

TESOROS DE LAS COLECCIONES PARTICULARES MADRILEÑAS:
PINTURAS ESPAÑOLAS DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO



NIO
D
ÓN

TESOROS DE LAS COLECCIONES PARTICULARES MADRILEÑAS PINTURAS ESPAÑOLAS DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

OCTUBRE – NOVIEMBRE 1991

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

La exposición que presentamos y que inaugura el Otoño Cultural de esta ciudad, posee el enorme atractivo de mostrar bienes desconocidos para la mayor parte del público madrileño debido a que en escasas ocasiones ha sido posible contemplar la mayoría de las obras expuestas al ser estas de propiedad privada.

Sin embargo esta Consejería desde 1987, en que se realizó la primera de estas exhibiciones, se ha esforzado en cumplir, con la colaboración inapreciable de los coleccionistas privados, uno de los primordiales objetivos de la vigente Ley de Patrimonio, el facilitar a los ciudadanos el acceso a determinados bienes, que son testimonios indispensables de nuestra historia.

En la presente muestra el interés se acrecienta puesto que el período histórico presentado es en parte un gran desconocido a pesar de la revalorización que las obras pertenecientes a este período han experimentado entre los coleccionistas en los últimos años.

Esperamos, por tanto, que esta exposición ayude a clarificar algunos aspectos de este siglo, con lo cual habríamos conseguido un mejor conocimiento de nuestro Patrimonio, condición indispensable para su conservación.

Finalmente queda agradecer a los propietarios su generosidad que ha hecho posible que miles de madrileños disfruten de la contemplación de estas obras de arte.

Jaime Lissavetzky Díez
Consejero de Educación y Cultura

La Dirección General de Patrimonio Cultural agradece la colaboración prestada por los coleccionistas particulares, por los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por todas las restantes personas que han contribuido a la realización de esta Exposición.

Por cuarta vez la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid se acerca al mundo del coleccionismo privado para intentar ofrecer a los ciudadanos una muestra de obras de relevante interés histórico o artístico, producidas durante un determinado período de nuestra historia.

Esta serie de exposiciones que venimos realizando desde 1987, con el título genérico de «Tesoros de las Colecciones Particulares Madrileñas», siempre en el mismo lugar —la Sala de Exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando— y siempre condicionadas a la previa declaración de las obras por parte de sus propietarios para su inclusión en el Inventario General de Bienes Muebles, nos ha permitido conocer un poco más de la pintura del siglo xv a Goya (primera de las exposiciones), de la medieval sobre tabla (segunda muestra) o del arte contemporáneo (sobre el que se realizó la tercera).

Ya hemos tenido ocasión de expresar en anteriores oportunidades los objetivos fundamentales de esta serie de muestras, pero quizás convenga recordar algunos de ellos. En primer lugar intentar conseguir la colaboración entre los coleccionistas de obras y de arte y las Admi-

nistraciones públicas, aprovechando ambas las posibilidades que parecía ofrecer la Ley de Patrimonio de 1985 y superando una cierta desconfianza mutua existente en el pasado. Como consecuencia de ello, la inclusión voluntaria en el Inventario General de Bienes Muebles nos permitiría en muchos casos, estudiar obras hasta entonces desconocidas o mal documentadas y, siempre, contribuir a la mejor protección y conservación de estos bienes. Por último, esta experiencia contribuiría al acceso de los ciudadanos al conocimiento y disfrute de unas obras que habitualmente no puede contemplar. Y al reconocimiento del sentido cívico de los coleccionistas en el cumplimiento de la ley. Nos faltaba por analizar las declaraciones de bienes pertenecientes al período comprendido entre la primera y tercera exposición, es decir, la pintura producida entre la desaparición de Goya y los comienzos del Siglo xx. El comisario de la exposición, D. Carlos Reyero, relata en su artículo el marco que nos propusimos para esta muestra: no más de tres obras por cada artista; evitar la inclusión de aquellas que hubieran sido recientemente expuestas en Madrid; no abusar de la buena disposición de los propietarios y en especial de aquellos que poseen un elevado número de obras de arte de este período ni de aquellas instituciones que, aún siendo privadas, prestan frecuentemente para exposiciones y por ello las piezas están suficientemente estudiadas y catalogadas.

Esperamos haber acertado en nuestro deseo de dar a conocer lo mejor y menos difundido de la pintura española producida entre el Romanticismo y el Modernismo, un período histórico que durante algún tiempo fue denostado pero que en la actualidad vuelve a despertar el interés de los estudiosos e, incluso, de los coleccionistas. El material recogido para la muestra sirve para plantear algunas cuestiones de máxima actualidad y las obras que se exponen permitirán apreciarlas mejor e integrarlas en un discurso histórico más amplio.

Una vez más deseamos congratularnos por el convenio firmado con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando unos meses antes de que comenzáramos esta serie de exposiciones. Ello ha permitido no sólo una fructífera relación entre ambas instituciones, sino el de gozar

de la amistad de algunas personas admirables. No podemos, por tanto, dejar de dedicar un recuerdo de afecto y respeto por D. Luis Blanco Soler, con quien se firmó el Convenio, ni por quien fue uno de sus principales impulsores y también nos dejó hace unos meses, D. Federico Sopena.

También una vez más necesitamos expresar nuestro agradecimiento a los coleccionistas que han prestado sus obras y nuestro reconocimiento a cuantas personas han hecho posible esta exposición.

Madrid, septiembre de 1991

Araceli Pereda Alonso

Directora General de Patrimonio Cultural



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

TESOROS DE LAS COLECCIONES PARTICULARES MADRILEÑAS: PINTURAS ESPAÑOLAS DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO

CARLOS REYERO

Esta exposición sobre «Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo» forma parte de la serie que bajo el título «Tesoros de las colecciones particulares madrileñas» viene organizando desde el año 1987 la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid. Se inscribe, por tanto, en el propósito general de mostrar públicamente unas piezas de propiedad privada con relevante interés histórico-artístico para facilitar su estudio, conservación y disfrute por parte de todos y al mismo tiempo aproximarse al conocimiento del coleccionismo particular. Todo ello, más que haber condicionado el resultado de la exposición, ha proporcionado una experiencia que confiamos haber sabido utilizar provechosamente.

Al igual que las anteriores, su preparación se ha visto precedida de una circunstancia que sirve, al menos en primer término, para explicar la procedencia general de las pinturas ahora exhibidas y la razón de ser de su reunión. Su selección se basa en un corpus previo que determina por completo el resultado final: las declaraciones de obras de arte efectuadas con ocasión de la ley del Patrimo-

nio Histórico Español cuyos expedientes obran en poder de cada comunidad autónoma, en este caso la de Madrid. Ésta es la justificación general de las presencias y las ausencias, que sin duda llamarán la atención tanto del experto como del aficionado a la pintura española del siglo XIX. Pero supone, ante todo, un reconocimiento del sentido cívico de los coleccionistas en el cumplimiento de la ley. De todos modos, la relativa abundancia de obras declaradas, testimonio del interés hacia la pintura del siglo XIX cuyo desprestigio secular se ve desplazado de día en día por un fervor que aumenta el atractivo de la exposición, ha hecho necesario establecer unos criterios selectivos, presididos por el deseo de contar con lo mejor y/o menos conocido de cada pintor cuya obra se ponía a nuestro alcance. Ello no ha impedido, en todo momento, ser conscientes de la significación relativa de cada pintura y la conveniencia, o no, de que formase parte de esta muestra.

El marco cronológico viene dado por dos exposiciones anteriores de la misma serie, de tal manera que todas las pinturas ahora expuestas fueron realizadas durante el período comprendido entre la

desaparición de Goya y los primeros años del siglo XX, lo que permite mantener una cierta coherencia argumental. Sin embargo, la aspiración a mostrar también la mayor diversidad posible en todos los órdenes, así como reflejar del mejor modo los intereses coleccionistas, ha llevado a limitar a tres, como máximo, las obras de cada artista y a reunir piezas de importancia desigual, en la confianza de que, según es costumbre, tan significativo sea lo que está como lo que, por imperativos previos, no puede estar.

Por otra parte, es importante hacer saber que, salvo una sola excepción, la de Fortuny, justificada por su insustituible relevancia, ninguna obra de otro pintor ha sido exhibida en Madrid en los últimos seis años, y sólo cinco lo fueron en la última década. Quiere ello decir que se ha evitado la inclusión de obras que han podido ser contempladas recientemente para cumplir así uno de los objetivos principales que mueven a la realización de este tipo de exposiciones. En este sentido, nótese que, además de dar a conocer un grupo de obras inéditas, más de la mitad de las pinturas se exponen en Madrid por vez primera.

En cuanto a su procedencia concreta, en ningún caso se ha hecho una petición de más de cuatro obras al mismo propietario. De hecho, la mayoría colaboran con una o dos. Tampoco se han solicitado piezas a instituciones que, si bien privadas, han tenido en los últimos años una continuada proyección pública, aunque sea fuera de Madrid, y por lo tanto han sido ya rigurosamente catalo-

gadas. Todo ello dota de especial singularidad a esta reunión y pone en evidencia el mayor esfuerzo que por parte de la organización ha sido necesario hacer.

Después de todas estas explicaciones, casi parece una obviedad decir que la exposición no pretende ofrecer un panorama equilibrado —ni mucho menos una interpretación personal o distinta— sobre la pintura española del Romanticismo al Modernismo. Pero como difícilmente pueden hacerse coincidir tantos nombres significativos de esta época con tan relativamente limitado punto de partida acaso haya que recordarlo para evitar que la satisfacción de contemplar esta secuencia pictórica nos haga olvidar que se trata sólo de una faceta del sugestivo período al que nos acercamos.

Por otra parte, los objetos artísticos son un testimonio del gusto que poseen las personas que se interesan por ellos. Por eso, como la historia del gusto y la del arte no son siempre coincidentes, el valor de todas estas pinturas está por encima del cientifismo que pueda explicar la relación que las une: tenemos la fortuna excepcional de contemplarlas todas juntas como reflejo de un atractivo hacia las mismas que no radica en leyes objetivas o de progreso. El gusto privado —y una vez más la casualidad como permanente e irremediable componente de la vida— ha propiciado desde hace muchos años este resultado, ahora a nuestro alcance, igualmente casual.

Sin embargo, también hay que reconocer que las obras elegidas poseen —sin haberlo buscado expresamente— un cierto aire de familia derivado de los parámetros comunes que unen a todas ellas: el cuándo, cómo, dónde, por qué y para quién fueron creadas permite distinguir unos hilos conductores siempre próximos a los problemas estilísticos, iconográficos y sociales de la pintura española en este período. Sin aspirar de ningún modo a abarcarlos —ni siquiera sugerirlos más allá de la pura obviedad—, ello facilita enormemente la contemplación de las mismas y convierte a la exposición en una sutil fuente de sugerencias, más allá de los objetivos primarios de la misma, que cada uno sabrá apreciar según sus intereses.

La sucesión de pinturas comienza en el Romanticismo. En la presentación de este movimiento pictórico en España suele evitarse, con el fin de evitar también comparaciones —no sé si odiosas— que —se supone— lo deslucirían, la figura de Goya. Para ello nos amparamos en que su singularidad desborda su país y su época, sin ser conscientes de que casi cualquier escuela romántica soportaría igual de duramente el parangón con figura tan excepcional cuya subversión estética va más allá de la de cualquier otro pintor contemporáneo. Asumamos las habituales razones de esta ausencia, aunque sólo sea para justificar un marco impuesto previamente, y aprovechémosla para hacer menos difícil la comprensión de un discurso a veces distinto. Pero no le olvidemos

porque, tenga el papel que tenga, es, en todos los sentidos, el primer pintor español del período que nos ocupa.

A la muerte de Goya, y aún antes porque Fernando VII tenía otras preferencias estéticas, los dos pintores más influyentes de la Corte eran Vicente López y José de Madrazo. Del primero podemos contemplar el magnífico retrato de *El duque del Infantado*, la obra más antigua de las expuestas, puente entre la tradición dieciochesca y goyesca y el retrato romántico, llena a la vez de sugerencias modernas. Del neoclásico José de Madrazo se exhibe uno de sus más significativos retratos, el de *La duquesa de la Roca*.

Aparte de la actividad artística desarrollada en torno a la capital, la escuela pictórica más importante del Romanticismo español es la sevillana. Tenemos ocasión de admirar un *Retrato de señora* de Gutiérrez de la Vega y el *Retrato de Antonino Gutiérrez Solana* de Esquivel. Del hijo de éste figura también un *Retrato de niña*, obra juvenil, pero fina y cuidada. Los tres, junto al más tardío *Retrato de dos generales* de Joaquín Domínguez Bécquer, constituyen ejemplos de indiscutible valor sobre la original reinterpretación de las tradiciones pictóricas españolas.

El costumbrismo romántico madrileño, de inspiración goyesca, está representado por sus dos nombres más genuinos, Alenza, con *La última comunión*, y Lucas, con *La cogida del torero*. También tiene un particular interés la exposición de *La romería de San Isidro en Madrid* de Paulino de la

Linde, un seguidor de Lucas escasamente conocido. El panorama costumbrista se completa con una obra excepcional, *Una romería en las cercanías de Santiago* de Dionisio Fierros.

El paisajismo romántico cuenta con representaciones de singular valor: de un lado, Jenaro Pérez Villaamil, con la pareja de cuadros relativos a los jardines de la Alameda de Osuna y una pintura de grandísima importancia artística e iconográfica, la *Cacería Real con la reina María Cristina*; y, de otro lado, el versátil Lucas, con dos curiosos paisajes orientalistas.

Del gran retratista cortesano del Romanticismo español, Federico de Madrazo, se exponen tres retratos femeninos que evidencian sus excelentes dotes técnicas, el de *Carmen Aguirre-Solarte*, encantadoramente íntimo, y los más aparatosos de *La duquesa de Fernán Núñez* y de *La marquesa de Espeja*.

Posteriores a ellos, donde ya se mezclan experiencias pictóricas inspiradas en la tradición española y en el realismo a la moda, son otros dos retratos firmados por autores fundamentales de nuestro siglo XIX, Palmaroli, que representa a *Doña Ángeles Roca de Togores*, y Rosales, al *Duque de Fernán Núñez*. De este último figura también un exquisito cuadro costumbrista, *Aragoneses y Caballería*.

Del gran artista decimonónico Fortuny puede contemplarse *La corrida de la pólvora*, obra muy atractiva dentro de un tardorromanticismo fogoso y brillante de inspiración orientalista. En su estela, no tan extensa entre los coleccionistas ma-

drileños como los testimonios comerciales pasados y presentes harían pensar, figuran las encantadoras obras de Martín Rico, *Vista de Venecia*, y Tapiró, éste con dos habilidosas acuarelas.

En la conformación del paisaje realista en España es insoslayable la importancia de Cataluña, aquí representada con un *Paisaje* de Modesto Urgell, lleno, por otra parte, de resonancias románticas. Directrices igualmente realistas presiden la ejecución de los cuadros de Antonio Muñoz Degraín, *Paisaje a orillas del Tiber*, y Francisco Pradilla, *El suspiro del moro*, que sin contarse entre los tópicos del género, revelan la importancia de sus autores.

Las últimas consecuencias de la práctica realista en la representación del paisaje darán sus frutos más brillantes en una generación posterior, ya distante del punto de partida y en contacto con renovadoras experiencias internacionales. Testimonio de ello son los cuadros de Beruete, *Almendros en flor* y *Vista de Madrid desde la Casa de Campo*, no por conocidos menos admirables, y por su excepcionalidad es de destacar el *Paisaje nocturno nevado* de Regoyos. Dentro del paisajismo catalán se expone un típico cuadro de Meifrén.

Una gran parte de los más famosos pintores españoles de comienzos del siglo XX proceden de Valencia. Ellos comenzaron a transformar definitivamente el anecdotario realista en una recreación expresiva y visual moderna. En tal sentido, admiramos, sobre todo, el retrato de *La nieta del pintor*, de Pinazo, o *Los novios* y el *Mediodía en la playa de*

Valencia, de Sorolla. Estas piezas singulares se complementan con la *Mujer con sombrero*, de Plá, y la *Mujer en el puerto*, de Enrique Martínez Curbells. Aunque cordobés, en esta misma dinámica se mueven las primeras obras de Julio Romero de Torres, de quien se expone una *Mujer asomada a la puerta del jardín*.

Los dos retratistas españoles más afamados entre la alta sociedad europea y americana de aquel tiempo fueron Raimundo de Madrazo, del que se expone una *Pierrette* y el retrato de *La marquesa de Fernán Núñez*, y Sorolla, representado también en esta faceta con el admirable retrato de *Carlos y Eulalia Urcola*.

Barcelona es entonces el lugar de España más atento a las novedades internacionales. Los primeros pintores catalanes embarcados en una dinámica que empieza a ser la de otra época cierran así la exposición: Rusiñol, con dos paisajes, una *Vista del Sena* y un *Jardín de Aranjuez*; y Casas, de quien se expone el interior del *Teatro de Novedades* y un *Desnudo femenino*.

Por otra parte, la redacción del catálogo ha sido una tarea especialmente cuidada, tanto en la comprobación de datos técnicos como en el estudio de aspectos estilísticos e históricos. En las fichas, si se tiene en cuenta además que se trata, a veces, de obras poco o mal conocidas, podrá comprenderse el esfuerzo de investigación pormenorizada que en algunos casos ha sido necesario hacer más allá de la mera recogida de datos bibliográficos. En este sentido debo expresar mi

agradecimiento a los señores José Luis Díez, del Museo del Prado, Francesc Fontbona, de la Biblioteca de Cataluña, y Florencio de Santa Ana, del Museo Sorolla, por las insustituibles orientaciones recibidas, todo lo cual, sin duda, habrá de servir como referencia en estudios futuros.

En las habituales biografías que complementan, a modo de apéndice, este tipo de exposiciones, se ha querido, sin descuidar aquellas circunstancias más expresivas que revelan a cada pintor en el contexto de su época, pero sin repetir las de manera impersonal, ofrecer un eventual punto de vista crítico al aficionado y evitar así tanto los prejuicios estéticos que impuso la modernidad como los panegíricos inútiles.

La contemplación de estas obras de arte incita a abordar algunas cuestiones de máxima actualidad que, íntimamente ligadas a ellas, contribuyen, en primer lugar, a apreciarlas mejor y, en segundo lugar, a integrarlas en un discurso histórico-artístico mucho más amplio. Ello ha sido posible gracias a la amabilidad de los excelentes especialistas que han redactado los textos críticos con los que se inicia este volumen. Julián Gállego, en una reflexión tan sugestiva como todas las suyas, nos introduce en el debatido tema del gusto en el siglo XIX; Pilar de Miguel es la encargada de guiarnos por las circunstancias artístico-comerciales que han configurado los diversos géneros y tendencias más atractivas para el coleccionista particular desde el siglo XIX a nuestros días; y José Luis Díez centra su trabajo en el más impor-

tante de los encargos privados, el retrato, cuya representación en la exposición es significativamente amplia.

Me siento obligado, por último, a reconocer y agradecer personalmente, como comisario de la exposición, la entusiasta colaboración de todos los coleccionistas y el arduo trabajo de cuantos han hecho posible su realización. Asimismo,

quiero dejar especial constancia de mi gratitud hacia la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid y al equipo de profesionales que trabajan en ella por la oportunidad excepcional de haberme permitido colaborar en esta tarea cuyas satisfacciones van mucho más allá de la sugestiva contemplación, al fin y al cabo efímera, de todos estos *tesoros*.

ESTUDIOS

ESTUDIOS DE ECONOMIA Y SOCIOLOGIA DE LA RURALIDAD EN EL VALLE DEL CAUCA

ESTUDIOS DE ECONOMIA Y SOCIOLOGIA DE LA RURALIDAD EN EL VALLE DEL CAUCA

ESTUDIOS DE ECONOMIA Y SOCIOLOGIA DE LA RURALIDAD EN EL VALLE DEL CAUCA

ESTUDIOS DE ECONOMIA Y SOCIOLOGIA DE LA RURALIDAD EN EL VALLE DEL CAUCA

ESTUDIOS DE ECONOMIA Y SOCIOLOGIA DE LA RURALIDAD EN EL VALLE DEL CAUCA

ESTUDIOS DE ECONOMIA Y SOCIOLOGIA DE LA RURALIDAD EN EL VALLE DEL CAUCA

ESTUDIOS DE ECONOMIA Y SOCIOLOGIA DE LA RURALIDAD EN EL VALLE DEL CAUCA

SOBRE EL GUSTO EN EL SIGLO XIX

JULIÁN GÁLLEGO

Me piden unas notas sobre el gusto artístico en el siglo XIX, que ha producido las colecciones de que esta exposición se nutre. Pero, en cuanto me pongo a redactarlas se me plantean dos problemas casi insolubles para mis cortos alcances: ¿Qué es gusto? y ¿qué es el siglo XIX? Se trata, evidentemente, de dos convenciones, una sobre el sentimiento de placer o desagrado que experimenta una mayoría dentro de una época y un grupo social determinados; la otra respecto a la división en segmentos de cien años, con evidente intervención del sistema decimal (en sí mismo, una cuestión de gusto...), de algo tan fluido y de límites tan desconocidos como es el tiempo. Incluso en una sociedad como la nuestra, tan amiga de números redondos que somete a menudo sus realizaciones más complejas a su encaje en un plazo o antes de una fecha, en plena subordinación del presente a la conmemoración de centenarios, resulta difícil admitir que cambien los gustos por la mera caída de una hoja del calendario. ¿Qué sucedió en las aficiones y costumbres de 1800 (en el supuesto de que sea ése, y no 1801, el primer año del siglo XIX, cuestión sobre

la que todavía no nos hemos puesto de acuerdo) que no sucediera ya en 1799? Hemos clasificado la corriente de eso que llamamos tiempo y que sólo conocemos por la triste experiencia, en períodos a los que atribuimos cualidades homogéneas que hacen de cada cual un ente individualizado, con sus defectos y virtudes, especialmente los que han transcurrido no demasiado lejos de nosotros. No es fácil (salvo para un historiador doblado de arqueólogo) distinguir los gustos del siglo VI de los del siglo VII de nuestra Era. En cambio, a partir del siglo X, los diferenciamos fácilmente, como si fueran figuras de naipe en la baraja de la historia, y salvo al XIV, que sólo recientemente empezamos a distinguir como entidad propia, reconocemos al XIII en su sonrisa, al XV en su frondosa complejidad, al XVI en su majestuosa cortesía, al XVII en su exuberancia, al XVIII en su exquisita medida... Pero ¿qué decir del XIX? ¿Qué es, como escribía cierto poeta satírico, el «siglo del vapor y del buen tono»? Su misma proximidad nos confunde. Al verlo tan cerca, nos percatamos de que han sucedido demasiadas cosas entre 1800 y 1900 como para que quepan en

nuestras estanterías mentales o líneas. Y el participio de suceder no es demasiado exacto, ya que entraña una idea, no menos gratuita, de que los fenómenos de nuestra cultura ocurren ordenadamente, en fila india, uno tras otro; más idóneo sería decir que «han pasado» así, a empujones, sin orden ni concierto; suponiendo eso, que hayan pasado y que no sigan vivos, en todo o en parte, como suelen si, realmente, han vivido.

La historia del arte se parece a un ballet de corte: los personajes o los grupos entran en escena, bailan su número y desaparecen, para dejar sitio a otro grupo. Da gusto ver cómo el siglo XIX se desenvuelve con orden y concierto. Detrás del Neoclasicismo llega el Romanticismo, que baila con gran agitación (en contraste feliz con el anterior, tan acompasado), pero que tiene que hacer mutis para que actúe el Realismo, lleno de buenas intenciones aunque (no se puede ser perfecto) un poquito vulgar; cuando ya nos empieza a aburrir, se plantean (como en «La bella durmiente» de Tchaikovski) varios entremeses: lo Folklórico, lo Histórico (con tres variaciones, Greco-romana, «Troubadour» y Patriótica), lo Social, lo Plenarista. Apenas ha tenido tiempo el Impresionismo de aumentar los focos cuando ya entran, a la vez rivales y afines, Simbolismo y Modernismo, que bailan un «paso a dos» de mucho efecto... Es innegable que al hacer su entrada espectacular el siglo XX (el nuestro, el *bueno*) quedan restos de decorados y coreografías anteriores; pero el nuevo siglo llega con tal empuje que o hace la vista gor-

da o los pisotea sin escrúpulos. Todavía quedan flotando los confettis del Puntillismo... Es evidente que hay artistas incómodos, que no van con su siglo, como Cézanne o Van Gogh; pero se les justifica diciendo que son precursores. Y otros tan contradictorios que no hay por dónde cogellos, *verbi gratia*, Goya: pero se les extiende un seguro de eternidad y se les deja (como hacen los historiadores-sociales al estilo Hauser) fuera de órbita. De hecho, esos incómodos genios no empiezan a entenderse hasta el siglo siguiente, y en el propio pasan casi de incógnito, sin demasiada influencia en la cultura ni en las colecciones, de no contar con la ayuda de los «snobs» que desprecian la opinión del vulgo ilustrado, y cuya ayuda en la eclosión de las modas estéticas ha sido providencial, porque se lanzan con los ojos cerrados a las novedades como si fueran un piélagos desconocido, y unas veces se ahogan, pero otras flotan.

«La Duquesa de Guermites declaraba haber detestado siempre el estilo Imperio —escribe Marcel Proust en *Le Temps retrouvé*—, lo que significaba que lo detestaba ahora, lo cual era cierto, porque seguía la moda, aunque con cierto retraso. Sin buscarse complicaciones hablando de David, que conocía mal, en su juventud había creído que Ingres era el más aburrido de los tópicos y luego, bruscamente, el más sabroso de los maestros del arte nuevo, hasta detestar a Delacroix»... «Por su parte, los Verdurin, por el progreso fatal del esteticismo, que termina mordiéndose la cola,

decían que ya no podían soportar el «modern style» (y menos siendo de Munich) ni las habitaciones blancas y no les gustaban más que los viejos muebles franceses en un decorado oscuro». Y en *La Prisonnière*, el propio autor escribe: «Durante dos años, los hombres inteligentes, los artistas, encontraron que Siena, Venecia o Granada eran *una lata*, mientras exclamaban ante el menor autobús, ante cualquier vagón: “¡Eso sí que es hermoso!”. Y luego ese gusto pasó, como todos. Ni siquiera me acuerdo si se volvió a hablar de “el sacrilegio de destruir las nobles obras del pasado”. En todo caso, un vagón de Primera dejó de considerarse más bello que San Marcos de Venecia. Y, sin embargo, decían: “Ahí está la vida, la vuelta hacia atrás es algo ficticio”, pero sin sacar de ello conclusiones claras»... (sigo mi traducción en la selección de Marcel Proust publicada en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, número 135). He aquí ejemplos fidedignos de las infinitas variaciones del gusto en materias artísticas, en la misma persona, en el mismo grupo social, en la misma ciudad, en la misma familia, en el mismo momento. Hay no sólo cambios, sino recurrencias, retorno a unas fuentes que, a menudo, sólo existen en nuestra imaginación. Hoy apreciamos, cada vez más, la fantasía que derrocharon los arquitectos historicistas del siglo XIX, que creían seguir fielmente las reglas del gótico o del mudéjar, bebiendo en un manantial que había empezado a brotar pocos años antes, a mediados de la centuria, cuando Eugène Viollet-le-Duc inició su

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle, mucho más inspirado que meramente razonado. En nuestros días los arquitectos jóvenes se creen posmodernos porque han descubierto el arco de medio punto y el frontón triangular...

El *Diccionario de la Lengua española*, en su decimioctava edición (que es la que poseo), dedica a la palabra *gusto* nada menos que nueve acepciones, la primera, con toda justicia, del sentido corporal «con que se percibe y distingue el sabor de las cosas». Las que aquí pueden afectarnos más son la quinta: «Facultad de sentir o apreciar lo bello o lo feo»; la sexta: «Cualidad, forma o manera que hace bella o fea una cosa»; la séptima: «Manera de sentirse o ejecutarse la obra artística o literaria en país o tiempo determinado»; y la octava: «Manera de apreciar las cosas cada persona; sentimiento de apreciación propio de cada cual»... Esta última acepción me desconcierta de tal manera que prefiero olvidar las restantes, porque ¿qué crédito y valor podemos dar a una facultad o manera que varía, no sólo según el país y la época, sino según el individuo que la siente? Endurecido en la tarea de profesar temas artísticos, ya no me extraña que, después de esforzarme en transmitir al auditorio mi apreciación sobre un artista o una obra, alguien más sincero se me acerque para decirme, con cierto rubor, que no le gustan nada. Si eso sucede en un grupo reducido y en un solo momento, ¿qué no sucederá en cien años en un país tan díscolo como el nuestro, agi-

tado en el 800 por innumerables levantamientos y asonadas, proclamas y declaraciones de principios, influencias y cortapisas, libertades y censuras? Y todo eso en un momento de despertar de sentimientos patrióticos, a niveles diversos, nacionales o locales, que encrespan a veces esas provincias que la sabiduría del legislador ha puesto como equivalentes en el mapa, pero que se autoconsideran piezas únicas. El individualismo español, unido a una información cultural deficiente, hace que, mientras unos gritan «vivan las cadenas» de la ignorancia, que nos enorgullece, al no admitir competencias, otros que han salido al mundo y han visto Roma, París, Viena o Londres, desdeñen todo lo nacional, como aquel personaje de Galdós (en «Fortunata y Jacinta») que, al regresar a Madrid de cada viaje, se sentía enfermar cuando oía, desde su compartimiento del tren expreso, pregonar a gritos el requesón de Miraflores...

Lo que hace tan difícil discurrir sobre el siglo XIX es que lo tenemos tan cerca que casi lo confundimos con el XX. Todavía, en nuestro Fin de Siglo, queda gente que siente y aprecia o menosprecia como en el siglo anterior. El XIX ha tenido ocasión y tiempo de entreabrir la cultura a una masa de ciudadanos que en los siglos precedentes no contaban, salvo sublevados. Esta apetencia de belleza que fue llenando las paredes de las viviendas modestas de estampas y cromos, más bien peores, pero obras de arte al fin, se había sentido escasamente por el hambriento pueblo español. Es, por

otra parte, el período en que la clase media, desde la burguesía adinerada a la disimulada pobreza, representa un papel fundamental en la sociedad: Un papel medio, mediador, como es natural. La Corte deja de representar el papel de mecenas, la mayor gloria propia, de siglos anteriores, cuando una obra como el Palacio de Oriente reunía lo más florido de las artes de vanguardia; se dedica, más bien, a sobrevivir, sabiendo que toda competencia con las capitales europeas antes citadas es inútil. Los estratos más elevados de la clase media se confunden con la nobleza en su afición a lo extranjero por el mero hecho de serlo; pero su información se reduce a los figurines de modas y a las revistas literarias o artísticas, a los chismorreos de quienes han cruzado las fronteras, entre embelesados y asustados. La aristocracia de la sangre o de los negocios, que tiene sillas de Viena y muebles de Londres, porcelanas de Sajonia y algún cuadro francés o italiano, no se ve capacitada (salvo muy honrosas excepciones) para incubar mecenazgos, para cultivar el arte local. Los artistas comienzan a viajar un poco; unos consiguen una modesta beca de la nueva Academia de España en Roma, otros se asoman a las exposiciones internacionales que París organiza de once en once años. Pero sienten un miedo explicable a embarcarse en movimientos de ruptura, que les puedan atraer la desconfianza de sus contados clientes. Buena parte de sus éxitos al exterior de la Península se deben, precisamente, a su tradicionalismo, a su tipismo, que los hace exóticos en

los salones de París o Berlín. Si esos medianos triunfos (salvo casos excepcionalmente brillantes, como Fortuny) les permiten seguir expatriados, acaso vacilen antes de regresar a la tierra natal. En general y hasta nuestro siglo, durante el cual las guerras obligaron a muchos artistas a cruzar el Rubicón o los Pirineos y a establecerse fuera, casi todos se amoldaban a Madrid que, con sus Exposiciones Nacionales y su prensa cada vez más abierta a lo artístico, les daba oportunidades de un mediano vivir.

A falta de Roma o París, Madrid puede ser un trampolín para los ambiciosos de gloria o de dinero. A las Nacionales acude lo más granado de pintura y escultura, sin excesos o atrevimientos que los haga chocar con los jurados. Las Academias de Bellas Artes que, a ejemplo de la de San Fernando en Madrid, fundada a mediados del siglo XVIII, se han ido creando en capitales de provincia o ciudades prósperas, así como los Ateneos y Círculos Artísticos y Literarios, desempeñan una labor cultural, en recitales, conferencias, conciertos y exposiciones, que a principios de siglo eran totalmente inusitados. La afición a la música, especialmente óperas y zarzuelas, hizo el papel de iniciadora a la vida internacional que podemos apreciar en tantas novelas, como «La Regenta», de Clarín. La creación del Museo del Prado, dando a la escuela española un marco más conveniente que el desafectado convento de la Trinidad, hizo de la Villa y Corte un faro nacional, a cuya luz se educaron, para bien o para mal

(porque lo que es bueno para unos puede ser malo para otros), la mayor parte de los pintores de la nación. Otros museos de Bellas Artes se fundaron en las ciudades de mayor tradición estética. Algunas, como Barcelona o Valencia, cobran ya en la segunda mitad de siglo la importancia que había perdido en el 700 o a comienzos del 800. Capitales con puerto abierto a los negocios internacionales, como Málaga, Sevilla, Bilbao o las citadas, se abren más fácilmente a las novedades artísticas extranjeras. Las familias empingorotadas se percatan de los tesoros artísticos que les legaron sus antepasados, para lucirlos o para explotarlos. Indianos y demás «parvenus» dan trabajo a arquitectos, escultores y pintores, para rodearse del marco prestigioso que su audacia les ha merecido. Abundan los retratos, en escultura (busto) y en pintura.

Porque el arte sigue siendo instrumental (salvo en contados casos) al servicio de la posición en la clase social a que se pertenece. El invento de la fotografía ha dejado sin trabajo a los miniaturistas de la clase media. Los géneros preferidos dependen de los locales a que se destinan las obras. La pintura de historia no es idónea para una casa particular; los grandes lienzos o tallas devotos, tampoco. En cambio el paisaje o la escena de género (que suelen ir juntos) tiene mucha aceptación, para pisos ya no excesivamente grandes.

Hay un arte oficial, derivado de los concursos que organizan las instituciones públicas, comenzando por las Diputaciones y Ayuntamientos. Las

Exposiciones Nacionales, que comienzan a celebrarse en 1856, animan la capital. Por Real Decreto de 12 de enero de 1854 se crean, con carácter bienal, con doce premios de pintura (2 de 1.ª clase, 4 de 2.ª y 6 de 3.ª), seis de escultura (respectivamente, 1, 2 y 3) y otros tantos de arquitectura. La importancia que se da a la pintura se revela en que ella sola merece tantos premios como las otras dos artes juntas. Los premios consisten en medalla de 3.000 reales los de 1.ª clase; medalla de 1.500 reales los de 2.ª; y medalla de 640 reales los de 3.ª Hay que agregar un Premio de Honor, medalla de 10.000 reales o su equivalencia en metálico, para una obra sobresaliente a juicio del Jurado, y condecoraciones de la Orden de Carlos III a los que tuvieran dos o más veces la medalla de 1.ª clase. Clausurada la exposición, la Academia de San Fernando (que dominaba en el Jurado) podía proponer la compra por el Gobierno de las obras dignas de esa adquisición. Es de suponer que las colecciones públicas se enriquecerían de tal modo que habría que repartir los cuadros y esculturas por Ministerios, Audiencias, Facultades e Institutos, etc., en especial cuando, como solía suceder con los de Historia, exigían una amplia pared, que no pocas veces fue una de aquellas destartaladas galerías que solían rodear los patios de la arquitectura oficial de «revival» hispánico. Hasta las aulas llegaban esas obras y yo recuerdo que todavía se conservaban bien avanzado el siglo XX. Mis cursos de Religión del Instituto Miguel Servet de Zaragoza, que dictaba

un canónigo del Pilar, don Juan Carceller, se celebraban bajo una inmensa tela de Martínez Cubells, representando buena parte de la torre del castillo de Tarifa, desde cuyas almenas Guzmán el Bueno se preparaba a lanzar el puñal, pese a las súplicas de su esposa, arrodillada a sus plantas. Si a eso agregamos los envíos de los becarios de la Academia de Roma (que ocupan gran cantidad de tabiques en el Ministerio de Asuntos Exteriores) para justificar su pensión, se comprenderá que muchísimos artistas optaron por los grandes formatos, más imponentes y más dignos de premios, en particular si coincidían (y no por casualidad) con las ideas liberales o conservadoras del Gobierno del momento. Después de las cinco primeras Nacionales, empezó a perderse el orden riguroso de la celebración. La 6.ª se retrasó a 1867 y ya no se reanudaron hasta 1876 y 78, a partir de cuya fecha se convirtieron en trienales, hasta que se volvió al bienio en 1892, porque ya el aniversario del Descubrimiento comenzaba a hacer de las suyas. En fin, con las de 1895, 97 y 99 se clausuró el siglo que aquí nos ocupa. El lugar de la instalación fue el antiguo convento de la Trinidad, donde a la sazón se hallaba el Ministerio de Fomento. En 1887 se trasladan a los Altos del Hipódromo, al cabo del paseo de la Fuente Castellana; hoy ha vuelto a ser Museo de Historia Natural.

Las primitivas eran más bien pequeñas. La inicial sólo exponía 328 obras, según Bernardino de Pantorba, puntual historiador de esos certáme-

nes, que no alcanzaron el millar hasta 1890. Aun así y hasta teniendo en cuenta que había más o menos premios, según los años, de este vivero salieron frondosas decoraciones para llenar de hechos patrióticos gran cantidad de edificios públicos. Además de las medallas citadas, cabía obtener bolsas de viaje, premios de aprecio y menciones honoríficas, con que amueblar los «currícula» de nuestros artistas. Las exposiciones de Fin de Siglo fueron especialmente generosas en recompensas, tanto más cuanto que, según advierte Pantorba, éstas no llevaron esos años asignadas cantidades en metálico. «Los Jurados, así, sin temor de que se les tildara de despilfarradores de la Hacienda pública, entregábanse a la siempre grata tarea de repartir premios, merecidos o no, entre amigos y no amigos», aclara nuestro historiador, que cita la Exposición de 1892 en que tan sólo en la sección de Pintura se concedieron 10 medallas de 1.ª clase, 29 de 2.ª, 50 de 3.ª, 68 menciones de honor y seis condecoraciones. Es evidente que tales recompensas influirían en los gustos de una sociedad, como la española de entonces, que no tenía más criterios que los que le transmitían los académicos del Jurado.

Eso no significa que los tiros fueran errados. Basta hojear las biografías de los pintores o escultores sobrevivientes en su obra para percatarse de que casi todos obtuvieron justas recompensas. Por ejemplo, mi antecesor en el uso de la medalla de académico de San Fernando, don José Casado del Alisal (1832-1886) disfrutó en 1855 de una

pensión del Gobierno para estudiar en Roma, pasó luego a Francia, encargado por el Congreso de pintar *El Juramento de las Cortes de Cádiz de 1810*, tuvo más encargos oficiales para la iglesia de San Francisco el Grande, donde nos dejó su famoso *Santiago en la batalla de Clavijo*, fue director de la Academia de España en Roma, hasta 1881, en que dimitió por no tener que subir a su nueva sede, en los altos del Gianicolo, y obtuvo medallas de Oro en las exposiciones de Munich y Viena y, en las Nacionales, sendas de 1.ª clase por *Don Fernando el Emplazado y los hermanos Carvajales* (1860, hoy en el Senado) y por *La rendición de Bailén* (1864, Museo del Prado, hoy sin exponer por falta de espacio tras la instalación del *Guernica* de Picasso) y la equivalencia por *Los dos caudillos* (1867). Ya en 1858 había obtenido una mención de honor.

A la primera Nacional, la de 1855, concurren pintores todavía famosos siglo y (casi) medio después, como Esquivel, Luis Ferrant, Federico y Luis de Madrazo, José Balaca, Antonio Brugada, Gonzalvo, Carlos de Haes, C. L. de Ribera, Joaquín D. Bécquer, Bernardino Montañés, Manuel Rodríguez de Guzmán, Eduardo Cano, Gutiérrez de la Vega, el Duque de Rivas (a otras horas poeta y dramaturgo), Rafael Tejeo, Alejo Vera, etc., mientras que en la subsección de dibujos y estampas exponía sus litografías Parcerisa y en el catálogo de escultores figuraban Grajera y Pérez del Valle, Antonio Solá, etc. Las dos medallas de Pintura de 1.ª clase fueron para *Cristóbal Colón en*

la Rábida, de Eduardo Caro, y *Don Pelayo en Covadonga*, de Luis de Madrazo, cuadros que el Estado adquirió en 5.000 pesetas cada uno.

Es curioso comprobar, al cabo de los años, que en la España del siglo XIX dominaba un arte oficial, todavía más que en la del XX. El Estado, las Diputaciones, los Ayuntamientos, etc., daban la pauta de lo que había de considerarse bueno. Ni siquiera había (como una vez en París, en la época de Napoleón III) un «salón para rechazados». La Iglesia seguía siendo un cliente importante, aunque no con la abundancia de pasados siglos; pero las nuevas construcciones de parroquias y conventos exigían la cooperación de numerosos artistas, pintores, escultores, vidrieros, orfebres, etcétera, cuya obra todavía no ha sido convenientemente estudiada porque, sin mirarla, la hemos considerado de baja calidad. Ahora empezamos a entrever los píos y castos encantos de la imaginación ochocentista, en especial de la rama nazarena y de la prerrafaelista. Hasta los cuarteles recibían sus signos de identidad patriótica, que solía apoyarse en la escultura, por ser arte más sólido. El siglo XIX comenzó a distribuir monumentos conmemorativos por las plazas y jardines de las ciudades españolas, lo cual, en unión de los pomposamente llamados «mausoleos» de los cementerios, daba trabajo a los escultores que no tenían santo que tallar o duquesa que retratar. Insisto en el carácter instrumental de las artes plásticas, todas ellas dirigidas a fines muy concretos, todavía alejadas de las teorías esteticistas

del «Arte por el Arte». Arte oficial y ejemplar para una sociedad en expansión, necesitada de iconografía.

Eso limitaba la importancia del gusto privado, si es que había alguno más o menos definido. Los coleccionistas tendían a adquirir o conservar las obras pretéritas, más que a arriesgarse con novedades, que estaban bien para retratos de familia, algún paisaje (si de la tierra, mejor), alguna escena popular o pintoresca, que siempre parecían más artísticas si se ambientaban en pasadas épocas. Tras el gótico lánguido y flaco, llegó el rococó pimpante y opulento, lleno de damas descotadas tomando chocolate en compañía de prelados purpúreos y de chisperos y majas que trataban de reanimar las tonadillas goyescas. El orientalismo se llevaba menos que en otras naciones, pese al Alcázar de Sevilla y a la Alhambra de Granada, fondos ideales para cuando se inventó la fotografía. Tampoco había tanta pintura de animales como en la Inglaterra victoriana; pero no faltan perros falderos o de caza, algún que otro caballo (especialmente en escenas taurinas o militares en general de moderado formato), un cisne con que dar el toque poético a un desangelado remanso o el borriquillo que aporta su campesina ingenuidad. La litografía se basta y sobra para satisfacer esos gustos, ya que la clase media no puede gastar mucho en pinturas originales, como no sean de algún familiar aficionado, que no suele pasar a la historia.

Quizás, aparte las grandes familias de la nobleza,

los nuevos aristócratas del comercio, de la industria y de la banca, que quieren decorar sus residencias para los «Ecos de Sociedad», o los ciudadanos acomodados, que imitan en sus círculos y casinos la pompa de los «clubs» londinenses, quienes más interés muestran en coleccionar pinturas o esculturas son los propios artistas, ya sean propias y no vendidas, ya ajenas recibidas a cambio de las anteriores. Ésos sí que suelen tener gustos bien definidos, por sus propios productos o por los que se les asemejan sin hacerles sombra. Sin embargo, hay profesiones que muestran el deseo de impresionar al cliente con una muestra de su afición a las artes, en particular los médicos para sus consultas y salas de espera. Los farmacéuticos suelen cuidar en sus boticas el aspecto artístico, a veces no limitado a la ordenanza de los tarros en estanterías góticas o renacentistas,

sino extensivo a los techos. Pero en ese agrado decorativo les suelen vencer los confiteros y pasteleros, que son capaces de convertir su tienda en un paraíso para la vista, el olfato y el gusto.

El gusto en el sentido de uno de los cinco corporales, que el *Diccionario* recoge en su primera acepción antes de meterse en laberintos de síes de todos o de uno, si es afición o creación, si corresponde a un período o a varios... Precisamente, uno de los letreros dominantes en el comercio ochocentista, tanto para golosinas como para cintas y trapos, es el que reza, en cuidada caligrafía, seguida del nombre del fabricante o tendero: *El Buen Gusto*. Pero basta ya de divagar en un terreno tan vario y movedido como el gusto en el 800 español. Precisamente en esa época se inventó un refrán que viene al pelo, aunque no sea veraz: «En gustos no hay nada escrito».

GÉNEROS Y TENDENCIAS EN EL MERCADO ARTÍSTICO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

PILAR DE MIGUEL EGEA

Es mucho lo que todavía desconocemos del quehacer de nuestros pintores del siglo XIX. Para justificar este desconocimiento son abundantes las razones que se pueden aducir. De un lado, la dispersión y olvido de obras que en su momento salieron de España por tener un mejor mercado en el extranjero; de otro, la falta en el pasado del interés por parte de la sociedad e incluso del Estado por la pintura de dicho siglo. Y, por último, el hecho de que muchas obras, dada la cercanía cronológica, se encuentran ocultas en legados familiares de pintores, colecciones privadas, de difícil acceso, que impide su conocimiento y difusión cultural.

Dentro del mundo académico se ha despertado actualmente un creciente interés investigador por rescatar del olvido vidas y obras de pintores del siglo pasado, que son eslabones fundamentales para comprender lo que fue la actividad artística española y el gusto de nuestra sociedad burguesa decimonónica como motor y estímulo de la producción pictórica y, como consecuencia principal, cliente de los artistas.

La especulación mercantil que hoy en día se produce en el ámbito del arte está poniendo de relieve

el atractivo de la pintura del siglo XIX, alcanzando en la actualidad niveles de cotización inusitados.

A lo largo de los últimos años se viene observando, al analizar los catálogos de las salas de subastas, un importante incremento de la oferta de cuadros del siglo XIX y principios del siglo XX.

Sería muy arriesgado asegurar si esta creciente oferta obedece sólo a aspectos puramente especulativos e inversores o, realmente, a la calidad reconocida de estas obras.

Esta Exposición pictórica de colecciones privadas madrileñas resulta sumamente interesante, ya que, en primer lugar, nos permite descubrir y contemplar muchas obras que nunca fueron expuestas y, por lo tanto, son desconocidas; y, en segundo lugar, porque al permitirnos sus propietarios contemplarlas pierden por unos días su valoración como bien económico, decorativo o de prestigio, para convertirse en un objeto cultural que nos enriquece a todos.

También hay que destacar en la apreciación de esta muestra el aporte didáctico, pues a través de la larga selección exhibida es posible darse una

cabal idea de los géneros más cultivados por los pintores románticos, lo que permite adentrarse en el gusto de la época.

El retrato fue el género que más demanda tuvo en la sociedad decimonónica, tanto entre la aristocracia como entre la burguesía, e incluso entre la realeza. Con mayor o menor acierto, todos nuestros pintores lo cultivaron como fuente segura de ingresos. Por ello, es significativa la cantidad y calidad de los retratos que, en capítulo aparte, figuran en este catálogo.

Otro de los géneros frecuentemente cultivado fue el histórico, debido a la estrecha vinculación con la enseñanza artística de la época que protagonizó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, género que propició, sobre todo a partir de 1856, que los cuadros históricos acapararan los premios y medallas de las Exposiciones Nacionales, asegurando así el reconocimiento de los pintores galardonados. Por esta razón, los cuadros históricos fueron adquiridos por el Estado y otros organismos públicos, no siendo frecuente que pasaran a manos de particulares.

A pesar de ello, podemos contemplar uno de los varios bocetos que del «Llanto de Boabdil» o «El suspiro del moro» realizó *Francisco Pradilla* (1848-1921), uno de los más relevantes cultivadores de la pintura de historia. Boceto donde se funde el acontecimiento histórico y sentimental con un cierto orientalismo y un rico paisaje realista.

El costumbrismo tiene dentro del siglo XIX un lugar primordial como expresión del más puro

romanticismo, por lo que supone de búsqueda de lo propiamente autóctono, lo pintoresco, de reflejo de nuestras costumbres, fiestas y tradiciones y, sobre todo, porque su práctica fue espontánea, al margen de los academicismos, de los modelos y de los criterios preestablecidos.

Hubo dos tipos de costumbrismo en España. Uno, el andaluz, salido de talleres familiares, colorista, amable, que intenta dar una imagen folclorista de la vida andaluza, de sus fiestas, sus ferias, sus procesiones: de una vida, en definitiva, nada cotidiana y al margen de los problemas sociales de la región. Cuadros éstos que fueron ávidamente adquiridos por los muchos viajeros extranjeros que por entonces buscaban en esos pueblos lo exótico, la aventura, la inspiración e, incluso, el Oriente.

Otro costumbrismo, el madrileño, fue, sin embargo, más sincero, cotidiano, crítico e incluso amargo; técnicamente abocetado y suelto en su factura, de colores apagados, densos y abundantes.

Leonardo Alenza (1787-1845) representó el prototipo de artista romántico «enfermo», con una vida dura, casi miserable. No participó de la vida artística oficial ni de las Exposiciones Nacionales y no cedió a las modas. En consecuencia, no vendió. Dibujante infatigable, pintó con rapidez y espontaneidad temas populares, satíricos y religiosos.

Eugenio Lucas (1817-1870), de quien hay pocos datos fiables de su vida y sí muy abundantes



EUGENIO LUCAS
Corrida de pueblo.
Madrid. Museo del Prado.

muestras de su obra, reflejó con sus pinceles desde sucesos de la vida madrileña a temas de bandolerismo, pasando por cuestiones orientales e incluso paisajes, donde se funden lo costumbrista con lo fantástico e imaginativo. Entre sus facetas más atractivas está la del cultivo de asuntos taurinos, continuador en este aspecto de la tradición goyesca, al punto de haberse vendido, antaño, obras suyas por obras del pintor aragonés. Desconcertante en su estilo, arrebatado, de factura suelta y con toques efectistas de color, «La cogida del torero» es un magnífico ejemplo de esta faceta goyesca.

Su versatilidad artística le llevó también a cultivar paisajes de gran similitud a los de su amigo Jenaro Pérez Villaamil, con quien pintaba e incluso rivalizaba.

Lucas es uno de los pintores que más asiduamente aparecen en el actual mercado artístico español con elevadas cotizaciones, ya que su fama ha trascendido al ámbito internacional por su similitud con Goya.

Discípulo de Eugenio Lucas, *Paulino de la Linde*, (1837-?) aunque original de Granada, podemos considerarlo como un costumbrista madrileño. Su «Romería de San Isidro» así lo revela. Obra

curiosa por la precisión de las muchas figuras y detalles anecdóticos que en ella se recogen y por los pocos ejemplos que de este pintor hay ocasión de contemplar.

Lo mismo ocurre con *Dionisio Fierros* (1827-1894), costumbrista interesante, de los que es difícil encontrar obras. Natural de un pueblecito asturiano, estudió en Madrid y cultivó con especial predilección los temas gallegos, debido a la influencia de su estancia en Santiago de Compostela entre 1855 y 1858. De estos años es, precisamente, «Romería en las cercanías de Santiago», que, presentada en la Exposición Nacional de 1860, logró para su autor una medalla de primera clase.

Si bien el costumbrismo fue un género genuinamente nacional, el tema orientalista respondió a una moda europea, que, sobre todo, causó furor en Francia después de que Delacroix viajara a Marruecos en 1830. Su práctica vino impulsada por un deseo de «evasión», tanto en el espacio como en el tiempo. Oriente significaba fantasía, riqueza, lujo, luminosidad y exotismo.

El orientalismo español respondió a los presupuestos básicos del movimiento romántico de la cultura europea y, quizás, por nuestra cercanía con el mundo norteafricano, la visión de nuestros artistas fue más veraz y realista que la de muchos pintores europeos que cultivaron el género desde posiciones más lejanas a la realidad geográfica que plasmaron.

Hasta hace poco tiempo existía un cierto desconocimiento de la cantidad y calidad de la pintura

española en torno a este género. Sin embargo, algunas exposiciones realizadas en los últimos años han permitido demostrar que la pintura española de tema orientalista fue tratada con una gran variedad estilística, extendiéndose cronológicamente a un período de tiempo muy amplio: desde 1830 hasta entrado el siglo XX.

En relación a sus cultivadores, los hubo de desigual fortuna. Algunos trataron el tema por simple moda; otros, porque viajaron a Oriente, dejándose seducir sinceramente por su encanto, y otros más, porque lo abordaron a través de la visión que de ese mundo dieron otros pintores, en especial, los seguidores de Fortuny.

El introductor del orientalismo más temprano, fantástico e imaginativo, fue el paisajista Jenaro Pérez Villaamil, seguidor del ya citado Eugenio Lucas. Más cercano a la realidad oriental es *Francisco Lameyer* (1825-1877), pintor costumbrista del círculo madrileño, extraordinario dibujante y grabador, viajero incansable y de quien consta que en 1862 y 1863 viajó a Marruecos. Sus apuntes, bocetos, acuarelas y óleos, si bien inspirados en la realidad, guardan tal recuerdo a la obra de Delacroix, que algunos autores no han dudado en apodarlo «el Delacroix español».

Cuando realmente se produce la eclosión de la pintura orientalista española fue a mediados del siglo XIX, con la figura de *Mariano Fortuny* (1838-1874). La guerra surgida en 1860 entre España y Marruecos propician el contacto con el norte de África de este pintor catalán, comisionado



FORTUNY
Batalla de Wad-Ras.
Madrid. Museo del Prado.

por la Diputación de Barcelona como «cronista gráfico» de la contienda. La riqueza del ambiente africano y de los acontecimientos bélicos cambiaron por completo su concepto de la pintura, ejercitándose en la realización de apuntes rápidos, en los que destacaba la impresión del movimiento, expresado a través de toques lumínicos.

Fortuny dibujó acontecimientos bélicos, pero se interesó también por los aspectos cotidianos y las escenas callejeras, plenas de exotismo y colorido. Empezó también a preocuparse por los detalles ornamentales, lo que le llevó a tener gran afición por coleccionar armas, tejidos y objetos antiguos para reproducirlos en sus cuadros.

«La batalla de Wad-Ras» sería el resultado de todos esos estudios y experiencias de su primer contacto africano. La «Corrida de la pólvora» es otro ejemplo de composición de luz, paisaje, movimiento y figuras, fruto de los conociemien-

tos adquiridos en su segunda estancia africana en 1862.

Sus numerosos apuntes, acuarelas y óleos de tema oriental tuvieron gran éxito entre el público de la época, influyendo en el hacer de sus amigos artistas, tales como Tapiró, Moragas, Agrasot, Ricardo Madrazo, Villegas, Jiménez Aranda, etc.

Pero si bien el estímulo de Fortuny fue grande en todos ellos, no todos viajaron a Oriente, salvo nombres contados. Tal es el caso de *José Tapiró* (1836-1913), quien viajó en dos ocasiones con el propio Fortuny a Marruecos, además de decidir a la muerte de éste irse a vivir a Tánger, donde residió hasta el fin de sus días.

El tema oriental sedujo a Tapiró, hasta tal punto, que ya no cultivaría otro tema. Sintió predilección por las tipologías, realizando en acuarela retratos realistas de tipos humanos donde refleja los rasgos etnográficos, de indumentaria y adornos con una precisión casi fotográfica.

Su obra, como la de Fortuny, tuvo una extraordinaria acogida en el mercado extranjero, especialmente en el coleccionismo americano. Es sabido que Goupil, marchante de Fortuny, tuvo relación con poderosos coleccionistas americanos como Stewart, Walters, Vanderbilt y Gibson, los cuales vieron que su obra se adaptaba perfectamente al gusto decorativo americano de fines de siglo.

El paisaje en el romanticismo tuvo una presencia relevante. A este protagonismo ayudó, sin duda, la ascensión de la burguesía y la pérdida de protagonismo del mecenazgo tradicional de la Iglesia y la Monarquía, lo que generaría un comercio de arte destinado a la clase burguesa, que demandaba obras artísticas adecuadas a sus gustos y al tamaño de sus viviendas.

Aunque no se puede hablar de una escuela paisajística determinada, pues nada agrupa la primera generación de pintores que lo cultivaron, sí puede hablarse de individualidades relevantes. En clara diferencia con el paisajismo europeo, el español no se limitará a mostrar un trozo de naturaleza como protagonista, sino que va a ir unido al concepto de «lo pintoresco», en el que la presencia humana o arquitectónica va a ser parte fundamental del paisaje plasmado. Así, las representaciones recogen figuras de pequeño tamaño, diminutas a veces, que animan el escenario paisajístico sin estorbar ni obstaculizar su visión. En la mayor parte de las ocasiones estas figurillas responden, por su indumentaria, a tipos de carácter costumbrista o popular, que «invocan» una

afirmación romántica de lo nacional. Otras responden a la representación de escenas de tipo conmemorativo, ceremonias públicas o religiosas, en las que, incluso, se introducen tipos y escenas orientalistas, buscándose también el romanticismo de mundos exóticos.

Pero, además, y junto a las figuras, la presencia arquitectónica fue ingrediente fundamental en la concepción paisajística. Estas arquitecturas responden en su mayoría a fantásticas construcciones de carácter medievalista, como castillos roqueros, vistas de ciudades amuralladas, ruinas olvidadas, etc. Otras veces, la presencia arquitectónica conforma el paisaje en sí mismo, cuando se representan vistas de interiores de amplia panorámica. En ocasiones, un monumento concreto identifica panoramas idealizados, como es el caso de los paisajes de Villaamil, expuestos en esta muestra: «Vista del Palacio de la Alameda de Osuna» y «La isla del lago en la Alameda de Osuna».

Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854) inició sus estudios en el Colegio Militar de Santiago de Galicia, bajo las órdenes de su padre, profesor de Topografía y Dibujo. Sirviendo en el ejército liberal, cayó herido en Andalucía y fue enviado como prisionero a Cádiz, donde permaneció hasta 1830.

Esta estancia gaditana cambiaría totalmente su destino, al descubrir su vocación por la pintura, después de asistir a las clases de la Academia de Cádiz. Sabemos que se trasladó a Puerto Rico en



MARTÍN RICO
Vista de Venecia.
Madrid. Museo del Prado.

1830 y que tres años después regresó a España, conociendo al pintor David Roberts en Sevilla, del que recibió una fuerte influencia del paisajismo británico, que marcaría su estilo.

Ya establecido en Madrid, fue catedrático de paisaje de la Real Academia. Formó parte activa de cenáculos literarios como el Ateneo y el Liceo Artístico y contribuyó a la edición de una de las más ricas colecciones litográficas del romanticismo: la titulada «La España artística y monumental». Viajó y pintó en Francia, Bélgica y Holanda, vendiendo cuadros, exponiendo en los Salones y acumulando nombres. También se sabe que el

barón Taylor le adquirió cinco cuadros para decorar varios palacios bajo el reinado de Luis Felipe y que los reyes de Holanda y Bélgica fueron clientes suyos.

Su obra fue abundantísima, tanto en óleos como en apuntes, dibujos y manchas, contabilizándose de estas últimas cerca de 18.000. Podría no ser exagerada esta cifra si se piensa que su pintura fue fruto de numerosos apuntes, que, tomados del natural, los transformó en su taller para convertirlos en «algo» cálido, de atmósfera vaporosa, cargados de grandiosidad y, a la vez, de cierto misterio. Su sucesor en la cátedra, Fernando Ferrán, pintaría

paisajes más cercanos a la realidad, aunque no exentos de sentimentalismo romántico.

Aunque el germen del paisaje puramente realista había sido anticipado en obras del catalán Ramón Martí Alsina, fue Carlos de Haes, sucesor de Ferrán en la cátedra de paisaje de la Academia, quien a partir de 1857 lo implantaría de una manera definitiva.

Haes (1826-1898), de origen belga y establecido en Málaga durante su infancia, tras recibir lecciones del pintor Luis de la Cruz y Ríos, amplió su formación en su país, donde asistió al estudio de Joseph Quinaux en 1850. Cinco años después regresó a España, nacionalizándose y accediendo a la cátedra mencionada, donde introdujo un drástico cambio en la enseñanza del paisaje.

Durante los años sucesivos, casi todos los paisajistas estudiarían con él, y aprenderían a descubrir España, sus bellezas y sus rincones. Fueron, entre otros, Beruete, Regoyos, Sáinz, Riancho, Morera, Avendaño, Gimeno y Lhardy.

Una excepción en el cultivo del paisaje realista, y no discípulo de Haes, fue *Martín Rico y Ortega* (1833-1908). Se formó con Villaamil, de quien nos ha narrado sus extraños métodos pedagógicos en un curioso texto titulado «Recuerdos de mi vida». Con Vicente Cuadrado se inició en el paisaje, inspirándose directamente en la naturaleza. Con Raimundo de Madrazo viajó a París y, de allí, a Suiza e Inglaterra, donde descubrió a Turner y al paisajismo inglés. En Francia se dejó seducir por la escuela de Barbizon y los consejos de Dabigny

le dejaron huella. Pero su amistad con Fortuny marcaría de un modo definitivo su estilo, hasta el punto de que sus paisajes se volvieron brillantes, nítidos y precisos, con exactitud en las arquitecturas y delicadezas en las figuras que los animan.

De todos sus paisajes, los más apreciados fueron los de Venecia, que suscitaron el interés de los marchantes extranjeros por su gran éxito comercial; éxito que se repite en la actualidad, con altísimas cotizaciones.

De la misma generación de Haes, anticipador del realismo y ejerciendo también una fructífera enseñanza en Barcelona, es Ramón Martí Alsina. Fue maestro de destacados paisajistas como Joaquín Vayreda, fundador de la «Escuela de Olot», que poseía una visión idílica y fogosa de su región. También fue maestro de *Modesto Urgell* (1839-1919), quien cultivó un paisajismo más monótono y convencional, en el que se repetían con cierta insistencia paisajes abandonados, solitarios, crepusculares y, a veces, excesivamente melancólicos. Algunos pintores dedicados al género histórico se liberaron de la servidumbre que ello suponía refugiándose en el paisaje. Es el caso de *Antonio Muñoz Degrain* (1840-1924), de origen valenciano, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Málaga, pensionado en Roma, donde pintaría precisamente «Paisaje de orillas del Tíber», y sucesor de Haes en la cátedra de paisaje de la Academia a la muerte de éste.

Sus paisajes, aunque parten de la realidad, están llenos de imaginación y fantasía, y pintados con



ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN
Chubasco en Granada.
Madrid. Museo del Prado.

un cromatismo exagerado, con sorprendentes efectos luminosos que llamaron la atención por su originalidad.

El paisaje realista caló mucho más profundamente en los pintores que el romántico. Ello resultaría un obstáculo, en cierto modo, para su desarrollo y evolución, ya que existían fuertes reservas a las nuevas tendencias impresionistas cultivadas y aceptadas en Francia.

Un discípulo de Haes fue quien intentó este acercamiento a la modernidad, aunque también con ciertas reservas. Se trata de *Aureliano de Beruete*

(1845-1912). Nacido en Madrid, alternó sus estudios universitarios de Derecho con la pintura, en un principio junto a Carlos Múgica, si bien su verdadera formación se debió al impulso de Carlos de Haes. Fue viajero infatigable, conocedor profundo de los museos de Europa y de los grandes maestros, y, con especial atención, a Velázquez, de quien hizo un libro magistral.

En Francia, Beruete fue discípulo de Martín Rico, amigo y compañero de Fortuny, al que le unió siempre una gran amistad, al igual que con Sorolla. Desde 1876, muy influido por Haes, no



ALBIÁN DE BERUETE
El Guadarrama
Madrid. Museo del Prado

concebido el trabajo si no era en la naturaleza. Además de viajar al Norte español y a Mallorca, en ese mismo año comenzó a pintar sus temas favoritos, repitiéndolos insistentemente hasta el final de sus días. Son los que tratan paisajes del centro de España (Ávila, Segovia y Cuenca) y, sobre todo, de Madrid y sus alrededores. Beruete se dedicó con predilección a temas de la sierra del Guadarrama, debido a su vinculación a la «Sociedad para los Estudios del Guadarrama», que, a través de Giner de los Ríos, intentaba dar una nueva orientación a la formación de la juventud española.

En su deseo de ampliar horizontes, Beruete viajó a Francia y más tarde por toda Europa. Su contacto con Martín Rico, modificó su tendencia realista, heredada de Haes. El conocimiento directo de la Escuela de Barbizon y los impresionistas enriquecerían su pintura de un modo notable.

Siempre fiel a su admiración por la luz velazqueña, la naturaleza y la realidad circundante, supo aceptar los recursos técnicos de los impresionistas, si bien, y con gran habilidad, no se sometió de una manera sistemática a sus métodos. Su desinterés por vender sus cuadros, dada su holgada situación económica, revela aún más la pureza y

sinceridad de su obra. Pintó cerca de 2.000 paisajes, destacando los que captaron los alrededores madrileños (el río Manzanares, la sierra del Guadarrama y los bosques del Pardo), que, junto con Toledo, Ávila y Cuenca, fueron sus lugares preferidos. Y si bien, en su momento, su producción no circuló en los mercados artísticos, en estos diez últimos años han salido a la venta más de cincuenta obras de su firma.

Hubo otro artista que, como Beruete, estuvo en contacto con las vanguardias europeas y cuya obra tuvo escasa aceptación mercantil. En este caso, no por falta de interés crematístico del artista, sino por incompreensión de su estilo. Hoy tiene, sin embargo, una aceptación acrecentada de día en día, según evidencia el mercado artístico. Se trata de *Darío de Regoyos* (1857-1913), nacido en Ribadesella, y que pasó su infancia y adolescencia en Madrid. Inclinado hacia la música y la pintura, se matriculó en 1877 en la Academia de San Fernando como discípulo de Carlos de Haes, trasladándose al año siguiente a Bruselas, acompañando a Albéniz y Arbós. Un viaje, como él manifestaría, «de ocho días que duró varios años».

Allí se introduciría plenamente en el círculo artístico de Emile Vehaeren, Teo van Rysselberghe, Georges Rodenbach, Camille Lomonnier, Constantin Meunier, todos ellos empeñados en reivindicar la libertad del arte.

Por recomendación de Haes asistió al estudio de Joseph Quinaux y, aceptado en el ambiente artís-

tico belga, expondría con el grupo «L'Essor», en 1882-83, y más tarde con el grupo de vanguardia «Les XX». Allí entablaría amistad con Ensor, Rodin, Signac, Pissarro, Toorop, Whistler, Seurat y Luce.

Con su gran amigo Verhaeren, además de otros viajes, haría uno especialmente significativo por España, ya que de las impresiones del escritor belga y de los apuntes del pintor español resultaría publicado en 1899 el libro «La España Negra».

Su contacto con las vanguardias europeas le hizo entusiasmarse con el divisionismo, que lo adoptó no en plan científico, sino en el simplemente sensitivo. Gracias al estudio de los complementarios, sus colores resultarían vivos, con insistencia en los malvas y azules. En su pintura buscó una contemplación poética de la naturaleza, llegando a veces a lo ingenuo.

Aunque se estableció en España en 1890, no rompió con sus vínculos europeos y, simultáneamente, asistió a los salones de los independientes y a las exposiciones belgas organizadas por «La Libre Esthétique».

Si bien en Madrid su obra no fue bien aceptada, en Barcelona fue acogida con entusiasmo cuando, en 1894, presentó obras suyas en la Exposición General de Bellas Artes, recibiendo el aplauso de los artistas catalanes. Este reconocimiento se tradujo en la adquisición colectiva de una de sus obras por parte de Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Ramón Pichot, Joan Brull, de los críticos



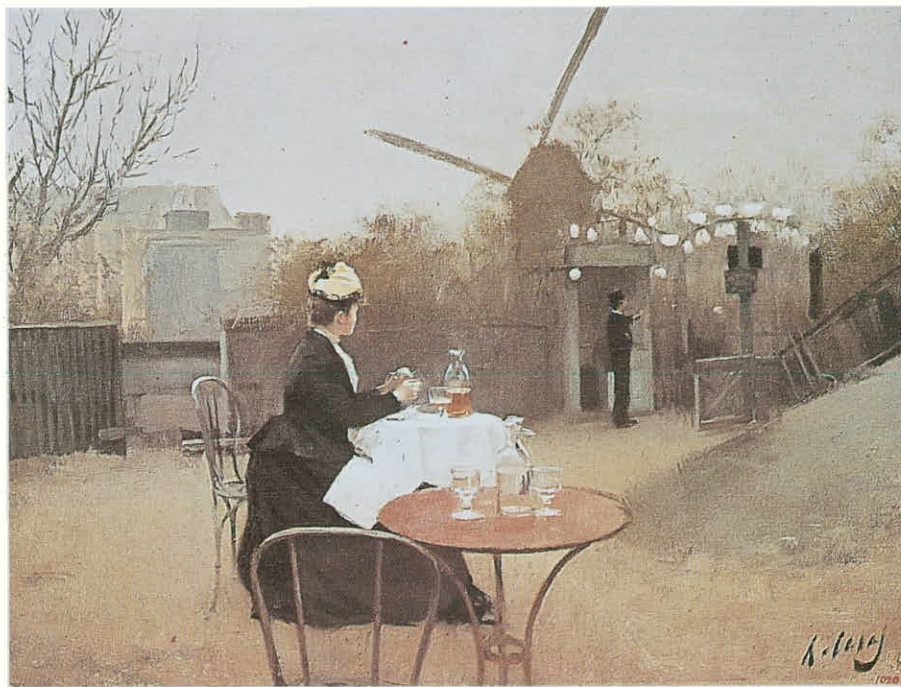
SANTIAGO RUSIÑOL
Jardín de Aranjuez.
Madrid. Museo del Prado

Raimon Casellas y Joan Sardá y del arquitecto Antoni Gaudí.

Frecuentó «Els quatre gats», donde organizó una exposición individual, entablando amistad con Casas, Utrillo y Rusiñol, introductores del modernismo y de las corrientes de vanguardia en Cataluña.

La valoración de su hacer pictórico le llegó tardíamente, prácticamente al final de sus días. El mismo Regoyos, en carta dirigida a un amigo, manifestaría que «los españoles que vivimos en nuestra triste tierra nos hacemos muchas ilusiones; nuestra vida es una pesadilla mezquina y no nos

despertamos a la realidad más que viviendo en París». Este comentario puede ser entendido en dos direcciones. Por un lado, como lamento hacia la falta de interés manifestada en España por su pintura, que le obligaba a subsistir a través de marchantes franceses como Durand-Ruel y la Galería Vollard, donde exponía con regularidad; por otro, como referencia al anquilosamiento de la pintura oficial y al foco de irradiación artística que suponía París. Barcelona, antes que ninguna ciudad española, supo conectar, pues, con el ambiente francés y propiciar la gran renovación a través del modernismo.



RAMÓN CASAS
Plein Air.

Barcelona. Museo de Arte Moderno.

Santiago Rusiñol (1861-1931), vinculado al ámbito industrial, con cualidades tanto artísticas como literarias, se inició en la pintura con un amigo de Fortuny: Tomás Moragas. Su entrañable relación con Ramón Casas, Miguel Utrillo y Zuloaga le haría instalarse con ellos en París en 1885. Vivieron en Montmartre, se introdujeron de lleno en la vida artística y bohemia parisina y se dejaron seducir por el impresionismo.

A su vuelta a España contribuyeron a la formación de «Els quatre gats», en 1897, foco de encuentro y difusión del modernismo. Cada uno de ellos encontró distintos caminos de expresión.

Rusiñol, por ejemplo, pintando jardines españoles, se enamorará de Aranjuez, acabando allí sus días.

Ramón Casas (1866-1932) destacó como dibujante ilustrador y cartelista. Como pintor se movió entre la crónica comprometida de los acontecimientos del momento, el intimismo de sus interiores y la sensualidad de sus figuras femeninas. Su habilidad para el retrato lo situaría como retratista de moda en Madrid, al posar para él Alfonso XIII. Más tarde, su amistad con Mr. Deering, le abrirá las puertas a la clientela americana, que le reclamó insistentemente.



JOAQUÍN SOROLLA
El baño del niño.

Madrid. Real Academia de Bellas Artes. San Fernando.

Todos estos pintores, cosmopolitas y refinados, tienen en su haber la habilidad para introducir corrientes innovadoras. Joaquín Sorolla uniría a esta faceta el mérito de recoger y plasmar como nadie algo que estaba en la tradición española: la preocupación por la luz.

Joaquín Sorolla (1863-1923), de origen valenciano, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Admirador de Muñoz Degraín, Domingo Marqués y Pinazo, pintores también valencianos, viajó a Madrid, donde copió a Velázquez y Ribera, obteniendo una pensión para completar su formación en Roma.

A su regreso cultivaría distintos géneros, insistiendo en el realismo social, tan de moda entonces. Cuadros como «Luego dicen que el pescado es caro» le harían ganar una medalla de oro en 1895, pero, a partir de aquí, encontraría en los temas marineros, sus barcas, sus velas y el mar, un pretexto para captar el sol cegador del ambiente mediterráneo y para apropiarse de la luz en todo su esplendor.

Su obra se haría así cada vez más atrevida, vigorosa y rica. Su etapa de Jávea, donde juega con el agua en los cuerpos desnudos de los niños; sus abundantísimos paisajes de Toledo, La Granja,

Sevilla y Granada; su consagración como retratista de la alta sociedad madrileña en 1910; su proyección internacional en París, Londres, Nueva York, Chicago y San Luis, confirman una carrera fecunda y llena de éxitos.

Este éxito se ve ratificado en la actualidad, pues son más de setenta las obras aparecidas en los diez últimos años en el mercado español, pudiéndose afirmar que no es un valor en alza, sino un valor constante, ya que las cifras millonarias de su cotización superan con mucho las de otros pintores desde hace largo tiempo.

Su extraordinaria producción, estimada en más

de 2.000 cuadros y más de 4.000 dibujos, queda rubricada por esa monumental obra que fue la decoración de la Hispanic Society of America en Nueva York, cuyo encargo monopolizó los últimos años de su vida.

Contemporáneo y conocedor del impresionismo, interpretaría la vibración de la luz de una manera valiente y vigorosa, sin obedecer a fórmulas ni procedimientos, creando algo totalmente nuevo e inconfundible: «el luminismo».

Un crítico francés sería quien mejor lo definiría: «Jamás un pincel ha contenido tanto sol. Esto no es impresionismo, es impresionante».

RETRATOS PRIVADOS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

JOSÉ LUIS DÍEZ

La particular evolución de la sociedad española a lo largo del siglo XIX determinó en el terreno artístico un cambio sustancial en el tipo de clientela de los pintores y, por tanto, una progresiva transformación de las preferencias del público en favor de determinados temas, alterándose sustancialmente las categorías jerárquicas establecidas hasta entonces en los ámbitos oficiales.

Entre los géneros pictóricos que, no obstante, siguieron manteniendo su protagonismo durante la pasada centuria, el retrato ocupó, como es sabido, un lugar especialmente destacado en la producción de los pintores españoles, encarnando como ningún otro género la conquista de los valores individuales, logro trascendental de la sociedad occidental decimonónica, fundamentalmente en el ámbito urbano, principal foco de promoción y trabajo de los artistas, donde el concepto de privacidad cobró durante el siglo XIX una significación nueva y fue factor determinante en la transformación de los hábitos sociales de la época.

No obstante, esta nueva consideración de lo privado tuvo lógicamente distintos planteamientos en cada país de Europa, literalmente al hilo de su

particular evolución política y sociocultural, y bajo el decisivo condicionamiento de su herencia histórica.

Así, el desarrollo del género retratístico durante el siglo XIX en España fue barómetro cabal, tanto de los gustos estéticos de cada momento y sector social como de las influencias extranjeras de distinta índole que penetraron en nuestro país durante el pasado siglo, a la vez que reflejo y testigo de excepción del talante y devenir de la propia sociedad española decimonónica.

Por su propia naturaleza, el retrato es el género que levanta acta más implacable y fiel de los distintos sectores y categorías sociales protagonistas de un determinado momento histórico, así como de la diferenciación de clases, la evolución de las modas y, sobre todo, de los gustos y exigencias impuestos por los clientes a los artistas a la hora que quedan immortalizados para la posteridad.

Por ello, no es posible valorar con objetividad la significación estética y social que el retrato tuvo durante el pasado siglo sin considerar diversos aspectos que confluyeron de manera muy fundamental en su resultado final.

No hay que olvidar que, además de los retratos realizados por voluntad propia a los miembros de su círculo familiar y afectivo más íntimo, la mayor parte de la producción retratística de los pintores españoles del siglo XIX surgió por lo general en función de encargos, oficiales o particulares, que fueron la fuente fundamental de sus ingresos, pudiéndose clasificar éstos en diversas categorías o prototipos, que responden a distintas exigencias por parte de los clientes y, por tanto, a un diferente tratamiento estético y compositivo.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que el hecho mismo de que alguien pudiera costearse el encargo de su retrato a un pintor, fuera éste prestigioso o mediocre, era ya evidencia de un desahogado nivel económico y, por tanto, de cierta posición social. Así, la posesión de un retrato propio suponía un especial toque de distinción en la decoración de una casa, además de un verdadero artículo de lujo vetado a las clases menos pudientes, quienes, hasta la popularización de la fotografía en el último cuarto de siglo, sólo se pudieron permitir, a lo sumo, pagar un retrato en miniatura.

Por otro lado, mientras en otros géneros pictóricos el cliente potencial sólo podía limitarse por regla general a escoger de acuerdo con su gusto personal una obra ya realizada por el artista, sin más capacidad de intervención por su parte que la selección misma, la decisión de encargarse un retrato le permitía, por lo pronto, elegir, dentro

de sus posibilidades económicas, al pintor de estilo más afín a sus gustos y cuyos prototipos retratísticos respondieran mejor a sus pretensiones. Así, una vez aceptado el encargo por el artista, y después de haber determinado el tipo de retrato deseado y su formato —aspectos que en buena medida condicionaban su precio, establecido casi con carácter de tarifas fijas—, el cliente establecía, en la mayoría de los casos, las condiciones específicas con que quería verse representado en su retrato, aunque el pintor contratado se tratara de un maestro de reconocido prestigio.

Por esta razón, y aun en el caso de pintores consagrados, un retrato de encargo nunca puede analizarse como producto exclusivo de las pautas estéticas de su autor, ya que su resultado final responde, en gran medida, a las exigencias y gustos del cliente que lo pagó, interpretados lógicamente bajo la particular expresividad plástica del artista. Así se explican las diferencias conceptuales, a veces radicales, que confluyen en la producción retratística de un mismo pintor y que, en cada caso, responden a intenciones y finalidades muy distintas.

Por otra parte, la categoría y fama del artista elegido suponen en sí mismas un signo de distinción e irán en proporción directa con la posición social y económica del cliente que, en muchas ocasiones, querrá retratarse por un pintor de reconocido prestigio más por un afán de presunción que guiado por la exquisitez de su olfato artístico, viéndose ello reflejado hasta en detalles

aparentemente secundarios del retrato como la ostentación de su firma en zonas y tamaños bien visibles, rasgo que responde, casi siempre, a los propios deseos del retratado.

Así, las pretensiones del cliente y el destino del retrato determinaban finalmente su formato y características, que estaban fuertemente condicionadas por el modo en que su protagonista deseaba quedar inmortalizado para la posteridad, pensando no tanto en la contemplación propia, sino, sobre todo, en la manera en que deseaba ser visto por los demás, siendo por otra parte plenamente consciente de que su imagen pintada se convertiría de inmediato en recuerdo sublimado, inalterable e intemporal de su persona.

Por todo ello, un somero recorrido a través de los prototipos retratísticos más comunes en el siglo XIX, ilustrados por algunas de las obras más conocidas de los grandes especialistas españoles del género permite, a través de su análisis conceptual, sus diferentes sistemas de composición y, por supuesto, de sus distintas técnicas pictóricas, perfilar los diferentes tipos de clientela a la que sirvieron estos artistas, además, lógicamente, de comparar la evolución de las distintas corrientes estéticas en este género a lo largo de la pasada centuria.

Las pautas del retrato dieciochesco oficial y de aparato continuaron sin apenas variaciones a lo largo del nuevo siglo. Retratos reales y de altas personalidades políticas, militares o eclesiásticas, mantuvieron unas mismas características compo-

sitivas, así como el uso de recursos comunes, destinados fundamentalmente a resaltar la importancia y significación del personaje.

El empleo del formato de cuerpo entero, que concede al retratado una presencia mayestática, casi siempre distante y superior, permite sobre todo una mayor ostentación en el empleo de recursos decorativos, lo que, junto a la elegante dignidad de la pose, y el lujo de la indumentaria y los adornos personales, conceden a este tipo de retratos, destinados fundamentalmente a la contemplación pública, una funcionalidad esencialmente iconográfica, que incluso hace trascender su naturaleza de simple pintura cuando están destinados a presidir ámbitos de representación.

Sin embargo, el cambio de mentalidad respecto a la privacidad de la propia imagen, empezó a advertirse ya desde el reinado de Fernando VII incluso entre la clientela oficial de los retratistas de la época. Así, siguiendo en cierto sentido el camino iniciado por Goya, la propia realeza y las altas jerarquías militares de ideas más avanzadas comenzaron a solicitar simultáneamente a sus pintores, además de las efigies oficiales de sus cargos públicos, otros retratos de carácter estrictamente privado, en los que quisieron ser representados con sencilla indumentaria y poses más distendidas y naturales. Probablemente, uno de los cuadros que mejor ejemplifique la introducción de estas nuevas ideas en el mundo oficial sea el interesantísimo retrato de *Fernando VII y Ma-*



LUIS DE LA CRUZ.

Fernando VII y María Cristina de Borbón paseando por los jardines de Aranjuez.
Óleo. Museo de Bellas Artes de Asturias.

ra Cristina de Borbón, paseando por los jardines de Aranjuez, pintado por Luis de la Cruz, en el que los reyes aparecen representados como un matrimonio burgués, vestidos con ropa civil de calle, en un acto lúdico y estrictamente privado, algo en principio impensable en la conservadora mentalidad del monarca absoluto, a cuya modernización de costumbres contribuyó de manera decisiva su última y vivaz esposa.

Por contra, la ostentación de lujo que el retrato oficial de aparato permitía hizo que, incluso hasta entrada nuestro siglo, esta modalidad compositiva fuera también solicitada por los grandes personajes de la aristocracia y la alta burguesía para decorar sus mansiones particulares, con una marcada voluntad de ostentación inmediatamente perceptible por el espectador, a quien ante todo se pretende abrumar transmitiéndole la digni-



EDUARDO ROSALES
Condesa de Santovenia.
Madrid. Museo del Prado.

dad de la condición del retratado y su posición social, a través de los accesorios que adornan su figura y los objetos decorativos que la rodean. Así, aunque el destino de este tipo de retratos podía considerarse en principio para disfrute privado, no lo era tanto por su intención.

No obstante, y a diferencia de las efigies oficiales, generalmente puede advertirse ya en ellos una mayor voluntad del pintor por captar algunos

rasgos de la expresividad personal del gesto que, junto con la elemental exigencia del parecido físico, hacían efectivamente reconocible y familiar la imagen del retratado ante sus conocidos más próximos. Así, por lo general, la ostentación de los oropeles y atributos oficiales que adornaban los fondos en estos retratos se convirtieron en bellos jardines o paisajes serenos como el que aparece en el magistral retrato de la *Condesa de Santove-*



RAIMUNDO DE MADRAZO
Ramón de Errazu. Madrid.
Museo del Prado.

nia de Eduardo Rosales, o domésticos interiores burgueses con algún toque de distinción en su mobiliario y decoración, como en el de *Hersilia Castilla* pintado por Vicente Palmaroli, en el que la joven se retrata junto a un piano, recurso frecuentemente utilizado desde el siglo XVIII por entenderse la música como arte más propia de la sensibilidad femenina, centrándose en ambos casos la atención del espectador en la elegancia del personaje, cuya figura cobra un especial realce al representarse de cuerpo entero, así como en la gracia de su pose y la vistosidad de su indumentaria, consiguiéndose además una mayor concentración en la personalidad del modelo, sin que por ello se renuncie a la dignidad decorativa del retrato.

En otros casos, sin embargo, la ostentación clasicista de los clientes llegó al extremo de obligar al pintor a incluir en sus retratos la efigie de los criados, por supuesto en un plano secundario e inferior, con la evidente intención de remarcar aún más su propia categoría social, recurso utilizado desde el mundo antiguo y que Francisco Lacoma empleó en sus magníficos retratos de *Alejandro Aguado* y *Carmen Moré*, Marqueses de las Marismas del Guadalquivir, que guarda el Museo Romántico.

Por el contrario, la sustitución de todo elemento decorativo en la ambientación del retrato por un fondo neutro suprime cualquier posible distracción que aparte la atención del espectador de la propia efigie del personaje. Su utilización en re-

tratos de cuerpo entero fue, en el caso español, extremadamente rara hasta bien avanzado el siglo, siendo quizá Raimundo de Madrazo quien dejó una de las pruebas más excelentes de su utilización en el elegante retrato de *Ramón de Errazu* que conserva el Prado.

Otra variante extraordinariamente novedosa que apareció a final de siglo, aunque casi exclusivamente en el ámbito catalán, es el fondo de paisaje urbano en retratos de cuerpo entero. Ramón Casas utilizó magistralmente este recurso, signo de la modernidad de los tiempos, como ningún otro pintor, sobre todo en sus dibujos. En el soberbio retrato de *Dolores Vidal, esposa del pintor Miguel Utrillo*, —sin duda una de las piezas maestras de toda la retratística catalana—, la dama aparece ante una población costera, quedando además en él de manifiesto la proverbial maestría del pintor en la utilización del negro y los colores plomizos, además de la elegante melancolía que siempre supo imprimir a sus modelos.

Una tipología que encarna especialmente el uso privado del retrato durante el siglo XIX, y que fue particularmente solicitada por la clientela de la época, es el retrato colectivo, casi siempre familiar. En el caso de representarse familias completas, los pintores intentaron siempre transmitir el ambiente de cordial naturalidad que proporciona el bienestar doméstico, relacionando a los distintos personajes a través del diálogo de sus miradas y gestos, que se desenvuelven por lo general en la intimidad del hogar. Es quizá la



RAMÓN CASAS
Dolores Vidal, esposa del pintor Miguel Utrillo.
Barcelona. Museo de Arte Moderno.



JOSÉ DE MADRAZO
Don Manuel García de la Prada.
Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

modalidad retratística que mejor encarna la identidad social del mundo romántico, período en que el que los retratos familiares tuvieron mayor éxito, y en el que se encuentran, por tanto, sus ejemplos más significativos, como el retrato de *Bernardo López de Mollinedo y su familia* de Carlos Luis de Ribera, una de las obras cumbre de este artista y retrato destacadísimo del romanticismo purista español.

Después de éstos, los retratos de matrimonios y, sobre todo, de madres con sus hijos fueron espe-

cialmente frecuentes. En los primeros siempre suele reinar una cierta rigidez en la pose, dentro de la máxima dignidad y decoro, como puede fácilmente apreciarse en retratos como el de *Los Duques de San Fernando*, de Rafael Tejeo, actitud que permaneció, por lo demás, hasta bien entrado nuestro siglo en los retratos fotográficos.

Una curiosa variante del retrato matrimonial surge cuando uno de los cónyuges ha muerto y es deseo del otro aparecer retratado junto al difunto, a modo de homenaje y recuerdo, en un gesto de

unión eterna e inmortal. El recurso más habitual entonces para los pintores fue representar al personaje vivo junto a un retrato del fallecido, a modo de ingenuo trampantojo, como hizo José de Madrazo en su interesante retrato de *Don Manuel García de la Prada*.

Por su parte, en imágenes maternas como el amable *Retrato de señora con su hija* de Carlos Luis de Ribera, los pintores intentaron siempre, como es lógico, infundir un toque tierno y de especial dulzura en la expresión de los afectos de los personajes.

También requieren mención aparte de los retratos infantiles, de especial éxito en el siglo XIX, encargados siempre con un destino íntimo y familiar, por lo que en muchas ocasiones se convirtieron en retratos colectivos al representarse a todos los hijos de un matrimonio. Fue género tradicionalmente mal afortunado en la historia de la pintura española, salvo geniales excepciones que confirman la regla, si bien, tanto por la naturaleza de sus protagonistas como, sobre todo, por el deseo de agradar a los padres que lo encargaron, los retratos infantiles merecieron por parte de los artistas un especial esmero, adornándolos por lo general con vistosas vestimentas o disfraces, como en el delicioso retrato de la *Condesita de Roncali*, de Luis de Madrazo, en el que la niña aparece vestida con uniforme militar, o bien con algún elemento decorativo, como juguetes o animales, que dieran especial gracia y colorido a la efigie infantil, como sucede en el caso del bellísi-

mo retrato pintado por Antonio María Esquivel a la niña *Rafaela Flores de Calderón*, quien sujeta en su mano un loro de plumas multicolores.

Sin embargo, hasta el último cuarto del siglo XIX, muy pocos fueron los pintores capaces de transmitir la frescura inquieta de la imagen infantil, predispuestos casi siempre a inducir algún rasgo de madurez prematura, bien por la formalidad de la pose, el encorsetamiento de la moda o la rigidez de una técnica apurada.

Así, la inusitada libertad técnica alcanzada por los pintores de fin de siglo fue el instrumento idóneo para poder reflejar en toda su intensidad la espontaneidad del espíritu infantil. Fueron probablemente los pintores valencianos de este momento los más dotados para captar de forma instantánea y vehemente toda la vivacidad informal de estos inquietos modelos, sobre todo *Ignacio Pinazo*, quien tuvo una preocupación especial por ellos durante toda su carrera, por lo que sus apuntes y retratos de niños son significativamente numerosos en su producción.

Al contrario que el resto de las modalidades, la efigie ecuestre, que fuera una de las más importantes tipologías retratísticas en épocas anteriores, acusó por su parte un progresivo decaimiento durante el siglo XIX entre la clientela privada, reservándose su uso casi exclusivamente a las efigies de carácter oficial, si bien es cierto que este tipo de retrato estuvo siempre reservado a personajes de alta categoría social, rasgo que se atenúa en esta centuria.



ANTONIO MARÍA ESQUIVEL
Rafaela Flores de Calderón
Madrid. Museo del Prado



IGNACIO PINAZO
Niña con una muñeca
Madrid. Museo del Prado

Las mismas pautas del retrato individual de cuerpo entero sirven para el de medio cuerpo, formato bastante extendido en la producción retratística de los pintores españoles del siglo XIX, tanto por su mayor accesibilidad económica como por las posibilidades decorativas que permitía, prácticamente iguales al retrato completo, siendo por ello la tipología preferida de la alta sociedad enriquecida con voluntad de ostentación. Los personajes suelen representarse sentados, lo que ya concede una especial dignidad a la pose, casi

siempre con las rodillas proyectadas hacia el espectador, recurso que proporciona profundidad al retrato y, por tanto, una mayor amplitud espacial, lo que facilita al artista la posibilidad de incluir elementos decorativos y ambientales con los que se pretende rodear al personaje de una atmósfera creíble, que sin embargo resulta por lo general bastante artificiosa. No obstante, utilizando idénticos recursos, los resultados llegaron a ser en ocasiones radicalmente opuestos, incluso en ejemplos prácticamente contemporáneos. Así,



VICENTE LÓPEZ
Doña Antonia Alcoba Mateos, marquesa de Casa Gaviria.
Barcelona. Colección particular.



FEDERICO DE MADRAZO
Condesa de Vilches.
Madrid. Museo del Prado.

cuando Vicente López retrató a *Doña Antonia Alcoba Mateos, Marquesa de Casa Gaviria*, concentró primordialmente su atención en la intensidad expresiva del rostro enérgico y adusto de la anciana señora, realizando para ello previamente un estudio preparatorio de su cabeza. En su retrato definitivo, la representa en el interior de una estancia, junto a un ventanal, utilizando para ello elementos de ennoblecimiento decorativo absolutamente convencionales, procedentes de la tramoya dieciochesca, como la columna y el pesado

cortinaje. Además, la exagerada voluntad de ostentación con que quiso efigiarse la dama, recubriéndose con lo mejor de su joyero, convirtió su imagen en un verdadero muestrario de orfebrería isabelina, reproducida con la extraordinaria perfección dibujística característica del valenciano, que distrae, sin embargo, la fuerza magistral con que está resuelta la cabeza. Verdadera antítesis de esta imagen es el exquisito retrato de la *Condesa de Vilches*, de Federico de Madrazo, indiscutible obra cumbre de la retratística romántica española

que, en principio, pertenece al mismo prototipo del retrato anterior, sin escatimarse en él ninguno de los elementos suntuarios y decorativos para adornar a la dama. Sin embargo, la personalidad artística de su autor, formado en la vanguardia internacional, hace que su concepción y resultados sean, como es obvio, absolutamente diversos, a lo que, por lo demás, contribuye de manera decisiva la belleza y juventud de la modelo. La pose estudiadamente coqueta e informal de la dama, la delicadeza de sus facciones, la dulcísima sonrisa de su rostro aporcelanado, y el tratamiento enormemente sutil de la luz velada, que difumina suavemente cualquier imperfección —que en López quedaría implacablemente evidente—, logran, junto a la aproximación de la retratada al plano del espectador, a quien parece atender con la mirada, un tipo de retrato radicalmente opuesto al anterior.

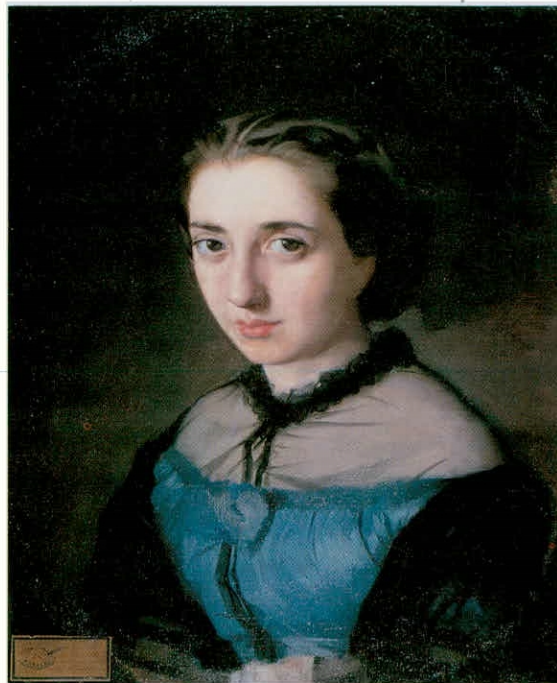
Pero, sin duda, el formato más solicitado por la clientela privada del siglo XIX a sus pintores fue el retrato de busto, en sus modalidades de busto corto, hasta algo más del cuello, y largo, prácticamente hasta la cintura. En ellos, se hizo práctica general el uso del fondo neutro, tanto por la imposibilidad material de introducir elemento decorativo alguno en el escaso espacio sobrante como, sobre todo, por resaltar la efigie del retratado, objeto fundamental de este prototipo. Con el mismo resultado que el «zoom» de una cámara cinematográfica, este formato permite al pintor despojar a su modelo de todo adorno y artificio

para concentrar su atención en la cabeza del personaje, analizada en un primer plano corto muy próximo al espectador, y captar así un gesto especialmente característico de las facciones del rostro —sobre todo la boca y la mirada—, que sea reflejo de su personalidad. Retratos como el del *Conde de Quinto*, espléndidamente pintado por Vicente López, dan buena prueba de ello. El fondo neutro y su indumentaria oscura clavan la atención en el rostro impassible y pálido del noble, de boca recta y fina y mirada penetrante, bien elocuentes del carácter soberbio y cínico del personaje, de recuerdo tan nefasto para la museística española decimonónica.

Los principales destinatarios de este difundidísimo prototipo retratístico, considerablemente más barato que los anteriores, fueron, desde luego, los clientes pertenecientes a la burguesía media, aunque de ciertos recursos. Pero además, debido a sus mayores posibilidades de concentración en la intensidad expresiva del rostro, fue también el formato preferido por los propios pintores a la hora de efigiar a personas con quienes les unía un especial lazo de proximidad afectiva. En efecto, la cercanía del personaje al primer plano del cuadro permite un diálogo más íntimo y directo entre el modelo y los pinceles del artista, quien puede así expresar con mayor intensidad los vínculos sentimentales que le unen con el retratado. Por ello, este formato fue el más utilizado en el siglo XIX por los pintores para retratar a los miembros de su familia, así como a sus amigos. Quizá, uno de



VICENTE LÓPEZ
Conde de Quinto.
Peralada (Gerona). Castillo de Peralada.



EDUARDO ROSALES
Maximina Martínez de la Pedrosa.
Madrid. Museo del Prado.

los retratos más poéticos pintados por un artista español decimonónico a un familiar sea el que Eduardo Rosales pintara de su esposa, *Maximina Martínez de la Pedrosa*, efigie rebosante de sencillez y serenidad. La exquisita delicadeza de su técnica —soberbia en la modernidad de trazo del tul negro que cubre pudorosamente el escote—, y, sobre todo, la ternura íntima con que está resuelta la frágil figura de la joven, retratada desde un punto de vista ligeramente alto para resaltar la humilde timidez que proyecta la mirada de sus grandes ojos, provocan de inmediato en quien lo contempla una sincera simpatía y una proximi-

dad afectiva semejante a la que sintiera el artista al pintarlo.

Entre el círculo de amistades retratadas por un pintor, merecían un trato muy especial sus propios compañeros de profesión. En efecto, cualquier artista es consciente que a la hora de retratar a otro ha de cuidar mucho más, en primer lugar, la calidad de su técnica, a la vez que puede permitirse una mayor libertad de factura en favor de una expresividad puramente pictórica que va a ser entendida y justamente valorada por el destinatario del retrato. Ello le obliga a ser absolutamente sincero con sus pinceles, ya que



FEDERICO DE MADRAZO
Eduardo Rosales,
Madrid. Museo del Prado

cualquier artificio o recurso fácil va a ser inmediatamente descubierto por unos ojos adiestrados en el mismo lenguaje y expertos en el oficio. Así, las efigies de artistas aparecen siempre ante nuestros ojos con una mayor modernidad respecto al resto de la producción de un retratista, despojados de cualquier convencionalismo. Entre las innumerables efigies de artistas decimonóni-

cos españoles realizadas por otros pintores, Federico de Madrazo dejó preciamente una de las imágenes más sentidas de *Eduardo Rosales* en el espléndido retrato que posee el Prado de su mano. Extraordinario conocedor de los recursos a emplear en cada caso, como uno de los más grandes retratistas del siglo, Madrazo interpretó el rostro ya enfermizo de Rosales con una inexpre-

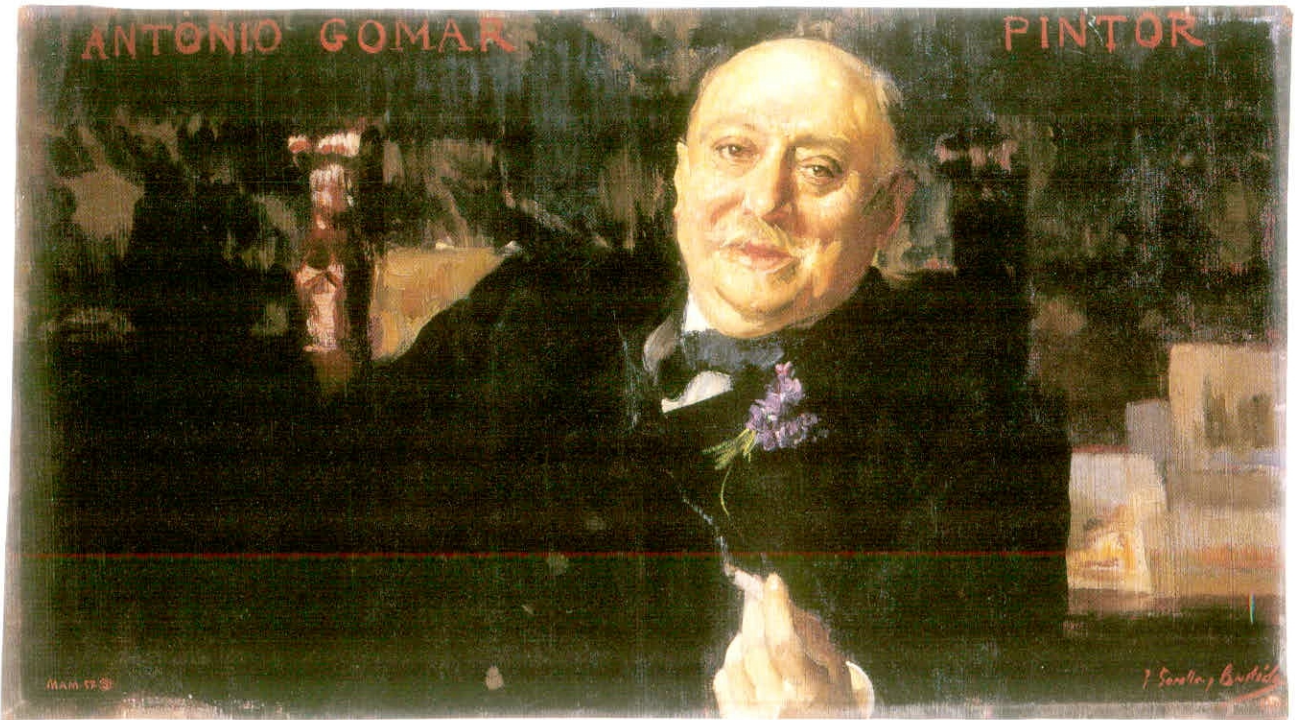
sividad serena y quieta, atenuando la tristeza de su profunda mirada al ensombrecer los ojos, y envolviendo todo el retrato con una suavísima veladura para difuminar los contornos del afilado rostro del pintor.

Por otra parte, Sorolla fue asimismo excepcional retratista de sus amigos artistas, a quienes captó con la agilísima modernidad de su paleta y su proverbial frescura de toque, infundiéndoles además en su pose la desenvoltura que propicia la confianza. Con ellos se atrevió además a ensayar modernos encuadres, muy influido por la fotografía, en pleno auge a final de siglo, dejando algunas de las más sinceras semblanzas de pintores contemporáneos como *Antonio Gomar y Gomar*, de figura vivaz y socarrona, rebosante de vitalidad, si bien en otras ocasiones, como en los soberbios retratos de *Aureliano de Beruete* y su esposa, utilizó intencionadamente los esquemas tradicionales del retrato de encargo de medio cuerpo, por ser efigies destinadas a ocupar un lugar relevante en la decoración de la casa del paisajista y exigir, por ello, una especial dignidad en su tratamiento.

Pero, sin duda, en esta escala de progresiva intimidad en la obra de un retratista, el grado máximo de privacidad lo constituye el autorretrato. Por definición, el autorretrato es la reflexión más íntima de un pintor con su propia imagen, ajeno a cualquier requerimiento o condición externa, en un enfrentamiento directísimo y hasta muchas veces obsesivo del artista consigo mismo, a través

de los mismos instrumentos que le han servido para describir y analizar las facciones y el carácter de todas las personas que han posado ante sus ojos.

La curiosidad que la propia imagen suscitó entre los grandes pintores españoles del siglo XIX fue muy desigual, siendo en cada caso síntoma de la personalidad más profunda del artista. Así, algunos de los grandes nombres de la retratística española decimonónica apenas prestaron atención nunca a su propia imagen, aunque sí fueron retratados por miembros de su familia o amigos. Quizá el mero desinterés o un recóndito sentimiento de temor a analizar sus propios rasgos con las mismas pautas de los de tantos rostros inmortalizados por sus pinceles detuvieran finalmente su mano. Sin embargo, desde el mismísimo Goya, muchos fueron los pintores decimonónicos que se autorretrataron en distintas edades, gestos o actitudes, en un intento de hallar en cada tentativa un rasgo nuevo de su nunca totalmente descubierta personalidad. Es curioso comprobar cómo hasta el último cuarto de siglo, los pintores no se atrevieron a autorretratarse de manera informal o con ropas de trabajo. Aunque su primordial intención fuera escudriñar en el análisis interior de su personalidad el carácter, reflejado en sus rostros —condicionados en su postura por la necesidad de utilizar el espejo para copiar sus facciones—, por regla general siempre quisieron representarse pulcramente vestidos, con toda la etiqueta y dignidad en su pose. Sinceros, arro-

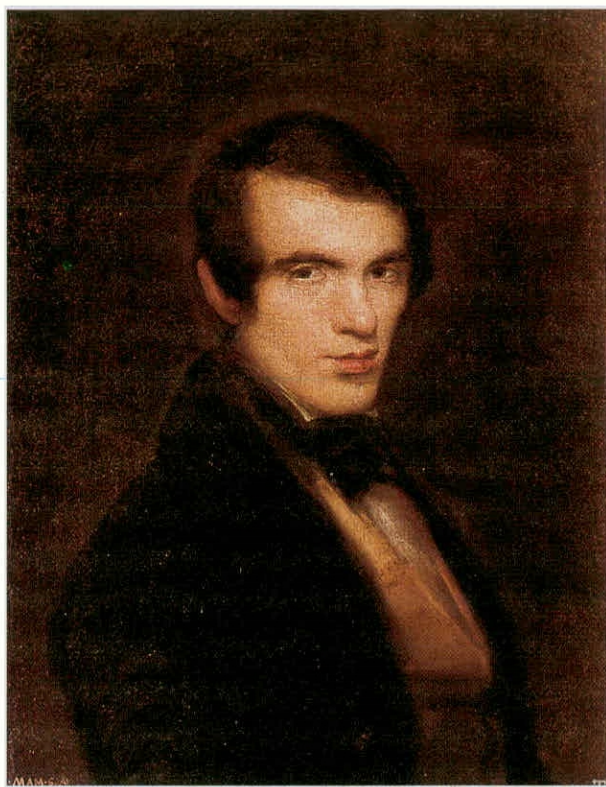


JOAQUÍN SOROLLA
El pintor Antonio Gomar y Gomar.
Madrid. Museo del Prado

gantes, humildes o superficiales, la copiosísima galería de autorretratos que nos dejaron nuestros pintores decimonónicos contribuyen de manera decisiva a conocer los peculiares rasgos de su carácter, que nadie mejor que ellos mismos pudieron interpretar.

Entre todos ellos, el soberbio *Autorretrato* de Leonardo Alenza, además de sobresalir como uno de los más bellos ejemplos del género en todo el siglo, es el que mejor encarna la esencia misma

de la espiritualidad poética del Romanticismo, logrando transmitir con la sutilísima melancolía que produce su mirada la enfermedad que le llevaría a la muerte poco después y que el pintor, con algo de ese sentimiento fatalista del mundo romántico, no quiso disimular en modo alguno. A la hora de enfrentarse con su propia imagen, Alenza utilizó una técnica completamente distinta al resto de sus escasos retratos y sus cuadritos costumbristas, resueltos siempre con la viva-



LEONARDO ALENZA
Autorretrato.
Madrid. Museo del Prado.

cidad de toque y el rico empaste tan característico de su estilo. Una materia extremadamente delgada y difusa, que se impregna en el lienzo dejando ver perfectamente su trama, teje una especie de gasa invisible que diluye las facciones del pintor y le envuelve en un halo de misterio y ternura.

Por contra, en el extremo máximo de la sinceridad, otros pintores, sobre todo a partir del último cuarto de siglo, utilizaron obsesivamente su

propia figura como un elemental instrumento de continua observación y ensayo plástico, además de servirles de vehículo de examen de su personalidad interior y de la progresiva transformación de sus rasgos físicos, como ocurre en los numerosos autorretratos que se pintaron Joaquín Sorolla o Ignacio Pinazo, obras cuya contemplación y disfrute quedaban casi siempre reservados al ámbito más íntimo y privado al que podía acceder cualquier retrato: el del propio artista.

CATÁLOGO

Las fichas han sido redactadas por Carlos Reyero

Vicente LÓPEZ (1772-1850)

EL DUQUE DEL INFANTADO

Óleo/lienzo
127 x 92 cm.

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Retratos], 1902, p. 118; Martínez Sierra, 1919, p. 31 [reproducido]; Cat. Exp. [Vicente López], 1943, n.º 171 y p. 165 [reproducido]; Cat. Exp. [Vicente López], 1989, p. 151 [reproducido].

Exposiciones

Madrid, 1902, n.º 814; Barcelona, 1943, n.º XIX.

Don Pedro Alcántara de Toledo y Salm-Salm (Madrid, 1768-1841), 13.º duque del Infantado, marqués del Infantado, marqués de Santillana, Capitán General del Ejército y caballero del Toisón de Oro, fue célebre militar y político. Luchó contra los franceses en Cataluña (1793) y Portugal (1800) y siguió a Fernando VII a Bayona. Formó parte de su gobierno en 1814 y presidió el Consejo de Regencia en 1823. Aparece sentado, vestido de negro, casi de cuerpo entero, con la venera del Toisón de Oro y la gran cruz de Carlos III. Sobre una mesita apoya el brazo izquierdo cuya mano sostiene un libro mientras la otra permanece sobre la rodilla.

Se trata de un excelente retrato en el que junto a la habitual iluminación efectista de rostro y manos, acompañada de la maestría sin par en la caracterización física, se presiente un atractivo moderno hacia la supresión parcial de detalles representativos en busca de un entorno natural donde personaje y objetos queden integrados. Ello se produce, sobre todo, gracias a la iluminación lateral que, procedente de una ventana a la izquierda, único elemento del fondo, baña la figura y recrea un espacio atmosférico.

Vicente López había firmado en 1827 el magnífico retrato del duque vestido de militar, hoy en el Museo del Prado (Cat. n.º 4406), y del que existe una réplica en la colección del marqués de Santillana, cuyo rostro es idéntico al aquí efigiado. Por consiguiente, las tres obras debieron de realizarse en torno a la misma fecha.



José de MADRAZO (1781-1859)

TERESA VERA DE ARAGÓN,
DUQUESA DE LA ROCA

Óleo/lienzo
118 × 88 cm.

Firmado: «J. de Madrazo fr. (lateral izquierdo).

Propiedad Isidro del Alcázar Silvela.
Madrid.

Bibliografía

Rodríguez de Rivas, 1955, pp. 342 [reproducido] y 344; Cat. Exp. [Castres], 1989, p. 89.

Exposiciones

Madrid, 1955.

Esta gran dama de la nobleza española, fallecida en 1855, está retratada hasta por debajo de las rodillas, sentada, con el cuerpo vuelto hacia la izquierda y mirando al espectador. Surge de la zona oscura de un interior con un vestido negro con amplias mangas abullonadas de gasa transparente y un libro entreabierto en su mano izquierda.

Retrato académico, de dibujo firme, preciso y minucioso, con acusado sentido del volumen. Posee, sin embargo, un aspecto familiar, e incluso cierta delicadeza en la pose y en la propia pintura, de resonancias románticas. Ha perdido casi toda la rigidez y el énfasis del neoclasicismo y se muestra permeable a la circunstancialidad espacio-temporal.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva una litografía realizada a partir del cuadro (N.º inv.: IH 9.704).



José GUTIÉRREZ DE LA VEGA
(1791-1865)

RETRATO DE SEÑORA

Óleo/lienzo

111 × 85 cm.

Firmado: «José Gutiérrez de la Vega.
Marzo 27/1858» (en el lado derecho).

Etiqueta: «II Exposición/Gutiérrez de la
Vega/Museo Romántico/Expositor: Don
Luis/Calandre» (en el bastidor).

Propiedad Julia Calandre. Madrid.

Bibliografía

Arias de Cossío, 1978, n.º 128 y pp. 25,
49, 90 y 143 [reproducido].

Exposiciones

Madrid, 1952, n.º 179.

La mujer, retratada hasta la altura de las rodillas y vuelta ligeramente a la derecha, aparece sentada sobre un sillón dorado tapizado de rojo escuetamente definido. Viste traje negro con cuello y puños grises. El fondo sugiere la esquina de una habitación. Arriba a la izquierda un escudo.

Obra de la última época, conserva cierta rapidez de pincelada de raíz goyesca consiguiendo un gran intimismo romántico y una extraordinaria delicadeza. De tonalidades suaves, la factura, a base de toques sueltos e imprecisos, y los contornos desdibujados ofrecen un aspecto vaporoso, todo lo cual hace que esta pintura resulte especialmente atractiva.



J. G.
1679

Antonio María ESQUIVEL
(1806-1857)

ANTONINO GUTIÉRREZ SOLANA
Óleo/lienzo
111 × 94 cm.

Firmado: «A. Esquivel ft./1834» (áng.
inf. izq.).
(Reentelado).

Colección particular. Madrid.

Don Antonino Gutiérrez Solana (Arredondo, Cantabria, 1800-1855), conocido por el apelativo de «El Pasiago», fue hijo de Juan Gutiérrez Solana y de Clara Castillo del Valle. Emigró a México a principios de siglo, de donde regresó en 1826. Casó con la hija del hacendado Isidro Gómez Neira. Poseía varias casas en Santander y en otros lugares de Cantabria. Patrocinó la construcción de diversas vías de comunicación en su región, así como la iglesia de su pueblo natal, donde fue enterrado. Fue Senador por Santander y Diputado en las Cortes Constituyentes de 1855.

Retratado hasta por debajo de las rodillas sobre un fondo neutro, aparece sentado, de tres cuartos a la izquierda, y apoya su antebrazo derecho sobre una mesa.

Importante retrato, muy característico de su autor. A pesar de la actitud algo envarada y el dibujo preciso, posee cualidades muy estimables: el suave modelado, la sugestiva expresión y, sobre todo, las hábiles esfumaturas que envuelven al personaje, producen una sensación particularmente grata.



Leonardo ALENZA (1807-1845)

LA ÚLTIMA COMUNIÓN

Óleo/lienzo

50 × 38 cm.

Firmado: «A» (abajo izq.).

Inscripción: «+» (en rojo, áng. sup. izq.).

(Reentelado).

Colección Caja de Ahorros y Monte de
Piedad de Madrid.

La escena tiene lugar en el interior de una celda monacal en penumbra. En el centro se sitúa el motivo principal, fuertemente iluminado por un foco de luz que oculta dos figuras cuya silueta se recorta a contraluz a la izquierda: de perfil, un religioso arrodillado junto a su lecho, que queda abierto a su izquierda, recibe piadosamente la comunión de un sacerdote colocado en pie a la derecha. Alrededor, igualmente genuflexos, sus hermanos de la orden guardan un gran recogimiento. El carácter sobrenatural del suceso y la presunta santidad del personaje viene expresada, además de por la fuerte emoción con que todas las figuras contemplan el acontecimiento, por los tres ángeles que en la parte superior del cuadro aluden a su gloria.

El cuadro, que demuestra un conocimiento de prototipos y recursos representativos de escuelas históricas, tiene un gran interés porque el autor ha sabido extraer de la anécdota —como Goya en *La última comunión de San José de Calasanz* (Madrid, San Antonio Abad)— una intensa expresividad que alude a una experiencia suprasensible mediante efectos de gran valor pictórico, sin perder por ello el pintoresquismo romántico.

Aunque Alenza emplea el contraste luminoso en obras como *El Viático* (Madrid, Prado), cuyo eco goyesco es patente, se trata de una obra singular, tanto desde el punto de vista estilístico como técnico, y difícilmente comparable con el resto de su producción conocida debido a su escueta facilidad y a la falta de caracterización de tipos.



Jenaro PÉREZ VILLAAMIL
(1807-1854)

CACERÍA REAL o MERIENDA
CAMPESTRE CON LA REINA
MARÍA CRISTINA

Óleo/lienzo
70 × 97 cm.

Firmado: «G. P. de Villamil
fecit/Madrid 1834» (áng. inf. izqdo.).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Arias Anglés, 1986, p. 208 (n.º 14) [re-
producido, figs. 91, 92 y 93].

Obra de excepcional importancia iconográfica y muy significativa estilísticamente entre las primeras obras de la etapa romántica de su autor. Se trata de una pintoresca representación, entre una masa de árboles y una charca de patos, en primer término a la derecha, de un grupo de personajes de aspecto aristocrático en torno a los cuales hay perros y aves de caza muertas. Más a la derecha, en segundo término, un oficial con una carroza tirada por seis caballos. A la izquierda, otros personajes y una pequeña llanura con un carromato. Tras ellos, más árboles y, al fondo, una montaña. En el grupo principal, compuesto por diversos hombres sentados que disfrutaban de una comida campestre bajo una especie de dosel colgado de las ramas, destaca la única figura femenina, identificada como la reina María Cristina de Borbón (1806-1878), la cuarta y última esposa del rey Fernando VII, que se casó clandestinamente en la capilla del Palacio Real tres meses después de la muerte de éste, en 1833, con Agustín Fernando Muñoz y Sánchez (1808?-1873), un oficial de sedosas patillas y hermoso bigote negro que tenía «ojos de árabe, cejas negras y arqueadas y bellos cabellos color de azabache», más tarde ennoblecido y nombrado teniente general de los ejércitos nacionales. Es probable que, por la fecha de ejecución, el personaje que levanta la copa a su derecha sea, por lo tanto, el duque de Riansares. En la primavera de 1834 la reina ya se encontraba encinta de la primera hija de ambos. Aunque los periódicos ridiculizaron cruelmente esos amores y caricaturizaron a la «prostituta real y al lacayo», Villaamil nos ofrece, en cambio, una encantadora anécdota que a buen seguro esperaba atrajese la atención de la reina, a quien fue presentado a poco del establecimiento en Madrid en 1834. Incluso, acaso fuera uno de los «nueve cuadros pintados al óleo que representan diferentes vistas y países» expuestos ese mismo año en la Academia de San Fernando (Arias Anglés, 1986, Documento 2, p. 434).

Presenta un cierto paralelismo, sobre todo desde el punto de vista técnico y compositivo, con *Las lavanderas del Manzanares* (Madrid,



Academia de San Fernando), fechado en 1835, aunque acaso más primitivo pictóricamente. Ejecutado con gran cuidado por el detalle, ofrece el característico tratamiento convencional de la naturaleza, que aspira más a alcanzar un grato efecto decorativo que a demostrar la observación, y, en estos años, todavía sin demasiadas concesiones a la fantasía. Los tipos, tanto aristócratas como populares, tienen una gran variedad, lo que le proporciona este toque de humana temporalidad típicamente romántico.



Jenaro PÉREZ VILLAAMIL
(1807-1854)

LA ISLA DEL LAGO EN LA
ALAMEDA DE OSUNA (o *Vista de un
embarcadero en la Alameda del Duque de
Osuna*).

Óleo/lienzo
55,5 × 65,5 cm.

Firmado: «G. P. de Villaamil
fecit/1835» (áng. inf. dcho.).

Etiquetas: «Junta Delegada de
Incentivación. Pro-/rección y
Conservación del Tesoro/Artístico
Nacional./Dirección General de Bellas
Artes/N.º colec. 6» (al dorso en el
bastidor).

«10832/ADMINISTRACION GENERAL/del
Excmo. Sr./Duque de Santo
Mauro/Zurbano, 36/n.º 11 (al dorso en
el bastidor).

«00133 Santo Mauro» (al dorso en el
bastidor).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Sentenach, 1896, n.º 177; Cat. Exp.
[Jardines], 1981, pp. 144 y 197; Arias
Anglés, 1986, p. 269 (n.º 211).

Exposiciones

Madrid, 1981, n.º 43.

Los jardines de la Alameda de Osuna (véase n.º 8, con el cual forma pareja) fueron primeramente proyectados por Pablo Bougelou, quien no satisfizo a los comitentes, por lo que fueron encargados en París en 1787 al francés Jean-Baptiste Mulot, uno de los jardineros del Petit Trianon. Desde 1795 trabajó también Pierre Provost. Se trata de un típico jardín pintoresco destinado a un disfrute íntimo donde se combinan trazados regulares con sinuosidades y escenografías paisajísticas en busca del efecto sorpresa.

En el cuadro se ve el lago artificial por el que navegan dos barcas con personajes a la derecha, quedando casi en el centro la isla, y al fondo, a ambos lados, los embarcaderos, rodeado todo ello de vegetación bajo un cielo anubarrado que ocupa gran parte del cuadro.

Se trata de una poética y romántica interpretación del jardín de la Alameda de Osuna, donde Villaamil demuestra su capacidad para envolver, en una atmósfera vaporosa y desleída, agua, vegetación y nubes, con una jugosidad exquisitamente transparente.



Jenaro PÉREZ VILLAAMIL
(1807-1854)

VISTA DEL PALACIO DE LA
ALAMEDA DE OSUNA

Óleo/lienzo

55,5 × 65,5 cm.

Firmado: «G. P. de Villaamil/fecit
1835» (áng. inf. izqdo.).

Etiqueta: «00134 Santo Mauro» (al
dorso en el bastridor).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Sentenach, 1896, n.º 178; Cat. Exp.
[Jardines], 1981, p. 197; Arias Anglés,
1986, pp. 272-273 (n.º 224).

Exposiciones

Madrid, 1981, n.º 42.

Los terrenos de la Alameda de Osuna pertenecían a esta familia desde 1778. La construcción del palacio y los jardines (véase n.º 7, con el que forma pareja) se deben a la iniciativa de María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel y Téllez-Girón, condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna (1752-1834), prototipo de mujer ilustrada y personaje muy relevante de la intelectualidad de la época. El recinto sufrió mucho durante la guerra contra los franceses y fue remodelado a la muerte de la duquesa, al pasar la propiedad a su nieto y heredero Pedro Alcántara Téllez de Girón, en 1834. A partir de entonces el arquitecto Martín López Aguado (1796-1866) llevó a cabo la construcción de la fachada del jardín del palacio.

El cuadro nos ofrece una visión panorámica de la Alameda con esa fachada al fondo, en la línea de las típicas vistas románticas de lugares. En el camino de acceso, flanqueado por frondosas masas arbóreas, se pasean diversos personajes que dan un toque moderno y humano a la imagen.

De entonación clara, es una obra minuciosa en cuanto a los detalles, pero encantadora y hábilmente compuesta, testimonio de especial interés gráfico y artístico.



Federico de MADRAZO Y KUNTZ
(1815-1894)

CARMEN AGUIRRE-SOLARTE
ALCÍBAR
Óleo/lienzo
64 × 53 cm.

Firmado: «F. M.º 1852» (áng.inf.
izqdo.).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

González López, 1981, pp. 174-175
(n.º 333).

Hija de José Ventura Aguirre-Solarte, ministro de Hacienda, y de Carmen Alcívar, fue dama de las reinas Isabel II, María de las Mercedes y María Cristina. Casó en segundas nupcias con Mariano Roca de Togores, político moderado, ministro de Fomento y Marina, académico y embajador, a quien la reina le había concedido en 1848 el marquesado de Molíns.

Retrato de medio cuerpo, casi de perfil a la izquierda, con la cabeza vuelta hacia el espectador y la mano derecha en primer término a la izquierda. Viste traje negro de raso ribeteado con puntillas y lazada al cuello. Está sentada sobre una butaca cubierta con un mantón.

Muy destacable retrato en el que se aprecia, junto a la habitual precisión y dibujo cuidado de Madrazo, una tierna idealización del modelo. Acusada influencia tanto de Ingres como de los nazarenos. Exquisito acabado a porcelanado.

Federico de Madrazo, que había realizado con anterioridad otro retrato de la aquí efigiada (González López, 1981, n.º 212) y que también retrató a sus padres y esposo, cobró en esta ocasión 1.500 reales por su realización.

Procede de la colección Molíns y Santa Cruz.



Federico de MADRAZO Y KUNTZ
(1815-1894)

LA MARQUESA DE ESPEJA
220 × 130 cm.

Firmado: «F. M.º 1852» (lado derecho abajo).

Etiquetas: «Exposición Nacional de Retratos. Inscripción n.º 1508. M. de Espeja» (al dorso).

«Junta de Inventario y Protección del Patrimonio Artístico n.º 4.913. Procedencia: Benavites n.º 132» (al dorso).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Retratos], 1902, p. 212; González López, 1981, p. 169, n.º 285 [reproducido lám. 9]; Cat. Exp. [Los Madrazo], 1985, p. 1954.

Exposiciones

Madrid, 1902, n.º 1533; Madrid, 1985, n.º 32.

Doña María Josefa del Águila Ceballos (San Sebastián, 1826-Madrid, 1888) era hija del marqués de Espeja y de doña Josefa Ceballos Alvarado y Álvarez de Faria, afamada escritora y nieta de Pedro Ceballos, célebre ministro de Carlos IV. Casó con el II duque de Valencia, José María Narváez y Porcel. Además de marquesa de Espeja y duquesa de Valencia ostentó los títulos de señora de Mestaja y del Payo de Valencia, condesa de la Cañada Alta, marquesa de Oquendo y vizcondesa de Aliatar. Era grande de España y pertenecía a la orden de damas nobles de la reina de María Luisa. Según González López, sin embargo, representaría a doña Concepción del Águila Ceballos. Diversos personajes de la familia Águila Ceballos, entre ellos los dos citados, habían sido retratados por Gutiérrez de la Vega entre 1834 y 1836 (Arias de Cossío, pp. 64-66).

Aparece de cuerpo entero y de tres cuartos a la derecha con el rostro de frente y las manos sobre el regazo. Viste un atractivo traje de seda y encaje blancos. La luz se acentúa sobre la figura de tal manera que se configura un espacio escenográfico típico del retrato romántico. Se ha sugerido que el fondo represente el desaparecido palacio de los duques de Valencia.

Espléndido retrato, tanto por la conseguida idealización del personaje, levemente tierno y, a la vez, noble y distante, como sobre todo por el riguroso trabajo del vestido, de factura dibujada y precisa, ejecutado con la sobriedad y contención propias del academicismo internacional del que Madrazo es indiscutible maestro.

Cobró 12.000 reales por su ejecución.



Federico de MADRAZO Y KUNTZ
(1815-1894)

MARÍA DEL PILAR OSORIO,
DUQUESA DE FERNÁN NÚÑEZ

Óleo/lienzo
218 x 126 cm.

Firmado: «F. M.º 1854».

Etiqueta: «JUNTA DELEGADA DE
INCAUTACIÓN Y PROTECCIÓN Y
SALVAMENTO DEL TESORO ARTÍSTICO/N.º
Inventario 5.751/Procedencia: Fernán
Núñez. N.º colección 139» (al dorso).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

González López, 1981, pp. 69 [reproducido, lám. 11], 129 y 175-176 (n.º 342); González López, 1984, p. 36 [reproducido]; Cat. Exp. [Los Madrazo], 1985, pp. 154-155 [reproducido, p. XX].

Exposiciones

Madrid, 1985, n.º 33.

Doña María del Pilar Loreto Francisca Magdalena Carlota Vicenta Osorio y Gutiérrez de los Ríos (1829-1921) fue hija única y heredera de Francisca de Asís Gutiérrez de los Ríos, segunda duquesa de Fernán Núñez y de Fernando Osorio de la Cueva, conde de Cervellón. Por Real Decreto de 21 de diciembre de 1848 se convirtió en duquesa de Fernán Núñez. Casó en 1852 con Manuel Falcó d'Adda (véase n.º 22) y fue madre de Manuel Falcó y Osorio, cuarto duque de Fernán Núñez, casado con una hija de los condes de Xiquena, y de María del Rosario Falcó y Osorio, que se convertiría en duquesa de Berwick y de Alba.

Aparece representada de cuerpo entero descendiendo por una suntuosa escalera. Viste un lujoso traje rosa pálido y aderezos de esmeraldas en el cuello. La figura está fuertemente iluminada y destaca sobre el fondo arquitectónico en penumbra que ha sido identificado como el palacio de Cervellón.

Se trata de un típico y majestuoso retrato cuya composición hereda la de los retratos regios de aparato por su artificiosidad luminosa y su distanciamiento ennoblecedor, todo lo cual, sin embargo, parece reinterpretarse bajo los parámetros de una cierta ambientación espacial romántica, de tal manera que la figura queda humanizada en su ensimismamiento.

A pesar de la extrema precisión en el dibujo y de la obsesión por transmitir de manera verosímil las calidades de los objetos, que casi resultan arquetípicos en su perfección, el cuadro tiene también una gran belleza de superficie pictórica, donde incluso pueden apreciarse las pinceladas. Ello evidencia no sólo las habituales excelentes dotes técnicas del artista, sino un temprano interés por los valores plásticos.

Federico de Madrazo cobró 20.000 reales por su ejecución.



Eugenio LUCAS (1817-1870)

LA COGIDA DEL TORERO

Óleo/lienzo

56 × 79 cm.

Inscripción: «Excma. Sra. Duquesa de Parcent» (por detrás en el lienzo).

Etiqueta: «Galería Heinemann/Munich/10495» (en el bastidor).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Arnáiz, 1981, n.º 72, pp. 326-327 [reproducido].

Escena taurina en la que un toro embiste y levanta de la arena del coso a un torero al cual sujeta con la cabeza entre los pitones. A la izquierda, el caballo en escorzo, sin jinete, y el picador, que es socorrido por dos subalternos, mientras otro con el capote trata de distraer al toro. Dos más a la derecha en segundo término, junto al tendido lleno de público.

Típico argumento que revela la afición de Lucas por el asunto taurino al que se dedicó en distintas ocasiones. Según Arnáiz se trataría, esta vez, de una interpretación personal de un tema extraído de la «Tauromaquia» de Goya, que copió casi literalmente en otras ocasiones, aunque posee un fuerte sentido pintoresquista y escenográfico frente al carácter expresionista y amargo del aragonés.

En cuanto a sus calidades pictóricas, es obra en la línea de las que produjo su autor, de entonación oscura y materia rugosa, en la que se manifiesta una interesante factura briosa y agitada.

Fue vendida en Sotheby's procedente de la colección Hohenlohe en junio de 1979 (n.º 40).



Eugenio LUCAS (1817-1870)

PAISAJE

Óleo/lienzo

51 × 42 cm.

Firmado: «Eugenio Lucas 1856/en Madrid» (abajo a la derecha).

Inscripciones: «calle de Preciados, n.º 19» (por detrás en el lienzo).

Colección particular. Madrid.

Paraje costero en el que se ve a un reducido grupo de figuras en primer término junto a una barcaza en tierra a la derecha. Otro grupo muy numeroso compuesto por pequeños personajes se dispone en segundo término. Tras ellos, a la izquierda, una construcción en la que se mezclan estilos diversos, el de fortaleza medieval cristiana en ruinas con un cierto sabor islámico. Fondo de amanecer.

Visión panorámica con acusado sentido escenográfico en la línea del paisajismo romántico al uso. Se trata de una recreación imaginaria de pretensiones orientalistas.

Entonación cálida y factura desenvuelta muy característica de su autor. Según Arnáiz, los años cincuenta corresponden a la mejor época de Lucas (Arnáiz, 1981, p. 27).



Eugene Delacroix
in Thiers

Eugenio LUCAS (1817-1870)

PAISAJE

Óleo/lienzo
51 × 42 cm.

Firmado: «Eugenio Lucas 1856/en
Madrid» (abajo a la derecha).
(Reentelado)

Colección particular. Madrid

Visión imaginaria de un paisaje costero. En el remanso de las aguas del primer término se ven varias barcas con las velas desplegadas junto a la costa. En segundo término pequeñas figurillas bajo una fantástica construcción a la derecha del cuadro con aspecto de fortaleza en ruinas en la que se abre un inmenso arco de herradura muy cerrado. Fondo de atardecer.

Evidente recuerdo de Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854) cuyo estilo asimiló en ocasiones. La composición parece inspirarse en el grabado que ilustra la portada de la *España Artística y Monumental* ejecutada por el pintor gallego.

Pareja del anterior cuyas características formales comparte (véase número 13), aunque de gama azulada donde se combinan reflejos superficiales con una pincelada también ágil y desenvuelta.



Joaquín DOMÍNGUEZ BÉCQUER
(1817-1879)

RETRATO DE DOS GENERALES
Óleo/lienzo
66 × 52 cm.

Firmado: «J. D. Bécquer/Sevilla 1864»
(áng. inf. dcho.).

Etiquetas: «Retrato de dos
generales/Exposición Marqués
de Ar...a» (a máquina en el bastidor).
(Reentelado)

Colección particular. Madrid

Bibliografía

Guerrero Lovillo, 1949, p. 56 [Retratos
de Prim y Ustáriz]; Fernández López,
1985, p. 72 [Retratos de Prim y Ustá-
riz].

Exposiciones

Sevilla, 1944.



Sobre un fondo casi neutro aparecen recortadas y escasamente articuladas entre ellas las figuras de dos generales. A la derecha Prim, de frente, con la cabeza vuelta a su derecha y su pierna izquierda flexionada, viste de uniforme militar y una capa que le cubre casi completamente. A la izquierda, de perfil, Ros de Olano, asimismo de uniforme, con la capa sobre su espalda; sostiene entre sus manos el gorro militar y los guantes.

Juan Prim y Prats (1814-1870), de irrenunciable espíritu liberal, participó muy joven en las guerras carlistas al servicio de Isabel II y llegó a coronel en 1839 y a teniente general en 1856. Su fama se acrecentó con motivo de la guerra de África, donde tuvo una intervención decisiva. Tras la revolución de 1868 defendió la corona de España para Amadeo de Saboya. Antonio Ros de Olano (1808-1887), marqués de Guad-el-Jelú y conde de Almina, participó igualmente en las guerras carlistas y alcanzó el grado de teniente general en 1847. Fue ministro de Fomento y Capitán General de África, durante cuya guerra tuvo también un gran papel.

La pintura es un estudio preparatorio para el gran cuadro de historia *La paz de Wad-Ras* (Sevilla, Ayuntamiento) que le fue encargado al autor por el consistorio sevillano con motivo del acontecimiento que puso fin a la guerra de África ocurrido en 1860, aunque la obra no se comenzó hasta 1866 y se concluyó en 1870 (San Ginés, P. de: «El cuadro de la Paz de Guad-Ras», *Archivo Hispalense*, 1951, tomo XIV, núm. 47, pp. 473-477; Cat. Exp. *Ayuntamiento de Sevilla. Colección de Pinturas*, Sevilla, Reales Alcázares, 1983, n.º 35).

El autor revela unas excelentes dotes retratísticas con un tratamiento pictórico que tiende a la supresión de los medios tonos, lo que ofrece una atractiva modernidad. La obra, que lleva tradicionalmente el título de *Retrato de los generales Prim y Ustáriz*, figura desconocida ésta que no aparece en la relación de catorce generales que participaron en la paz de Wad-Ras representados por Domínguez Bécquer, procede de la colección del marqués de Aracena.



Dionisio FIERROS (1827-1894)

UNA ROMERÍA EN LAS
CERCANÍAS DE SANTIAGO

Óleo/lienzo
189 x 333 cm.

Firmado: «Dion.º Fierros 1860» (áng.
inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Nacional], 1860, p. 12; *Las Novedades*, 9 de octubre de 1850; *La España*, 18 de octubre de 1860; *La Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1860; *La Época*, 29 de octubre de 1860; *El Mundo Pintoresco*, 4 de noviembre de 1860, p. 359; *La Discusión*, 9 de noviembre de 1860; *El Museo Universal*, 25 de noviembre de 1860; Ossorio, 1883-4, p. 246; Basa, 1909, pp. 33 y 66; Pantorba, 1948, pp. 68 y 368; Couselo, 1950, p. 72; Gamallo Fierros, 1966, s. p.; Villa Pastur, 1973, pp. 49 y 77; Cat. Exp. [Fierros], 1973, n.º 1; Villa Pastur, 1977, p. 134; Pantorba, 1980, p. 76; Cat. Exp. [Pintura Gallega], 1980, p. 38; Gutiérrez Burón, 1987, p. 57 (Anexo).

Exposiciones

Santiago de Compostela, 1858; Madrid, 1860, n.º 72; La Coruña, 1973, n.º 1.

Obra capital dentro de la producción de su autor y una de las más significativas interpretaciones costumbristas de la pintura española en los años centrales del siglo, síntesis de estereotipos románticos y percepciones visuales realistas.

Este cuadro fue realizado durante la estancia del pintor en Santiago de Compostela y, según su propio testimonio, expuesto allí en 1858. En *Las Novedades* se señala incluso que llegó a ser «premiado ya en una exposición de provincia». Por problemas de traslado no pudo ser presentado entonces a la Nacional de Madrid y hubo de esperar a la de 1860, año en que aparece firmado. Fue galardonado con medalla de primera clase y adquirido por el infante Sebastián Gabriel, razón por la cual no ha tenido la difusión que se merece, pese a que, a juzgar por los numerosos comentarios de la prensa contemporánea, se consideró como una de las obras más relevantes entre las expuestas en 1860. En *La Discusión* se describe en estos términos: «La romería es una composición animada, que rebosa verdad y vida. La escena es un frondoso bosque, en terreno quebrado y rico de accidentes pintorescos. Comidas, grupos, danzas, brindis, todo es alegría y expansión en este cuadro. En primer término se ve de espaldas a un *farruco* tocando la gaita. La actitud y la expresión de esta figura, como las demás del cuadro, que son muy numerosas, están dibujadas con gracia, y en el toque se advierte franqueza y magisterio». Se critica, sin embargo, una «monotonía de toque y de color», aunque se complace en «el talento de observación y percepción exquisita, como lo prueban los numerosos detalles, oportunamente tomados del natural». Dado el carácter «democrático» del diario, se presiente que «el Sr. Fierros encontrará su gloria de artista en la atenta observación de las escenas populares, porque, después de todo, en la vida colectiva del pueblo, si se saben sorprender y formular, se encontrará más pasión y más inteligencia que en las cabezas de los filósofos». La mayoría de los comentarios inciden en los «tipos de suma verdad». Así, en *La Gaceta de Madrid* se destaca a «la rosquillera, el campesino echando cohetes



a los niños mendigos», mientras en *La Época*, el mejor elogio que el crítico encuentra es decir que «el autor nos hace viajar por Galicia, pero de una manera deliciosa, sin el polvo del camino, sin los malos alimentos en la posada, sin los contratiempos tan frecuentes en los viajes». En *El Museo Universal* se censura la composición que «no corresponde ni a la importancia ni a las pretensiones de la obra, pues no forma conjunto» y también el paisaje y la perspectiva «pues el fondo se viene encima».

Ya en su tiempo suscitó también reflexiones formales de interés. La entonación global, calificada de «enojosa a la vista» en *El Mundo Pintoresco*, es fruto de la pretensión de dotar de venerable antigüedad a la pintura. En este sentido, hay un esfuerzo por conciliar la manera de pintar de las escuelas del pasado, sobre todo procedente de la tradición española, con los modos de ver propios del presente que llevan hacia el realismo. Este eclecticismo queda puesto de relieve en el comentario de *La España*, donde puede leerse que «hay toques y tonos de color que recuerdan a Velázquez», pero recomienda al autor que no se limite a ello sino que recoja experiencias de escuelas extranjeras.

Existe un boceto en una colección particular de Buenos Aires (Basa, p. 33). La figura del muchacho en primer término a la derecha se repite en el cuadro *Un pilluelo* (Basa, p. 50).



Carlos María ESQUIVEL (1830-1867)

RETRATO DE NIÑA

Óleo/lienzo

72 × 56 cm.

Firmado: «Carlos M. Esquivel ft./1849»
(áng. inf. izq.)

Colección Masaveu. Madrid.

Muchacha en pie, de medio cuerpo, vuelta a la derecha, con el brazo izquierdo cruzado sobre la cintura y un abanico entreabierto en su mano derecha. Fondo oscuro del que emerge el personaje con expresión tierna.

Obra juvenil en la que se manifiesta la fuerte influencia de su padre, a quien recuerda sobre todo en el retrato de la niña *Rafaela Flores Calderón* (Museo del Prado). Aunque más sencillo y de factura menos apurada, posee también una cuidada técnica y transmite la típica sensibilidad de la firma Esquivel.



Martín RICO (1833-1908)

VISTA DE VENECIA

Óleo/lienzo
44 × 70 cm.

Firmado: «Rico» (áng. inf. dcho.).
(Reentelado).

Colección particular. Madrid.

Visión panorámica de sur a norte del tramo de agua que, desde la Giudecca al Canal Grande, separa la Punta della Dogana, a la derecha, del resto de la ciudad. Allí se encuentra la iglesia de Santa María della Salute, la obra maestra de Baldassare Longhena (1598-1682), que se ve en segundo término, una de las siluetas más pintorescas e insustituibles del paisaje urbano de Venecia.

Está ejecutada con esa característica pincelada pequeña y minuciosa que posee una extraordinaria luminosidad preciosista. El dibujo apurado y la superficie lamida producen un resultado artificioso que se contrapone con la imagen desprejuiciada que se pretende dar.

Rico, que realizó un buen número de pinturas de este tipo desde los años setenta hasta el final de su vida, no se recrea, más que en la medida del inevitable atractivo del lugar, en los aspectos mágicos. Ofrece, así, una visión sólo poetizada por el encanto de su cotidianidad. El encuadre y el tema, así como la importancia concedida a la luz, son preocupaciones eminentemente realistas. A diferencia de otros cuadros que evocan de manera espiritual este lugar mítico de la imaginación viajera, aquí los efectos reales tienen un peso mayor que los trascendentes.

Fue adquirido en Inglaterra.



Vicente PALMAROLI (1834-1896)

ÁNGELA ROCA DE TOGORES,
MARQUESA DE POZO RUBIO

Óleo/lienzo

114 x 59 cm.

Firmado: «A mi antigua/amigueta
Ángela/su affmo./V. Palmaroli/Roma
[ilegible]/1886» (lado derecho hacia
abajo).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Pérez Morandeira, 1971, p. 42 [repro-
ducido lám. 4]; Cat. Exp. [Alfonso XII],
1980, p. 29.

Exposiciones

Sevilla, 1980, n.º 29.

Doña Ángela Roca de Togores y Aguirre-Solarte fue hija de Mariano Roca de Togores y Carmen Aguirre-Solarte, marqueses de Molins (véase n.º 9). Su padre desempeñó, entre otros, el cargo de embajador de España ante la Santa Sede. El 29 de mayo de 1887 le fue concedido a la retratada el marquesado de Pozo Rubio.

Aparece sobre un fondo neutro, en pie, casi hasta las rodillas, de tres cuartos a la derecha, mirando al espectador. Viste traje de gala y sostiene entre sus manos enguantadas y entrelazadas un abanico.

Exquisito retrato en el que Palmaroli, que era a la sazón director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, ha sabido combinar un cierto realismo de la pose y, sobre todo, de la factura, sobria y sencilla, pero llena de vigor y agilidad, con una profunda sensibilidad propiciada por su relación con la retratada.



José TAPIRÓ (1836-1913)

RETRATO DE MORA

Acuarela/Papel.
64 × 55 cm.

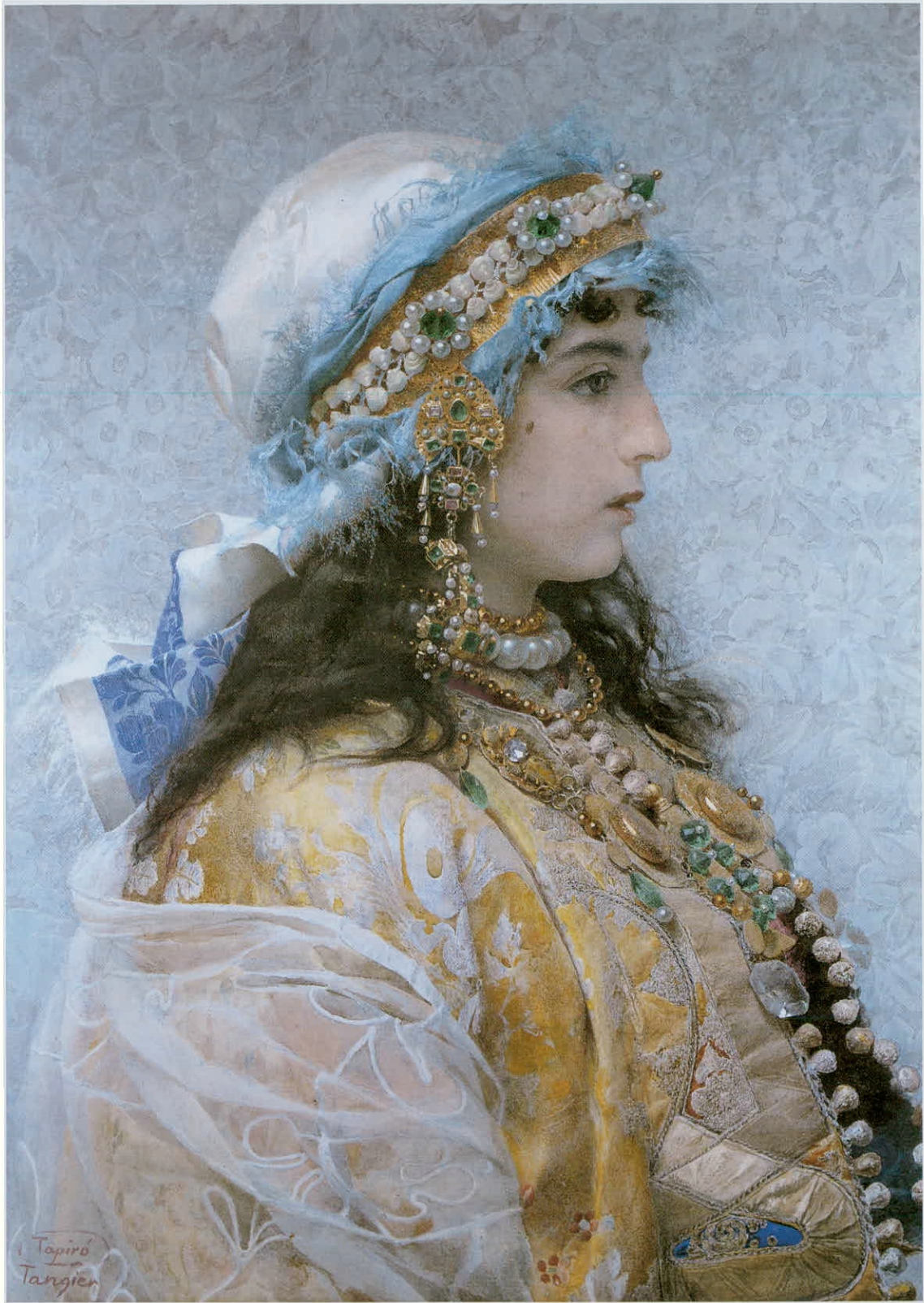
Firmado: «Tapiró/Tangier» (áng. inf. izqdo.).

Colección particular. Madrid.

Retrato de perfil de casi medio cuerpo a la derecha de un personaje femenino perteneciente, por su aspecto, a una clase social elevada. Viste una indumentaria lujosa y va, además, muy recargada de joyas en el pecho y en la cabeza, por lo que probablemente se trate de un traje de boda, realizado a base de ricas telas bordadas y adornos múltiples. De tonalidad azulada, aparece como recortado sobre una superficie pálida, casi uniforme, en la que se distingue un leve dibujo de hojas y flores.

Responde perfectamente a las características estilísticas de la obra de Tapiró, con ese gusto por la factura precisa y acabada fruto de un dominio del dibujo cuyos alardes técnicos son muy encomiables. El habitual realismo detallista, que casi roza el cientifismo etnográfico, no impide valorar esta obra como un atractivo testimonio de la afición orientalista europea hacia la faceta más exquisita y artificiosa del mundo norsteafricano, no solamente estereotipada sino sometida a los cánones visuales del academicismo occidental.

Procede del comercio de Londres.



José TAPIRÓ (1836-1913)

RETRATO DE MORO

Acuarela/papel.
64 x 55 cm.

Firmado: «Tapiró/Tangier» (áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Retrato de perfil de casi medio cuerpo a la izquierda de un personaje masculino de piel oscura que se recorta sobre fondo pálido. Viste completamente de blanco y con la cabeza cubierta.

Posee cualidades similares al n.º 20, de la misma procedencia y con el que forma pareja. Destaca su rostro, que traduce esa insistencia del autor, a la vez pintoresquista y etnográfica, por definir las características raciales y se muestra especialmente hábil para resolver las enormes dificultades que encierra la uniformidad del blanco, lo que otorga a la acuarela una extraordinaria fuerza y sobriedad. El resultado, de gran finura, es singularmente verista y tras su aparente sencillez hay, como de costumbre, una gran calidad.



Eduardo ROSALES (1836-1873)

MANUEL FALCÓ Y D'ADDA,
DUQUE DE FERNÁN NÚÑEZ

Óleo/lienzo
224 x 128 cm.

Firmado: «E. Rosales» (áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Ossorio, 1883-4, p. 597; Cotarelo, 1902, n.º 49; Chacón, 1926, n.º 74; Aguilera, 1947, p. 28; Cat. Exp. [Pintura Isabelina], 1951, n.º 138; Cat. Exp. [Rosales], 1959, n.º 2; Larco-Larraiza, 1964, v. I, p. 92 y v. III, n.º 89 [reproducido]; Cat. Exp. [Rosales], 1973, p. 28 y p. 67 [reproducido lám. 6]; Revilla, 1982, p. 22 [reproducido] y p. 58.

Exposiciones

Madrid, 1951, n.º 138; Madrid, 1959, n.º 2; Madrid, 1973, n.º 22.

Don Manuel Pascual Luis Falcó d'Adda y Valcárcel (Milán, 1828-La Flamenca, Aranjuez, 1892), duque consorte de Fernán Núñez por su matrimonio con doña María del Pilar Osorio (véase n.º 11), participó en la independencia de su país de nacimiento, Italia, al servicio del duque de Saboya. Una vez en España, fue varias veces senador como miembro del partido liberal, embajador en París y concejal del Ayuntamiento de Madrid.

Retrato de cuerpo entero en posición frontal con la pierna izquierda ligeramente adelantada, rostro con bigote y barba recortada. Viste de frac, que cubre con una capa en la que va bordada la cruz de la Orden Militar de Calatrava, y lleva la banda con la Orden de Carlos III en el pecho sobre una camisa blanca. Su mano derecha, enguantada, sostiene otro guante y un sombrero de copa; su izquierda, ensortijada, sujeta un dije junto a la cintura. A la derecha cae una cortina color grana que en parte reposa sobre un sillón dorado de estilo. Fondo pardo y suelo de alfombrado floreado.

Cuadro muy significativo del gusto aristocrático español del XIX con excelentes cualidades pictóricas. Con la obsesión habitual de Rosales por subrayar los planos del espacio se crea un ambiente primario donde el sentido constructivo de las manchas tiene fragmentos de gran jugosidad. Acusada tendencia a la supresión de los medios tonos, con una factura en apariencia espontánea, que sin embargo demuestra la habilidad del artista para superar las dificultades de haber renunciado a la retórica. Tras la escueta austeridad extraída del pasado se esconde una voluntad de reflexionar sobre la paradójica complejidad de lo simple.

Según Revilla, que lo fecha en 1873 (aunque en la exposición de 1973 queda implícito que fue pintado unos cinco años antes), cabría encuadrar este retrato dentro del gusto historicista por cuanto la relación de la figura con el espacio, y hasta la misma pose, derivan tan fielmente de los retratos de Velázquez que superan cualquier lección estilística.



Eduardo ROSALES (1836-1873)

ARAGONESES Y CABALLERÍA

Óleo/tabla

22 x 28 cm.

Firmado: «Rosales» (áng. inf. izqdo.).

Colección particular. Madrid.

Sobre una pared blanca se destaca, de perfil, un équido al que ensillan dos hombres vestidos de aragoneses, uno de frente a la izquierda, al otro lado del animal, y el de acá de espaldas, en el centro de la composición. Un tercero, casi cubierto por una manta, permanece en pie a la derecha, apoyado en lo que parece el quicio de una puerta.

La obra es un ejemplo muy significativo del interés demostrado por Rosales hacia el costumbrismo. Como en sus grandes pinturas, centra su atención en la plasticidad, en el valor expresivo de los planos de color abigarrado cuyos perfiles subraya rigurosamente, con ese característico trazo incisivo y sintético que no le impide sugerir el volumen.

Rosales estuvo en Panticosa en 1868, de cuya época se conservan estudios de paisaje, y en los últimos meses de su vida marchó una vez más. Dada la relación de esta pintura con las realizadas en Murcia entre 1872 y 1873, es probable que fuera ejecutada en Aragón este último año.



Paulino de la LINDE (1837-?)

LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO EN
MADRID

Óleo/lienzo

117 × 191 cm.

Firmado: «Paulino de la Linde/1855»

(áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Nacional] 1856, p. 17; *La Ilustración*, 26 de mayo de 1856, p. 207; Ossorio, 1883-4, p. 372; Lafuente Ferrari, 1947, p. 237; Arnáiz, 1990, p. 280.

Exposiciones

Madrid, 1856, n.º 116.

Amplia vista de la pradera de San Isidro el día de la romería del santo. Los accidentes del terreno quebrado y los diferentes tipos humanos, sobre todo en primer término a la derecha, acentúan el carácter pintoresco de la representación. En el centro, en segundo término, se ve la ermita frente a la cual se desarrollan los tinglados de la fiesta. Cielo anubarrado al fondo.

Pintura de gran importancia histórica y artística no sólo porque estamos ante una de las poquísimas obras que conocemos firmadas por su autor, sino, sobre todo, porque evidencia su empeño y una gran calidad. Posee un estilo personal, con gracejo y soltura para la captación de tipos muy diversos, en la línea del mejor costumbrismo romántico madrileño, y una habilidad en la representación panorámica del extrarradio de la capital, con la imaginación y amplitud propias de la época. La descripción, en ocasiones minuciosa, no está exenta de fragmentos pictóricos de muchísimo interés.

El Museo Municipal de Madrid conserva una estampa (I. N. 3010 y 3011, Carrete, J.; de Diego, E., y Vega, J.: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1985, v. II, p. 573) y un cuadro de autor anónimo (I. N. 3154, Pérez Sánchez, A. E., y Díez García, J. L.: *Catálogo de las pinturas del Museo Municipal*, Madrid, 1990, p. 238) que ofrecen una visión similar del lugar.

Procede de la colección del duque de Valencia.





Mariano FORTUNY (1838-1874)

LA CORRIDA DE LA PÓLVORA

Óleo/lienzo

54,5 × 95 cm.

Firmado: «M. Fortuny/1863» (abajo a la derecha).

Colección Arango.

Bibliografía

Sanpere i Miquel, 1880, láms. 42 y 43 [reproducido]; Fortuny de Madrazo, 1933, lám. 8 [reproducido]; Cat. Exp. [Fortuny], 1989, pp. 50, 58, 125 [reproducido] y p. 193; González-Martí, 1989, p. 203 (v. I) y p. 41 (v. II), n.º 50.

Exposiciones

Madrid-Barcelona, 1989, n.º 9.

En 1862 Fortuny solicitó a la Diputación de Barcelona los medios necesarios para realizar un nuevo viaje a Marruecos con el fin de profundizar sus estudios. A finales de ese año y comienzos de 1863 tomó diversas notas para este cuadro que concluyó en Barcelona.

Presenta una anécdota típica del orientalismo pintoresquista que llamó la atención de muchos pintores románticos. El mayor atractivo del cuadro reside en su gran riqueza cromática y en su libertad de ejecución. Su estilo rápido y a la vez preciso, el brillante colorismo, la fogosidad que evidencia su admiración por los maestros franceses, junto a una pincelada suelta y luminosa, son muestra de las excelentes dotes de un artista joven capaz de crear una obra singular.

El cuadro perteneció a Josep de Palau (el hijo de su amigo Bonaventura de Palau), a quien fue regalado el 19 de marzo de 1863 con motivo de su onomástica.



Modesto URGELL (1839-1919)

PAISAJE

Óleo/lienzo

135 x 292 cm.

Firmado: «Urgell» (áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Visión panorámica de un desolado paisaje entre dos luces. En el terreno, por el que sobrevuelan algunos cuervos, se distinguen matas de arbustos y, hacia el centro, una figura femenina cuya silueta interrumpe la línea del horizonte, subrayada y especialmente baja. En su rostro impreciso y en su vestido hay toques de color rojo que parecen inducir a una lectura alegórica del cuadro.

Hay en la pintura un tratamiento eminentemente realista, concreto, de los accidentes, con una gran jugosidad y abundante pasta pictórica, así como un esfuerzo por reflejar los efectos de los cambios de luz. Fiel, sin embargo, al espíritu romántico que le embarga, el pintor acentúa los aspectos más misteriosos del paisaje: de un lado, el repentino oscurecimiento de la tierra, temáticamente enfatizado como un acontecimiento excepcional; de otro, la infinita soledad del paraje, plano, sin atractivo especial, donde la figura humana contribuye a hacer más inquietante aún la sensación de angustia.

Aunque resulta difícil la datación de la obra, ya que el artista repitió la misma fórmula durante toda su vida, hay que tener en cuenta que no ha sido nunca movida de su emplazamiento primitivo: se encontraba encastrada en la pared, de donde ha sido sacada por primera vez para su restauración. Cabe pensar que su adquisición se produjera a raíz de su exhibición en alguna exposición nacional, a las que, de todos modos, fue asiduo. Por el vigor realista de la naturaleza más parece obra temprana que madura. Precisamente a la Nacional de 1866 concurrió con *Después de la tempestad* (61./1., 171 x 297 cm.), de similar factura, que adquirió el Estado (Museo del Prado, n.º 6609, depositada en el Museo de Bellas Artes de La Coruña) y con *La caída de la tarde* (n.º 408 del Catálogo). Entre los comentarios a esta obra, cuyo título se adecúa perfectamente, hay uno que tal vez pueda considerarse significativo: «es más de noche en la tierra que en el cielo, pero no diferencia de reflejos que sería natural, sino de luz clara y decidida» (Benedicto, J.: «Exposición de Bellas Artes», *La España*, 23 de febrero de 1867).



Nota: antes y después del tratamiento de conservación

Antonio MUÑOZ DEGRAIN
(1840-1924)

PAISAJE DE ORILLAS DEL TÍBER
(ROMA)

Óleo/lienzo
94 × 122 cm.

Firmado: «MUÑOZ DEGRAIN/ROMA»
(áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Nacional], 1884, p. 97; *El Liberal*, 24 de mayo de 1884; *La Correspondencia de España*, 24 de mayo de 1884; *La Ilustración Española y Americana*, 8 de julio de 1884, p. 5 [El Tíber desbordado inunda la campiña romana]; Serrano, 1884, p. 100; Rodríguez García, 1966, s.p. [reproducido]; Cat. Exp. [Exposiciones Nacionales], 1988, p. 242.

Exposiciones

Madrid, 1884, n.º 494.

Esta pintura, realizada en Roma durante la estancia del artista en la Academia, fue presentada a la Nacional de 1884 junto con otras de temática variada, entre las que figuraba *Los amantes de Teruel*, por la cual fue premiado con medalla de primera clase. Pertenece, pues, a una de las épocas más brillantes del pintor valenciano. Aunque las indicaciones de título y medidas que se hallan en el catálogo oficial de la citada Exposición coinciden con las de este cuadro, la mayoría de los comentarios que en la prensa contemporánea aluden al número 494 con que figura describen otro asunto, un *Episodio de una inundación* que también se expuso, evidentemente fuera de catálogo. El hecho de que esta obra fuese objeto de mayores atenciones fue debido, seguramente, a que representaba una anécdota dramática susceptible de ser narrada (Gracia, C.: «El tema de la inundación en Muñoz Degrain y sus posibles fuentes», *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, p. 69). Sin embargo, la descripción de *El Liberal* confirma que el cuadro *Paisaje de orillas del Tíber (Roma)* es éste: «El fondo, las ruinas de un circo vistas a la caída de la tarde. A la izquierda, un bosque de pinos; en primer término, las aguas del río bañando el paisaje y reflejando los primeros árboles./En el centro y hacia la derecha una mujer, cuyo carruaje se ve de lejos. Hay en el cuadro mucha verdad y mucha poesía, la luz es transparente, tiene términos y atmósfera». Los versos de Serrano de la Pedrosa también se refieren a la misma pintura: «Rico de luz y de ambiente./El negro a aquella señora/le sienta perfectamente».

En este paisaje se encuentran elementos típicos del realismo, tales como el encuadre, con la visión cortada de los árboles en primer término, o el motivo, que carece de toda poetización. La figura humana, sin embargo, tiene la relevancia suficiente como para proporcionar un incierto argumento al cuadro. Lo más atractivo deriva del cromatismo brillante de las superficies, que alcanza desde los reflejos del agua a la factura del terreno. La luminosidad procedente de la línea del horizonte envuelve de irrealidad efectista a toda la escena.



Raimundo de MADRAZO

(1841-1920)

PIERRETTE

Óleo/lienzo

196 × 93 cm.

Firmado: «R. Madrazo» (arriba a la derecha).

Colección Manuel González. Madrid.

Bibliografía

Lefort, 1878, p. 481; Véron, 1878, v. II, p. 377; *Les Beaux Arts Illustrés*, 1879, p. 25 [reproducido] y p. 30 [*La chanteuse espagnole*]; Bosch, 1879, p. 122; Bosch, 1880, p. 76 y 92-93 [reproducido]; *La Correspondencia de España*, 20 de enero de 1884; Agulló Cobo, 1971, v. IV, p. 348; González López, 1976, pp. 67, 69 y 74; *Car. Exp. [Los Madrazo]*, 1985, p. 183 [reproducido].

Exposiciones

París, 1878; Madrid, 1985, n.º 92.

En pie de cuerpo entero, con la cabeza vuelta a la izquierda, representa a Aline Masson, modelo del pintor e hija del conserje del palacio del Marqués de Casa Riera en París, vestida para una fiesta de carnaval.

La pintura es un testimonio muy significativo de las técnicas y recursos propios del realismo en un artista académico al servicio del más exquisito gusto burgués de su tiempo. Aspira a transmitir, con elegancia y galantería, los efectos dulces —y «dulzones»— propios de los encantos sensuales del modelo, cuyo atractivo aprovecha al máximo y sabe plasmar con gran maestría. Pero, al mismo tiempo, en el relajo de la dama que se destaca sobre un fondo casi neutro, evidencia también un interés, digno de destacarse a pesar del color un tanto estridente, hacia los elementos pictóricos. Posee el característico desenfado enérgico y la rapidez de ejecución del artista que maneja con soltura los pinceles y una técnica pastosa y fluida.

Esta obra, junto con otras del autor, se expuso en la Universal de París de 1878, donde fue especialmente alabada por los críticos como Charles Blanc, Paul Lefort o Véron, quien escribió que se trataba de un «encantador cuadro de agradable sensualidad». En esta exposición Madrazo recibió una primera medalla y el lazo rojo de la Legión de Honor.

Raimundo de Madrazo realizó otras versiones de *Pierrette* que se reprodujeron, al mismo tiempo que ésta, en las revistas francesas y españolas de la época.



Raimundo de MADRAZO
(1841-1920)

LA DUQUESA DE FERNÁN NÚÑEZ
Óleo/lienzo
167 x 123 cm.

Firmado: «R. Madrazo/1908» (abajo a la izquierda).

Colección particular. Madrid.

Casi de cuerpo entero, aparece sentada al aire libre y con cierto descuido, mirando al espectador. Apoya su brazo derecho sobre un pedestal sobre el que hay un jarrón que se ve parcialmente. Viste un amplio traje blanco de gasa con una capa que deja caer negligentemente tras sí. Un gran lazo gris ciñe su cintura donde hay prendida una rosa. Fondo de jardín.

Retrato de salón muy característico de la técnica suelta y ligera de Raimundo de Madrazo en el que recoge, aunque superficialmente, influencias del mundo inglés del siglo XVIII. Como de costumbre, no escatima halagos hacia su retratada, a la que embellece y dota de un cierto ensimismamiento poético cuya contemplación resulta grata. El cuadro posee, junto a ese refinamiento aristocrático antiguo de la pintura realizada para la alta sociedad a comienzos del siglo XX, una pincelada imprecisa y, en cierto sentido, moderna.



Aureliano de BERUETE (1845-1912)

ALMENDROS EN FLOR

Óleo/lienzo

47,5 × 31,5 cm.

Firmado: «A. de Beruete» (abajo a la derecha).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Beruete], 1983, p. 59 [reproducido] y p. 142.

Exposiciones

Madrid, 1912; Madrid, 1983, n.º 94.

Pintado hacia 1907, ofrece la visión de un grupo de árboles en los que destaca el blanco salpicado que representa las flores, que, sin embargo, no constituyen un motivo poético subjetivo. Sorprendente enfoque que, de arriba hacia abajo, deja ver una amplia zona de terreno con las sombras de otros árboles en primer término a la derecha.

Se trata de una interesante obra de madurez de la que cabe señalar la típica sensibilidad de Beruete para captar la pureza de los colores al aire libre en el final del invierno con toda la viveza cromática de la naturaleza. De ejecución espontánea, va en busca de un efecto visual pasajero que queda como retenido por medio de la pincelada, destacada y vigorosa.



Aureliano de BERUETE (1845-1912)

ALREDEDORES DE MADRID CON
LA CIUDAD AL FONDO

Óleo/lienzo

47 × 53 cm.

Firmado: «A. de Beruete» (abajo a la derecha).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Beruete], 1983, p. 76 [reproducido] y p. 153.

Exposiciones

Madrid, 1983, n.º 139.

Considerado pintado en 1910, representa una vista de Madrid desde la Casa de Campo, con las lomas de árboles y arbustos en primer término y la difuminada imagen de la capital al fondo, donde apenas puede distinguirse el Palacio Real y la cúpula de San Francisco el Grande. Ofrece una visión panorámica, con el horizonte muy bajo, de tal manera que las masas boscosas, en principio menos atractivas como tales, se destacan en primer término, la ciudad se diluye en la lejanía y casi toda la superficie del lienzo está ocupada por el cielo y las masas nubosas.

Beruete ejecutó repetidas veces a lo largo de su vida vistas de los alrededores de Madrid que constituyen uno de los lugares de inspiración más típicos del genial artista. Frente a las concesiones poéticas de otros artistas, aquí destaca la pincelada vigorosa del primer término, nítido y de tonos contrastados, en tanto que la factura se hace más escueta en función de la percepción visual de una atmósfera lejana. Excelente tratamiento, ligero y desenvuelto, del cielo.



Francisco PRADILLA (1848-1921)

EL SUSPIRO DEL MORO

Óleo/lienzo

45,5 × 67,5 cm.

Colección particular. Madrid.

Tras la rendición de Granada, el último rey moro, Boabdil, sintió un profundo pesar por la pérdida de la ciudad, que contempló por última vez desde la colina conocida desde entonces con el poético nombre de «El suspiro del moro». Las historias cuentan que «refrenó su caballo y derramó lágrimas y lanzó hondo suspiro al fijar por última vez sus ojos en su perdida patria. Razón que llores como mujer, díjole su madre la sultana Aixa, puesto que no supiste defender tu reino como hombre» (Gebhardt, V.: *Historia general de España*, Madrid, 1867, v. IV, p. 327).

La composición, aunque sin duda estudiada, tiene pretensiones de parecer casual y evitar así cualquier énfasis teatral y jerárquico. La comitiva, arremolinada en primer término, en medio de un paraje abrupto, junto a un blanco corcel que nos enseña sus cuartos traseros, se desentiende del espectador, lo mismo que el rey, que en pie y aislado, a la derecha, nos da descuidadamente la espalda. Todo ello sucede un crudo día de invierno con el cielo anubarrado y las cumbres nevadas de las montañas al fondo.

La sugerencia de lo contemplado, más que para dejar en suspenso el tema del cuadro —por lo demás, muy representativo arqueológicamente—, sirve, por el contrario, para dotar de irrelevante naturalismo a un género, el histórico, que se basa de suyo en la narración explícita. Ello se acentúa, obviamente, por la percepción directa del entorno granadino, las rocas del camino, las montañas, las nubes y hasta el aire que rodea a los personajes, que conforman un exquisito paisaje realista. Sin embargo, fiel al tema y a la poética finisecular, no está exento de la morbosa complacencia nostálgica de lo que se sabe perdido.

Excelente cuadro de desenvuelta factura, con una pincelada rápida y certera que posee la viveza del apunte rápido y la seguridad de la buena técnica. Fresco de color y con exquisitos efectos luminosos, constituye una de las más afortunadas recreaciones históricas de un pintor español en el pasado siglo.



La obra expuesta es una de las varias reducciones de la obra original (61./l. 195 × 302 cm., colección particular), dos de ellas firmadas en 1893 y 1894. Por las medidas similares (47 × 69 cm.) tal vez sea la catalogada por W. Rincón con el n.º 80 (*Francisco Pradilla*, Madrid, 1987, p. 121) aunque en ésta no se ha podido leer la firma.



Ignacio PINAZO (1849-1926)

LA NIETA DEL PINTOR

Óleo/lienzo
86 x 70 cm.

Firmado: «J. Pinazo/1913» (áng. inf. izqdo.).

Etiquetas: «Lo pintó mi padre y maestro/Ignacio Pinazo Camarlench/Seriembre 1962» (al dorso sobre el bastidor). «I. Pinazo/1913» (al dorso sobre el bastidor). «Exposición Homenaje Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1962» (al dorso sobre el bastidor).

Colección particular. Madrid.

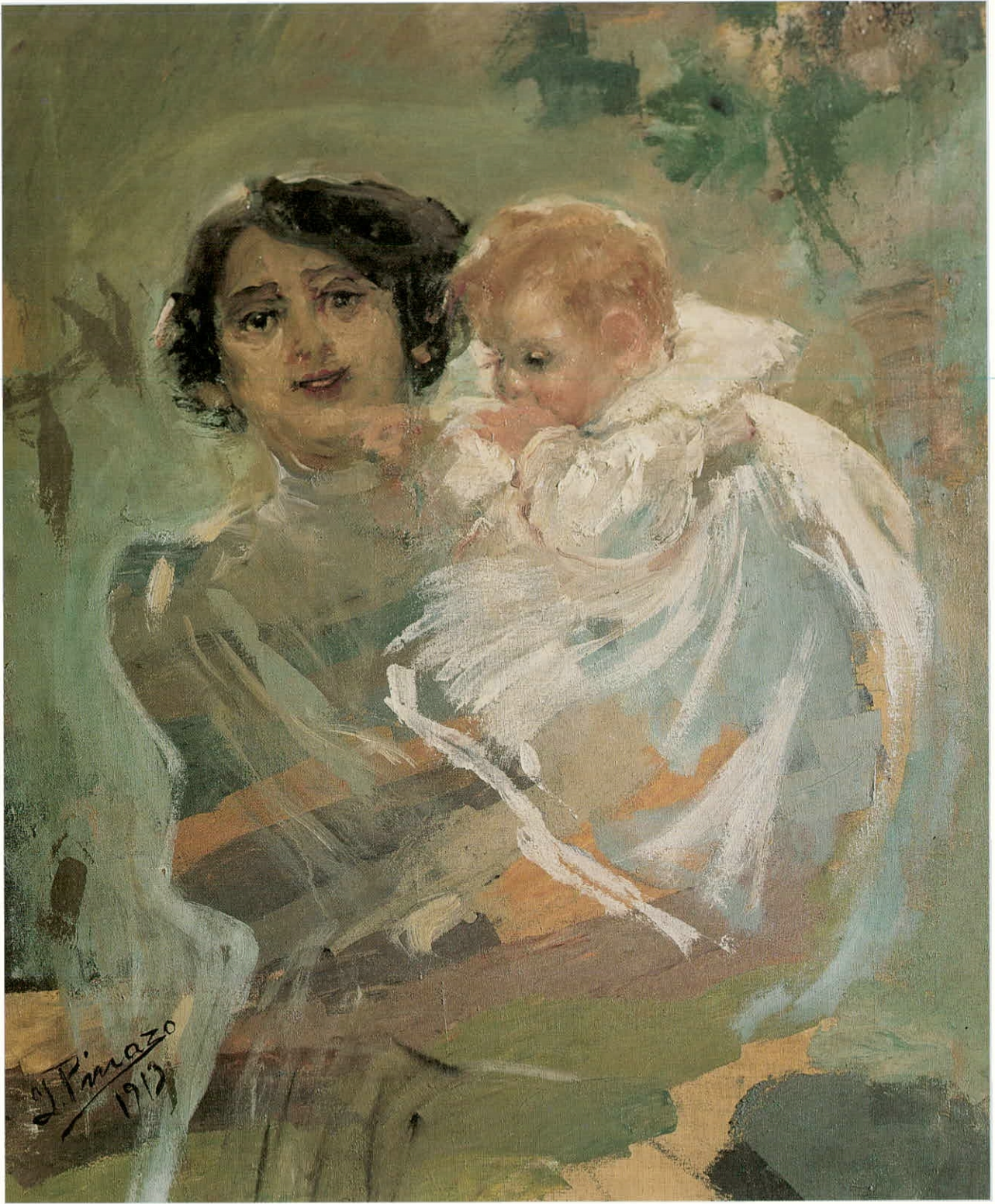
Exposiciones

Valencia, 1962.

Retrato de Marisa Pinazo Mitjans (fallecida en 1990), nieta del pintor, cuando tenía poco menos de un año de edad, en brazos de una niñera.

Pintura de extraordinaria desenvoltura, con una exquisita gama de tonalidades claras. Está ejecutada con una pincelada ágil y una factura suelta, a través de las cuales el pintor ha sabido retener, como si se tratara de un apunte rápido, la imagen inmediata, pero a la vez realista y tierna, de un bebé.

Fue adquirido al hijo del artista, el escultor Ignacio Pinazo.



Darío de REGOYOS (1857-1913)

PAISAJE NOCTURNO NEVADO

Óleo/lienzo

87 x 119 cm.

Firmado: «86 Haarlem (Holanda)/D. de Regoyos» (áng. inf. izq.).

Colección particular. Madrid.

En esta imagen nocturna de Haarlem, realizada durante una visita de Regoyos a esa ciudad de los Países Bajos en 1886, se sugiere un paraje urbano visto con luz artificial en una noche de invierno: a la derecha, en primer término, el tronco de un árbol pelado; en segundo término la hilera de casas y árboles que quedan levemente reflejados con sus luces en el agua del canal.

Regoyos nos ofrece un encuadre accidental ligeramente emparentado con las visiones urbanas de los impresionistas, pero una serie de aspectos plásticos y temáticos distancian su pintura de las experiencias sensitivas de ese grupo. Está ejecutado con un esfuerzo concienzudo por otorgar expresividad a la superficie pictórica, merced al trabajo con la espátula, de tal modo que alcanza un vigor casi expresionista. Aunque los reflejos y las luces denotan también un interés por transmitir el fruto de una observación natural, con una habilidad extraordinaria para sugerir planos e impresiones vagas, el paraje tiene una inquietante fuerza misteriosa de carácter simbolista y hasta surreal.



16 Huellem Holanda
A. de Regoyos

Eliseo MEIFREN (1859-1940)

PAISAJE

Óleo/lienzo

58 x 77 cm.

Firmado: «E. Meifrén» (áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Visión de un paraje costero muy típica de las mejores creaciones de su autor hacia 1900. Los primeros términos rocosos, poco vistosos como es costumbre, ocupan casi la mitad del cuadro. La composición en diagonal, de reminiscencias impresionistas, divide la superficie de tal manera que queda en segundo término el pretexto visual de la pintura, la línea de la costa y el mar.

Atractivo cuadro en el que el autor demuestra su excelente oficio pictórico. Extraordinaria valoración del color y la luz, ejecutado con una pincelada rápida y vigorosa que produce un interesante efecto realista.



Cecilio PLA (1860-1934)

SEÑORA CON SOMBRERO

Óleo/lienzo

86 × 61 cm.

Firmado: «Cecilio Pla/1908» (áng. inf. izqdo.).

Colección Masaveu. Madrid.

De frente, sentada sobre un sillón de estilo que se ve parcialmente, viste de negro y con un llamativo sombrero sobre la cabeza. Fondo neutro.

Está ejecutado con un profundo sentido decorativo, a base de tintas planas que van definiendo las superficies, muy característico de su madurez, aunque sin la trivialización de sus últimos años. Denota la influencia de recursos propios de otras técnicas artísticas como la ilustración gráfica.



Santiago RUSIÑOL (1861-1931)

EL SENA EN PARÍS

Óleo/lienzo

61 x 45 cm.

Firmado: «S. Rusiñol» (áng. inf. izqdo.).

Etiqueta: «Figuró en la
exposición/Homenaje Círculo

Artístico/Mayo 1932. Barcelona» (al
dorso sobre el bastidor).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Larco-Larraiza, 1964, v. III, n.º 162 [re-
producido].

Exposiciones

Barcelona, 1932.

Vista de l'Ille de la Cité al atardecer con el sol poniéndose sobre los tejados y la catedral de Notre-Dame a la derecha. A la izquierda se ve el arranque del Pont Saint-Louis. En primer término el Sena y un árbol sin hojas del Quai Bourbon en l'Ille Saint-Louis donde Rusiñol se había establecido en el otoño de 1893. La imagen está tomada desde la ventana de una de las viviendas situadas en la punta de la isla, uno de los rincones más pintorescos y atractivos del paisaje urbano de París.

Puesto que se trata del lugar donde vivió a partir de 1893, pero todavía le interesan los tonos grises percibidos al aire libre con el escueto motivo del árbol pelado en primer término como había pintado antes en Montmartre, es probable que se trate de una imagen de aquel invierno, aunque siendo un lugar tan típico pudiera incluso ser algo anterior. Posee obvias influencias del mundo impresionista, tales como el punto de vista, con el encuadre fragmentario y el desenfoque del segundo término, o el propio tema urbano intrascendente y nada poetizado, pese a que se prestaba, máxime por la luz crepuscular, que disuelve matéricamente los perfiles de los objetos en un día crudo y sin atractivo especial.

Sin embargo, esa atmósfera brumosa es también la que tienen los paisajes de Whistler, que traducen, como éste, una ensoñación simbolista y cuya influencia sobre Rusiñol se deja notar desde estos años. Se trata de una pintura especialmente sugestiva e interesante, tanto por los valores plásticos que en sí misma encierra como por la confluencia reflexiva de inquietudes modernas que supone en la evolución estilística de Rusiñol.

Antes en una colección particular de Buenos Aires.



Santiago RUSIÑOL (1861-1931)

JARDÍN DE ARANJUEZ

Óleo/lienzo

116 × 147 cm.

Colección particular. Madrid

Esta pintura representa un paraje del Jardín del Príncipe en Aranjuez, ideado por Juan de Villanueva (1739-1811) a partir de 1772 para el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, dentro del gusto pintoresquista a la moda. Respecto al Palacio, se halla en la orilla opuesta del Tajo. Se trata, en concreto, del Estanque de Chinescos, un lugar sumamente atractivo, situado en un claro del frondoso jardín, del que vemos el agua en primer término y un pabellón, a modo de templo circular de orden jónico.

Constituye un ejemplo muy característico de la actividad pictórica desarrollada por Rusiñol en un amplio período comprendido entre 1896 y 1931, fecha de su muerte precisamente en Aranjuez. Ofrece una visión panorámica, aunque de un espacio cerrado, íntimo, casi escenográfico. Tiende, según su costumbre, a componer buscando la simetría de la intervención humana en la naturaleza impregnada del paso del tiempo para, a partir de efectos eminentemente realistas, donde incluso hay variaciones de color por efecto de la luz, obtener un resultado decorativo y esteticista. Consigue así envolvernos de una vitalidad natural tan exuberante que va mucho más allá de la circunstancia pintoresca de tal manera que evoca —y hace evocar— sensaciones subjetivas.

Rusiñol escogió repetidas veces los jardines de Aranjuez como motivo de sus pinturas. En concreto existe otra célebre versión de este mismo paraje titulada *El Chinesco (Santiago Rusiñol y el encanto entrañable de sus jardines)*, Monografías de Arte Estrella, Madrid, s. a., p. 24.).



Joaquín SOROLLA (1863-1923)

LOS NOVIOS (o *Idilio*)

Óleo/lienzo
65 × 78 cm.

Firmado: «J. Sorolla y Bastida» (áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Nacional], 1901, p. 140; Balsa de la Vega, 1901, p. 298; Beruete, 1901, p. 218 [reproducido]; Cat. Exp. [Arte Español], 1956, p. 272; Cat. Exp. [Sorolla], 1963, n.º 30; Manaut, 1964, pp. 40-41 [reproducido]; Pantorba, 1970, p. 44 [reproducido] y p. 182 (n.º 1417; Pantorba, 1980, p. 180.

Exposiciones

Madrid, 1901, n.º 1072; Madrid, 1952; Madrid, 1956, n.º 424; Madrid, 1963, n.º 30.

Sorolla se interesó a finales del siglo XIX en varias ocasiones por este tema, que trató en acuarelas y óleos, de los cuales tal vez sea éste uno de los más importantes, pintado en Jávea en 1900. Representa a una joven pareja sentada sobre un bordillo ante una empalizada de cañas junto a un madero que sujeta un porche. El muchacho habla sonriente a la muchacha que, entre satisfecha y pudorosa, se lleva su mano derecha a la barbilla. Toda la escena acusa las ráfagas luminosas y las sombras que producen los ramajes bajo los que se encuentran.

La obra fue presentada a la Exposición Nacional de 1901, ocasión en la cual Sorolla obtuvo la medalla de honor. El crítico Balsa de la Vega hizo notar entonces, al destacar su participación en el certamen, la nota gris que imperaba en sus pinturas, «aún cuando tenga notas de sol tan bellas como el cuadrito *Los novios*». Fue comprada por el marqués de Bermejillo en 2.000 pesetas y después pasó a la colección Rodríguez Bauzá de Madrid, y de ahí a la de Manuel Arburúa. De ejecución desenvuelta y empastes llenos de brío, es una obra de excelente calidad pictórica donde, sin dejar atrás la anécdota realista que sirve de pretexto, el pintor explora con maestría los efectos de la implacable luz mediterránea, y los utiliza de tal manera para recrear visualmente el tema que las manchas de color llegan a adquirir un protagonismo propio, armonizadas casi de manera autónoma.



Joaquín SOROLLA (1863-1923)

MEDIODÍA EN LA PLAYA DE
VALENCIA

Óleo/lienzo
64 × 97 cm.

Firmado: «Joaquín Sorolla
Bastida/1904» (abajo a la derecha).

Colección Arango.

Bibliografía

Cat. Exp. [Sorolla], 1906, n.º 114; Cat. Exp. [Sorolla], 1942, s. p. [reproducido]; Pantorba, 1970, n.º 1506; Cat. Exp. [Sorolla. Solana], 1985, p. 73; Cat. Exp. [Sorolla], 1989, p. 130 [reproducido] y p. 215.

Exposiciones

Madrid, 1902, n.º 814; Barcelona, 1943, n.º XIX.

Visión en picado de la orilla del mar con un niño en primer término en pie y de espaldas y otros dos agachados más lejos cuyos perfiles se difuminan por la luz. El punto de vista del pintor queda subrayado por la sombrilla que, en primer término, cierra la composición por la parte derecha y superior.

Considerado un «apunte de gran tamaño» demuestra los cambios producidos en la pintura de Sorolla hacia un mayor dominio y seguridad creativa. De paleta ligera, pero brillante y enérgica, posee una osada agilidad pictórica. La aplastante luminosidad del mediodía reflejada sobre las aguas, más que disolver los perfiles o captar fugazmente la visión de un instante, se convierte en materia colorista vigorosa que casi siguiere una relación expresionista con el medio.

Procede de las colecciones Molenes, de París (1906), y Leopoldo Melo (1925) y Jorge Luis Cassini, de Buenos Aires (1967).



Joaquín SOROLLA (1863-1923)

CARLOS Y EULALIA URCOLA

Óleo/lienzo
123 x 102 cm.

Firmado: «A mis queridos amigos los señores Urcola/J. Sorolla Bastida 1907» (abajo a la izquierda).

Inscripción: «CARLOS-FERMÍN» (arriba a la derecha).

Colección Masaveu. Madrid.

Bibliografía

Cat. Exp. [Sorolla], 1942; Pantorba, 1970, p. 207 (n.º 2.015).

Exposiciones

Buenos Aires, 1942.

El doctor don Carlos Urcola, padre de los aquí retratados, Carlos y Eulalia, poseía una finca en El Pardo, donde estuvo Sorolla en 1907 con motivo de la enfermedad tuberculosa de su hija María Clotilde. Tanto los hijos del señor Urcola como sus padres fueron retratados por Sorolla en distintas ocasiones a lo largo de sus vidas y las dos familias permanecieron unidas por una gran amistad, como ratifica la correspondencia conservada que mantuvieron.

De cuerpo entero mirando al espectador, aparecen los dos niños: Carlos, vestido de gris, a la izquierda, sentado sobre un sillón con los brazos apoyados sobre el mismo; Eulalia, de azul, en pie a la derecha, con su pierna izquierda retrasada y su mano derecha junto a la rodilla de su hermano. Suelo levemente iluminado sobre el que se proyectan sus sombras y fondo oscuro.

Encantador retrato infantil de gran sobriedad, ejecutado con una pincelada ligera y suelta, por momentos abocetada, hábil para captar el ambiente atmosférico, entre la lección clásica de Velázquez y la exquisita frivolidad moderna de Sargent. Tras la aparente naturalidad con que las dos figuras posan para el pintor se transmite la frágil inquietud inocente de la infancia. El descuido se convierte así en una reflexión íntima sobre la existencia de estos dos seres cuya mirada queda como retenida entre sus pensamientos y los del espectador.



Ramón CASAS (1866-1932)

TEATRO DE NOVEDADES
40 × 54 cm.

Firmado: «R. Casas» (áng. inf. dcho.).

Colección particular. Madrid

Bibliografía

Cat. Sotheby's, 1985, n.º 30 [Maison dorée, reproducido]; Alcolea, 1990, p. 279 [reproducido].

El «Teatre de Novetats» de Barcelona estuvo situado desde 1869 en la Ronda de San Pedro, siendo trasladado después a la calle Caspe, esquina al Paseo de Gracia, donde se inauguró el 10 de junio de 1884. Entre 1890 y 1895 dio cobijo al Teatre Catalá gracias al empresario Salvador Mir i Pujol, a quien se deben fastuosas escenificaciones (Curet, F.: *Història del Teatre Catalá*, Barcelona, 1967, p. 243). La pintura ofrece una visión del interior desde las sillas del primer piso colocadas frente al pasillo central y permite ver la parte izquierda del patio de butacas con los primeros palcos de este lado, la orquesta y, al fondo, el escenario, según puede comprobarse en un plano del teatro de hacia 1905 conservado en la Biblioteca de Cataluña.

Casas recoge influencias del Impresionismo, tales como el tema —el espectáculo teatral—, el encuadre o el tratamiento pictórico, a base de pinceladas dadas a manchas, aunque el resultado tiene un sentido decorativo al margen del análisis de la luz artificial en que se desarrolla. La ejecución fresca y abocetada, por una parte, que evidencia un planteamiento rápido y directo del tema, y, por otra, la firma, permite pensar que se trata de una obra anterior a los doce plafones que decoran el Círculo del Liceo, uno de los cuales representa el interior del *Teatro Novedades* desde el mismo punto de vista (óleo/lienzo, 156 × 142 cm; Barcelona, Círculo del Liceo). Además, Casas había realizado esta serie hacia 1894-1898 a partir de motivos pintados con anterioridad. Todo ello lleva a fechar la obra no más allá de 1890. Pertenece, por lo tanto, a una de las mejores épocas del artista, plenamente integrado en las inquietudes pictóricas parisinas. Curiosamente, en una carta de Santiago Rusiñol a su amigo el escultor Enric Clarasó fechada en París en diciembre de 1889, en la cual habla de la exposición que ellos dos realizarían con Casas en Barcelona al año siguiente, envía saludos a «todos los amigos y sobre todo a los del Novedades» (Coll, I.: *Rusiñol*, Barcelona, 1990, p. 186).

Procede de la Galería Manuel Barbié de Barcelona.



Ramón CASAS (1866-1932)

DESNUDO FEMENINO

Óleo/lienzo
80 × 100 cm.

Firmado: «al meu amic
l'eminent/compositor Y. Albéniz/R.
Casas 94» (áng. inf. izq.).
Etiquetas: «Exposició del Nu/Circle
Artistic» (en el bastidor).

Colección particular. Madrid.

Exposiciones

Barcelona, 1933.

Visión en picado de una figura femenina desnuda que aparece echada y en escorzo, con la cabeza en primer término. Está rodeada de capullos, flores y pétalos de rosas.

Se conocen otras dos versiones de la misma época de desnudos femeninos muy similares, uno conservado en el Museo del Cau Ferrat de Sitges y otro en el Museo de Arte Moderno de Barcelona (ambos figuraron en la Exposición *Ramón Casas*, Barcelona, Centre Cultural del Palau de la Virreina, 1982, con los núms. 33 y 34, p. 144). En éstos, de menor tamaño, la mujer se presenta sobre fondo liso sujetando un bastidor. Tal vez fueron ejecutados con anterioridad porque parecen más dependientes del modelo académico que éste, más simplificado, donde se recrea además un cierto ambiente modernista, de tal modo que la sensualidad del desnudo entre las flores, expresión de una estética refinada y exquisita, levemente sugerente, se transforma en intrascendencia decorativa.

La exposición organizada por el Real Círculo Artístico de Barcelona y patrocinada por la Generalitat y el Ayuntamiento, que tuvo lugar a fines de 1933 y comienzos de 1934 en el vestíbulo de la Estación ferroviaria de la Plaza de Cataluña, en la que el cuadro participó, desencadenó una fuerte campaña contraria en el periódico *Catalunya Social* con una serie de artículos firmados por el intelectual católico Ramón Rucabado, después recopilados en *Bandera d'escàndol*, Barcelona, editorial Políglota, 1934.

Procede de la colección de Isaac Albéniz.



Enrique MARTÍNEZ-CUBELLS

(1874-1947)

MUJER EN EL PUERTO

Óleo/lienzo

100 × 81 cm.

Firmado: «E.M.-CUBELLS.RUIZ.» (abajo a la derecha).

Colección Masaveu. Madrid.

Una mujer de pueblo vestida de negro y con gorro blanco, acaso una bretona pintada en uno de los viajes del pintor por Europa, desciende por la escalera de piedra de un pequeño puerto pesquero. En segundo término diversas barcas.

Obra fechable hacia comienzos del siglo XX, ofrece una visión en picado, divulgada en la pintura occidental por impresionistas y postimpresionistas, en la que el pintor sabe captar admirablemente, a base de siluetas y reflejos, la calma porturia. A partir de la exploración de efectos luminosos alcanza un resultado colorista y plano, casi decorativo, de indudable personalidad, donde el poder expresivo del tema realista se relativiza en su intrascendencia.



Júlio ROMERO DE TORRES

(1874-1930)

MUJER ASOMADA A LA PUERTA
DEL JARDÍN

Óleo/lienzo

72 × 47 cm.

Firmado: «J. Romero de Torres/1902»

(abajo a la derecha).

Colección particular. Madrid.

En un interior a contraluz se ve a una muchacha con un cesto de mimbre, colocada de perfil, con la cabeza vuelta hacia una puerta semicubierta por una cortina a su espalda. Tras ella se distingue un patio con macetas de flores a plena luz.

Encantadora escena anecdótica, de apariencia intrascendente y feliz, llena de frescura colorista y luminosa. Está ejecutada con una pincelada suelta que cobra importancia en función de la luz, hasta alcanzar tal grado de reverberación que se convierte en el verdadero objetivo del artista.

Sin embargo, la postura de la muchacha, es decir, la sugerente incertidumbre de sus pensamientos y de su punto de vista, desde el ambiente cerrado y oscuro en el que está hasta el luminoso que contempla, proporciona a la pintura una reflexión temática más allá de lo obvio. Como en otras obras del artista —y de la pintura española en el cambio de siglo— los problemas representativos de la luz y de la trivializada figuración realista esconden una preocupación de contenido tan sutil como atractiva.



J. Lawrence Jones
1901

BIOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS

CARLOS REYERO

LEONARDO ALENZA Y NIETO (1807-1845)

Bautizado en la iglesia de San Andrés de la Villa y Corte, Alenza es, junto a Lucas, la figura más destacada del costumbrismo madrileño. Aunque tuvo una primera formación académica con Juan Antonio de Ribera y José de Madrazo, fue la obra de Goya, convertida en mito romántico, la que orientó su trayectoria artística. En este sentido, la historiografía le ha considerado siempre como el pintor que mejor entendió al genio aragonés. Ello, unido a una vida breve y desgraciada, alejada de los grandes encargos oficiales y de las modas pronto vituperadas, ha hecho que su personalidad goce de gran fortuna entre la crítica moderna. Hombre de carácter extraño, excepcional y prolífico dibujante, conocido ilustrador en su tiempo, el catálogo de su obra pictórica, donde se citan retratos y escenas históricas y de género, muestra una gran diversidad. La composición suele ser cuidada y, junto a recuerdos de maestros antiguos, lo más interesante reside en su factura ágil, sabia para captar con ironía humorística y distante la gracia de la vida, con un sentido profundo del color, de los contrastes violentos de la luz y del movimiento.

AURELIANO DE BERUETE Y MORET (1845-1912)

Es una de las personalidades de la cultura española más significativas e interesantes de su tiempo. Perteneciente a una familia de la alta sociedad, nació en Madrid por cuya universidad se doctoraría en Derecho en 1867. Además de excelente paisajista, fue un gran conocedor, crítico y coleccionista de pintura, a la que, como creador, se dedicó tarde, después de abandonar en 1873 la carrera

política. Hombre de talante liberal y vitalista, fue discípulo de Carlos de Haes hasta 1878. Vinculado al círculo de intelectuales que llevarían a cabo la fundación de la Institución Libre de Enseñanza en 1877, su pintura se transforma ideológica y plásticamente, desde las enseñanzas naturalistas del maestro, a través de la identificación con el paisaje castellano y la reinterpretación de lo velazqueño, aunque el acontecimiento en verdad decisivo sería su viaje a París en 1878, donde, junto a Martín Rico, conocería la escuela de Barbizon. Desde entonces pintó y viajó mucho por España y Europa, premiado en múltiples exposiciones nacionales e internacionales y condecorado con diversas distinciones. La obra de Beruete nos introduce en el siempre atractivo problema, que marcó a toda una generación, de la búsqueda de unas señas de identidad genuinamente españolas. Pero sus paisajes, de desenvuelta pincelada, suponen, sobre todo, un acercamiento intrascendente y casual al entorno real que se deshace en una gama cromática exquisita.

RAMÓN CASAS Y CARBÓ (1866-1932)

Nació en Barcelona en el seno de una familia acomodada, que no le impediría formarse como pintor y dibujante desde su adolescencia hasta llegar a ser uno de los mejores exponentes del modernismo pictórico catalán, además de cartelista e ilustrador gráfico. Visitante del París de los años ochenta conoce allí el refinado academismo del retratista Carolus Duran, impecable técnicamente, pero decorativo y trivial al mismo tiempo, y las consecuencias de la revolución impresionista, en especial, los temas de la vida moderna y frívola, los colores claros y puros y la concepción esencialmente plana de la

pintura. Todo ello quedará sintetizado en su estilo personal donde la belleza final se basa más en una armonía rítmica preestablecida de líneas y superficies, que en la trasposición de un determinado punto de vista sobre el entorno, que a veces alcanza, incluso, al españolismo o la temática social. Participó tanto en las exposiciones modernistas de Barcelona como en las Nacionales de Madrid o en los salones de París y contribuyó a la fundación, en 1897, de «Els Quatre Gats», que centralizó las inquietudes más avanzadas del arte catalán finisecular. Ya en el siglo XX se convirtió en una figura de éxito mundano, especialmente como hábil autor de numerosos retratos al óleo o al carbón en la línea de los más afamados artistas de su tiempo. Este éxito produce en ocasiones unos resultados un tanto banales. Pero ello no impide otorgar a su personalidad el calificativo de excepcional.

JOAQUÍN DOMÍNGUEZ BÉCQUER (1817-1879)

Sevillano, es primo de José Domínguez Bécquer, fundador de esta dinastía de pintores, y tío segundo de Valeriano y Gustavo Adolfo. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal donde llegó a ser profesor, director y académico, de tal manera que ocupó un lugar muy destacado en el panorama artístico local de su tiempo. Fue un artista prolífico que tuvo bastante éxito con sus pinturas costumbristas que vendía con facilidad. Compone y dibuja con la corrección académica que le proporciona el conocimiento de la pintura del pasado, no exento de cierta encantadora torpeza donde abundan estereotipos gestuales. Consigue a veces una brillantez cromática y luminosa que en ocasiones posee incluso una loable soltura.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA (1806-1857)

Nació en Sevilla en cuya academia recibió la primera formación bajo la tardía estela de Murillo. Allí había adquirido ya una cierta fama antes de viajar a Madrid en 1831 y entrar en contacto con la Academia de San Fernando, donde, con el tiempo, llegaría a ser profesor y académico. Participó en la fundación del Liceo Artístico y Literario en 1837, una de las empresas más singulares del romanticismo español del que es genuino represen-

tante. Además de célebre pintor, insigne maestro y activo animador de inquietudes artísticas, fue también un teórico y crítico que sintió los mismos deseos renovadores que embargaron a escritores y políticos. Vuelto a Sevilla en 1838, pierde la visión durante unos años, pero se recupera. Condecorado con diversas distinciones y nombrado para cargos oficiales como el de pintor de cámara, muere en Madrid tras realizar una obra considerable en la que hay todo tipo de temas, entre ellos el desnudo femenino tan raro en la pintura española de su tiempo. Sin embargo, destaca, sobre todo, como retratista. Sus personajes, cuya fisonomía está habitualmente bien captada, aunque casi siempre son hieráticos, e incluso de gestos torpes y envarados, emergen de una atmósfera exquisita procedente de la reinterpretación misteriosa de la tradición pictórica española en la que se nos revelan con una fragilidad tierna, sensible, humana, seductoramente moderna.

CARLOS MARÍA ESQUIVEL RIVAS (1830-1867)

Hijo y discípulo de Antonio María Esquivel, se traslada con su padre de Sevilla a Madrid donde sigue estudios en la Academia de San Fernando. Obtiene una pensión para formarse en París donde ya se encuentra en 1852 inscrito en el taller de Cogniet, el más frecuentado por españoles. A su vuelta participa en diversas tareas docentes y presenta a las exposiciones nacionales de Bellas Artes retratos y, sobre todo, temas históricos y religiosos con los que obtiene cierto éxito, amparado seguramente por el prestigio de su apellido. El estilo de Carlos María Esquivel está muy influido por el de su padre, aunque su preferencia por las grandes composiciones, para las que no se muestra muy dotado, le han situado entre una pléyade desigual de artistas dedicados con escasa fortuna a ese género, cuando en otras obras conserva la elegante ternura de la firma paterna.

DIONISIO FIERROS ÁLVAREZ (1827-1894)

Asturiano de Ballota (Cudillero), es hijo de campesinos. Trasladado a Madrid, entra al servicio del marqués de San Adrián que le descubre su afición y le introduce en el taller de José de Madrazo, desde donde pasará al de su hijo Federico en 1844. Estudia en la Academia de San Fernando y se ejercita en la copia de pintura antigua del

Museo del Prado, especialmente de Velázquez, aspecto decisivo de su formación. En 1855 se instala en Santiago de Compostela donde, aparte de realizar algunos retratos y obtener cierto reconocimiento, pinta diversos temas de costumbres locales, trascendentales tanto para definir su personalidad artística como para esbozar los orígenes de la actividad pictórica moderna en Galicia. Su éxito en las exposiciones españolas y extranjeras, así como el tipo de encargos recibidos y los propietarios de sus obras, ponen de relieve que el artista tuvo una gran importancia histórica cuyo menosprecio posterior no puede justificarse. Su arte está en una línea de indudable interés, muy de moda en los años centrales del siglo, incluso internacionalmente, que se basa en el entusiasmo romántico por la tierra y las costumbres, pero presentadas no de una forma arquetípica e intemporal, sino contempladas en el presente, con recursos plásticos que, aunque procedentes de un repertorio de escuela, son realistas según la tradición antigua.

MARIANO FORTUNY Y MARSAL (1838-1874)

Nacido en Reus, se forma dentro del academicismo nazareno en Barcelona, cuya diputación, tras haberle otorgado una pensión en Roma, le comisiona en 1860 como cronista de la guerra de África. Allí vuelve en 1862 entusiasmado por el exotismo del lugar, que se traduce al principio en una pintura de fogosidad romántica, antes de convertirse enseguida en el más internacional de nuestros artistas decimonónicos, debido, sobre todo, al fervor que suscitaban sus pinturas en París, a donde, aparte de viajar en cuatro ocasiones, llegaron a través del marchante Goupil. Pintor de una habilidad extraordinaria, condecorado del Museo del Prado, pasa a ser, tras recibir la influencia de Meissonier, el más famoso representante de una corriente que, definida un tanto equívocamente con su nombre e imitada hasta la más absoluta trivialización a lo largo del siglo, se caracteriza por cuadros de pequeño tamaño (*tableautins*), realizados con una técnica minuciosa, precisa y brillante, preciosista, cuyo sistema representativo combina elementos antiguos y modernos de carácter realista que representan temas de tiempos pasados (de preferencia el siglo XVIII, por lo que se llaman «cuadros de casacón») o de lugares lejanos, donde los personajes viven intrascendentes anécdotas. Fortuny, sin embargo, se resistió cuando pudo a las exigencias comerciales que obligaban a la repetición

de prototipos y, establecido primero en Granada y después en Roma, donde moriría, realizó en los últimos años de su existencia, una pintura rica en efectos de luz y plasticidad sumamente atractiva.

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA (1791-1865)

Se formó copiando en su ciudad natal, Sevilla, las obras de Murillo. Allí realizó una actividad artística, tanto docente como creativa, de cierta importancia, antes de viajar a Madrid con Esquivel en 1831 atraído por el prestigio de la Academia de San Fernando y las posibilidades de la Corte. Llevó a cabo un intenso trabajo de encargos para la alta sociedad, pero pese a participar en diversas exposiciones y retratar a la propia reina, nunca alcanzó los triunfos de sus contemporáneos, acaso porque sus pinturas estaban, al menos, en apariencia, ancladas en una estética pretérita e inmovilista. Sin embargo, la obra de Gutiérrez de la Vega, donde aparte de escenas religiosas y de género abundan los retratos, es, desde luego, la consecuencia pictórica más fecunda de la admiración que provoca Murillo en la escuela sevillana del siglo XIX; si bien su interés y personalidad dentro del romanticismo español de raíces castrizas se debe a que, tras los suaves contornos y el dibujo ligero, hay un tono vaporoso aristocráticamente elegante, con pinceladas en ocasiones briosas, donde los personajes tienen la viveza y frescura de lo captado en el siglo.

PAULINO DE LA LINDE (1837-?)

Poco conocido pintor nacido en Granada que se dio a conocer públicamente en la exposición nacional de 1856 como discípulo de Eugenio Lucas. Considerado por ello entre el círculo, a veces indiferenciado, de seguidores lucoides, su escasa obra catalogada demuestra una nada despreciable habilidad para la captación de tipos, así como una cierta soltura pictórica y colorística.

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA (1772-1850)

Es uno de los grandes nombres de la pintura española. Formado dentro del academicismo tardobarroco, primero en Valencia, donde nació, y después en Madrid, gusta de la ampulosidad y el colorismo de los maestros del si-

glo XVIII, que precisa con un dibujo de raíz mengsiana y una observación minuciosa. Activo en Valencia durante su primera madurez, en 1814 es llamado a la Corte por Fernando VII que le nombra primer pintor de cámara, alcanzando los mayores honores y el máximo prestigio. Desde entonces, llevó a cabo, entre otros muchos trabajos docentes, organizativos (El Real Museo de Pinturas) y decorativos (Palacio Real), un abundante número de retratos que, además de ser rigurosamente fieles a las fisonomías que representan, evidencian una habilidad técnica extraordinaria para reproducir con meticulosidad las calidades de las cosas. Con el paso del tiempo, su estilo, de cierta solemnidad antigua siempre, asimila aspectos del romanticismo como la humanización del personaje, bien porque entran en una nueva relación con el escenario, bien porque sus poses, sus rasgos o sus vestidos, descubren, tras la implacable descripción, una sublime como frágil intrascendencia. Uno de los mayores atractivos de Vicente López reside en ese espíritu contracorriente que, procedente de otro siglo, pervive, como el de sus retratados, en el siguiente. Pero ello no es, en modo alguno, una actitud única o residual, ni menos estéril, sino testimonio de la riqueza y diversidad de gustos de una época.

EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ (1817-1870)

La obra del madrileño Eugenio Lucas ha tenido la inmensa fortuna —que conlleva también la inmensa desgracia— de seguir la senda de un mito como Goya, al que admiró tanto como él mismo fue admirado después. Ello explica los problemas de atribución que históricamente —y aún hoy— han tenido algunas de sus obras, a lo que contribuyó en gran medida su propio hijo. Sus preferencias hacia los grandes maestros del Museo del Prado, en especial hacia la veta brava y popular del costumbrismo goyesco, marcaron su formación frente al desinterés que mostró por el academicismo, aunque no despreció del todo los honores públicos. Su estilo es diverso y desigual, por lo que tal vez el conjunto de su obra, como tantos juicios globales, no merezca ni un indiscriminado entusiasmo ni el antiguo horror de «los falsos goyas». El mejor Lucas es, desde luego, un gran pintor romántico, que demuestra, cuando menos —y cuando en España casi nadie lo hizo— la inagotable savia goyesca, una pincelada briosa y una factura desenvuelta, que atraen a cualquier amante de lo pictórico,

junto a no poca fantasía visual en la interpretación de los temas.

JOSÉ DE MADRAZO Y AGUDO (1781-1859)

Nacido en Santander, se forma en la Academia de San Fernando. En 1801 obtiene una pensión para estudiar en París, donde conoce las directrices estéticas de David, por lo que su nombre aparece siempre como introductor del neoclasicismo francés en España, aunque está ya en 1805 en Roma, ciudad en la que permanece al servicio del rey exiliado, Carlos IV, y donde tratará, entre otros, al pintor Ingres. Vuelto a Madrid en 1818, contribuye decisivamente al desarrollo de la litografía, pero, sobre todo, se encarama a los puestos artísticos de mayor prestigio en su tiempo: director del Museo del Prado en 1838, de la Academia de San Fernando en 1847 y primer pintor de cámara a la muerte de López en 1850. Con él se inicia la influencia de un apellido sobre la oficialidad artística española que quedará marcada con el espíritu Madrazo durante todo el siglo. Como pintor, es más conocido por sus asuntos que por sus retratos, aunque tal vez éstos hayan superado mejor la crítica adversa del neoclasicismo español, pues mientras a aquéllos les pierde la trivialización gestual, los retratos conservan algo de la serena intemporalidad de los seguidores de David bajo el idealismo leve de los personajes que posan.

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA (1841-1920)

Hijo de Federico, nació también en Roma, aunque se formó primero en Madrid y después en París, donde transcurrió la mayor parte de su vida. Amparado por el apellido familiar y por unas dotes técnicas nada despreciables, se convirtió enseguida en el típico artista mimado por la alta sociedad finisecular, aunque un tanto al margen de las novedades que se producían entonces en la pintura. Como su padre, es, sobre todo, un gran retratista. Su estilo combina la aristocrática elegancia del retrato inglés del siglo XVIII con los recursos del realismo académico francés del momento, de tal manera que el resultado tiene siempre una apariencia moderna, debido, entre otros factores, a la expresividad del color. Su factura es, en ocasiones, suave y refinada, y tiende a la ilusión

verista basada en un cuidado modelado del volumen, pero muchas veces utiliza una pincelada gruesa, como abocetada, que produce un resultado de imprecisa simplificación.

FEDERICO DE MADRAZO Y KÜNTZ (1815-1894)

Nacido en Roma durante la estancia allí de su padre don José, heredó toda la fama que éste ya había alcanzado, de tal modo que se convirtió desde mediados del siglo XIX, y durante toda su vida, en la firma más prestigiada de la pintura en España: sus títulos, condecoraciones y nombramientos ponen en evidencia la enorme influencia que en todos los órdenes ejerció sobre el mundo artístico español. Durante su juventud había entrado en contacto, tanto en Roma como, sobre todo, en París, con las modas nazarenas y el purismo romántico a lo Ingres, componentes estilísticos de su obra a los que seguirá más o menos fiel siempre. Vivió tan familiarizado con las altas esferas de la aristocracia, la política, la cultura y la sociedad de su tiempo, que sus lienzos constituyen el testimonio más genuino de los conservadores ideales estéticos de quienes dirigieron la España del siglo XIX. He ahí la grandeza y la sumisión de su arte. Ante todo, Federico de Madrazo es un excelente retratista que se aproxima cuidadosamente a la realidad física para poner de relieve la representatividad del personaje mediante la luz, la escenografía y el elaborado trabajo de todos los objetos, aunque es la delicada intimidad que emana de los rostros y los gestos la que, como una deliciosa atracción banal, nos deja seducidos.

ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS Y RUIZ DIOSAYUDA (1874-1947)

Madriileño, hijo del también pintor Salvador Martínez Cubells, se forma primero en España dentro de la tradición del realismo luminista con ecos sociales, de moda en las exposiciones nacionales de fin de siglo, donde es premiado con diversas medallas. Continúa después sus estudios en el extranjero, especialmente en Munich; aunque viaja por toda Europa. Su obra refleja entonces conquistas visuales modernas a través de tipos y costumbres locales. Establecido en Madrid como profesor es, hasta su muerte en Málaga, una figura reconocida en el ambiente oficial.

ELISEO MEIFRÉN ROIG (1859-1940)

Nacido en Barcelona, es una de las figuras más notables del paisajismo catalán de entresiglos. En su pintura, se notan enseguida las consecuencias del *plein air* y conoce tempranamente en París la disolución del Impresionismo, aunque no recoge la lección de este movimiento hasta más tarde. Participa desde los años ochenta en muchísimas exposiciones nacionales e internacionales con diversos reconocimientos públicos y premios. Sus paisajes se sitúan en lugares muy diversos, si bien Cadaqués es uno de los preferidos durante toda su vida. Demuestra en ellos un gran oficio de pintor, aunque el éxito que le facilitó la comercialización de sus trabajos, le trajo consigo también un conformismo que produce cierta monotonía. Con todo, Meifrén recoge esquemas compositivos y encuadres de gran modernidad, no se recrea en la belleza natural (los temas, generalmente además poco vistosos, son por completo irrelevantes) y su factura, de colores puros, tiene la frescura de lo captado con rapidez y facilidad.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN (1840-1924)

Nació en Valencia, ciudad en la que comenzó sus estudios. Premiado allí en diversas exposiciones, entró en contacto, a través de su amigo Ferrándiz, con la ciudad de Málaga, de cuya Escuela de Bellas Artes sería profesor en 1879 y por la que sentiría un especial afecto hasta su muerte. Después de recibir la primera medalla en la Nacional de 1881, obtuvo del gobierno la pensión de mérito en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Su prestigio entonces como pintor de asuntos y paisajes se hizo inmenso, hasta el punto de suceder a Haes en la cátedra de esta última disciplina en la Escuela de Bellas Artes, donde llegaría a director. Su nombre debe figurar hoy, sin duda, entre los más brillantes de los que se dedicaron a la pintura en la España del siglo XIX. Formado dentro de un realismo personal interesado por todo tipo de temas, su factura es, al principio, jugosa y táctil, procedente de una observación franca y hábilmente transmitida, pero transformada positivamente por la luz alcanza unos cromatismos rutilantes, en ocasiones poéticamente alucinantes. Muñoz Degrain consigue así extraer de una realidad que por momentos deja de serlo la magia inquietante de la pintura pura.

VICENTE PALMAROLI GONZÁLEZ (1834-1896)

Nació en la localidad de Zarzalejo, en la sierra madrileña. Formado junto a su padre, un litógrafo de origen italiano, y en la Academia de San Fernando, fue pensionado en su juventud para estudiar en Roma. A su vuelta, durante los años sesenta, alcanzó los más altos galardones en las exposiciones nacionales, a pesar de lo cual se trasladó a París atraído por el negocio de la pintura preciosista ambientada en el anecdotario dieciochesco. Vuelto a España, fue nombrado en 1882 para dirigir la Academia Española de Bellas Artes de Roma, cuando ya era una personalidad internacional reconocida con múltiples galardones. En sus últimos años ocuparía la dirección del Museo del Prado. La obra de Palmaroli es de una extraordinaria calidad siempre. Respetuoso con los ideales académicos, transmite una exquisita ternura y sensibilidad de impronta romántica que se acopla a la perfección a su dulce manera de ver la realidad. Su estilo se dirige unas veces hacia el más virtuoso preciosismo, de aspecto aporcelanado y suave, sumamente encantador en todo caso, y otras veces, por el contrario, posee una desenvoltura castizamente española, a base de una factura sobria y ágil. Las influencias del Realismo, que se perciben, sobre todo, en los temas, las poses de los personajes y ciertos modos del tratamiento pictórico, más que en una visión diferente, parecen haberse introducido en una pintura «clásica» con la misma naturalidad indolente que emana de sus cuadros.

JENARO PÉREZ VILLAAMIL (1807-1854)

Nacido en el Ferrol, su padre era profesor de Topografía en el colegio militar de Santiago, cuyas enseñanzas marcarían los primeros años de su vida. Tras el fracaso del ejército liberal en 1823 al que se había enrolado, estudia pintura en la Academia de Cádiz y se marcha a Puerto Rico. Vuelto a España en 1833, viaja por Andalucía y conoce al paisajista escocés David Roberts, determinante para su estilo. Trasladado después a Madrid, participa, con éxito, en las exposiciones de la Academia de San Fernando y en todas las actividades culturales que definen nuestro Romanticismo, desde las publicaciones hasta el Liceo Artístico y Literario. En este sentido, sus paisajes estarán muy relacionados con los libros de viajes y la descripción de monumentos y tendrán múltiples connotaciones históricas o costumbristas. En 1840 inicia un

viaje por Europa y concurre al Salón de París. A su vuelta, pese a la menor consideración académica que tenía entonces la pintura de paisaje, se convertiría, en 1845, en el primer Catedrático de esa disciplina en la Academia de San Fernando. Durante los últimos años de su vida realizó nuevos viajes por España, mientras su prestigio y reconocimiento público iban en auge. Considerado siempre como el primer paisajista español de su tiempo, su pintura tiene, desde luego, una indudable personalidad: las mejores representaciones, muchas veces ejecutadas con una paleta rica y pastosa, pródiga en colores cálidos, se sumergen en una atmósfera mágica que las disuelve en una irrealidad singular.

IGNACIO PINAZO CAMARLENCH (1849-1916)

Nació en Valencia en el seno de una familia humilde, por lo que en su juventud tuvo que simultanear su formación en la escuela de esa ciudad con el ejercicio de oficios diversos. Tras dos estancias en Roma, una sufragada con sus propios medios y otra gracias a una pensión de la Diputación Provincial, vuelve a Valencia donde empieza a cosechar los primeros éxitos de importancia, que continuarían a lo largo de su vida, tanto allí como en Barcelona y, sobre todo, en Madrid. A pesar de ello, renunció a establecerse en la Corte, donde obtenía encargos y apoyos importantes, y prefirió vivir relativamente retirado en su estudio de Godella, donde llevaría a cabo una incesante producción, sobre todo de estudios y apuntes múltiples, y donde moriría. Cultivador de todos los géneros pictóricos —la historia, el retrato, la anécdota, el paisaje— su punto de partida, aun respetuoso con lo académico, se distancia de las exigencias narrativas antiguas —casi no existe la anécdota— para alcanzar una autonomía pictórica basada en la captación rápida de lo real. Su pintura ofrece una renovación dirigida hacia la defensa de la forma y de la luz por medio de una pincelada vigorosa y desenvuelta, como dada a manchas, en la que la espontaneidad e independencia son sus mayores valores.

CECILIO PLÁ Y GALLARDO (1860-1934)

Valenciano, se formó primero en su ciudad natal y después en Madrid como discípulo predilecto de Emilio Sala, aunque también ampliaría conocimientos en el extran-

jero. En busca del máximo galardón, que siempre se le negó, participó en las exposiciones nacionales con cuadros de envergadura, de espléndido realismo y una gran calidad, tal vez los mejores de su producción, que le valieron para adquirir un cierto prestigio. Dedicado gran parte de su vida a la docencia, en su obra, aparte de una producción final acaso algo amanerada, hay un interés múltiple: no sólo porque como pintor cultivó todo tipo de géneros y técnicas, sino porque como ilustrador contribuyó poderosamente a la popularización de imágenes modernas. Su estilo se transformó desde un sobrio colorismo hacia una fresca captación de efectos y reflejos luminosos, en la órbita de los más famosos compatriotas suyos contemporáneos. En ocasiones alcanzó una simplicidad decorativa de la máxima novedad en el panorama madrileño, a base de tintas planas de gran finura.

FRANCISCO PRADILLA Y ORTIZ (1848-1921)

Nacido en Villanueva de Gállego (Zaragoza), empezó a formarse bajo las directrices artísticas de escenógrafos. Tras sus estudios de pintura en Madrid, ganó en 1874 una de las plazas de número de la recién creada Academia Española de Bellas Artes de Roma. En 1878 obtendría la medalla de honor en la Exposición Nacional por su cuadro *Doña Juana la Loca* que le consagraría como pintor de historia y le proyectaría hacia una carrera fulgurante. Admiradísimo artista, miembro de diversas instituciones académicas y en posesión de prestigiosas condecoraciones nacionales e internacionales, recibió encargos importantes, que le llevarían a dedicarse también a la pintura decorativa y al retrato, y alcanzó la dirección de la Academia de Roma y la del Museo del Prado. Sin embargo, desde el abandono de este último cargo en 1898, se desentendió casi totalmente de la comparencia pública, aunque continuó pintando. La popularidad de Pradilla —uno de los artistas españoles más significativos del siglo XIX— deriva, sin duda, de su condición de pintor de historia, aunque en el catálogo de su obra figuren diversos géneros, entre ellos el paisaje, de excepcional abundancia e interés. La combinación de ciertos recursos efectistas tradicionales con innovaciones visuales realistas alcanza un resultado sorprendente: junto a una incomparable habilidad para recoger la minuciosa verdad de las cosas hay una jugosa pintura cuya plasticidad y sentido del color ofrece conquistas luminosas e impresión de aire libre.

DARÍO DE REGOYOS VALDÉS (1857-1913)

Por edad, es el primer gran artista español embarcado sin paliativos en una dinámica moderna que nada debe a las prácticas académicas decimonónicas. Nacido en Ribadesella (Asturias), se establece con su familia en Madrid en 1871 donde sigue cursos en la Academia de San Fernando. En 1879 sale para París y Bruselas, en cuya capital conoce a los más avanzados grupos en la órbita del Impresionismo y expone con *L'Essor*. Desde allí hace dos viajes a España con sus amigos belgas. En Bruselas participaría en 1883 en la fundación del *Cercle des XX*, que convirtió a esa ciudad en un centro artístico de vanguardia. Desde 1890 su obra figura tanto en el Salón de los Independientes como en otras exposiciones de París y se relaciona con los postimpresionistas. En las Nacionales de Madrid, sin embargo, donde igualmente participa, no obtiene el reconocimiento que le corresponde. Desde finales de siglo, aunque no renuncia por completo a los viajes al extranjero, reside primero en Guipúzcoa y Vizcaya, donde pinta numerosas vistas locales, y después en Barcelona, donde moriría. Regoyos mostró una especie de aversión a los recursos fáciles del nacionalismo pictórico español, que interpreta como retrógrados frente a la vanguardia europea. Su pintura se sitúa tras la estela impresionista, pero independiente de ella: desde la realidad simple y prosaica, tratada con colores claros, ofrece sensaciones visuales y deformaciones líricas que le acercan a experiencias pictóricas muy posteriores.

MARTÍN RICO Y ORTEGA (1833-1908)

Importante paisajista madrileño cuya producción artística, un tanto ajena a la dinámica generada en España, le ha impedido ocupar el puesto relevante que merece. Comenzó sus estudios en la Academia de San Fernando con Pérez Villaamil y gracias a una pensión de la Diputación Provincial amplió su formación en París interesado por el paisajismo romántico y solemne del suizo Alexandre Calame, que abandonó enseguida, al producirse su contacto directo con la Escuela de Barbizon. Durante una etapa de su vida ejecutó vistas de los alrededores de París que son de lo más avanzado que produjo un pintor español en la década de los sesenta pues, aunque muy compuestas y complacidas en el tema, tienden a una claridad y soltura desusadas entonces en España. Pre-

miado en diversas exposiciones nacionales e internacionales, su pintura se vio influida por el éxito de Fortuny y las exigencias comerciales, por lo que comenzó a distanciarse de las consecuencias a las que hubiera llegado mediante la exploración de lo real. De todos modos, no renuncia a una cada vez más poderosa luminosidad ni a la utilización de encuadres casuales. Sus famosas, entre otras, vistas de Venecia, la ciudad en la que se estableció durante sus últimos años, están ejecutadas con una minuciosidad preciosista que, a veces, roza la intrascendencia decorativa, pero poseen curiosamente un halo mágico que acerca a Rico a las preocupaciones esteticistas del fin de siglo.

JULIO ROMERO DE TORRES (1874-1930)

Casi la totalidad de la trayectoria artística de este famoso cordobés pertenece por talante y cronología al siglo XX. Se formó junto a su padre Rafael Romero Barros y en la atenta contemplación de la más avanzada pintura que podía verse en Madrid y Andalucía durante su juventud. Su estilo de entonces, de arranque realista, refleja una búsqueda de efectos de luz y una poética colorística muy atractiva, que abandonaría tras realizar un trascendental viaje por Europa en 1907. Su pintura de madurez se inspira en una particular visión de obsesiones profundas enraizadas en lo autóctono, lo que le hizo alcanzar importantes cotas de éxito, sobre todo en su tierra, e incluso en Madrid y en el extranjero. Pero ello mismo, y el aspecto un tanto rancio de sus cuadros, provocó un descrédito que parece superado al comprenderse mejor el alcance de sus mitos: la provocadora sensualidad que emerge de un mundo nostálgico e irreal conecta tanto con sensibilidades simbolistas y decorativas como surreales.

EDUARDO ROSALES GALLINA (1836-1873)

Su nombre se cuenta entre los más grandes pintores españoles del siglo XIX. Nació en Madrid y cursó estudios en la Academia de San Fernando. A pesar de la falta de salud que le acompañaría siempre, tuvo un incesante entusiasmo por el análisis de los distintos problemas que le planteaba la actividad pictórica a los que hábilmente supo dar soluciones personales, extraídas tanto de una lectura creativa de la pintura del Museo del Prado,

Velázquez en particular, como de la propia percepción de lo real. En 1857 emprendió un largo viaje hacia Italia durante el que conocería también la pintura francesa contemporánea. Tras numerosas penalidades personales y de ejecución, su obra *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* es premiada con primera medalla en la Nacional de 1864 y está a punto de alcanzar la medalla de honor en la Universal de París de 1867. Desde entonces se sucedieron los encargos, los premios y las condecoraciones, que, sin embargo, no hicieron de él un artista acomodaticio: aunque cultivaba diversos géneros y conseguía espléndidos resultados en ellos, la pintura de historia centró siempre sus máximas aspiraciones. Fue nombrado primer director de la Academia de Roma, cargo que no llegó a ocupar por fallecimiento. Su repentina desaparición en plena racha de triunfos contribuyó a cristalizar de inmediato un entusiasmo que no se ha visto nunca mermado por el descrédito de lo decimonónico. Su severa factura, que tiende a suprimir los medios tonos, consigue una solemnidad antigua, pero al mismo tiempo deja intuir la autonomía pictórica de lo moderno.

SANTIAGO RUSIÑOL PRATS (1861-1931)

Nació en Barcelona y llegaría a ocupar un lugar destacado en la renovación modernista catalana. Tras su formación con el acuarelista Tomás Moragas, practica primero un naturalismo sentimental, que adquiere dimensiones poéticas simbolistas en contacto con las novedades de París, a donde viaja en distintas ocasiones, con una decisiva estancia en Montmartre a partir de 1889. En los años noventa es ya una figura de gran prestigio, aglutinante de las importantes fiestas modernistas que se celebran en Sitges desde 1892. Extrae permanentemente, tanto de las más avanzadas figuras y grupos extranjeros como de la interpretación mística del Greco, una inspiración fecunda para su pintura, a caballo siempre entre la realidad y la trascendencia, entre lo obvio y lo misterioso. Desde los últimos años del siglo, y durante el resto de su vida, Rusiñol se dedicaría a pintar paisajes de diversos lugares de España, en especial de Aranjuez, donde se estableció y donde moriría. Aunque con los años repitió las mismas fórmulas, lo que no le impediría alcanzar primeras medallas en las Nacionales y una fama reconocida en todo el Estado, sus paisajes son, a la vez, expresivos y decorativos: de los mejores emergen siempre sensa-

ciones en combinación con una pintura colorista, sobria y grata.

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (1863-1923)

Considerado la figura culminante de la escuela valenciana del siglo XIX, Sorolla representa, sobre todo, un singular compromiso entre el esfuerzo de búsqueda y el acomodo, entre las vertiginosas transformaciones internacionales y la siempre fecunda revisión de los maestros españoles. Tras su contribución particular al género histórico en su juventud —durante la que se formó entre Valencia, Roma y Madrid— se forjó un nombre en las Nacionales con pinturas de temática social a la moda. En contacto con la pintura del sueco Zorn y los círculos parisinos, donde a lo largo de los años noventa cristalizó su prestigio —rematado con su triunfo en la Universal de 1900—, su pintura tiende a analizar más la luz que la poética del tema. Pierde así relevancia la anécdota naturalista, muchas veces de playas y pescadores valencianos, que ha servido para calificar su obra de regionalista, argumento parcial al que contribuyeron, sin duda, la circunstancia histórica española —donde como artista tuvo un gran papel—, el tópico fácil de identificación nacional que trajeron consigo sus continuas exposiciones por todo el mundo y, en especial, el encargo alegórico de la Hispanic Society de Nueva York en 1911, un testimonio de su éxito en Estados Unidos, colofón de una prestigiosa carrera como retratista. En realidad, una gran parte de la obra de Sorolla parece, en un momento al menos, más vinculada a un esteticismo internacional, atento sin embargo, como Sargent, a Velázquez, y en su gradual evolución se presiente una autonomía expresiva del color y la luz casi vanguardista.

JOSÉ TAPIRÓ Y BARÓ (1836-1913)

Nació en Reus, como Fortuny, con quien mantuvo desde la infancia una íntima amistad, que, continuada durante la formación de ambos en Barcelona y Roma, se proyectó artísticamente en el común entusiasmo que sintieron hacia Marruecos, a donde viajaron juntos. Para Tapiró el atractivo de este país fue tal que, tras la desaparición de Fortuny, se instaló en 1876 en Tánger, donde transformó un teatro en su estudio y donde moriría. En posesión de diversas condecoraciones y premios, participó en ex-

posiciones de Madrid —ocho de sus acuarelas fueron alabadas en 1907— y, sobre todo, gozó de un inmenso prestigio en Europa: enviaba sus trabajos desde Tánger a las diversas capitales extranjeras donde se comercializaban, de modo que desde allí pasaron a manos de importantes coleccionistas y a museos de todo el mundo. Absoluto virtuoso de la difícil técnica de la acuarela, Tapiró es sólo en cierto modo un fortunista, ya que explora el camino menos imitado —acaso por más difícil— de esta corriente, el del minucioso interés por el detallismo. Describe siempre mejor que compone, rozando un cientifismo etnográfico, pero su arte no se banaliza por falta de problemas pictóricos, como la mayoría, gracias al primer con que trabaja, de tal manera que la realidad pintoresca y exquisita que trata queda como sublimada.

MODESTO URGELL INGLADA (1839-1919)

Nacido en Barcelona en el seno de una familia de comerciantes acomodados, se formó en su ciudad natal con Martí Alsina. Pasó enseguida a París, donde, según él, aprendió con Courbet. Así, los detalles de su pintura parecen recordar a veces esa intensidad de pasta y esa percepción sólida y auténtica de reminiscencias courbetianas. Además, pintó la Cataluña rural que vio; aunque también la que sintió: quizá por eso él mismo se autodenominó romántico y sea ése el primer efecto que producen sus cuadros. Participó con éxito en las exposiciones de Madrid y Barcelona, donde fue profesor de paisaje en la Escuela, e incluso fue reconocido en el extranjero. Además de prolífico pintor, tuvo ambiciones literarias y realizó múltiples dibujos e ilustraciones. Hombre de curiosa personalidad, con una rara mezcla de solemnidad y sarcasmo, incluso hacia sí mismo, llegó a titular sus cuadros, antes de que los críticos lo pusieran de relieve, «Lo de siempre», ironía ambigua donde las haya. En efecto, repite hasta la saciedad la misma fórmula: formatos apaisados, horizontes bajos, naturaleza monótona y desolada entre dos luces, donde los personajes, objetos o cementerios aparecen aislados y solitarios. Por ello —y por coincidir con una generación que buscaba otras experiencias pictóricas— ha sido injustamente tratado, pero en realidad no sólo son atractivas sus vagas emociones románticas, sino sus buenos detalles de pintura y, sobre todo, un fluido misterioso que sugiere, hasta inquietar, la inseguridad de lo suprasensible, precursor de ideales posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera** 1947
AGUILERA, E. M.: *Eduardo Rosales. Su vida, su obra, su arte*, Barcelona, 1947.
- Agulló** 1971
AGULLÓ COBO, M.: *Madrid en sus días*, Madrid, 1971, 4 vols.
- Alcolea** 1990
ALCOLEA ALBERÓ, A.: *Ramón Casas*, Sabadell, 1990.
- Arias Inglés** 1986
ARIAS INGLÉS, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, 1986.
- Arias de Cossío** 1978
ARIAS DE COSSÍO, A. M.: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*, Madrid, 1978.
- Arnáiz** 1981
ARNÁIZ, J. M.: «Paulino de la Linde», en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, 1989, v. IV.
- Balsa de la Vega** 1901
BALSA DE LA VEGA: «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, n.º XVIII, 15 de mayo de 1901, p. 298.
- Basa** 1909
BASA, L.: *El pintor Fierros y el arte en Galicia*, Buenos Aires, [1909].
- Beaux Arts** 1879
Les Beaux Arts Illustrés, 1879, p. 30.
- Beructe** 1901
BERUETE, A. de: «Joaquín Sorolla y Bastida», *Hispania*, n.º 56, 15 de junio de 1901, pp. 197-218.
- Bosch** 1879
BOSCH, M.: «Nuestros grabados. Bellas Artes. En el baile de máscaras. Una Pierrette. La máscara (Estudios de R. de Madrazo)», *La Ilustración Española y Americana*, n.º VII, 22 de febrero de 1879, pp. 122-123.
- Bosch** 1880
BOSCH, M.: «Bellas Artes. Pierrette, cuadro de Raimundo de Madrazo», *La Ilustración Española y Americana*, n.º V, 8 de febrero de 1880, p. 76 y suplemento pp. 92-93.
- Cat. Exp. [Nacional]** 1856
Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentadas a la Exposición General de Bellas Artes verificada en las Galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras, Madrid, 1856.
- Cat. Exp. [Nacional]** 1860
Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, Madrid, 1860.
- Cat. Exp. [Nacional]** 1884
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, Madrid, 1884.
- Cat. Exp. [Nacional]** 1901
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, Madrid, 1901.
- Cat. Exp. [Retratos]** 1902
Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos, Madrid, 1902.
- Cat. Exp. [Sorolla]** 1906
Exposición Sorolla y Bastida, París, Galerie Georges Petit, 1906.
- Cat. Exp. [Sorolla]** 1942
Exposición Sorolla, Buenos Aires, Galerías Witcomb, 1942.
- Cat. Exp. [Vicente López]** 1943
MARQUÉS DE LOZOYA: *Vicente López, 1772-1850. Catálogo de la Exposición de pin-*
- turas y dibujos organizada por los Amigos de los Museos de Barcelona y patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes*, Barcelona, 1943.
- Cat. Exp. [Pintura Isabelina]** 1951
Catálogo de la Exposición de Pintura Isabelina (1830-1870), Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1951.
- Cat. Exp. [Arte Español]** 1956
Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de las Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de Arte Español, 1856-1956, Madrid, 1956.
- Cat. Exp. [Rosales]** 1959
Catálogo de la Exposición de Pinturas de Eduardo Rosales, Club Urbis, Madrid, 1959.
- Cat. Exp. [Sorolla]** 1963
I Centenario del Nacimiento de Sorolla, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, Madrid, 1963.
- Cat. Exp. [Fierros]** 1973
Excmo. Diputación Provincial de La Coruña. Exposición «Dionisio Fierros» (del 27 de agosto al 15 de setiembre de 1973). Itinerario Catálogo. Colegio Calvo Sotelo (Ciudad Escolar). La Coruña, 1973.
- Cat. Exp. [Rosales]** 1973
Exposición de la obra de Eduardo Rosales, 1836-1873, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, Madrid, 1973.
- Cat. Exp. [Alfonso XII]** 1980
La Época de Alfonso XII, Reales Alcázares, Sevilla, 1980.
- Cat. Exp. [Pintura Gallega]** 1980
Un siglo de Pintura gallega, 1880-1980, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1980.
- Cat. Exp. [Jardines]** 1981
Jardines clásicos madrileños, Museo Municipal, Madrid, 1981.

BIBLIOGRAFÍA

- Cat. Exp. [Beruete] 1983
Aureliano de Beruete, 1845-1912. Obra cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983.
- Cat. Exp. [Los Madrazo] 1985
Los Madrazo. Una familia de artistas. Museo Municipal, Madrid, 1985.
- Cat. Exp. [Sorolla-Solana] 1985
Sorolla. Solana. Galerie St. Georges, Europa, Lieja, 1985.
- Cat. Exp. [Exposiciones Nacionales] 1988
Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de Pintura, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1988.
- Cat. Exp. [Castres] 1989
Les élèves espagnols de David, Musée Goya, Castres, 1989.
- Cat. Exp. [Fortuny] 1989
Fortuny, 1838-1874, Fundación Caja de Pensiones, Madrid-Barcelona, 1989.
- Cat. Exp. [Sorolla] 1989
Joaquín Sorolla y Bastida. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1989.
- Cat. Exp. [Vicente López] 1989
Vicente López (1772-1850). Museo Municipal, Madrid, 1989.
- Cat. Sotheby's 1985
Catálogo de la subasta de la sala Sotheby's del 19 de diciembre de 1985 (aplazada al 4 de febrero de 1986).
- Cotarelo 1902
COTARELO Y VALLEDOR, A.: *La Exposición Rosales. Artículos publicados en «El Imparcial»*, Madrid, 1902.
- Couselo 1950
COUSELO BOUZAS, J.: *La pintura gallega*. Santiago, 1950.
- Chacón 1926
CHACÓN ENRÍQUEZ, J.: *Eduardo Rosales*, Madrid, 1926.
- El Liberal 1884
«Exposición Nacional de Bellas Artes. Inauguración», *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.
- El Mundo Pintoresco 1860
LOREN Y LA HOZ, E.: «Exposición de Bellas Artes», *El Mundo Pintoresco*, 4 de noviembre de 1860.
- El Museo Universal 1860
«Exposición de Bellas Artes, VI» *El Museo Universal*, 25 de noviembre de 1860.
- Fernández López 1985
FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 1985.
- Fortuny de Madrazo 1933
FORTUNY DE MADRAZO, M.: *Fortuny, 1838-1874*, Barcelona, 1933.
- Gaceta de Madrid 1860
L[ARRA], L. M. de: «Exposición de Bellas Artes», *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1860.
- Gamallo Fierros 1966
GAMALLO FIERROS, D.: *Fierros*, Madrid, 1966.
- González López 1976
GONZÁLEZ LÓPEZ, C.: «Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)», *Estudios Pro Arte*, n.º 6, 1976, pp. 62-74.
- González López 1981
GONZÁLEZ LÓPEZ, C.: *Federico de Madrazo y Kuntz*, Madrid, 1981.
- González López 1984
GONZÁLEZ LÓPEZ, C.: «Federico de Madrazo: señorío de la pintura», *Antiquaria*, n.º 13, 1984, pp. 34-40.
- González-Martí 1989
GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y MARTÍ AYXELA, M.: *Mariano Fortuny y Marsal*, Barcelona, 1989.
- Guerrero Lovillo 1949
GUERRERO LOVILLO, J.: «Los pintores románticos sevillanos», *Archivo Hispalense*, 1949, tomo XI (núms. 36-38), pp. 35-81.
- Gutiérrez Burón 1987
GUTIÉRREZ BURÓN, J.: *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, 1987.
- La Correspondencia de España 1884
La Correspondencia de España, 24 de mayo de 1884.
- La Discusión 1860
MORA, J. de Dios: «Exposición de Bellas Artes. Pintura de género, VIII», *La Discusión*, 9 de noviembre de 1860.
- La Época 1860
«Exposición de Bellas Artes, II», *La Época*, 29 de octubre de 1860.
- La España 1860
GOIZUETA, J. M. de: «Exposición de Bellas Artes, IV», *La España*, 18 de octubre de 1860.
- La Ilustración 1856
La Ilustración, 26 de mayo de 1856.
- La Ilustración Española 1884
La Ilustración Española y Americana, 8 de julio de 1884, p. 5.
- Lafuente Ferrari 1947
LAFUENTE FERRARI, E.: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, 1947.
- Larco-Larraiza 1964
LARCO, J. y LARRAIZA, R. M.: *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, 1964.
- Las Novedades 1860
Las Novedades, 9 de octubre de 1860.
- Lefort 1878
LEFORT, P.: «Exposition Universelle. Les écoles étrangères de peinture. L'Espagne et le Portugal», *Gazette des Beaux Arts*, 1878 (II), pp. 475-483. El mismo texto en GONSE, L. [dir.]: *L'Art Moderne à l'Exposition de 1878*, París, 1878, pp. 204-211.
- Manaut 1964
MANAUT VIGLIETTI, J.: *Crónica del pintor Sorolla*, Madrid, 1964.
- Martínez Sierra 1919
MARTÍNEZ SIERRA, G. (ed.): *Vicente López*, Monografías de Arte Estrella, Madrid [1919].
- Morales 1980
MORALES Y MARIN, J. L.: *Vicente López*, Zaragoza, 1980.
- Ossorio 1883-1984
OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1984.
- Pantorba 1948-1980
PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948 (2.ª ed. 1980).
- Pantorba 1953-1970
PANTORBA, B. de: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, 1953 (2.ª ed. 1970).
- Pérez Morandeira 1971
PÉREZ MORANDEIRA, V.: *Vicente Palmaroli*, Madrid, 1971.

BIBLIOGRAFÍA

- | | | | | | |
|---|------|--|------|---|------|
| Revilla | 1982 | Sanpere i Miquel | 1880 | Verón | 1878 |
| REVILLA UCEDA, M.: <i>Eduardo Rosales en la pintura española</i> . Madrid, 1982. | | SANPERE I MIQUEL, S.: <i>Mariano Fortuny</i> , Barcelona, 1880. | | VERÓN, T.: <i>Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition Universelle</i> , París, 1878, 2 vols. | |
| Rodríguez García | 1966 | Sentenach | 1896 | Villa Pastur | 1973 |
| RODRÍGUEZ GARCÍA, S.: <i>Antonio Muñoz Degraín, pintor valenciano y español</i> , Valencia, 1966. | | SENTENACH Y CABAÑAS, N.: <i>Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa Ducal de Osuna, expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes</i> , Madrid, 1896. | | VILLA PASTUR, J.: <i>Pintores Asturianos</i> , Oviedo, 1973, v. IV. | |
| Rodríguez de Rivas | 1955 | Serrano | 1884 | Villa Pastur | 1977 |
| RODRÍGUEZ DE RIVAS, M.: «La Exposición de José de Madrazo», <i>Goya</i> , 1955, n.º 6, pp. 339-344. | | SERRANO DE LA PEDROSA, F.: <i>Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884</i> . Madrid, 1884. | | VILLA PASTUR, J.: <i>Historia de las artes plásticas asturianas</i> , Salinas, 1977. | |

EXPOSICIONES

1856

Madrid. Exposición General de Bellas Artes.

1858

Santiago de Compostela. Dionisio Fierros.

1860

Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes.

1878

París. Exposición Universal.

1884

Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes.

1901

Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes.

1902

Madrid. Exposición Nacional de Retratos.

1906

París. Exposition Sorolla y Bastida. Galerie Georges Petit.

1912

Madrid. Exposición Aureliano de Beruete. Estudio de Sorolla.

1932

Barcelona. Exposición Homenaje Santiago Rusiñol. Círculo Artístico.

1933-34

Barcelona. Exposición del Nu. Círculo Artístico.

1942

Buenos Aires. Exposición Sorolla. Galerías Witcomb.

1943

Barcelona. Exposición Vicente López. Amigos de los Museos de Barcelona. Dirección General de Bellas Artes. Palacio de la Virreina.

1944

Sevilla. Pintura Romántica.

1951

Madrid. Pintura Isabelina. Sociedad Española de Amigos del Arte.

1952

Madrid. II Exposición Gutiérrez de la Vega. Museo Romántico.

1952

Madrid. Cincuenta años de pintura española. Sociedad Española de Amigos del Arte.

1955

Madrid. Exposición José de Madrazo. Museo Romántico.

1956

Madrid. Exposición Conmemorativa del primer Centenario de las Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de Arte Español.

1959

Madrid. Exposición de Pinturas de Eduardo Rosales. Club Urbis.

1962

Valencia. Exposición Homenaje Ignacio Pinazo. Círculo de Bellas Artes.

1963

Madrid. I Centenario del Nacimiento de Sorolla. Ministerio de Educación Nacional. Casón del Buen Retiro.

1973

La Coruña. Exposición Dionisio Fierros. Diputación Provincial. Colegio Calvo Sotelo (Ciudad Escolar).

1973

Madrid. Exposición de la obra de Eduardo Rosales. Casón del Buen Retiro.

1980

Sevilla. La Época de Alfonso XII. Reales Alcázares.

1981

Madrid. Jardines clásicos madrileños. Museo Municipal.

1983

Madrid. Aureliano de Beruete. Caja de Pensiones.

1985

Lieja. Sorolla-Solana. Europalia 85 España. Galerie Saint Georges.

1985

Madrid. Los Madrazo. Una familia de artistas. Museo Municipal.

1989

Madrid-Barcelona. Fortuny. Fundación Caja de Pensiones.

1989-90

Valencia. Joaquín Sorolla. Instituto Valenciano de Arte Moderno [Nueva York. San Luis. San Diego].

ÍNDICE DE ARTISTAS Y OBRAS

ALENZA, Leonardo	161
<i>La última comunión</i>	72
BERUETE, Aureliano de	161
<i>Almendros en flor</i>	126
<i>Alrededores de Madrid con la ciudad al fondo</i>	128
CASAS, Ramón	161
<i>Teatro de Novedades</i>	152
<i>Desnudo femenino</i>	154
DOMÍNGUEZ BÉCQUER, Joaquín	162
<i>Retrato de dos generales</i>	94
ESQUIVEL, Antonio María	162
<i>Antonino Gutiérrez Solana</i>	70
ESQUIVEL, Carlos María	162
<i>Retrato de niña</i>	100
FIERROS, Dionisio	162
<i>Una romería en las cercanías de Santiago</i>	96
FORTUNY, Mariano	163
<i>La corrida de la pólvora</i>	116
GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José	163
<i>Retrato de señora</i>	68
LINDE, Paulino de la	163
<i>La romería de San Isidro en Madrid</i>	114

LÓPEZ, Vicente	163
<i>El duque del Infantado</i>	64
LUCAS, Eugenio	164
<i>La cogida del torero</i>	88
<i>Paisaje</i>	90
<i>Paisaje</i>	92
MADRAZO, José de	164
<i>Teresa Vera de Aragón, duquesa de la Roca</i>	66
MADRAZO, Raimundo de	164
<i>Pierrette</i>	122
<i>La duquesa de Fernán Núñez</i>	124
MADRAZO, Federico de	165
<i>Carmen Aguirre-Solarte Alcívar</i>	82
<i>La marquesa de Espeja</i>	84
<i>María del Pilar Osorio, duquesa de Fernán Núñez</i>	86
MARTÍNEZ CUBELLS, Enrique	165
<i>Mujer en el puerto</i>	156
MEIFRÉN, Eliseo	165
<i>Paisaje</i>	138
MUÑOZ DEGRAIN, Antonio	165
<i>Paisaje de orillas del Tíber (Roma)</i>	120
PALMAROLI, Vicente	166
<i>Ángela Roca de Togores, marquesa de Pozo Rubio</i>	104
PÉREZ VILLAAMIL, Jenaro	166
<i>Cacería real o merienda campestre con la reina María Cristina</i>	74
<i>La isla del lago en la Alameda de Osuna</i>	78
<i>Vista del palacio de la Alameda de Osuna</i>	80

PINAZO, Ignacio	166
<i>La nieta del pintor</i>	134
PLÁ, Cecilio	166
<i>Señora con sombrero</i>	140
PRADILLA, Francisco	167
<i>El suspiro del moro</i>	130
REGOYOS, Darío de	167
<i>Paisaje nocturno nevado</i>	136
RICO, Martín	167
<i>Vista de Venecia</i>	102
ROMERO DE TORRES, Julio	168
<i>Mujer asomada a la puerta del jardín</i>	158
ROSALES, Eduardo	168
<i>Manuel Falcó y D'Adda, duque de Fernán Núñez</i>	110
<i>Aragoneses y caballería</i>	112
RUSIÑOL, Santiago	168
<i>El Sena en París</i>	142
<i>Jardín de Aranjuez</i>	144
SOROLLA, Joaquín	169
<i>Los novios</i>	146
<i>Mediodía en la playa de Valencia</i>	148
<i>Carlos y Eulalia Urcola</i>	150
TAPIRÓ, José	169
<i>Retrato de mora</i>	106
<i>Retrato de moro</i>	108
URGELL, Modesto	169
<i>Paisaje</i>	118

Consejero de Educación y Cultura:

Jaime Lissavetzky Díez

Directora General de Patrimonio Cultural:

Araceli Pereda Alonso

Comisario:

Carlos Reyero Hermosilla

Coordinación exposición:

Teresa Zaragoza Rameau

Diseño de la exposición:

Macua & García-Ramos

Gestión administrativa:

Isabel Escribano Navalpotro

Félix García Álvarez

Pilar Gutiérrez González

Documentación:

Gloria Esparraguera Calvo

M.^a del Carmen García-Fresneda Muñiz

Concepción García-Cuerva Martín

Tratamiento de conservación de obras expuestas:

Rosario Bartolomé

Jorge Gómez-Acebo

Paloma Pérez de Armiñán

Paloma Ruano

Paula de la Serna

Transporte y montaje:

Macarrón, S. A.

Seguros:

Banco Vitalicio

Diseño del cartel y del catálogo:

Macua & García-Ramos

Coordinación de la edición:

Mercedes Aznar

Luz de Gaztelu y Quijano

Maquetación:

Paloma Muñoz Muñoz

Santiago Santiago Molina

Fotografía:

Archivo fotográfico Museo de Bellas Artes de Oviedo

Archivo fotográfico Museo del Prado

Jesús González

Gonzalo de la Serna

Impresión y fotocomposición:

Julio Soto, Impresor, S. A.

Avda. de la Constitución, 202


Torrejón de Ardoz (Madrid)

ISBN: 84-451-0406-3

Dep. Legal: M-32034-1991

ÍNDICE

Presentación	
JAIME LISSAVETZKY DÍEZ	5
Prólogo	
ARACELI PEREDA ALONSO	7
Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo	
CARLOS REYERO	11
Sobre el gusto en el siglo XIX	
JULIÁN GALLEGO	19
Géneros y tendencias en el mercado artístico español del siglo XIX	
Pilar de Miguel Egea	29
Retratos privados en la pintura española del siglo XIX	
JOSÉ LUIS DÍEZ GARCÍA	45
Catálogo	63
Biografías de los Artistas	161
Bibliografía	171
Exposiciones	175
Índice de artistas y obras	177

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

DIRECCION GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

D

CA