de platería civil compostelana publicado en Santiago en 1962.

artífices de toda España⁷. También en algunos catálogos e inventarios artísticos se hallan datos sueltos sobre piezas, artífices y marcadores del siglo XIX; entre los publicados hasta la fecha los de Sevilla, Vitoria y Logroño son los que presentan mayor utilidad⁸. Entre los repertorios de marcas, Artíñano recoge nueve correspondientes al referido siglo de las que sólo las de Madrid y Santiago son exactas; por supuesto nada añade Rabasco⁹. Los dos artículos monográficos publicados sobre marcas españolas se han ocupado parcialmente de las pertenecientes al siglo XIX. Camps Cazorla interpretó de manera inexacta las marcas de Madrid considerando de ciudad el escudo del oso y el madroño coronado y con fecha, de contraste el castillo con fecha y de platero el nombre¹⁰, lo que ha inducido a error a otros investigadores. Por su parte, Juan Francisco Esteban ha presentado una amplia serie de marcas de localidad y de marcadores de Zaragoza que a pesar de sus imprecisiones es la más importante aportación al catálogo de marcas españolas del siglo XIX publicado hasta la fecha¹¹.

Teniendo en cuenta lo dado a conocer hasta el momento cabe resumir el estado de la cuestión de la siguiente manera:

a) Despreocupación, cuando no desprecio, por el estudio del tema destacando negativamente en el ya pobre panorama de conocimientos sobre la platería española.

b) Existencia de datos y noticias de distancia calidad sobre Canarias, Málaga, Toledo, Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Vitoria, Logroño y Madrid, así como algunos otros sobre varias poblaciones más. Pero se carece de cualquier estudio general o que pretenda abordar a fondo alguna de las cuestiones primordiales.

La extensión concedida a esta ponencia sólo permite enunciar algunos de los aspectos más destacados de los obtenidos a través de la investigación que venimos realizando sobre la platería española desde 1967, auxiliados en los últimos años por varios colaboradores antiguos alumnos de nuestros cursos en la Universidad Complutense.

MARCAJE

El marcaje completo de las piezas continúa en el siglo XIX pero con clara tendencia a persistir tan sólo en los grandes centros¹². En las marcas de localidad se observan algunos cambios importantes, si bien la mayoría de ellas sólo presentan variantes respecto a marcas precedentes. Barcelona utiliza desde mediados de siglo escudo oval sobre ramas de laurel; Pamplona pasa a fines de siglo a león rampante dentro de escudo coronado; Jaén a escudo oval sobre Jaén y Palma de Mallorca a M/CA; Zaragoza, como indicó Esteban, cambia a león rampante coronado y Sevilla a NO 8 DO según ya observó Angulo; en los últimos casos la nueva marca aparece a comienzos de siglo. Las marcas cronológicas son abundantes e incluso comienzan a usarse en localidades que nunca antes las habían empleado¹³. Existen casos de emplazamiento in-

⁷ R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo, 1915; Ídem., *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo, 1920; J. F. Rafols, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, 1951-54; A. Llorden, «Noticias históricas de los maestros plateros antequeranos. Siglos XVIII y XIX», *Jábega*, 1974, pág. 81-92; M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975 (Ed. original, 1868).

⁸ J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho y F. Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1939-55; J. Enciso Viana et al., *Catálogo de la diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1967-75; J. G. Moya Valgañón et al., *Inventario artístico de la provincia de Logroño*, Madrid, 1975.

⁹ *Catálogo de la Exposición de orfebrería civil española*, Madrid, 1926; J. Rabasco Campo, *Los plateros españoles y sus punzones*, Vitoria, 1975.

¹⁰ E. Camps Cazorla, «Las fechas en la platería madrileña de los siglos XVIII y XIX», *Archivo Español de Arte*, 1943, pág. 88-96.

¹¹ J. F. Esteban Lorente, «El punzón de la platería y los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX», *Cuadernos de Investigación*, mayo de 1976, pág. 83-95.

¹² Conocemos marcas durante todo el siglo en las piezas de Madrid, Córdoba, Valladolid, Vitoria, Pamplona, Zaragoza, Barcelona y Palma de Mallorca. También existen marcas de localidad en Santiago, Lugo, León, Salamanca, Burgos, Logroño, Toledo, Jaén, Sevilla, Cádiz, Antequera, Málaga, Granada, Murcia, Valencia, Daroca y Reus; es posible que en alguna de estas poblaciones también se marcara durante todo el siglo, pues las subrayadas sobrepasaron con seguridad el año 1860.

¹³ Aparecen de modo constante o esporádicamente en Antequera, Burgos, Cádiz, Córdoba, Granada, León, Logroño, Lugo, Madrid, Málaga, Murcia, Pamplona, Salamanca, Sevilla, Toledo, Valladolid, Vitoria, Zaragoza. Las subrayadas son poblaciones que no habían usado con anterioridad tales marcas.

dependiente¹⁴ y bajo localidad¹⁵ pero dominan las signadas sobre la personal del marcador¹⁶ o bajo ella¹⁷. Son más frecuentes las de dos cifras pero no faltan de tres (Valladolid, Salamanca, Burgos y Pamplona, quizá también Antequera) o cuatro Cádiz, Málaga, Valladolid y Córdoba en 1800 y 1830-34). Casi todas son fijas o variables no anuales pero hemos comprobado la anualidad en Madrid durante todo el siglo, en Pamplona casi todo él y en Córdoba y Valladolid en sus comienzos. Sobre marcadores interesa destacar la no utilización de marca personal en Madrid como ya venía sucediendo desde la unión de las contrastías en 1765 (excepto en el curioso caso de Tomás Vélez en 1819), el cambio producido en Zaragoza, pues emplean sus iniciales flanqueando generalmente un copón, y su no aparición en León, Pamplona, Jaén, Murcia y posiblemente alguna otra población.

Respecto a las marcas de los artífices debe señalarse que se cumplió con generalidad —aunque existan notables excepciones— lo dispuesto en el apartado sexto del Arancel de contrastes de 1805 sobre la prescripción de que las piezas llevaran «la marca particular del apellido y la inicial del nombre del platero que la fabricó»¹⁸. Por ello las marcas aparecen en una o dos líneas (rara vez en tres) y sin abreviaturas por lo común. Suelen ser de menor tamaño que en épocas precedentes y a veces en caligrafía inglesa y no en mayúsculas (Madrid, Murcia, Cádiz, Toledo, Córdoba). En Palma de Mallorca se observa tendencia a señalar por inscripción, autor y fecha de las piezas.

TIPOLOGÍA

En la platería de iglesia no hemos observado creación de nuevas piezas. Por el contrario, se aprecia una reducción de las existentes en el siglo XVIII en la que intervienen diversos factores como las menores disponibilidades pecuniarias de las parroquias, la escasez de donaciones en relación con otras épocas y la abundancia de piezas heredadas de siglos anteriores. Tras el saqueo efectuado en muchas iglesias por las tropas francesas y la posterior entrega de objetos de plata realizada por algunas en ayuda de los ejércitos fernandinos sólo se repusieron las más usuales o las imprescindibles para el culto¹⁹ si bien algunas catedrales realizaron mayores dispendios encargando piezas menos necesarias; se generaliza, por otra parte, el uso del metal dorado o plateado cuando los medios disponibles eran aún más escasos. La tradición de realizar grandes piezas, como cruces procesionales y custodias, que se había ido perdiendo en muchas zonas, no se recobró, como demuestran algunas realizadas tras la invasión francesa.

Los plateros de los centros principales, como Madrid y Barcelona, pero también los de otras poblaciones dirigieron su actividad con preferencia hacia la plata civil, satisfaciendo las exigencias de la Corte y la burguesía. En este campo se desarrolló la tipología iniciada ya en el siglo XVIII, presentando nuevas y abundantes variantes. Debe indicarse que no se produjo ningún retorno a la tipología hispánica de épocas clásicas sino que se siguieron los tipos de piezas utilizados en países extranjeros, principalmente Inglaterra, aunque puede apuntarse originalidad en algunas mancerinas o en los especieros de corazón²⁰.

¹⁴ Cádiz, Granada, León y Pamplona. En los dos primeros casos originan dificultad para la identificación de artífice y marcador pero no en los otros dos, pues éste no usa marca personal.

¹⁵ Madrid, Murcia, Toledo, Valladolid y Zaragoza quizá sólo en 1862. No existen problemas de identificación del artífice en los dos primeros casos pues no usa el contraste marca personal ni en el último, pues su marca se abrevia de forma característica; pero sí en Toledo y Valladolid, aunque en la práctica ya va siendo bien conocida la serie de sus contrastes.

¹⁶ Antequera, Burgos, Córdoba, Logroño, Salamanca, Sevilla y Vitoria.

¹⁷ Córdoba, Sevilla, Valladolid, Zaragoza, Madrid (sólo en 1819) y quizá Lugo.

¹⁸ Cfr. J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Organización corporativa de los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico*, Madrid, 1978, Tomo III, pág. 372; IV, pág. 404 (Tesis Doctoral inédita).

¹⁹ Como más frecuentes hay que citar: cáliz, juego de vinajeras, portapaz, copón, crismas y portaviático.

²⁰ Entre las piezas más abundantes de los distintos capítulos hay que señalar las siguientes. En el servicio de mesa: platos, soperas, legumbreras, salseras, salvillas, saleros, vinajeras, especieros, cubiertos de café (cafetera, jarrita de leche y azucarero), mancerinas, catavinos y tazas. De adorno de mesa: braserillos, perfumadores y bandejas; de iluminación: candeleros, candelabros, palmatorias, espabiladeras, quitafuegos; de tocador: palanganas, bacías, jarros y bolas jaboneras; de despacho: crucifijos y escribanías.

Como datos significativos de esta situación indicaremos que en el libro de dibujos de piezas de plata utilizado para los exámenes de maestros en Madrid desde 1782 sólo cinco piezas entre veinticuatro son religiosas (hostiario, copón, pila de agua bendita, vinajera y platillo de vinajeras, si bien las dos últimas podían ser destinadas también a usos civiles). En el libro inaugurado en 1793 ya no aparece ninguna pieza de uso religioso. De los 101 plateros aprobados en la facultad de plata en Madrid durante el período entre 1800 y 1869 (después no hubo exámenes ni aprobaciones) sólo tres realizaron como pieza de examen una obra religiosa.

Un caso particular es el de los cálices limosneros, que siguieron ejecutándose a lo largo de todo el siglo XIX a juzgar por la cronología de aquéllos de que tenemos noticia. Como había sucedido en el siglo anterior, parece que determinados artífices recibieron el encargo sucesivamente: un Elvira (seguramente Francisco, no Antonio) entre 1800 y 1805 (indicamos fechas de donación, no de marcaje); Leonardo Ximénes en 1819-21; Antonino Macazaga en 1822-30 y Manuel Blázquez en 1832-34; luego conocemos uno de la fábrica de Martínez (1856), otro de Marquina y Ramón Espuñes (1866) y dos más de Francisco Marzo (1881 y 1883). Continúan mostrando las inscripciones usuales del Monarca y del Patriarca de las Indias y aparecen frecuentes desfases entre las fechas que indican las marcas y las de donación, particularidad de la que ahora no podemos ocuparnos ²¹.

²¹ La relación de los dieciséis que conocemos directamente o por bibliografía (*Catálogo de Vitoria*, II, pág. 64; *Inventario de Logroño*, I, pág. 30; y de *Lugo*, II, pág. 170-178; *Guía de Daroca*; Boletín de Valladolid, 1971, pág. 521) es la que sigue: 1800 (Pradillo, Logroño, de Elvira; 1803 (Cebreros, Ávila) sin marcas; 1805 (Exposición de 1941) de Elvira, corte sobre 3 y villa sobre 4; 1819 (Benamejía, Córdoba) marcas de 1818 y de L. Ximénes; 1822 (Ermita de Móstoles, Madrid) marcas de 1821 y de A. Macazaga; 1823 (Fuertescusa, Cuenca) marcas de 1822 y de A. Macazaga; 1832 (San Marcos de Madrid) marcas de 1830 y de M. Blázquez; 1832 (Arana, Álava); 1834 (Ajamil, Logroño) marcas de 1833 y de M. Blázquez; 1834 (Concepción Francisca de Arriba, Cuenca) marcas de 1835 y de M. Blázquez; 1852 (Ballo, Lugo); 1856 (Valdemoro, Madrid) marcas de 1856 y de la fábrica de Martínez; 1866 (San Andrés de Baeza, Jaén) marcas de 1867 y de Marquina y Espuñes; 1883 (Colegiata de Daroca, Zaragoza) de Francisco Marzo; 1892 (Broza, Lugo). En su comunicación a este Congreso, García Mogollón ha dado a conocer uno de 1821 (Navas del Madroño, Cáceres) de L. Ximénes, villa sobre 20 y corte sobre 21, y otro de 1881 (Valencia de Alcántara, Cáceres) marcas de 1881 y F. Marzo.

ESTILOS, CENTROS, ARTÍFICES

La ausencia de estudios en este campo es especialmente sensible y origina a veces dificultades insalvables. El término neoclasicismo viene empleándose sin matices para designar obras de todo el siglo; que sepamos sólo Hernández Perera probó a clasificar algunas piezas como románticas si bien no siempre con exactitud. Especial valor tuvo el estudio de Oman apuntando la influencia de la plata inglesa en la española pero el tema no fue desarrollado posteriormente por ningún especialista ²².

A nuestro modo de ver el neoclasicismo en la plata española presenta distintas características a lo largo de más de medio siglo. Ya en 1771 hay piezas fechadas de estilo neoclásico pero sólo en 1780-85 comienzan a labrarse con generalidad en Madrid. Ignoramos lo sucedido en Barcelona simultáneamente por la dificultad que presenta la datación de sus piezas en tales años. Se ha insistido en la importancia de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez y no cabe negar el papel difusor del estilo Adam que realizó en Madrid desde su fundación en 1778 y durante el resto del siglo XVIII. Pero no cabe olvidar la presencia de importantes plateros italianos en Palacio como Antonio Biddetti, José Giardoni y Juan Bautista Ferroni cuyo neoclasicismo nada tiene que ver con el inglés. Mientras ningún platero británico recibe la aprobación en Madrid y seguramente —por razones religiosas— tampoco en otras localidades españolas, en el período de 1763-1799 se aprueban en Madrid como maestros veinticinco franceses y quince italianos; en los años 1800-1809, ocho franceses y siete italianos y en 1818-1840, ya muy esporádicamente, cinco franceses y un alemán. El peso de los franceses, entre los que se contaron plateros de gran categoría como Morin, Chameroi o Roumier es decisivo para que se produzca una orientación distinta de la inglesa.

Poco antes de mediado el siglo, en torno a 1840, se va produciendo una evolución a partir del neoclasicismo, por obra de algunos artífices destacados, que da lugar a un lenguaje que puede cali-

²² C. OMAN, «English influence on Spanish Silver», *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1969, pág. 51-53.

ficarse de romántico. La introducción de elementos figurativos es una característica importante en la aparición del nuevo estilo, pues en lo neoclásico —al menos en su fase más académica que corresponde al siglo XIX— es muy raro el uso de otra iconografía que no sea la meramente simbólica en algunas piezas religiosas como las custodias, o la decorativa de la platería civil como cabezas de carnero, delfines u otros animales. La evolución tipológica desde el neoclasicismo es más lenta que la manifestada por la figuración; en ésta se aprecia tanto una tendencia exótica de tipo oriental (Julián Perate, en Madrid, Francisco de Paula Martos en Córdoba) como otra clasicista de aire rafaelesco (Francisco Carreras en Barcelona, Juan Sellán en Madrid) que sin embargo nada tiene que ver con el neoclasicismo, y aún otra de tonos castizos y populares en que no faltan referencias a Goya (Ramón Espuñes de Madrid). Conviene advertir, sin embargo, que muchos centros y también numerosos artífices en Madrid o Barcelona permanecieron anclados en modos más conservadores ligados al academicismo clásico, al tiempo que ciertas poblaciones parece que agotaron su producción a mediados de siglo (Burgos, Logroño, Jaén, Antequera, Murcia, Daroca, entre otras). Es difícil determinar en qué momento comienzan a realizarse obras que reviven los estilos históricos por la escasez de piezas conocidas marcadas y fechadas pero sin duda fue anterior a 1880. Tampoco es fácil distinguir, por ahora, las obras que imitan a otras anteriores, principalmente góticas, como puede ser el caso de las realizadas por los Fuster mallorquines o por el toledano Claudio Begué de las que tienen pretensiones de mayor originalidad.

Madrid conservó a lo largo del siglo XIX la primacía artística que había ostentado ya en los dos siglos precedentes, si bien parece haber sido muy considerable la actividad barcelonesa, menos conocida por nosotros. Córdoba, potentísimo centro en la segunda mitad del XVIII mantiene una amplia producción que se mueve dentro del neoclasicismo primero y luego con abundantes nostalgias barrocas a veces no exentas de cierta calidad. Toledo logra resistir, al menos en el terreno de la platería religiosa, el empuje madrileño, como ya había sucedido en los siglos anteriores, y tiene en Justo Gamero a su artífice más importante. Vitoria realiza una plata civil de gran estilo que sorprende por la falta de tradición. Más conservadoras son las pla-

terías de Burgos, Logroño y Pamplona. Entre los centros andaluces, aparte Córdoba, Cádiz continuó durante el primer cuarto de siglo el espléndido desarrollo de las décadas anteriores especialmente en la platería civil; menor importancia tuvieron Antequera, Málaga, Granada, Jaén y Sevilla, aunque en las tres últimas poblaciones se conocen obras de interés. Ignoramos los resultados a que haya podido llegar Carlos Brasas en sus investigaciones sobre Valladolid y territorios inmediatos en esta época. A nuestro modo de ver las obras vallisoletanas y salmantinas todavía abundantes no alcanzan el nivel del siglo XVIII; en cambio, León parece resurgir con realizaciones de correcto neoclasicismo. Tampoco conocemos los posibles estudios de Juan Francisco Esteban sobre Zaragoza y Daroca en el XIX pero la calidad de lo conocido no es extraordinaria.

En Madrid tenemos conocimiento de piezas marcadas en el siglo XIX de más de setenta artífices, si bien algunos pertenecen cronológicamente al siglo precedente²³. Destacan varios extranjeros²⁴ e igualmente se documentan algunas importantes dinastías con antecedentes a veces en el siglo XVIII²⁵.

Aunque no podemos ocuparnos extensamente de la Real Fábrica de Martínez procuraremos destacar algunos puntos de su desarrollo a lo largo del siglo XIX. La última pieza que tenemos registrada con la marca de la fábrica es una escribanía de 1868²⁶; no debieron ejecutarse obras durante mucho tiempo más, pues según Cavestany, hacia 1870 el edificio de la fábrica albergó la Exposición de

²³ El madrileño José Larreur, el portugués Domingo Acosta o el navarro Antonio Goicoechea entre los más significativos.

²⁴ Como los italianos Gaspar Colombi y Carlos Pizzala, el alemán Carlos Marschal y los franceses Nicolás Chameroi y Francisco Roumier.

²⁵ Los Perates (León, Vicente y Julián), los Vargas Marchuca (Manuel Timoteo, Manuel Ignacio y Pablo Luis), los Pecules (Francisco y Luis, además de otros de quienes no conocemos piezas madrileñas), los Macazagas (José Ignacio y Antonino), los Elviras (Antonio, Francisco, Jerónimo y Pedro), los Urquizas (Domingo, Manuel y Gregorio). Más tarde los Sellanes, los Espuñes y los Moratillas. Entre los plateros más activos y relevantes figuran Joaquín Manrique en el primer cuarto de siglo, de quien se conocen vibrantes textos antichurriguerescos, y en la segunda mitad Víctor Pérez y José María Dorado.

²⁶ *Subastas Durán*, junio 1973, N.º 394.

Bellas Artes²⁷. Sobre la dirección de la Fábrica en el siglo XIX sabemos que en 1819 figuraba como «regente» el platero de plata Celestino Espinosa y en 1846 ganó la oposición a director de ella el también platero de plata José Ramírez de Arellano²⁸.

Conocemos los nombres de los aprendices de la Fábrica que hicieron constar tal condición en los expedientes seguidos para su aprobación como maestros en el Colegio, por lo que sin duda son un número insignificante; entre ellos figuran plateros tan destacados como Cervantes, Griñón, Sellán y el propio Ramírez de Arellano²⁹. Martínez gozó del privilegio de examinar y conceder títulos de maestro a sus discípulos y así se explica que no figuren en las matrículas del Colegio algunos maestros que aparecen marcando piezas, como es el caso de José Martí y José Rovira, que se establecieron en Barcelona; pero no consta que los posteriores

²⁷ J. CAVESTANY, «La Real Fábrica de Platería», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXI, 1923, pág. 295.

²⁸ Antonio Martínez tuvo dos hermanas, Joaquina y Luisa, quienes casaron con dos importantes plateros, a juzgar por sus obras conocidas: Domingo Conde y José Ignacio Macazaga, los cuales no parece que mantuvieran relación con la Fábrica. A la muerte de Antonio Martínez en 1798 se hizo cargo de ésta como tutor de Josefa, hija única y póstuma, Teodoro Zía, quien no consta que fuera platero; la madre, Ignacia Haró, murió a comienzos de 1809. En 1818 Josefa Martínez casó con el militar Pablo Cabrero, de quien tuvo a Paulina, Julia, Enriqueta y Pablo; éste se aprobó como maestro platero en 1858. Cabrero padre fue director de la Fábrica y tuvo graves enfrentamientos con la corporación de plateros madrileños entre 1840 y 1842, a causa de los excesivos privilegios de que disfrutaba respecto de los precios de venta de las alhajas y por no ser platero aprobado. En 1819 figura como «regente» de la Fábrica el platero Celestino Espinosa (muerto en 1830) de quien conocemos piezas desde 1825 por lo que quizá entonces ya no figuraba en aquélla. En 1846, a la muerte de Cabrero, los nietos de Martínez arrendaron la fábrica a la Compañía General «El Iris»; se convocó una oposición para dirigirla que ganó José Ramírez de Arellano quien por esa causa fue dispensado de examen y aprobado como maestro e incorporado como individuo del Colegio-Congregación de Madrid el 28 de noviembre de 1849. Ignoramos si continuó al frente de la Fábrica hasta su extinción. En 1875 se trasladó a Filipinas como director de la Fábrica de Moneda de Manila y allí murió en 1883.

²⁹ Están documentados los siguientes: Pablo Mendiola (aprobado en 1819), Ángel José Murga y Villareal (desde 1817 en la Fábrica y aprobado en 1824), Antonio Joaquín González (1818 y 1824), Nicolás Cervantes (aprobado en 1830), Ignacio Griñón y Juan Sellán (1821 y 1831), Agustín Pinedo (antes de 1831 y 1836), Ramón Briones y Juan García (aprobados en 1842), José Ramírez de Arellano (aprobado en 1849) y Pablo Cabrero hijo (aprobado en 1858).

directores del establecimiento disfrutaran de idéntica gracia. La producción de la Real Fábrica en vida de Antonio Martínez había abarcado tanto el ramo de oro como el de plata, trabajando también el esmalte, los broncees e incluso el alabastro. Pero en el recurso presentado en marzo de 1809 por Zía contra la cuota de 15.000 reales para el donativo forzoso exigido por José I se hace constar que entonces el establecimiento no tenía «otro principal comercio que el de la elaboración de la plata, cuyo ramo, como vuestras señorías saben, es el de menor lucro».

Anteriormente nos referimos a los centros que contaron con marca de localidad, pero hay que indicar que fueron numerosos los plateros que trabajaron en poblaciones que por el escaso volumen de actividad o el reducido número de artífices que en ellas ejercían no llegaron a tener contraste. Este fenómeno no es exclusivo del siglo XIX sino continuación de lo que con frecuencia venía sucediendo en el siglo XVIII. Muy característico es el hecho en las cercanías de Madrid, pues se documentan plateros en Guadalajara, Alcalá de Henares y Torres de la Alameda³⁰. Valdivieso publicó varias noticias sobre José Picado, maestro platero de Peñafiel, quien trabajó en numerosas parroquias de la zona entre 1767 y 1807³¹. Otros ejemplos son los de Juan de Vicuña, platero de Salvatierra de Álava³² o un tal Navarro, activo en Medina de Pomar (Burgos), de quien se conservan varias obras en el convento de Santa Clara. Podrían citarse también numerosas piezas de variada localización con marcas de artífice únicamente, pero al ignorar sus centros de actividad preferimos no extendernos sobre ello. En cambio es conveniente señalar por su curiosidad los casos del artífice Ligorí (con diversas variantes de su marca, incluso Liguorí) y del platero Derosa (también Dersa) cuyas piezas aparecen en la actualidad en áreas muy dispersas³³. Sin des-

³⁰ Domingo MORATA, maestro platero en Guadalajara, trabajó en 1805 en Valdeavero; José Romano, platero de Alcalá, realizó varias piezas para Daganza de Arriba en 1817; Francisco Moncada, maestro platero de la villa de Torres, actuó en 1805 en Pozuelo del Rey y en 1807 en Valdeolmos, villas todas de la provincia de Madrid.

³¹ Cfr. E. VALDIVIESO, *Catálogo Monumental. Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975, índice de artistas.

³² E. ENCISO VIANA et al., tomo IV, pág. 84, 98.

cartar que se trate de varios artífices, queremos destacar el hecho de la existencia de plateros transeúntes, que también está documentada con amplitud a fines del siglo XVIII³⁴. Por otra parte, es también indudable el paso de plateros de una población a otra, marcando en ambas, aunque ignoramos en qué circunstancias legales se verificó el cambio de localidad³⁵.

PRECIOS

En este terreno no contamos todavía con datos suficientes para establecer conclusiones definitivas pero sí cabe suministrar diversas noticias de interés.

Desde 1737 el precio de la onza de plata de once dineros fue de veinte reales y así se mantuvo a lo largo del siglo XIX. Pero el precio de la hechora era, lógicamente, variable. En todos los supuestos que conocemos se establece con base también en el peso de la pieza y oscila entre seis y catorce reales por onza³⁶. Los datos que poseemos se refieren solamente a encargos de plata religiosa correspondientes casi siempre a parroquias rurales. Es de des-

tañar también que en el único caso en que conocemos el costo de las hechuras en un mismo platero con amplia distancia de años y en piezas distintas aquél permaneció invariable en las mismas piezas pero diferente en obras diversas³⁷. A través de los datos que poseemos, los precios de la Corte parecen haber superado de modo general a los exigidos por plateros de otras poblaciones³⁸.

Resulta evidente que el precio de cualquier pieza dependía en primer lugar de su peso y secundariamente de la categoría y procedencia del artífice. Por ello sólo tienen valor indicativo las cantidades satisfechas por ciertas piezas de platería religiosa en el siglo XIX. Ha de advertirse que el dorado de las mismas podía incrementar su precio en más de un sexto sobre el total.

DESTRUCCIÓN DE LA PLATA, ESPECIALMENTE BAJO LA DOMINACIÓN FRANCESA

Temboury recogió algunos testimonios acerca del saqueo a que fueron sometidas las iglesias malagueñas en lo que a obras de platería se refiere³⁹.

³³ Las obras del primeramente citado se hallan en San Marcos de Madrid, Catedral de Cuenca, Palacios de la Sierra (Burgos) y Jirueque (Guadalajara), esta última fechada en 1856. Las del segundo en Pinilla de Jadraque (Guadalajara), catedral de Pamplona y Canicosa de la Sierra (Burgos), la última datada en 1846.

³⁴ Muestra representativa de este hecho frecuente es lo indicado en una de las partidas de la data de 1815 en la parroquial de Pezuela de las Torres (Madrid): «...514 reales y 17 maravedís a diferentes plateros transeúntes por la compra de una cruz parroquial, un par de candeleros, limpiar las lámparas e incensarios y dorar varias piezas».

³⁵ Aunque tenemos documentados varios ejemplos sólo conocemos piezas de unos de ellos. Se trata de M. Lafuente que marca una pieza en Pamplona y otra en Zaragoza (con marcador M B flanqueando un copón, que J. F. Esteban sitúa acertadamente en la última década del siglo). Ambas se encuentran en la catedral de Pamplona. En el siglo XVIII sabemos de otros casos: Juan del Río (Puebla de Montalbán y Toledo) en la primera mitad y Melchor Fernández Clemente (Salamanca y Toro) en la segunda mitad.

³⁶ José Romano, platero de Alcalá, cobró 1.840 reales en 1817 por un cáliz, un copón y dos patenas para Daganzo de Arriba (Madrid) que habían pesado 72 onzas. Si no hay error del copista, el coste de la hechora no llegaría a seis reales por onza, cantidad notablemente inferior a cualquiera de las demás conocidas; el hecho podría explicarse por la dificultad de resistir la competencia de los plateros madrileños.

³⁷ En 1802 el madrileño Joaquín Manrique cobraba en Arganda (Madrid) a catorce reales la onza de hechora de una cruz procesional que pesó 123 onzas y seis ochavas (2.475 reales por el material y 1.730 reales y medio por la hechora). Y, en cambio, por un par de vinajeras de dieciséis onzas no llegó a cobrar diez reales de hechora (320 reales de material y 150 de hechora). Bastantes años después, en 1820, el mismo platero hizo otra cruz procesional para Valdeolmos (Madrid) que pesó 121 onzas y dos ochavas cobrando igualmente a catorce reales las hechuras (2.425 reales de material y 1.697 de hechuras).

³⁸ Además del caso de Manrique ya citado podemos mencionar entre los plateros madrileños a Ezequiel Ángel de Moya que cobraba en 1802 once reales por onza (dos cálices para el Colegio-Congregación de San Eloy de Madrid costaron 995 reales de plata y 580 de hechora); a Pedro de Lara que exigía la misma cantidad en 1821 (cruz procesional para Ajalvir que pesó 20 marcos, 3 onzas y 1 ochava, y vinajeras con platillo e incensario que alcanzaron —marcos, 2 onzas y 4 ochavas importaron 7.386 reales y medio); y a José Larreure que cobraba diez reales (crismeras de 21 onzas para Los Santos de la Humosa que costaron 420 reales de material y 210 de hechuras). El burgalés Francisco Carranza cobraba sólo ocho reales por la hechora de un incensario en 1816, y diez por una cruz en 1818 para Palacios de la Sierra (Burgos); y el vallisoletano Hipólito Bercial recibió ocho reales por onza por una lámpara para Pesquera de Duero (Valladolid) en 1813, que pesaba 53 onzas y cinco ochavas.

³⁹ Indica que en 1809 la catedral fue despojada de todas las piezas de oro y de 56 arrobas de plata labrada. Aporta también

En los resúmenes de los libros de fábrica que presenta el Catálogo Monumental de Valladolid pueden leerse algunas noticias a veces llenas de anécdotas relacionadas con el tema⁴⁰. También en el Catálogo de la diócesis vitoriana se hallan datos sobre el mismo asunto⁴¹. Como simple aportación al tema, que requiere detenido análisis tras una minuciosa labor de archivo y bibliográfica, presentamos algunas noticias referentes a localidades de la provincia de Madrid. En Torrejón de Ardoz se ocultó la cruz procesional por miedo a los franceses; en San Martín de Valdeiglesias «cuando vinieron por las alhajas» se entregó una cruz de plata vieja que se había comprado a propósito a la ermita de la Sangre; la parroquial de Los Santos de la Humosa fue saqueada y robadas las crismas. En valdadero el mayordomo «temeroso de que la plata de esta iglesia la extrajese el Gobierno francés como lo había ejecutado en otras partes y a instancia de la justicia y vecinos y para atender a las necesidades del pueblo redujo a moneda corriente la plata siguiente...», anotándose una cincuentena de piezas por valor de 11.300 reales; a pesar de ello los franceses robaron la única lámpara que se había conservado. Durante la visita eclesiástica de 1813 en Camarma se hizo relación de las alhajas

noticias de las destrucciones de Riego, de incautaciones durante las guerras carlistas y de saqueos tras la Revolución de 1868, aunque los datos suelen resultar imprecisos (Cfr. J. TEMBOURY, pág. 340-47).

⁴⁰ Así, por ejemplo, el robo por los franceses de viril, copón, cálices y cruz de plata en Trigueros (Cfr. J. URREA, *Catálogo Monumental. Provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*, Valladolid, 1974, pág. 143). También los robos de la lámpara y la cruz procesional de Corrales de Duero y de la cruz de San Llorente; los rescates que hubieron de pagarse en Langayo y, sobre todo, en Pesquera de Duero (2.384 reales), donde en 1813 se gratificó a dos hombres que bajaron del tejado la cruz y la lámpara allí escondidos; y la entrega de una lámpara en 1839 por orden del Gobierno en Cogeces del Monte (Cfr. El Valdivieso, *Catálogo Monumental. Provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975, pág. 72, 87, 103, 196-98, 271).

⁴¹ En especial conferir E. ENCISO VIANA et al. (IV, pág. 36-40). Los franceses se llevaron en 1808 un incensario de Mendarózqueta, un cáliz de Maturana, una cruz, cáliz, patena, cucharilla y dos juegos de vinajeras de Betoño y en 1809, incensario, vinajeras, cruces procesional y de pendón y juego de candeleros de Aberásturi, incensario de Arróyabe y cruz de Chinchetru. Tras la batalla de Vitoria Gobeo perdió todas sus piezas y algunas Zurbano y Alegría; Elorriaga y Arrieta las crismas. También se narran pérdidas durante la primera guerra carlista, como las de Izarza en 1835.

de que el Consejo de Estado se incautaba como en otras iglesias parroquiales: vinajeras y platillo, hostiario, copón para beber tras la comunión, centros, atriles, tres, cruces, tres lámparas y una cucharita. De Pozuelo del Rey el «legítimo gobierno» se llevó el incensario, la naveta, y el viril de la custodia. Y el 26 de octubre de 1836 un comisionado del Gobierno retiró todas las obras de plata inventariadas en Pezuela de las Torres.

Pero la noticia de mayor importancia se refiere a la actuación de los franceses en la Corte. El 17 de enero de 1818 el Gobernador de la Sala de Alcaldes del Real Consejo de Castilla ordenó al Secretario del Colegio-Congregación de Artífices Plateros de Madrid que informara sobre Nicolás Chameroi «que solicita subsistir en Madrid con su tienda abierta de platero como antes de 1812 en que emigró a Francia su patria». El platero francés había sido aprobado como maestro e incorporado al Colegio a fines de 1800. La contestación fue redactada por la Junta General reunida el 12 de febrero del año citado y en ella se lee lo siguiente: «...de público y notorio se sabe que don Nicolás Chameroi fue en tiempo de la dominación francesa un agente de sus satélites para convertir en masas en el Retiro toda la plata y oro que éstos adquirían por los medios que son notorios y notoriamente reprobados, bajándolas después a la Casa de la Moneda para reducirlo a dinero en donde para este objeto tenía entrada franca y con preferencia y que en esto se ocupaba constantemente». Continúa señalando que el gobierno legítimo trató de ocupar sus bienes, lo que no pudo hacer pues había vendido hasta las herramientas de platero y añade que la petición de formar expediente para justificarse acusa por sí misma a Chameroi. Sin embargo «esto es lo que manifestó la Junta, pero ninguno de los que la componen quiere dar la cara para declararlo en juicio fundados en los recursos de que abundan cierta clase de gentes valiéndose de otras que están a su devoción para desfigurar los hechos más notorios convirtiendo en méritos los efectos de una conducta reprobada y acaso criminal y por resultado conseguir enemistades y que se atribuya a persecuciones, envidias y otras cosas»⁴². No les fal-

⁴² *Libro tercero de Acuerdos del Colegio-Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de esta Corte. 1797-1827, fol. 287-289v.*

taban razones a los plateros madrileños para sospechar lo que iba a ocurrir y no se equivocaron. Chameroi abrió su tienda y trabajó en Madrid hasta su muerte (después de 1828) sin sufrir condena alguna ni ser molestado nunca por las autoridades⁴³.

OTRAS CUESTIONES

No nos ha parecido oportuno ni lo permite la extensión preceptuada, ocuparnos de los temas referentes a las corporaciones de plateros estudiando la legislación pertinente, analizando el proceso de extinción de los Colegios de Plateros —desde las Cortes de Cádiz pasando por las disposiciones de 1836 al restablecimiento de 1839 y posterior conversión en asociaciones artísticas en 1842— y examinando asuntos de tanta significación como el régimen fiscal, la regulación del comercio o el control del ejercicio profesional entre otros. Nuestras aportaciones en este orden de temas, referidas de modo principal a Madrid pero afectando también al resto de las Platerías españolas se hallan en la tesis doctoral a la que remitimos⁴⁴.

A través de la lectura de las páginas precedentes, en que muchos problemas y cuestiones han quedado sólo planteados o levemente esbozados, ha podido irse deduciendo cuáles son algunos de los puntos principales en que, a nuestro juicio, han de centrarse las futuras investigaciones sobre la platería española en el siglo XIX. Trataremos ahora de sintetizarlos y proponerlos con claridad.

En el terreno del marcaje, además de insistir en la necesidad de trabajar con la más absoluta minuciosidad y exactitud, conviene recordar la ignorancia existente acerca de los marcadores barceloneses, lo que dificulta enormemente la datación de las piezas de tal procedencia. Para su estudio, como para el de otros temas como el de la tipología de la plata civil, es imprescindible el acceso a colecciones particulares, poco o nada conocidas por los jóvenes especialistas.

Se acusan todavía muchas imprecisiones respecto a la aparición y evolución de los distintos estilos

vigentes durante el siglo XIX. Por ello ha de procurarse fijar una cronología, concretar unas características y relacionar la platería con otras artes que se desarrollan de modo paralelo en la misma época. La atención a las piezas datadas, por marcaje o inscripción, es de primordial importancia. Hay que recordar que ninguna pieza por tardía que sea ha de ser desechada; antes bien, habrá que preocuparse cada vez más por las obras del siglo actual por lo menos en sus primeras décadas. En relación con este tema se halla el de la importación de piezas extranjeras y la influencia que hayan podido ejercer en la platería española.

Tiene también especial interés la investigación en la documentación parroquial —que por nuestra parte hace tiempo que hemos iniciado— pero también en los archivos notariales pues resulta evidente que la plata civil —la de mayor importancia en el siglo— es todavía la peor conocida y estudiada.

Las cuestiones referentes a precios y de orden económico, que hemos empezado a esbozar, han de ser investigadas ampliamente para que produzcan los necesarios y apetecidos frutos. Asimismo el problema de los comitentes en relación con las diversas clases sociales y las circunstancias del comercio, no tanto desde el punto de vista legal como del práctico, apenas ha sido estudiado.

Siguiendo el ejemplo de recientes obras inglesas habrá de prestarse atención a las exposiciones nacionales e internacionales (pues hubo plateros españoles participantes en ellas) que en muchas ocasiones actuaron como orientadoras del gusto y del estilo. De la misma forma el proceso de industrialización, el desarrollo de las fábricas, los avances técnicos aplicados a la platería, son temas que jamás han sido tratados y cuya investigación se requiere con prontitud.

Estos y otros muchos puntos habrán de ser objeto de estudio para que la platería española en general y de modo especial la del siglo XIX salga del abandono y desconocimiento en que se halla. Labor que exige su desarrollo en equipo y con la colaboración de especialistas activos en las diferentes zonas del país.

⁴³ Conocemos varias piezas de Chameroi marcadas en Madrid entre 1822 y 1827. Como ya se indicó, su calidad es sobresaliente.

⁴⁴ J. M. CRUZ VALDOVINOS, op. cit.