

ARS  
HISPANIAE  
XIX

ARTE  
DEL  
SIGLO XIX

GAYA NUÑO

EDITORIAL  
PLUS-ULTRA

# ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO





ARS HISPANIAE  
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



GAYA NUÑO (1958.01)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

# ARS HISPANIAE

## HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DÉCIMONONO

ARTE DEL SIGLO XIX

por

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID - 2



© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1966.

*Depósito Legal, M. 7610 - 1958*

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS



# ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO PERSONAL . . . . .	11
INTRODUCCIÓN . . . . .	15
Ciclos . . . . .	15
Ambientes. . . . .	21
Otros ambientes: los exteriores. . . . .	27
Técnicas nuevas, géneros nuevos . . . . .	29
Teoría, arte y letras, publicaciones . . . . .	33
Corolarios. . . . .	36
I. EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO: 1801-1833. TRADICIÓN DIECIOCHESCA. NEOCLASICISMO	
A) LA ARQUITECTURA . . . . .	39
El testamento de Villanueva . . . . .	39
El largo paréntesis . . . . .	39
Isidro González Velázquez.. . . .	45
Antonio López Aguado . . . . .	46
Otros arquitectos de la escuela de Madrid . . . . .	48
Silvestre Pérez y el neoclasicismo vascongado . . . . .	55
Cataluña . . . . .	61
Valencia y Murcia . . . . .	65
Otras regiones . . . . .	65
B) LA ESCULTURA . . . . .	69
La continuidad del XVIII . . . . .	69
José Ginés. . . . .	70
José Álvarez Cubero. . . . .	71
Ramón Barba. . . . .	76
Ágreda, Tomás y Hermoso. . . . .	76
Valeriano Salvatierra . . . . .	81
Otros escultores de la escuela de Madrid. . . . .	82
La gran aportación catalana: Damián Campeny . . . . .	87
Antonio Solá . . . . .	93
Otros escultores catalanes . . . . .	99
Más escultores del período . . . . .	100
C) LA PINTURA . . . . .	101
Los setecentistas próximos a Goya. . . . .	101
El círculo cortesano . . . . .	102
El círculo valenciano . . . . .	105
Vicente López. . . . .	106
Los discípulos de Vicente López . . . . .	112
Prerrománticos setecentistas . . . . .	113
La pintura neoclásica . . . . .	114
Los catalanes. . . . .	117



El grupo madrileño. Los indecisos. . . . .	123
Los convencidos . . . . .	124
José de Madrazo. . . . .	128
Los retrasados . . . . .	134

## II. EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO: 1834-1868. ROMANTICISMO DE VARIA ESPECIE

A) LA ARQUITECTURA . . . . .	135
El clasicismo romántico. . . . .	135
Martín López Aguado . . . . .	135
El Teatro Real . . . . .	136
Narciso Pascual y Colomer y el Congreso de los Diputados . . . . .	137
Otros edificios oficiales de Madrid. . . . .	138
El clasicismo de Álvarez Bouquel . . . . .	145
Cataluña y Levante . . . . .	145
El pleno romanticismo: Pascual y Colomer y Cubas . . . . .	151
Neorabe y Neogótico . . . . .	152
La Escuela Superior de Arquitectura . . . . .	155
Planificaciones y ensanches de ciudades . . . . .	159
La arquitectura verde. Los jardines . . . . .	161
B) LA ESCULTURA . . . . .	165
La pugna entre dos tendencias. . . . .	165
Pérez Valle y Medina . . . . .	166
José Piquer . . . . .	169
Ponzano . . . . .	175
Gragera . . . . .	180
Otros escultores de la escuela de Madrid. . . . .	182
Intermedio italiano . . . . .	185
La gran aportación catalana . . . . .	185
Otras regiones . . . . .	190
Los Vallmitjana . . . . .	190
C) LA PINTURA . . . . .	195
Perfiles generales . . . . .	195
Los gaditanos todavía setecentistas. . . . .	196
La escuela de Sevilla . . . . .	197
La gran escuela madrileña. Leonardo Alenza . . . . .	198
Los sevillanos en Madrid. Esquivel. . . . .	209
Los sevillanos en Madrid. Gutiérrez de la Vega. . . . .	216
Pérez Villamil y el paisaje romántico . . . . .	219
El más encendido romanticismo. Eugenio Lucas. . . . .	228
Lameyer . . . . .	239
Valeriano Bécquer y el costumbrismo. . . . .	240
Roma-París-Madrid. Federico de Madrazo . . . . .	246
Carlos Luis Ribera. Otros retratistas . . . . .	250
Cano de la Peña, un nombre puente . . . . .	255
Cataluña: Puristas y Nazarenos . . . . .	256
La ilustración y la caricatura . . . . .	262

## III. EL TERCER TERCIO DEL SIGLO: 1869-1900 HISTORICISMO. ECLECTICISMO. NATURALISMO. IMPRESIONISMO.

A) LA ARQUITECTURA . . . . .	267
El tiempo de la suficiencia . . . . .	267
La obra de Jareño . . . . .	267
Otros clasicistas: Repullés, Aguado de la Sierra, Velázquez Bosco . . . . .	268



La orgía románica y gótica . . . . .	272
Arabismo y mudejarismo . . . . .	282
Llegada al plateresco . . . . .	285
El estilo sin nombre . . . . .	285
Nueva etapa urbanística . . . . .	287
La arquitectura ostentosa . . . . .	287
La escuela premodernista catalana . . . . .	288
Otras regiones . . . . .	294
Balance de la arquitectura decimonónica . . . . .	294
 B) LA ESCULTURA . . . . .	 295
La era de las posibilidades y de las equivocaciones. . . . .	295
La supremacía catalana. . . . .	296
Suñol y su generación . . . . .	297
Ricardo Bellver . . . . .	303
Otros escultores del período . . . . .	307
Arturo Mélida . . . . .	308
Renacimiento de la estatua ecuestre . . . . .	309
De la misma generación . . . . .	310
Susillo. . . . .	310
Eduardo Barrón. . . . .	315
Agustín Querol . . . . .	315
Entre los dos siglos . . . . .	317
Mariano Benlliure . . . . .	317
Trilles, Blay y Marinas . . . . .	321
Carlos Mani . . . . .	321
Herencias escultóricas para el siglo XX . . . . .	322
 C) LA PINTURA . . . . .	 323
Anatomía de un error . . . . .	323
La primera oleada de pintores de historia . . . . .	324
Casado del Alisal, Palmaroli, Gisbert. . . . .	327
Eduardo Rosales. . . . .	333
Mariano Fortuny y la escuela preciosista. . . . .	338
El maestro del naturalismo: Martí Alsina. . . . .	346
El realismo y sus fieles . . . . .	352
Anales del paisaje decimonónico . . . . .	364
El dibujo y la ilustración . . . . .	377
Más pintura de Historia, con otras graves enfermedades . . . . .	378
El impresionismo español . . . . .	380
 BIBLIOGRAFÍA . . . . .	 399
ÍNDICE DE TEMAS . . . . .	405
ÍNDICE GEOGRÁFICO. . . . .	407
ÍNDICE ONOMÁSTICO . . . . .	411



## PRÓLOGO PERSONAL

Importa mucho consignar, desde el principio, que ésta es la primera vez que se publica un libro con el título y el contenido del presente. Y nadie crea que tal afirmación va lanzada con alguna especie de jactancia, sino, antes bien, con algo parecido a cautela y precaución. Porque es fácil repetir temas ya tratados por otros, para lo que puede bastar mejorar enfoques y criterios o añadir información y doctrina. Por el contrario, un libro acerca de tema inédito es y será siempre aventura cargada de responsabilidades, dado que, normalmente, estudios ulteriores aludirán a sus incorrecciones y fallos mucho más que a sus aciertos. Y ello es muy legítimo, pues si se acomete una empresa nueva, no ha de ser sino a condición de acometerla bien. Y trataremos de que así sea.

A no dudar, tras la lectura del párrafo anterior se alzarán voces razonadoras de que no hay tal inedición, y que artistas como Alenza, Lucas, Federico de Madrazo, Rosales o Fortuny son tan perfectamente conocidos cual merecen. No sólo ellos — primates indiscutibles del siglo estudiado —, sino muchos más, han sido objeto de reiterado estudio. Pudiéramos asegurar que raro ha sido el pintor o escultor decimonónico — mucho menos el arquitecto del mismo tiempo — exento de literatura más o menos solvente dirigida a su persona y a su obra; pero lo cierto es que la síntesis general, la sinopsis dedicada a abrazar todo el siglo, aún nos falta. Hecho sobre el que valdrá la pena detenerse a discurrir.

La verdad es que la historiografía del arte español es empresa muy reciente, vinculable más o menos, en cuanto a fechas, al nacimiento del siglo XX. En ese primer momento era justo que las mejores estimas se dirigieran a lo que gozaba el rango de histórico, dejando de lado lo que todavía era casi contemporáneo. Y, al ser tanto y tan óptimo lo que importaba descubrir, valorar y divulgar, fue unánime el criterio de que lo cuatrocentista o sexcentista debía privar sobre lo decimonónico. Ello, por un lado. Por otro, iba creciendo entre todas las gentes más o menos relacionadas con el arte la idea de que nuestra plástica del siglo XIX había sido no otra cosa sino un monstruoso error respecto del cual, y salvando unas pocas individualidades, apenas cabía hacer otra cosa que guardar silencio y ocultar la vergüenza. Hasta hace pocos años, las historias de la pintura española concluían en Goya, las de la escultura en Manuel Álvarez, las de la arquitectura en Villanueva, siempre evitando el bochorno de referirse a los sucesores de unos y otros. Lo más curioso es que se trataba de una postura específicamente española, porque los manuales de Paul Lefort (*La peinture espagnole*) y de Paul Lafond (*La sculpture espagnole*), publicados en fechas ya tan remotas como 1893 y 1908, respectivamente, sí especulaban con nuestro siglo XIX. Otro dato interesante es el de que el capital repertorio de Ossorio y Bernard no se ha convertido en rareza bibliográfica sino en nuestros días. Antes de ellos, era libro que interesaba a poquísimos.



Como de costumbre, la postura que andamos comentando no reconocía mejores orígenes que los de una cándida admiración para con el arte francés del siglo XIX, aceptando "a priori" su gigantesca superioridad respecto al español del mismo tiempo. Extrañamente, nunca nos comparamos con otros países ni latitudes, sino que el módulo de todo cotejo ha de ser Francia. Seguramente, la vaga idea de que nuestra pintura, desde 1800 a 1900, fuera de mayor calidad que la germana o italiana o rusa, no contentaba a nadie, ni a nadie consolaba. Sólo decidía la posibilidad de comparación de nuestras criaturas con David, Ingres, Delacroix, Courbet y los impresionistas. Y, una vez fracasado el parangón, la pintura española del pasado siglo quedaba condenada sin apelación a otras instancias. Consiguientemente, no era estudiada, y claro está que es imposible llegar a amar lo que no se conoce, esta vez porque no se desea conocer. Ello era aún más grave con respecto a la escultura, como si esta bella arte no hubiera sufrido un drástico bajón en toda la Europa coetánea, entre Canova y Rodin. En cuanto a la arquitectura, cierto es que fue mala en España durante la segunda mitad del siglo; pero su enfermedad no nació aquí, sino que padecíamos contagios de virus germinados en otras tierras. En cualquier caso, nada vale andar pensando en lo que pudo haber sido nuestro arte decimonónico si se hubieran operado tales o cuales coyunturas que no se dieron. Existió, y basta. Lo que cumple es estudiarlo, observarlo y procurar entenderlo en su tiempo y cerca, idealmente, de los factores que lo motivaron.

Con lo cual, ya queda dicha la postura de este volumen. No se tratará en él de mayusculizar lo minúsculo, ni de ensanchar lo exiguo, proclamando bondades cuando no existieron. Incluso se pecará de lo contrario, de una continua exigencia, mas siempre procurando que la información general sea neutral, que las valoraciones ochocentistas se convengan con las novecentistas, que el siglo transcurrido proporcione al menos el don de la distancia requerida para el juicio sin pasión. Estamos acostumbrados a ponderar las felices calidades de nuestro arte, desde lo prerrománico hasta Goya; pero cualquier estudioso de estas bondades sabe que lo celebrado de tales centurias no es, normalmente, sino una parte, más o menos copiosa, de lo que se produjo. Al mismo tiempo que Pedro Berruguete o que Diego Velázquez actuaban criaturas de total insolvencia. Pero viremos los tiempos y vengamos al actual. Nos enorgullecemos de lo que es o va siendo la plástica española novecentista, y, las más de las veces, nos excedemos en las satisfechas alabanzas. No hay duda de que dentro de cien años habrán de ser reducidas a valores nuevos y definitivos, que hoy no sospechamos. Por consiguiente, el siglo XIX, ya plena historia, ha de ser visto hoy con idénticas prevenciones y los mismos respetos que el XVIII o el XVII. Haciendo historia y esquivando los fáciles diagnósticos propios de toda coetaneidad. Precisamente, esto es lo que rara vez se ha intentado de modo global.

Dije que deseaba ser exigente. No podría ser otra cosa. Este libro no trata de ser un ditirambo ni un vejamen, sino un juicio sistemático — un tanto breve, dadas las forzadas dimensiones de cada tomo de *ARS HISPANIAE* — de lo que fue la plástica decimonónica. De aquí que la adjetivación a utilizar en estricta justicia haya de ser muy amplia, oscilando entre la encendida loa y la acusación de verdadera dureza. Un siglo no se compone con menos de cien años y de muchos modos estilísticos, de los cuales, los primeros no son novedad en la cuenta de las vicisitudes y metabolismos del arte español. Pero sí los segundos, ya que su rotación comenzó a ser mucho más rápida de lo que hasta 1800 hubiera acostumbrado a la historia, y de aquí muchas sorpresas, otros tantos éxitos y no menores fracasos. Porque embarcarse en una modalidad de estilo que pudiera durar una centuria era cosa cómoda, y de ella



disfrutaron los hombres del Renacimiento y del Barroco. Hacer otro tanto en una moda que no había de durar sino veinticinco o treinta años, ya era bastante más comprometido, y bien podemos testimoniar del alcance de la aventura quienes estamos presenciando otras mucho más fugaces. En una palabra, el siglo XIX es el primer momento de la Historia que ha de ver sucederse varias estéticas contradictorias en su seno.

Ello dicho, sería demasiado ingenuo concluir que los artistas de ese siglo eran inferiores a los de los anteriores o a los del que le seguirá. Es difícil concebir una ley biológica según la cual los españoles del seiscientos o setecientos hayan sido geniales y los del ochocientos, mediocres. Y es que estamos demasiado conturbados por las categorías grequenses, velazqueñas, zurbaranescas, goyescas, picassianas. Pues esas categorías están lejos de conformar el tono general de cada uno de sus momentos, y no por otra razón nos parecen tan señeras. Aspiramos a encontrar un genio en cada momento, y a que ese genio se produzca sin mayores contrariedades ni dolores de parto. Idea singularmente elemental y que demanda examen. ¿Estamos seguros de que nuestro siglo XIX no produjo genios en el terreno de las artes? ¿No será, más bien, que las circunstancias obstaron a su compleción? ¿Es que Mariano José de Larra o José de Espronceda no contaron con respondientes plásticos? Y se levanta esta interrogación porque cualquier gran escritor tiene en España — país de poco leer, pero de mucho menos ver — infinito más prestigio que su contemporáneo en la plástica. Las contestaciones deben competir al texto de nuestro volumen; pero ya es posible adelantar que rara vez han sido estudiadas nuestras artes decimonónicas con el mismo esmero que la literatura paralela y con muchísimo menos que la política o los hechos bélicos del siglo. Si recordamos la ingente bibliografía acerca de las guerras carlistas y procuramos contrapesarla con lo escrito sobre arte ochocentista, el resultado no podrá ser más deprimente. Y es que, paradójicamente, la política y la guerra pasaron, en tanto que el documento plástico permanece, y, al permanecer, parece menos digno de atención. Añádanse algunas de las razones antes apuntadas; sobre todo, la idea de que ese siglo estaba obligado a dar, en su comedio, alguna personalidad estelar. Ya es bastante que Goya viviera hasta 1828, casi hasta el preciso primer tercio de la centuria. Bastante, también, que Picasso naciera en 1881. Fechas ambas que aseguran mejor que otro dato cualquiera cómo el XIX fue un siglo de puentes, de crisis, de alumbramientos dolorosos. Ello se trata de demostrar en el panorama general intentado a continuación.

Antes de comenzar, parecía casi imprescindible este escrito previo, tan empedrado de justificaciones. Puede ser que estén de sobra. Acaso — y más que acaso, con toda seguridad — el lector estará más persuadido que el autor, no de la bondad o maldad del arte ochocentista, sino de la necesidad de su información sistematizada y de la obligación de convertir en historia una suma de hechos que no eran enteramente históricos hace sesenta y cinco años. En todo caso, nace aquí el libro más opuesto en principio a los terrenos en que hasta ahora se ha movido su autor; pero no al juego de dialécticas y de ejercicios de comprensión en que se complace siempre. Lo importante ahora es que terrenos, juegos y ejercicios, acompañados del poderío de seducción de las ilustraciones, puedan continuar la conversación con el lector.

Dos palabras acerca de esas ilustraciones parecen de toda pertinencia. Aparte de haberse procurado una documentación gráfica tan rica y varia cual ha sido dable, en lo referente a arquitectura hemos preferido reproducir fotografías precisamente decimonónicas; de seguro que menos perfectas que las de nuestros días, pero también más testificales y testimoniales.



Ojalá se hubiera inventado la fotografía siglos antes, para semejantes testimonios. Igualmente, se ha concedido una gran beligerancia ilustrativa a un medio de expresión olvidado con lamentable frecuencia. El del dibujo. Normalmente, ni siquiera los especialistas atribuyen en España valor estético propio a los dibujos, estudiándolos sólo — cuando los estudian — en función de la obra definitiva que en ellos se proyectó, rasguñó o emborronó. Pero no hay acuerdo posible con esa arcaica tendencia, que gusta, en los museos, de esconder los dibujos, como si fueran piezas de convicción de algún delito, quizá artístico, y de omitir cuidadosamente toda posibilidad de reproducción. Muy por el contrario, el autor entiende que en la espontaneidad y primer nervio de un dibujo, se añadan o no titubeos e incorrecciones, radica la mejor fuerza, o la más sutil delicadeza, o la grandeza, acaso condensada en un leve primor, de la que ha de ser obra definitiva de arquitectura, escultura o pintura. Y como quiera que se conserva mucho dibujo decimonónico, alguna proporción de ellos viene a ilustrar este volumen, fiando a los mismos buena parte del poderío evocador que editor y autor desean para dar idea y razón del arte de nuestro siglo XIX.



## INTRODUCCIÓN

CICLOS. — Ningún siglo de la historia de España — y pocos de la de otros países — ha resultado ser tan movido, inquieto, nervioso y vario como nuestro XIX. Durante su vigencia se sucedieron nada menos que doce jefes de Estado, a saber: Carlos IV, José I, Fernando VII, Isabel II, general Serrano, Amadeo I, Estanislao Figueras, Francisco Pi y Margall, Nicolás Salmerón, Emilio Castelar, Alfonso XII y Alfonso XIII en su minoridad (figs. 1 a 3 y 6 a 14). Dos de estos jerarcas — Fernando VII y el general Serrano — ejercieron su mandato en otras tantas etapas discontinuas, con lo que la cifra dada pudiera elevarse a catorce. Se remontará a diez y siete si agregamos las regencias de María Cristina de Nápoles, del general Espartero y de María Cristina de Habsburgo-Lorena (figs. 4, 5 y 14), y a veinte si se admite la presencia, al menos nominal, de los tres Carlos titulados V, VI y VII (figs. 15 y 16). Pero aún cabría añadir la regencia patriótica ejercida en nombre de Fernando VII durante su cautiverio, con lo que las altísimas jerarquías decimonónicas de nuestra nación excederían de la veintena. Demasiadas para el exiguo plazo de cien años.

Aún subirían a mayor número las situaciones políticas diferentes, y sumando la guerra de la Independencia, las carlistas, las mantenidas en el exterior, las intervenciones extranjeras y las nuestras en otros lugares, las revoluciones y los pronunciamientos, se podrá tener cabal idea del poco o ningún descanso de que disfrutó el español medio. No hay duda de que todos estos hechos hubieron de repercutir forzosa y naturalmente en la plasmación de un arte muy vario, de progresión y evolución veloces. Recordemos que nuestro siglo XVIII no contó sino con cinco — prácticamente, cuatro — monarcas; el siglo XVII, con tres; el XVI, con otros tres. Y aunque sea idea muy ingenua la de calcular que cada gobernante va a ser índice de una orientación diversa, no hay duda de que la unidad de pensamiento de los tres reyes sexcentistas — Felipe III, Felipe IV y Carlos II — favoreció la formulación y el triunfo de otra unidad estética, la del Barroco, seguramente imposible sin la plena adhesión española. En el siglo XIX, abundante en situaciones antagónicas y en turnos de gobierno de ideologías radicalmente opuestas, el resultado no podía ser uno.

No podía serlo, porque los mecanismos eran muy otros. Caducada la tradición mecánica de la realeza y de la Iglesia, por lógica consecuencia de hechos, lo que fuera o pudiera ser el arte español escapaba con frecuencia progresiva a las voluntades que hasta entonces habían sido decisivas en la tarea dirigente. Y la variedad se imponía menos desde dentro que desde fuera, en virtud de las rotaciones estilísticas europeas, a las que nuestros próximos antepasados se sentían estrechamente vinculados. Por lo menos, el español pretendía y procuraba estarlo mucho durante los primeros cincuenta años de la centuria, con creciente atención — tantas veces trocada en auténtica veneración — hacia estilos, modas, procedimientos y



éxitos vigentes a muchas leguas de las fronteras. No otra fue la causa de la obediencia estricta a los ademanes integrantes del neoclasicismo, en principio tan resueltamente ajenos a los sentires y afecciones españoles de más honda raíz, y, en este caso, más arraigada la facies clásica que cuando la impusieron de modo oficial y cortesano los Borbones setecentistas. Las lecciones recibidas en el extranjero resultaron mucho más eficaces que las normas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Del mismo modo, produce estupor que la tendencia nazarena, aún más extraña a cualquier afán netamente hispano, pudiera obtener alguna beligerancia en Madrid y considerable en Barcelona. Semejantemente increíble, la boga alcanzada por la pintura de historia, género en el que acabamos por dar ejemplarísimas lecciones a los maestros y prologuistas franceses del género. Género que con el tiempo parecería consustancial con el arte español, pero en el que no se pueden olvidar los orígenes característicamente extranjeros, porque las pedanterías no solemos inventarlas nosotros. Ya es demasiada desgracia que las aceptemos desde dictados exteriores.

Por el contrario, el Romanticismo, aparte de sus concordancias con tales exteriores, reveló su ser, su fuego y su verbo con vena propia, castiza, nata y espontánea como pocas. Hay que congratularse de que su vigencia fuera larga, esta vez sin medir las perseverancias o prolongaciones que pudiera tener más allá de los Pirineos, porque sustentaba lo mejor del siglo, y lo hacía con una irresponsabilidad absolutamente española y decimonónica, pero de la autenticidad más total. Ya veremos qué compleja serie de concausas determinó esta gallardía de concepto y de dicción. De momento, sólo nos interesa conocer una, que, sin ser únicamente sencillez, ni precisamente modestia, ni exactamente autodidactismo, ni exclusivamente arrebató personal, tenía un poco de todo. De ello y de la dosis precisa de ingenuidad que debía presidir los mejores momentos del siglo.

Del siglo — se entiende — que aún no había alcanzado la suficiencia ni lo que creía mayoría de edad. Porque si en su cronología se dan tres momentos o ciclos muy definidos que pensamos aprovechar, correspondientes a otros tantos tercios, la psicología del siglo se presta mejor a una partición en dos mitades, de las que la primera es ingenua, arrebatada, desinteresada, romántica hasta en sus momentos más fríos, falsos, incluso neoclásicos. La segunda mitad es mucho más artificiosa, más sabida, más creída de sí misma y de sus dotes. Se cree suficiente, el daño peor que puede sufrir una época, y las consecuencias de esta presunción se reflejan en el arte y en la literatura. Pero ni siquiera hay que recurrir a ideas estéticas para dejar bien sentada la diferencia, porque los mejores ejemplos pueden ser deducidos de la política o de la guerra. Si Martínez de la Rosa es un estadista incauto, Cánovas del Castillo será todo lo contrario. Si en la primera guerra carlista los caudillos — Espartero y Mina, Zumalacárregui y Cabrera — son increíbles estampas de leyenda, en la segunda los protagonistas no pasarán — Dorregaray y el Marqués del Duero — de muy secundaria categoría militar, y sin derecho a romance.

En fin, los ejemplarios acerca de cómo fue variando la faz del siglo pudieran ser multiplicados hasta el infinito, siempre dejando la constancia de que todo se hacía más prosaico según galopaban los años. Pero esa suficiencia y esa gravedad que barrieron la gracia y el desenfado encantadoramente adolescentes de la mejor esencia decimonónica traían consigo algo de que todos se mostraban muy orgullosos, justa y legítimamente orgullosos: el progreso. Soslayando el significado político de la palabra, ya que no pudo menos que tenerlo, el progreso estaba significado por los ferrocarriles, las fábricas de producción regular y copiosa, el





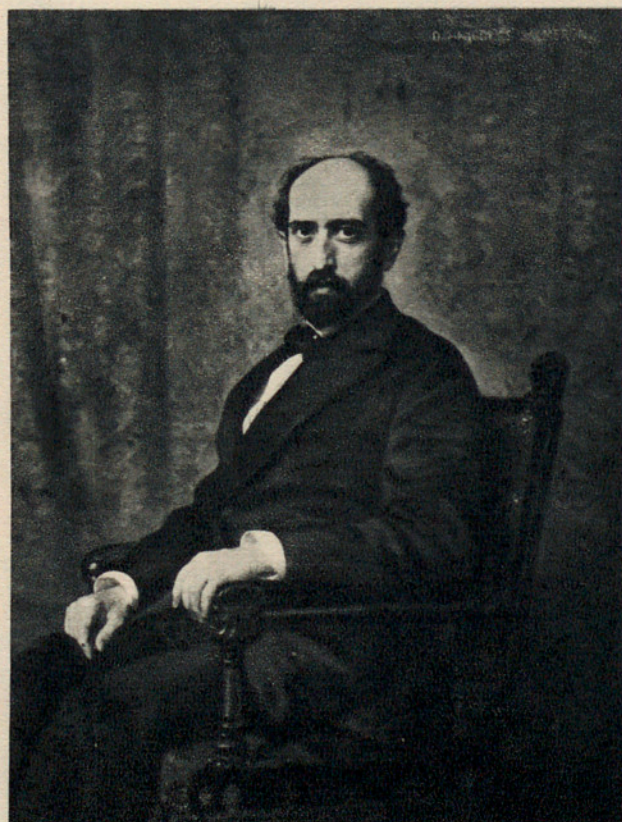
Figs. 1, 2, 3 y 4.—LOS JERARCAS DEL SIGLO: CARLOS IV, POR JUAN ANTONIO RIBERA (PALACIO REAL, MADRID); JOSÉ I, POR JOSÉ FLAUGIER (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA); FERNANDO VII, POR LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID); MARÍA CRISTINA DE BORBÓN, POR VICENTE LÓPEZ (MUSEO DEL PRADO).





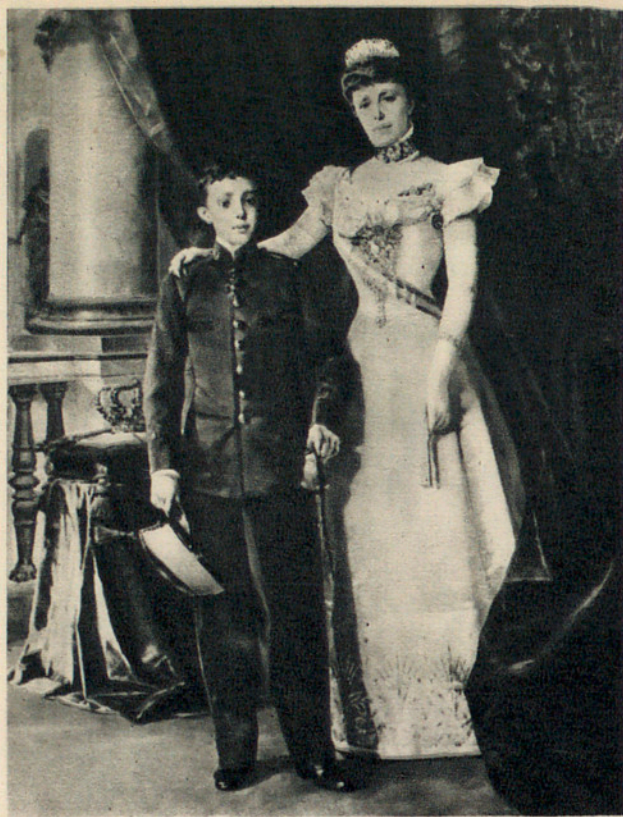
Figs. 5, 6, 7 y 8.—LOS JERARCAS DEL SIGLO: EL REGENTE ESPARTERO (FOTOGRAFÍA); ISABEL II, POR VICENTE LÓPEZ (MUSEO LÁZARO, MADRID); EL REGENTE DUQUE DE LA TORRE, POR ANTONIO GISBERT (PALACIO DE LAS CORTES, MADRID); AMADEO I, POR ANTONIO GISBERT (PALACIO DE LAS CORTES, MADRID).





Figs. 9, 10, 11 y 12.—LOS JERARCAS DEL SIGLO: DON ESTANISLAO FIGUERAS (FOTOGRAFÍA); DON FRANCISCO PÍ Y MARGALL, POR EDUARDO ROSALES (COL. COMBA SIGÜENZA, MADRID); DON NICOLÁS SALMERÓN, POR FEDERICO DE MADRAZO (PALACIO DE LAS CORTES, MADRID); DON EMILIO CASTELAR, POR JOSÉ NIN Y TUDÓ (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).





Figs. 13, 14, 15 y 16.—LOS JERARCAS DEL SIGLO: ALFONSO XII, POR CASADO DEL ALISAL (PARADERO IGNORADO); MARÍA CRISTINA DE HABSBURGO LORENA Y ALFONSO XIII NIÑO, POR LUIS ÁLVAREZ (ANTIGUO SENADO, MADRID); DON CARLOS TITULADO V, POR VICENTE LÓPEZ (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID); DON CARLOS TITULADO VII (FOTOGRAFÍA).



telégrafo eléctrico, el alumbrado de gas, la urbanización de las ciudades y otros mil perfeccionamientos del vivir, antecedentes inmediatos de otras confortables maneras novecentistas. La verdad es que el español de 1808 vivía todavía en el siglo XVIII, en tanto que el de 1890 casi residía en el XX. En el XIX, exactamente, los de 1820-1870. Y con esta cuenta — muy poco exagerada — podemos tener idea muy certera de cuantísimo se movió el siglo XIX, de cuál fue su condición de puente, de vehículo, de secuencia de crisis más descendentes que ascendentes. ¿Qué otra cosa podía esperarse de un ciclo que se iniciara siendo dueño de América y que acaba a los dos años de haber perdido hasta el minúsculo Puerto Rico? En 1800 escribía Jovellanos. En 1900 ha comenzado a hacerlo "Azorín".

Sería extraordinariamente grato continuar especulando con estos caracteres generales de la doble o triple facies decimonónica deducible de su cronología, pero procederá clausurar la diversión con objeto de atender a otros factores, también de orden general. Las conclusiones a extraer, tendentes a la división del siglo, se pueden concretar, primeramente, en una partición en dos mitades equivalentes:

a) De 1801 a 1850: El medio siglo ingenuo, arrebatado, pródigo en indecisiones, ocurente, irreflexivo, desorganizado.

b) De 1851 a 1900: El medio siglo del progreso y de la progresiva eficiencia, que se cree suficiente y sabio, bien que haya heredado muchos defectos y muy pocas gracias de su antecesor.

Ahora bien: como quiera que esta partición es más intuitiva que comprobable, no será llevada adelante, y la sustituiremos por otra un poco menos artificial, más valedera para los específicos fines de nuestro libro, de suerte que adjetive su contenido. La cual ha de ser:

a) El primer tercio del siglo. Tradición dieciochesca, neoclasicismo.

b) El segundo tercio del siglo. Romanticismo de varia especie.

c) El tercer tercio del siglo. Eclecticismo, realismo, impresionismo.

Sin duda, una división más fragmentada sería también más didáctica; pero se prefiere la propuesta, porque la historia política también actuó con obediencia a períodos de más o menos treinta años. Muy claro el primero, ya que Fernando VII muere el 29 de septiembre de 1833, cerrando del modo más exacto el primer tercio. El 30 de septiembre de 1868 — treinta y cinco años después — concluye el reinado de Isabel II, período bastante redondo a no ser porque participó de los dos talantes clasificados anteriormente. En cuanto al último tercio del siglo, puede clausurarse el 10 de diciembre de 1898, fecha del Tratado de París, que nos deja a los españoles recludos en nuestra Península e islas adyacentes. Clausuraba también muchas ilusiones y abría todo un ciclo de pensamiento, revisión y contrición.

Con ayuda de esta división cronológica y estética se trazará el estudio del arte decimonónico. Nunca forzando los hechos para que se acomoden a lo estatuido, como no podrían acomodarse a ninguna otra clasificación mejor o peor, porque siempre es el arte español, incluso en la difícil coyuntura que vamos a historiar, lo suficientemente rebelde a imposiciones y a obligaciones. En fin, ello se verá en su momento.

AMBIENTES. — Parecía imprescindible comenzar estas generalidades con una referencia a la movilidad de situaciones del siglo, para que, descansando en ella, nos sea más fácil delinear



el panorama ambiental de enseñanzas, mecenazgos y clientelas que presidieron la gestión de nuestros artistas decimonónicos. El cual panorama ambiental fue, antes que toda otra cosa, mezquino.

En principio, no cabía esperar mejores condiciones de un país que atraviesa una guerra por su independencia durante seis años, otra carlista durante seis más, aún una segunda y una tercera de la misma especie intestina, y ello sin contar las aventuras extrapeninsulares, que no fueron pequeña sangría en todos los órdenes. La España que encuentra Fernando VII al regresar de Valençey es un país en escombros, que más pide ser restaurado que conocer nuevas construcciones. Algo, muy poco, se hace en ese sentido; pero este monarca quiebra la tradición de mecenazgo de sus antepasados, y su sórdido reinar, empleando intriguillas de alcalde y de policía de pueblo, ha de contrastar con el empuje no poco soberbio con que Alemania, por ejemplo, epilogaba las guerras napoleónicas. Es notable cosa que este mediocre rey, a mil leguas de toda grandeza, fuera en España el representante de la monarquía neoclásica. Algo más se merecía el país, en todos los sentidos.

Esta quiebra del mecenazgo real alcanzó a no importa qué manifestación del espíritu, en lamentable contraposición a lo hecho por Carlos III, incluso por Carlos IV. Sabido es que Fernando procuró mantener los menores contactos con Goya, prefiriendo artistas del nivel de Lacoma o de Vicente López. Grave era el síntoma; pero aún más sería el establecimiento de una novísima tradición — nada tan fácil cosa en España como asentar tradiciones — en la que la corona se divorciase del arte. A pesar de que hubo polvareda de infantes que presumieron de artistas, la realeza se desentendió de la protección a las Bellas Artes, y la excepción que supone la creación del Museo del Prado no vale como regla. Ni María Cristina ni Isabel II procuraron entender o afectar entendimiento, ni nada de cuanto hicieron autoriza a suponer que sintiesen algún amor hacia semejantes futilidades. Lo que les interesaba — poder, joyas y dinero — poco tenía que ver con lo que nos importa. Es verdad que durante el largo reinado de Isabel se iniciaron muchas obras, a las que, más adelante, pasaremos revista; pero de seguro que para ella no pasaban de la categoría de mejoras públicas. En realidad, no eran mucho más. Tampoco hicieron — en primer lugar, porque les faltó tiempo — cosa mayor los raros gobernantes no áulicos. Y, en fin, la regencia de Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, coincidente con los últimos y peores momentos del siglo, a lo poco que puso mano lo hizo tan desaconsejadamente cual era de esperar en aquel triste tiempo.

En cuanto a la aristocracia, se fue esfumando progresivamente como viejo y tradicional cliente. Ciertamente que las casas más prestigiosas, como Alba, Osuna e Infantado, procuraron hacer honor a su historia en el primer tercio del siglo. Luego, toda la labor mecénica de la nobleza se redujo a obtener sus retratos del artista más de moda, y dado que la gestión de Federico de Madrazo fue larguísima en este sentido, de él procede un verdadero sinnúmero de efigies cortesanas. Ocasionalmente, éste o el otro noble protegieron a tal o cual artista y le costearon los estudios, y nada más.

El gran cliente, mecenas y benefactor de artistas, sólo comparable a la realeza, había sido, durante siglos, la Iglesia católica. Pero su mecenazgo había caído considerablemente durante el siglo XVIII, viraje en el que algo tuvo que ver el nuevo entusiasmo de las academias para con las divinidades del Olimpo. Durante el siglo XIX, el cometido de cliente de la Iglesia se esfumará por completo. La ofensiva liberal, la desamortización, las varias etapas de



la revolución en marcha y el repliegue de la Iglesia a nuevas posiciones son hechos de la primera cincuentena, en verdad que nada propios para sustanciar un mecenazgo. Cuando la Iglesia recupera y fortalece su poderío, a partir de 1876, los artistas están desacostumbrados a la plástica religiosa. Cuando la acometen, los resultados no pueden ser más falsos y desprovistos de sinceridad.

En tanto retrocedían el trono, la aristocracia y la Iglesia, ascendía una nueva clase social, la burguesía, tanto en poderío económico como social. Ella se aprovechó de la desamortización de Mendizábal, sin preocuparse gran cosa de si con esta operación salvaba o perdía su alma. Se enriqueció, fue multiplicando su prestigio y, lógicamente, se sintió atraída por la plástica. Burgueses fueron los principales coleccionistas decimonónicos; algunos tan considerables como don José de Salamanca o don Nazario Carraguiri. Las colecciones procuraban, muy sobre todo, hacerse con pintura o escultura antigua, pero también admitían piezas coetáneas. La consecuencia clara de todo ello es que, luego de las grandes maquinaciones académicas y neoclásicas, espectaculares, áulicas y de destino oficial, prepondere el cuadro de caballete, normalmente pequeño. Durante el Romanticismo, los cuadros mayores serán retratos, aparte de constituir el género de mayor rendimiento monetario, y las escenas costumbristas y los paisajes no excederán del tamaño cómodo para una casa que en ningún modo puede jactarse de ser palacio.

Mas se avecinaba un cambio importante, hasta en las dimensiones. En 1836, el "Diario de Avisos" insertaba una convocatoria de la Academia invitando a los artistas a celebrar exposición en su seno (figs. 17 y 18). Se repitió varios años, desde 1847, en el Ministerio de Fomento, hasta que un decreto de 28 de diciembre de 1853 recababa esta función para el Estado, comenzando en 1856 la serie de exposiciones nacionales de Bellas Artes (fig. 19). Era cuando ya el siglo comenzaba a ser engolado y suficiente, con lo que se inauguró la nefasta moda del cuadro de historia, procurando sorprender algún momento mayor o menormente culminante de la de España. Tendencia nada arbitraria, sino fiel a la certidumbre de que, siendo el Estado el promotor del certamen, el mejor modo de seducirlo era hacer entrar en danza a Colón y a Cortés, a Fernando e Isabel, a Daoíz y Velarde... En efecto, los pobres y desorientados gobiernos admitían todas estas reconstrucciones del pasado y empezaban a pagarlas a mil duros pieza, lo que, hace cien años, no era suma despreciable. Y así, el cuadrito romántico multiplicaría su superficie hasta adquirirla gigantesca. Por el contrario, la escultura se encogía de tamaño y, peor aún, achicaba su inspiración. A los grupos neoclásicos sucedieron los bustos románticos, y a éstos, las alegorías sentimentales. Mayor ambición la de los monumentos conmemorativos, que comenzaron a infestar calles y plazas de ciudades españolas.

Aparte de las exposiciones nacionales, siempre presididas por los estremecedores y truculentos cuadros de historia, el "tableautin", esto es, el cuadrito de mínimas dimensiones, pintado con extremada meticulosidad e infinito pormenor, heredó los honores del género romántico en cuanto a solicitud coleccionista. Y por este caballo de Troya entró la tendencia subsiguiente, la de la anécdota sensiblera y cursi — aquí un vocablo muy del tiempo, como que parece proceder de Silvela — con que iba a terminar, de la suerte más infeliz posible, la pintura decimonónica.

Se ha dado la noticia de una fecha muy decisiva, la de 1856, en que dan comienzo, en tardía imitación extranjera, las exposiciones bienales de Bellas Artes. En realidad, esta práctica, desde sus inicios viciosa, de convertir al Estado en casi único árbitro del arte militante,



era el lógico colofón de la transformación de la Academia. Con todos sus innúmeros defectos, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, dictadora de estilos y modales plásticos desde 1752, contaba en su haber con una efectividad difícil de suplir, la que iba a morir en el siglo XIX. En 1845, sus obligaciones didácticas pasan a la Escuela de Bellas Artes en cuanto a la enseñanza de la escultura y la pintura, en tanto la arquitectura motiva la creación de una escuela especial, que separa a los alumnos del antiguo clima común. De esta suerte, si el aprendiz de escultor o pintor se siente todavía abrigado por una institución tradicional, el estudiante de arquitectura se convierte bruscamente en un técnico y, prácticamente, se va separando cada día más de nuestra historia, para no encontrarla hasta muy entrado el 1900. No fue éste uno de los menores castigos decimonónicos. Y también lo fue el rutinario sistema de enseñanza en el caserón de la calle de Alcalá, sobre el que la Academia conservaba un cierto poderío fiscalizador, más efectivo que nominal. La Academia fundada por Fernando VI pasaba a ser mero organismo honorífico y consultivo. Cuando la Primera República ingirió en el seno de la misma la sección de música, acabó de restar cohesión y eficacia a la entidad dieciochesca.

Se reveló pronto que el complemento obligado de las enseñanzas académicas sería el de las exposiciones bienales. En realidad, unas y otras ofrecían una especie de éxito, el oficial, cada día más por cima del triunfo cierto y espontáneo. Se buscaban, pues, las medallas y las pensiones. Éstas, dirigidas a Italia, según la veterana tradición, eran deseadísimas, acaso no por otra razón que por la de no haber otras. Pero si tal mecanismo pudo ser admisible en el siglo XVIII, al fraguarse el neoclasicismo, se comprendía bastante peor que perseverase en el XIX. La sola idea de que Mariano Fortuny pasase muchas horas en Roma trabajando en su enorme reconstrucción de La batalla de Tetuán, debe ser considerada como uno de los mayores despropósitos del sistema; igualmente, el hecho de que otros artistas singularmente bien dotados dilapidaran mucho tiempo y sus mejores condiciones en un ambiente predestinado y no escogido, uno de los muchísimos errores en que incurriera una equivocadísima propulsión de las artes.

Si éstas eran las condiciones mecánicas del centralismo, podemos atrevernos a pensar que las superaban otros organismos provinciales. Porque conviene afirmar ya que Barcelona, desde antes de concluir el setecentismo, había restaurado su múltiple vocación del arte militante, lo que en gran parte se debería a la feliz gestión de la Escuela de Lonja, dependiente de la Junta de Comercio. En lo sucesivo habrá dos escuelas — madrileña y barcelonesa, o castellana y catalana —, muy bien delimitadas, no importa que coincidiendo frecuentemente en parecidas estilísticas y temáticas. Esta escuela catalana, de abundante personalidad, quedará siempre más atenta a los modales franceses y en determinados ciclos — cual el último tercio del siglo — será un tanto más avanzada que la castellana. De las otras viejas escuelas regionales con prestigio tradicional, la sevillana significó, durante el romanticismo, un rico aporte a Madrid, y otro tanto cabe decir de los gaditanos, grupo importante y muy personal. Valencia, entre Vicente López y Sorolla, es laboratorio constante y cuna de muy interesantes figuras. Otras escuelas más modestas se desarrollan en Zaragoza y Murcia, y, al concluir la centuria, las hay en tierras tan nuevas para nuestra Historia como Galicia — predominantemente La Coruña —, Asturias, Santander, Vizcaya y Guipúzcoa. Precisamente de estas escuelas noveles vendría buena parte de la mejor y más necesaria renovación.

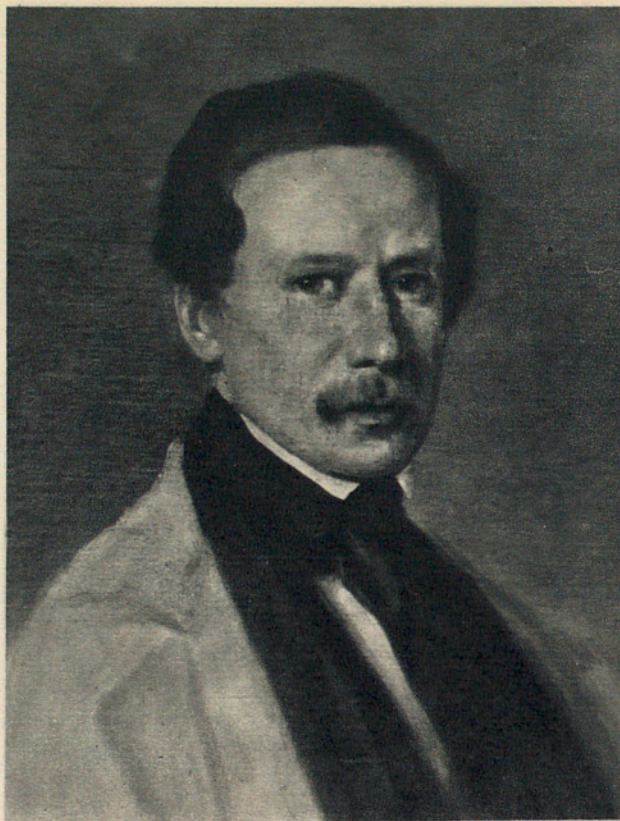
¿Y el artista? ¿Cuál era su vivir, cuál su modo de actuar y de comportarse? (Figs. 20 a 23).





Figs. 17, 18 y 19.—LOS AMBIENTES: EL PÚBLICO EN LA EXPOSICIÓN (GRABADO DE CARNICERO); INTELIGENTES EN UNA EXPOSICIÓN DE LA ACADEMIA (GRABADO ROMÁNTICO); REPARTO DE PREMIOS EN LA PRIMERA EXPOSICIÓN NACIONAL (LITOGRAFÍA DE TOMÉ).





Figs. 20, 21, 22 y 23.—LOS ARTISTAS: EL NEOCLÁSICO (FOTOGRAFÍA DE DON JOSÉ DE MADRAZO); EL ROMÁNTICO (JENARO PÉREZ VILLAAMIL, POR FEDERICO DE MADRAZO, COL. VICTORINO SIMÓN); EL BOHEMIO (LUIS PELLICER, POR RAMÓN MARTÍ ALSINA); EL REALISTA FIN DE SIGLO (FOTOGRAFÍA DE IGNACIO PINAZO EN SU ANCIANIDAD).



En un ciclo tan cerrado cronológicamente, pero tan vario en situaciones de todo apellido como el siglo XIX, no será fácil responder a las interrogantes sino apelando a las notas biográficas — concisas, pero múltiples — que se hallarán en el contexto. Pero, de modo muy genérico, sí puede afirmarse que durante la primera mitad del siglo, el artista, como hoy se diría, estaba siempre comprometido. Era patriota o afrancesado, liberal o absolutista, progresista o moderado. Más tarde continuaría hallando amplias posibilidades de tomar partido, y la consecuencia de todo ello era que triunfaba durante la gestión de sus afines y andaba oscurecido durante la opuesta. La gravedad del sistema se vio en los años fernandinos, mediante las depuraciones, e incluso en otros mucho más próximos a nosotros, como dejaría ver la historia no conformista de Martí Alsina. Sin embargo, en lo más redondo del siglo se atenuaron las diferencias, y todos, aún conservando sus idearios íntimos, propendieron a mayores estabilidades y menores banderías.

Estos hombres, procedentes de la Academia o de la Escuela de San Fernando, de la de Lonja de Barcelona, o de otros centros provinciales, habían ido multiplicando su número hasta cifras fabulosas, sin parangón con las de los actuantes en el siglo XVIII. Será difícil dar con una cifra aproximada de los miles de artistas decimonónicos, pues a los graduados en una escuela más o menos organizada hay que añadir muchos autodidactas y otros preparados sumariamente en talleres de colegas mayores. Hay aficionados tan ilustres como el duque de Rivas y un sinfín de damas de la burguesía y de la aristocracia, como consecuencia del prestigio alcanzado por la pintura. Pero no nos interesan estas actividades de afición, sino la fisonomía del profesional, cuya vida, genéricamente, era difícil, como la de su paralelo el literato. Mesocracia, modestia y, no pocas veces, pobreza declarada. El óptimo nivel de vida de la familia Madrazo estaba muy sobre lo normal y habitual del pintor o escultor que debía comer mediante su esfuerzo. Y, no obstante, es difícil hallar, hasta más o menos 1870, el artista de vida desarreglada y bohemia, que proliferará más comúnmente en Barcelona que en Madrid. Su contrapartida es el pintor cuyo estudio se parece a un museo — mejor, a una chamarilería —, o el escultor industrializado que puede aceptar mil encargos simultáneos por la elemental razón de que van a ser preparados por sus auxiliares y sacadores de puntos.

No hay más remedio que concluir este subcapítulo introductorio con un saludo de homenaje al artista español del siglo XIX más anónimo posible; al que carece de nombre y de filiación; al autor — acaso — de esos cuadros maltratados que brotan frecuentemente a las prenderías del Rastro. En fin, al hombre que en la época más desquiciada de nuestro arte, sin mecenazgos ni protecciones, rompiendo con mil fórmulas del pasado y sufriendo las lógicas consecuencias, supo mantenerse en posiciones unas veces certeras y otras equivocadas, pero siempre tratando de ser fiel a un tiempo. Un tiempo clave en muchos sentidos; desde luego, en el doble de constituir presente del entonces y futuro para nuestros días. Porque mucho — quizá todo — debe la contextura novecentista a su vejado y olvidado progenitor.

OTROS AMBIENTES: LOS EXTERIORES. — Los españoles ochocentistas poseían enormísima superabundancia de materia nacional que llevar a sus telas y a sus mármoles, así como mecanismos de vida más que incitantes y sugestivos para colmar nadie sabe cuantos programas estéticos. De todo había plétora, y buena parte de ella fue aprovechada por nuestros hombres. Y, caso de haber ignorado sus propios programas, se los habrían mostrado los artistas extranjeros. Ello desde que cundió la voz de que en nuestra Península acaecían



hechos no creíbles. Vendíamos nuestros cuadros de Murillo y Zurbarán a quien diera por ellos un puñado de libras o de francos. En un palacio de sueño oriental, la Alhambra de Granada, residían gitanos y maleantes. Su majestad la Reina católica era apuñalada, no por un anarquista o socialista, sino por un sacerdote. Aquella partida de bandoleros estaba al servicio de un Grande de España. En unas ocasiones, los frailes eran degollados; en otras, degollaban ellos, convertidos en temibles guerrilleros. Todas estas noticias y muchas más, que correrían por Europa convenientemente agigantadas, se referían — tampoco es prudente olvidarlo — al solar de Lope y de Calderón, el escenario que sedujo más intensamente a los mejores y más sagaces espíritus de Europa.

A partir, aproximadamente, de la muerte de Fernando VII, coincidiendo con la puesta al rojo vivo de todas las ideologías pugnantas en nuestro solar, España se puso de moda en Europa. Una oleada de extranjeros, los más de ellos ilustres, viajaron desde el Pirineo hasta Cádiz, trasladando lo visto a sus escritos o a sus carpetas de dibujo. Sus versiones de España contenían muchas exageraciones tópicas, pero también mil aspectos en los que no habíamos reparado los nacionales. Y es evidente que los pintoresquismos buscados y hallados contribuyeron no poco a reforzar un temario hispano de considerable casticismo. Es decir, que una proporción importante en el contenido del mejor arte español del siglo XIX coincide desde dentro con lo visto y admirado por los extranjeros, debiendo competir a éstos alguna parte en el descubrimiento.

En 1832 ha estado en España Eugène Delacroix. En ese mismo año y en el siguiente, David Roberts, cumpliéndole la grata obligación de influir positivamente en la definición estilística de Jenaro Pérez Villaamil. En viajes de cronología más amplia, Adrien Dauzats, Pharamond Blanchard, Louis Boulanger y Celestin Nanteuil. Alfred Dehodencq reside abundantemente en Andalucía y es una especie de pintor de cámara del duque de Montpensier. León Bonnat se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y Gustavo Doré, por el año de 1861, es uno de los viajeros más concienzudos por España. Henri Regnault asiste a la revolución de 1868 y pinta el más característico retrato del general Prim. Asimismo vendrían a España, en muy dispares fechas, Manet, Renoir, Toulouse-Lautrec... Unos, sacando fruto del viaje; otros, como simples pero interesadísimos turistas.

Es así como hay una España particular de Dauzats, otra de Regnault, otra de Manet, no siempre coincidentes entre sí, como no sea en el general amor para con los escenarios y tipos españoles. Y todas estas Españas se completaban frecuentemente con el multicolor norte de África. Algunos españoles se han ofendido infinitas veces por la espontánea combinación mental — francesa — de "l'Espagne et le Maroc", pero ninguna culpa tenemos — e incluso debe ser motivo de hispano orgullo — de que nuestra Península roce casi las tierras marroquíes. Era éste un paraíso — como Argelia o Egipto — para todo enamorado del color y del contraste. Y así fue cómo en buena parte de la historia que va a seguir podrá verse cómo se yuxtaponen en nuestra pintura el amor para con lo propio, en parte sentido intuitivamente y en parte seleccionado por los extranjeros, y un otro amor hacia el África más próxima que había descubierto Delacroix para el arte. Esa constante en la pintura francesa ha sido perfectamente estudiada por nuestros vecinos. Igualmente merecería otro estudio para entender una de las constantes más claras en nuestra pintura del pasado siglo, con intérpretes tan afortunados como Eugenio Lucas y Lameyer, dentro del Romanticismo, y con Fortuny, Moragas y Tapiró en la etapa siguiente. Es cuestión clara que la inútil guerra inventada por Isabel II



y don Leopoldo O'Donnell fue una de las causas próximas de ese orientalismo un tanto casero. Por lo menos, supimos aprovecharla.

Nos hemos referido a momentos felices en los que el arte español se mostró identificado, en cuanto a fines y procedimientos, con el francés, incluso con lo más espontáneo de lo británico. Por desgracia, y aparte del capítulo relativamente internacional — extrañísimo a nuestra idiosincrasia — que sería el nazarenismo, no se volvieron a dar tales contingencias, de suerte que el impresionismo español sería un movimiento reducido a muy pocos e ilustres actuantes, casi totalmente segmentado de la orientación francesa.

En fechas tardías del siglo, muchísimos otros artistas de toda nacionalidad vendrían a España, todavía explotando tipismos y cromos en harta proporción, ignorando que había pasado ya la hora. Y han continuado llegando en nuestros días, cual si las horas del arte no fueran inexorables en su correr. Desentendiéndonos de ellos y volviendo a los comentados, hay que asegurar que su mención — aunque sólo sea una — era precisa para concluir de esbozar el ambiente exterior, colaborador del arte español del siglo XIX.

**TÉCNICAS NUEVAS, GÉNEROS NUEVOS.** — Si los extranjeros venían a España o mantenían desde lejos la atención puesta en nosotros, los artistas españoles tampoco hacían otra cosa que autocompararse con ellos. Casi siempre, plañéndose de lo desventajosa que nos resultaba esa comparación, de lo huérfanos que les dejaba el estado y de lo desproporcionado de sus esfuerzos en relación con los fines alcanzados. Más justo que reprochar nada al erario público, a la sazón tan endeble, hubiera sido hacerlo al español con posibilidades económicas, el que realmente más fallaba. Pero es verdad que se solicitó su simpatía y ayuda — llegada mejor y más pronto de las clases medias y burguesas — mediante la oferta de técnicas nuevas, subsidiarias de las artes mayores y específicamente decimonónicas. La prensa, las revistas, las publicaciones de lujo y de imponente formato hacen uso de la ilustración, que crece cada día en beligerancia. El aguafuerte no ha desaparecido, pero sí cede ante el uso de la litografía para la reproducción lujosa y ante el grabadito en madera, de considerable baratura. Llegará un día en que la fotografía sorprenda a todos por su casi milagrosa fidelidad, acentuando las ciegas seguridades en torno del progreso, y entonces desplazará los procedimientos litográficos de propósitos reproductores. Progreso, evidentemente; pero también retroceso desde el momento en que la litografía pasa a ser historia.

Historia breve, ceñida casi en exclusiva a lo más granado, representativo y personal del siglo XIX. Olvidemos por ahora la dedicación del tremendo Goya a esta técnica para asegurar que el prestigio de la litografía española fue todo lo viejo que podía ser. Desde 1806, Carlos de Gimbernat la ensaya en Munich, y en 1811 hace otro tanto Bartolomé Sureña en París. El 16 de marzo de 1819, Fernando VII crea un "Establecimiento público de litografía o arte de grabar en piedra", que había de dirigir don José Cardano, y que fracasó casi al mismo tiempo que el trienio constitucional. Aparte de las litografías barcelonesas, comenzadas por don Antonio Brusi en 1820, el procedimiento acaba de triunfar mediante el esfuerzo de don José Madrazo, que obtiene privilegio, en 1825, para litografiar las mejores pinturas del Palacio de Madrid y de los Reales Sitios, lo que se llevó a cabo, en efecto, divulgando y poniendo al alcance de muchas fortunas el conocimiento de cuadros hasta entonces no familiares sino a los eruditos. No menos de doscientos se reprodujeron por la empresa Madrazo, la que, privada del monopolio fernandino, subsistiría hasta 1838. Pero, precisamente por la liber-

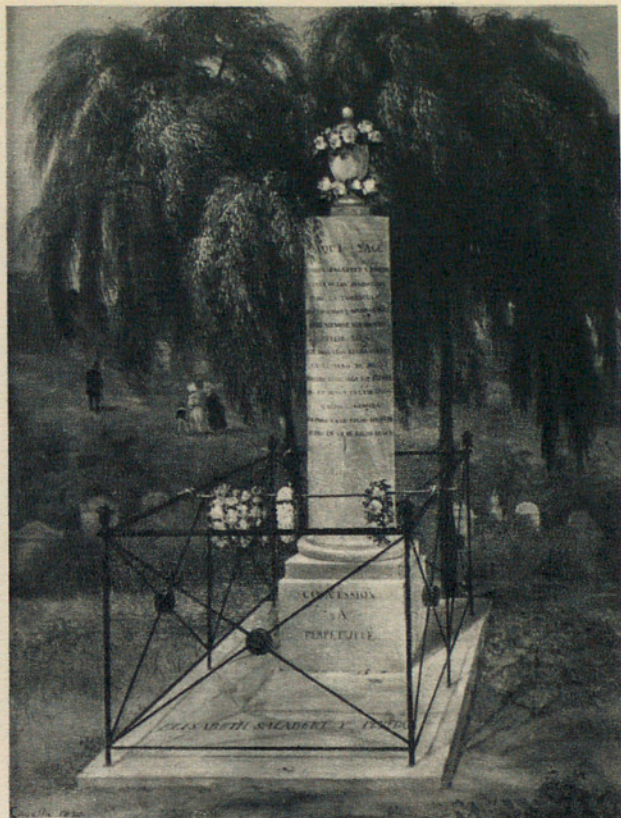


tad acordada a los litógrafos, proliferaron los talleres privados y el procedimiento quedó íntimamente unido a los mejores sabores del siglo. Es posible que las ilustraciones litográficas de Parcerisa a los "Recuerdos y Bellezas de España", de Pífferrer y Quadrado contengan tanta emoción romántica como los mejores lienzos coetáneos. En cuanto a la "España Artística y Monumental", con texto de Patricio de la Escosura y maravillosas láminas, litografiadas según originales de Jenaro Pérez Villaamil, no es producto de talleres españoles, sino franceses, que deformaron un tanto las acuarelas del extraordinario artista. Sin embargo, y sea como fuere, pocos documentos tan preciosos nos han sido legados por el siglo XIX como esta serie. No elogios, sino infinita cantidad de cariño, merece esta colección — hoy inencontrable —, que viene a ser como el corazón, el cogollo y la medula de un siglo cálido, afectivo, entusiasta como pocos de su España.

Pero, sin llegar a monumentos tan espléndidos como el acabado de mencionar, la litografía había tenido la virtud de ensanchar las técnicas tradicionales, dando lugar a una especialidad artística más, eminentemente popular y de poco precio, condiciones que no es posible desligar de la fenomenología general del tinglado plástico del siglo, durante el cual el arte fue mucho más amplio alimento de multitudes de lo que hubiera sido nunca en nuestra patria. Por ello, sus especialistas, tal un Ribelles, tal un De Craene, merecen verdadera gratitud por nuestra parte, bien que como creadores no fueran nada excepcional. Y, continuando con esta prolongación de actividades plásticas seculares, no será procedente olvidar otros géneros parapietóricos — ahora no se trata de técnicas nuevas — que contribuyeron igualmente a variar la fisonomía del siglo que nos importa. Uno fue el de la caricatura; otro, el de la decoración teatral.

El siglo XIX ha sido lo suficientemente innovador en cuestiones editoriales para establecer el periódico diario y la revista semanal o mensual como organismos que han podido cambiar y enriquecerse, pero que genéricamente son hoy los mismos que al tiempo de su creación. También el libro — con ilustrísimos antecedentes dieciochescos — pudo ser presentado con todos los posibles honores, siempre en progresivo ascenso. Pero de las ilustraciones que acompañaban a todos estos vehículos de cultura nos interesa, en razón de su novedad y de su rápida concreción en género, la caricatura. En tierras donde el arte había sido siempre tan serio — no otras son las nuestras —, el siglo XIX entendió que también cabía conceder una pequeña zona de influencia al humor, concesión que la literatura había hecho muchísimo tiempo atrás. A decir verdad, Goya fue tan previsor en este extremo como en tantos otros, y abrió el caño de un humor crítico que no es exactamente caricatura. Sí lo sería en manos de sus discípulos, y las hacen ya abiertamente, por ejemplo, Alenza, Lameyer, los nazarenos catalanes, se hallan en los cuadernos íntimos y en los apuntes de muchísimos artistas, y de esas reconditeces pasan a la revista o al periódico. Infinita cantidad de caricatura política se había producido en los años más calientes de lucha entre absolutistas y constitucionales, y, obviamente, la política continuaría utilizando tan poderoso látigo durante toda la centuria, legándonos sus sales. Pero no nos estamos refiriendo a este género especializado, demasiado fácil. La caricatura en que se observa humorísticamente la vida cotidiana fue la dedicación de hombres que, como Eugenio Ortego, se obstinaban en triunfar en otras lides de más altura, sin conseguirlo. Ortego, gran caricaturista, no debió creer jamás que con sus cesantes y sus soldadetes se aseguraría la fama póstuma; pero la verdad es que así ha sido. Que nuestra incurable y superficial seriedad aún no lo haya reconocido, es cosa muy otra. Mas lo cierto es





Figs. 24, 25 y 26.—MANIFIESTOS PINTADOS: DEL NEOCLASICISMO: ASUNTO CLÁSICO, POR JOSÉ APARICIO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID); DEL ROMANTICISMO: SEPULCRO DE UNA NIÑA, POR CANELLA (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID); DEL IMPRESIONISMO: PAISAJE FRANCÉS, POR FRANCISCO OLLER (INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA, SAN JUAN DE PUERTO RICO).





Figs. 27 y 28.—EL ARTISTA Y LOS ESCRITORES: LECTURA DE ZORRILLA EN EL ESTUDIO DEL PINTOR, POR ESQUIVEL (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID); AGUSTÍN QUEROL CON BAROJA, AZORÍN Y OTROS ESCRITORES ANTE SU FRONTÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (FOTOGRAFÍA).



que no podremos sorprender una de las facetas más escondidas del siglo si renunciamos a entender lo que fue la más bien benévola deformación de su repertorio humano.

Otra novedad plástica del siglo, y también de progenie pictórica, fue la decoración teatral. Novedad relativa, porque si es muy cierto que las comedias de don Leandro Fernández de Moratín solían ser representadas casi sin escenario congruente a lo que pidieran acción y diálogo, nuestro teatro barroco había sido pródigo en los más suntuosos telones y en las más trabajadas bambalinas. El discreto siglo XIX procuró obtener un término medio entre la primera ostentación y la última pobreza mediante un respaldo de color y perspectiva ya normal en toda Europa. No olvidemos que los principales teatros de España, muchos de ellos aún hoy activos y vigentes, se alzaron en el segundo tercio del siglo XIX, y que la relativa magnificencia de su traza obligó a que también los escenarios participasen de la calidad plástica. Desde 1807, Ángel María Tadey suministraba decoraciones para el Teatro de la Cruz, y José Ribelles para el del Príncipe. En este coliseo, siempre de escenografía muy cuidada, triunfaron sucesivamente Jean Blanchard, Lucas Gandaglia y Francisco y Eusebio Lucini. Luis Muriel, Antonio Bravo y Pedro Valls, más los italianos Ferri, Bonardi y Busato, serán los proveedores de decorados para los principales teatros de Madrid, incluido el Real. En Barcelona, de mayor tradición en este arte, trabajaron bien y mucho los citados Lucini, Carlos Antonio Cambon, Félix Cagé, Mariano Carreras, Juan Ballester y, ya enlazando la escuela con nuestro siglo, Francisco Soler y Rovírosa. Unos y otros dejaron tradición valedera para nuestro tiempo, no valorando sino en mínimo grado esta simpática actividad plástica dirigida hacia las multitudes.

Aún puede ser extendida esta concisa alusión a un arte de público multitudinario con la referencia a otro género destinado a espectadores de más amplio número, el del cartel. Si su madurez ha sido novecentista, los orígenes se enclavan en el siglo XIX, tanto para los carteles anunciadores de teatro, por Eusebio Planas, como en los primeros taurinos, revolucionarios del género, por Marcelino de Unceta. Es capítulo ya postrimero en el ochocentismo, pero que no hay por qué desligar de sus honores inventivos. Tanto más si todo ello nos ayuda a proporcionarnos una idea de la multiforme y varia complexión del siglo XIX.

TEORÍA, ARTE Y LETRAS, PUBLICACIONES. LA CRÍTICA. — Este epígrafe debería haber ido en cabeza si hubiéramos poseído un legado decimonónico consistente en alguna especie de teoría, o manifiesto, o manojo de firmes postulados defensores, a lo menos, de cada una de las tres vertientes principales en que puede dividirse el siglo estudiado. Por desventura, nada de ello existió. Para el clasicismo del primer tercio se reconocía inmarcesible validez a los principios académicos dieciochescos, obstinándose todos en prolongar su vigencia. Un manifiesto específico del neoclasicismo puede hallarse en cierto discurso pronunciado en 1810 por Juan Carlos Anglés, quien, en fin de cuentas, defendía su propia estética. Bastante menos lógico resultaba que la "Oda a las Bellas Artes", de don José Félix Reinoso, en 1830, o la leída por don Juan Bautista de Arriaza en la Academia, dos años más tarde, estatuyeran una fidelidad absoluta a los mismos principios. En esos años, lo agudo, lo demostrativo de una sensibilidad, hubiera sido un saludo al Romanticismo, que nunca existió. Más aún: todavía en 1862, el dramaturgo Benito Vicens Gil de Tejada, autor de tragedias con nombres tan expresivos como "Arnodio" y "Tiberio", hacía una declaración de neoclasicismo absurdamente tardía.



Pueden bastar tales datos para convencer en principio de la desconexión entre literatos y artistas; desconexión que se hará mucho más patente en cuanto se medite un instante sobre los frutos dejados en un mismo momento por los plásticos y escritores de estricta contemporaneidad. Todavía el hecho de que don Alberto Lista sea coetáneo de José Aparicio, o de que el duque de Frías — con la misma diferencia de dos años — lo sea de José Madrazo, incita a buscar identidad de tono en estas generaciones de doble vertiente. Pero cuando advertimos que Leonardo Alenza nació el mismo año que Ventura de la Vega y que Patricio de la Escosura, uno antes que Espronceda y dos que Larra, todo el previsto edificio de concordancias se nos desploma antes de ser construido. Como tampoco nos dice mucho más que Echegaray naciera al tiempo que Casado del Alisal o que Núñez de Arce cuando Vicente Palmaroli. Son valores diferentes, actuando cada serie por su cuenta, con independencia total, casi rabiosa. Y ello explica la ausencia de las teorías y manifiestos que echamos de menos (figs. 24 a 26). Explica, también, que no haya en la literatura española del siglo XIX sino levísimos rastros de comentario o alusión al arte del mismo tiempo. Se entiende que en la literatura de mejores porte y calidad, antes de pasar revista a la crítica especializada. Sin embargo, sería aventurado deducir que artistas y literatos se desconocían. Lejos de ello, frecuentábanse en mutuas amistad y compañía, colaboraban en las mismas empresas, se veían, primero, en el Liceo; más tarde, en el Ateneo (figs. 27 y 28). Los artistas retrataban a los escritores. Pero éstos, con excepciones raras, procuraban no hablar de arte. Por lo menos, de arte vivo y militante.

Esta postura no era tradicional ni histórica. Sí fue desventuradísima, creando precedente para el total divorcio que había de irse agudizando con los años, restando mucha poesía e infinita calidad de calor adjetivo a la creación plástica. Pero una de las circunstancias atenuantes de este delito es la aparición, sobre todo por obra y gracia de los literatos, de no pocas publicaciones periódicas en las que el arte, con mayor o menor glosa, y casi siempre refiriéndose a momentos del pasado, empezaba a formar criterio colectivo y contribuía a una estimativa. Dos críticos especializados hallaremos en el primer tercio de la centuria: uno, el veterano y benemérito Juan Agustín Cean Bermúdez, reliquia del ochocentismo; otro, don José Musso y Valiente, comentador de pintura antigua, particularmente.

La gran empresa coordinadora de hombres de letras y de pincel fue una hermosísima y por desgracia efímera, en condena a su noble ambición. Era la publicación denominada "El Artista", cuyo primer número apareció el 5 de enero de 1835, no viviendo sino quince meses. Eugenio de Ochoa y su cuñado Federico de Madrazo fueron sus directores, mientras el empresario parecía ser el Madrazo "senior" y en el cuadro de redacción figuraban Carderera, Carlos Luis Ribera, Espronceda, Zorrilla y Ventura de la Vega. De haber subsistido, es bien de creer que "El Artista" habría llegado a ser la gran revista orientadora de nuestra plástica en comunión con su literatura. Desventuradamente, no ocurrió así, y fueron publicaciones más populares, menos exquisitas y especializadas, las que procuraron el contacto entre el artista y la masa. En 1836, don Ramón de Mesonero Romanos funda el "Semanario Pintoresco Español". En 1837 aparece "No me olvides"; en 1843, "El Literato"; en 1857, "El Museo Universal", que en 1869 se convierte en "La Ilustración Española y Americana", llegada hasta bien entrado nuestro siglo. No olvidemos "El Siglo Universal" o "El Museo de las Familias", constancias en vario grado de este buen propósito de divulgar artes y letras, bien que sin demasiada coordinación entre el escritor y el artista. Décadas después de "El



Artista", otra revista importante, "El Arte en España", dirigida por Cruzada Villaamil, trataba — y lo conseguía — de asemejarse en seriedad y solvencia a los mejores prototipos franceses del mismo signo. Apenas es necesario consignar que feneció también; cierto que durando más tiempo que la tentativa de Ochoa y Madrazo. De publicaciones nacidas y muertas en provincias, citemos "Las Bellas Artes", de Valencia, y "El Guadalhorce", de Málaga.

No se continuará la revisión de la prensa consagrada al arte en alguna medida, porque lo que nos importaba extraer de los párrafos anteriores era un punto de partida para comentar la crítica ochocentista. O, por mejor decir, la primera crítica efectiva de arte que haya habido en España. He aquí un capítulo totalmente inédito, y de los que con mayor urgencia deberían dejar de serlo. No se conoce nada parecido a una historia ni antología de esa actividad crítica, y es acostumbrado ladear la omisión con la cómoda afirmación de que la tal crítica era rematadamente mala. Pero si lo fue o no, es cuestión sobre la que no cabrá pronunciarse hasta ser publicados sus textos y exhibidos como cuerpo de delito. Por desdicha, en estas pocas líneas no sería posible presentar un sucedáneo del estudio que, repetimos, se hace imprescindible.

Aparte de las primeras publicaciones citadas, otras, como "El Renacimiento" o "El Panorama", y, desde luego, el "Diario de Avisos", solieron publicar muchos artículos de crítica, normalmente anónimos, por lo general bien informados y siempre, como era bien lógico, y con pocas excepciones, muy afectos a la estética que dominase en el momento. Ello, con motivo del óbito de algún artista; pero, de modo más común, al tener inicio las exposiciones públicas, verdadero gran revulsivo de esta crítica naciente. Desde que comienzan las de la Academia, los críticos de toda escala de preparación actúan, y es muy de notar que con motivo de la segunda de las celebradas, la de 1837, nada menos que don Juan Nicasio Gallejo, esto es, un hombre de entera tradición dieciochesca, se queja de que los retratos por don Vicente López abundan tantísimo en prolijidad de detalles suntuarios. Pasan los años y la "Revista del Liceo", "El Conservador", "El Corresponsal", "El Eco del Comercio", "El Pensamiento", etc., dedican muchas páginas apasionadas al comentario de las exposiciones, llegándose en ocasión de la de 1841 a verdadera agresividad. Fue entonces cuando Esquivel simultaneó las actividades de pintor y de crítico, éstas en defensa de los artistas sevillanos.

Don Ramón de Mesonero Romanos había hecho al arte de su tiempo el óptimo servicio de incorporar sus manifestaciones públicas al repertorio de la glosa humorística, quizá sin tener clara idea de que con ello cooperaba más a la divulgación de la pintura y la escultura que la crítica llamada seria. La cual, ciertamente, tenía poco de ello, no especulando apenas sino con los asuntos. Tampoco había tradición que diera más de sí. El hecho es que desde que en 1856 empieza la rotación de las exposiciones bienales, la prensa diaria acoge de buen grado series de artículos críticos, y la de 1862 da lugar a un libro de Javier de Ramírez, todo él de comentarios al certamen. Por entonces se van ya dibujando junto a uno de los decanos de este género, don José Galofre, dos comentaristas importantes: don Pedro de Madrazo y don Gregorio Cruzada Villaamil, respectivamente, la derecha y la izquierda de la crítica. Aparte de ellos, y en variadísimo grado de preparación, escritores como Nicomedes Pastor Díaz o Luis González Bravo, aún faltos de ser analizados en esta especialidad. Años transcurridos, todo mejorado en la prensa, Tubino, Cañete, Comas, Rouget, Jacinto Octavio Picón,



Federico Balart, son ya críticos de verdadera solvencia, sin más enfermedad que la de tener que seguir una de las etapas más auténticamente negras de nuestro arte. Actúa ya Francisco Alcántara antes de finalizar el siglo, y, curiosamente, también se ha dedicado más de una vez a glosar plástica el que luego sería ilustre arqueólogo, don José Ramón Mélida. Y no olvidemos al finísimo don Juan Valera.

Entre los no especializados, Pedro Antonio de Alarcón y Francisco Pi y Margall, en 1864, Pérez Galdós veinte años más tarde, intervienen en la lid crítica, con lo que pudo esperarse que las mejores plumas accediesen a interesarse por el arte de modo activo. Y, aunque no acaeció así, aunque tales ejemplos no pertenezcan sino a inspiraciones muy esporádicas, cumple asegurar que la crítica de arte española en el siglo XIX no fue tan baja de calidad como el ningún estudio de la cuestión permitiría afirmar. Incluso puede jactarse de páginas muy hermosas, las que precisamente no se deben a ningún escritor peninsular, sino al cubano — pero legalmente español — José Martí. El ilustre prosista y poeta, partidario decidido de la independencia de su isla, amaba demasiado a España para desentenderse de sus creaciones, y así es como redactó algunos de los mejores diagnósticos sobre Rosales y Fortuny. Se ha dicho que Martí es “el Baudelaire americano”; expresión inexacta, porque ni hubo ningún Baudelaire de habla española — gran lástima —, ni, de haberlo sido, José Martí se quedaría en simplemente americano.

En todo caso, desde los sueltitos anónimos del “Diario de Avisos” hasta la crítica racionalizada, ya hecha género literario, de Jacinto Octavio Picón, se ha recorrido un necesario y largo trecho ascendente. Se continúa insistiendo sobre la necesidad de reunir esa crítica, de estudiarla, de antologizarla. Y no para procurarnos la filiación y el contorno y dintorno del arte del siglo XIX, a los que aplicaremos nuestras normas de visión con la misma neutralidad que requirirían los siglos XIV, XVI o XVIII, sino para enterarnos de hasta qué extremos fueron sagaces u obtusos aquellos profesionales de la crítica. Y, muy sobre todo, para que esta especialidad literaria tan propia de nuestro tiempo pueda contar con unos antecedentes y alguna dosis de historia propia. El eco vital y personal de un artista del sexcentismo puede ser hallado en la abundancia de letra manuscrita de un archivo de protocolos; pero ese eco, en el caso de un decimonónico, habrá de ser suministrado mediante la crítica disfrutada o sufrida, sin que esa presencia supla a la documental, que siempre contará.

De nuevo hemos de dolernos de no haber contado con un Baudelaire. Incluso anticiparemos mil cegueras de esa crítica de arte antes de su referencia en las páginas oportunas. Y, no obstante, con todas sus deficiencias y torpezas, este nuevo género literario había nacido con el siglo XIX.

COROLARIOS. — Esos cien años de historia de España habían sido desmesuradamente ilusionados. Pródigos en esperanzas múltiples y cambiantes, desde la muy moderada, que pretendía continuar indefinidamente el setecentismo, hasta las que dejaban observar algo como prisa por llegar cuanto antes fuera posible hasta nuestro tiempo. Desde Quintana y Lista hasta Rubén Darío. Desde el Príncipe de la Paz hasta don Práxedes Mateo Sagasta. Y, ya en relación con nuestra materia, de Vicente López a Darío de Regoyos. La pluralidad de soluciones, ensayos y situaciones de siglo tan acentuadamente crítico es difícil de hallar en ningún otro. La movilidad de pensamiento, la lucha constante, el forcejeo — no siempre vertido a violencia externa — entre doctrinas opuestas, tan indicadoras de vitalidad que se hace pleo-



nástica su ponderación. ¿Que en esa búsqueda febril no siempre se acertó y que los errores son numerosos y hasta abultados? Bien sabido. Mas, si así acaeció, ello era debido a la tan diversa cantidad de seducciones.

Pero es tan digno de humanos equivocarse como acertar, y de ambos resultados — errores y aciertos — está hecho aquel siglo tan merecedor de estima y tan blanco de desprecios que fue nuestro XIX. El cual investigó e inventó demasiado para que en pago de ello continuemos ocultándolo como un pasado enfermo, como una dolencia vieja o como una vejez arrinconable. Enterémonos de la crónica de una varia ilusión que duró cien años.



## EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO

(1801 - 1833)

### TRADICIÓN DIECIOCHESCA. NEOCLASICISMO

#### A) LA ARQUITECTURA

EL TESTAMENTO DE VILLANUEVA. — En el volumen XIV de *ARS HISPANIAE* concluía George Kubler la semblanza de don Juan de Villanueva asegurando que sus obras menores en Aranjuez debían ser estudiadas dentro del siglo XIX, dado el gusto exótico y ecléctico que muestran. Es cierto, y ha de ser agradecido el punto de partida brindado. Tales construcciones, muy personales, se apartan un tanto del purismo villanoviano, acaso en razón del aire gentil y de menuda cortesanía de Aranjuez, ambiente con el que riman maravillosamente. Nos referimos a la rotonda jónica junto al estanque de los Peces (fig. 29), con cubierta de curiosa resolución que obliga a recordar, más que al Observatorio, a la Casita del Príncipe, de El Escorial; al kiosco chino, inmediato al anterior, cuya chinería, cual ya apuntara Chueca, no tiene de tal sino la silueta, dado que la menuda decoración es de un sorpresivo neogoticismo; a los pilonos de entrada al Jardín del Príncipe, nobilísimos, pero algo desairados, y a la portada monumental (fig. 30) de acceso a la Casita del Labrador, que si se debe efectivamente a Villanueva y no a Isidro González Velázquez, se separa demasiado de las cohesivas ordenaciones del clarísimo arquitecto. En todo caso, este grupo de construcciones de Aranjuez se caracteriza por un abandono del rigor clasicista, por la bienvenida dada a ideas orientales sumamente vagas, y, sobre todo, por un cansancio del canon. Todo ello es revelador de un síntoma: el de que el neoclasicismo posterior a Villanueva tendrá que optar entre la ciega servidumbre a las reglas dieciochescas y algo así como una feminización curvilínea de esa misma normática.

Sin duda, Villanueva comprendió claramente que sus esquemas no podrían ser eternos. En Aranjuez modeló las bases testamentarias de su estilo, valederas para un futuro próximo, que sería el siglo XIX. Poco de él conocería el glorioso arquitecto, ya que falleció el 22 de agosto de 1811, en plena guerra de la Independencia.

EL LARGO PARÉNTESIS. — Es superfluo tratar de informar a ningún lector acerca de esa guerra contra Napoleón, y lo es también explicar mediante sus azares y duración la

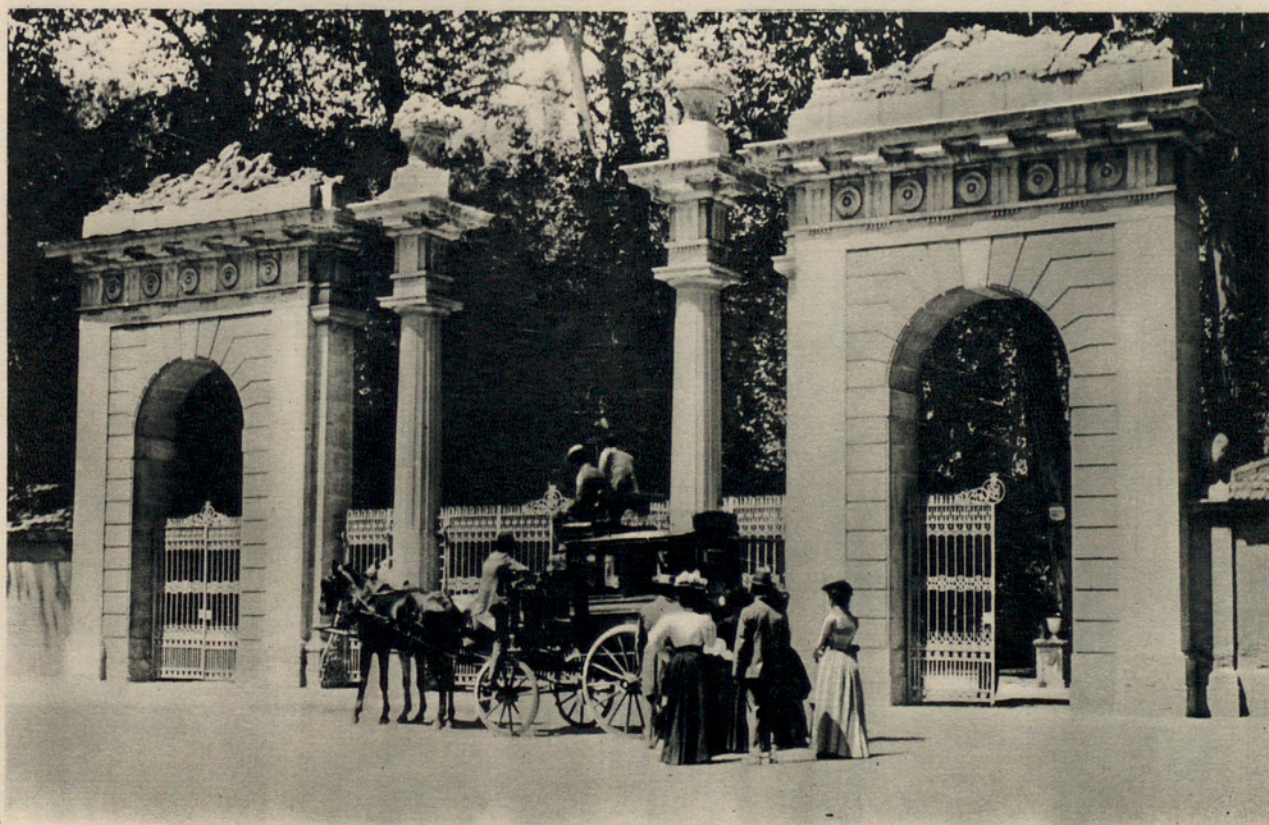


total elipsis arquitectónica en el mismo período. Habrá que hacerlo, no obstante, bien que comenzando la relación más lejos, en el momento en que se extinguía oficialmente el siglo XVIII y amanecía el XIX. Momento clave para la desusada ilación, pero que por el acostumbrado achaque de yugular la historia de nuestro arte en 1800, ha solido omitirse y dejar que se adivinara. Injustamente, porque precisamente en el año divisorio, don Ignacio Haam, alicantino de nacimiento, discípulo de Sabatini, académico de San Fernando desde 1786, construía la llamada Puerta Llana — esto es, sin escalones — de la Catedral de Toledo. La osadía de introducir en el prestigioso templo gótico una estructura tan flagrantemente neoclásica no podía deberse sino a un arquitecto muy persuadido de las excelencias del estilo manejado. En efecto, lo manejaba como pocos. De su anterior obra toledana, el Hospital de Dementes, normalmente conocido como el Nuncio, alzado por Haam entre 1790 y 1794, estructura de ladrillo y piedra, con cuatro patios al modo de los viejos hospitales españoles, es notable, sobre todo, por su fachada principal, de “loggia” adintelada y sabor muy palladiano, como observa Lorente Junquera. Y otro edificio de la misma ciudad, la antigua Universidad, obrado por don Ignacio de 1795 a 1799, con gran pórtico exterior de nobilísimo orden jónico y ejemplar patio del mismo estilo (fig. 31), tan noblemente interpretado como lo mejor de Villanueva, valía bien como precedente de formas a desarrollar en los primeros tiempos del siglo XIX. Pocos años del mismo conoció Haam, ya que murió en Madrid en 1810, aún antes que Villanueva.

De otro arquitecto, don Pedro Arnal, eran los planos del Palacio de Buenavista (fig. 32), en la confluencia de la calle de Alcalá y paseo de Recoletos, en Madrid. Un encargo viejo, dado en 1777 por la duquesa Cayetana de Alba; mas, muerta esta dama en 1802 y Arnal en 1805, la obra, ya objeto de retrasos e interrupciones, sufrió otras varias. El hecho es que al comenzar el siglo se andaba trabajando en este importante edificio, no totalmente concluido en el año crucial de 1808. Realmente, sus dimensiones, su situación privilegiada y la historia azarosa de sus propietarios — no olvidemos que el Ayuntamiento de Madrid lo había regalado a Manuel Godoy —, estorbaron que fuera nunca palacio privado. Antes de su actual destino de Ministerio del Ejército conoció otros, de los que nos importa particularmente el plan de convertirlo en Museo de Pinturas, tanto por decisión de José Bonaparte como, reemprendida la idea, por Fernando VII. El arquitecto más cuantioso de este reinado, López Aguado, proyectaría bellas construcciones accesorias para enaltecer y coordinar con las adyacencias urbanas el palacio, cuyas proporciones son mayores que su estricta belleza.

Con Ignacio Haam y Pedro Arnal llegamos a la guerra de la Independencia, acontecimiento cuya cronología señala de modo más efectivo que los hiatos artificiales de los siglos el nacimiento de una nueva era. Es cosa habitual que los españoles nos jactemos de las inmensas cantidades de heroísmo, iniciativa popular, constancia patriótica, hostilidad contra el invasor y fidelidad a la dinastía legítima de que nuestros antepasados dieron pruebas inequívocas durante aquella trascendental coyuntura. Y, congruentemente, se olvida la magnitud del desastre en que se iba precipitando España. El desastre alcanzó a todos los órdenes de la vida nacional y se tradujo en un lastimoso derroche de vidas y de energías, de caudales y de actividades. La conquista de América, en el siglo XVI, demandó mucha menos sangre, menos oro, menos tesón, que esta otra empresa de defender un trono abandonado por sus titulares. Y, abandonando el gran hecho nacional y concretándonos a nuestro tema, apenas hay que asegurar su funesta repercusión en nuestras artes.





Figs. 29 y 30.—ARANJUEZ: TEMPLETES DEL ESTANQUE DE LOS PECES, Y ENTRADA MONUMENTAL, POR JUAN DE VILLANUEVA.





Fig. 31.—TOLEDO: PATIO DEL INSTITUTO, POR IGNACIO HAAM. Fig. 32.—MADRID: PALACIO DE BUENAVISTA, EN SU ESTADO PRIMITIVO, POR PEDRO ARNAL.





Fig. 33.—MADRID: EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTIAGO, POR JUAN ANTONIO CUERVO. Fig. 34.—ARANJUEZ: CASA DEL LABRADOR, POR ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ.





Fig. 35.—ARANJUEZ: SALA POMPEYANA EN LA CASA DEL LABRADOR, POR ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ.



Muy sobre todo, en lo que toca a la arquitectura. El 2 de mayo de 1808 sorprendió en Roma a nuestros más característicos escultores y pintores, pero no a los arquitectos. Además, pintura y escultura pueden ser realizadas en cualquier lugar, incluso en medio de aquel llameante conflicto. No así la arquitectura, que demanda paz, compleja organización, defensa de azares y batallares. Esto es, un mínimo de circunstancias seguras y tranquilas que de ningún modo podían ser brindadas por la sangrienta situación. Con lo que cualquiera puede formular el balance deducible para nuestra arquitectura en el curso de aquellos seis años de guerra, de inseguridad, de angustia nacional. Nada fue construido, pero sí mucho destruido, ya por necesidades militares, ya por caprichosa mala voluntad del invasor. Naturalmente, seis años componen un paréntesis negativo demasiado sensible en la evolución arquitectónica de un siglo, y éste se resentiría de ellos en lo sucesivo. No hubiera ocurrido tal si un estado y un pueblo, unidos y entusiastas, hubiesen colaborado en la reconstrucción con ánimo levantado hasta anular y superar las pérdidas sufridas. Precisamente ocurrió todo lo contrario, y el divorcio entre el monarca y la nación proporcionaría un tono extremadamente modesto a toda empresa arquitectónica.

El reinado azaroso, impopular e intruso de José I no había carecido de buenas intenciones a este respecto, lo que se comprende bien. Cuanto más advenedizo es el gobernante, tanto más ha de ocuparse de que la capital de su estado posea un verdadero rango monumental, y en ello pensó el hermano de Napoleón, ansioso de intentar algo que le congraciase con los madrileños. Sus derribos, su ordenación de nuevas plazas y, sobre todo, su propósito de otorgar unas proporciones magnas y graciosas a la de Oriente, frente a Palacio, eran síntomas de un no desdeñable criterio urbanista, posiblemente debido, más que a él mismo, a su arquitecto Silvestre Pérez. Son muchos los bellos proyectos conservados de mano de Silvestre — sobre el que volveremos —, en su mayor parte de edificios y estructuras al servicio de la dinastía intrusa, como un alto Anfiteatro para las Cortes, un gran arco de triunfo en honor del rey José y — ello lo más importante — una primera idea de viaducto entre el Palacio Real y las Vistillas de San Francisco. Apenas es necesario asegurar que nada de ello pasó del estado de proyectos, eso sí, exquisitamente delineados.

Por lo menos, José I proyectaba o hacía proyectar. Fernando VII, una vez restaurado en su mal ganado trono, haría mucho menos, perdiendo la gran ocasión que había brindado la derrota napoleónica para rehacer España, su capital y sus principales ciudades, conforme a la ambición media que estaba mostrando el resto de Europa. Naturalmente, la arquitectura religiosa no escapa a la regla, porque la última gran catedral española, la de Cádiz, en obras desde 1722, no había de ser concluida hasta 1853. En cuanto a templos madrileños, el único digno de mención, alzado en plena guerra de la Independencia, es el de Santiago (fig. 33), obra de Juan Antonio Cuervo en 1811. Es una rotonda con brazos iniciados y cúpula sin linterna, todo ello correcto y frío, como la fachada, que se diría dibujada con desgana. En fin, un puñado de años totalmente perdidos para la arquitectura española.

ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ. — Era necesario referirse a la guerra de la Independencia para poder informar ya seguidamente acerca de los arquitectos de la monarquía borbónica restaurada, aunque los más ilustres hubieran actuado con anterioridad al gran hecho. A la cabeza de ellos ha de quedar el madrileño Isidro González Velázquez (1765-1829), hijo del fresquista dieciochesco Antonio y hermano de los pintores Zacarías y Cástor. Fue dis-



cúpulo capacísimo de Villanueva y amplió sus estudios de la Academia de San Fernando en viajes por Italia, Francia e incluso Grecia. Isidro comenzaba el siglo con una obra de gracia tan ejemplar cual es la Casita del Labrador, de Aranjuez (fig. 34), obrada en 1802. Se trata de una construcción compuesta de cuerpo central y dos alas laterales, de cuyo avance corre la verja paralela a ese cuerpo principal. No hay en los muros, al exterior, otra decoración que los huecos rectangulares de balcones y ventanas y las hornacinas conteniendo estatuas, más el blasón en el centro del ático. Sistemáticamente, González Velázquez evitó el empleo de columnas — reservadas para la escalera, así como utilizó pilastras en la sala pompeyana (fig. 35) —, entendiendo que en esta pequeña construcción el grácil juego de vanos y la bicromía de rosa y blanco se bastaba para condensar el propósito de palacete menor, no pretendido monumental, sino sencillamente encantador, cual es en efecto. Con esta obra maestra, Isidro González Velázquez había demostrado poder ser perfecto discípulo de Villanueva — las hornacinas con estatuas lo proclaman —, permitiéndose total personalidad propia.

Era habitual desde Ventura Rodríguez que los grandes arquitectos españoles proyectasen en mucha mayor proporción que construyesen. No escapó Isidro González Velázquez a este hado, y prueba de ello es que, pasado el torbellino sangriento, diese planes para llevar a efecto la gran plaza de Oriente imaginada por José I y por Silvestre Pérez. En realidad, la iniciativa de este dúo había ya demolido las viejas construcciones que se oponían a la idea; de suerte que no había sino seguir adelante con ésta. No dejaba de ser plausible que una iniciativa del Intruso fuera aceptada por Fernando VII. Coincidió también con lo proyectado por Isidro, que mereció la real aprobación en 1817. Todo el gran solar dejado libre por los derribos de los conventos de San Gil y de Santa Clara, por la parroquial de San Juan y por casas privadas de las calles de San Bartolomé, El Tesoro y El Carnero, debía dar lugar a una majestuosa semihexedra, cuyo centro marcaría la situación de un gran teatro, convenientemente diferenciado en altura y proporciones del nuevo caserío, éste de una sola planta. Pero la buena idea se deformó, primero archivada y luego llevada a efecto con toda mengua posible del proyecto primitivo.

Sí se realizó otro proyecto de González Velázquez. Las Cortes liberales de 1822 habían acordado la erección de un monumento conmemorativo del 2 de mayo de 1808, y precisamente en el Campo de la Lealtad, donde fueron inmoladas muchas víctimas inocentes (fig. 36). Nuestro arquitecto propuso una combinación de formas académicas — pedestal, sarcófago y obelisco —, cuya mezcolanza se apartaba ya un tanto del purismo neoclásico como para hacerlo más bien romántico. Más grave error fue la mezquindad del obelisco en relación con su base de sustentación, lo que restaba al monumento la grandeza debida. Item más, la escultura que se le adosara rima mal con la idea del arquitecto. Pero no toda la crítica ha de recaer sobre éste, ya que los azares políticos dilataron muchísimo la conclusión del monumento, que no se remataría hasta 1840, once años después de la muerte de Isidro. Con él, superiorísimo dibujante, moría una de las mejores prolongaciones de la arquitectura dieciochesca dentro del siglo XIX.

ANTONIO LÓPEZ AGUADO. — De la misma generación que González Velázquez era Antonio López Aguado (1764-1831), como él, formado en la Academia de San Fernando y viajero por Italia y Francia. Sería aventurada cualquier comparación entre los méritos de



los dos arquitectos, pudiendo aceptarse como provisional, por lo menos, el diagnóstico de una mayor gracia para don Isidro, en tanto que don Antonio propendió siempre a volúmenes más macizos. Era ya arquitecto muy considerable antes de 1808, por haber obrado los palacios del marqués de la Sonora (fig. 37), en la calle de San Bernardo, y el de la duquesa de Villahermosa, en el paseo del Prado, esquina a la Carrera de San Jerónimo (fig. 38). La primera de estas casas, inmejorablemente resuelta en sus funciones y trazado de patios, se conserva todavía, pero irreconocible por las reformas de adaptación a Ministerio de Justicia, por lo que una fotografía vieja y anterior a tales trastornos podrá informar de la más que discreta geometría de su fachada. El palacio de Villahermosa, fechado en 1806, es una poderosa construcción de ladrillo y piedra, con fachada secundaria a la Carrera de San Jerónimo — parece que para eludir toda posibilidad de cotejo con la casa de Medinaceli, entonces enfrentada —, reservada la principal, muy noble y coronada por gran frontón, a una calle de tercera categoría. A más de siglo y medio de su conclusión, este palacio, el que albergara un día la institución de cultura denominada El Liceo, permanece intacto, conservando todo su viejo prestigio.

Se ha llamado a López Aguado "el arquitecto afortunado", no por otra razón que la de haber obtenido los encargos más pingües y relevantes de la etapa fernandina, sustrayendo algunos a Silvestre Pérez, el colaboracionista. El encargo principal en que fueron preferidos los planos de Aguado a los de Pérez fue el de la Puerta de Toledo (fig. 39), arco triunfal llamado a conmemorar el regreso de Fernando VII desde su dorado cautiverio de Valençey. El acuerdo de la erección databa de 1813; pero, en razón de los virajes políticos, no se concluyó hasta 1827. Es monumento que siempre gozó de pésima crítica, de la que pueden dar idea algunos párrafos de don José Caveda: "De todas las construcciones modernas, ninguna más antipática." "Se tropieza siempre — en ella — con el desabrimiento, la desproporción y la dureza." A decir verdad, resultaba empresa un tanto difícil diseñar una puerta afortunada para una ciudad que contaba con las de Alcalá, San Vicente y Puerta de Hierro, que de ningún modo habían de ser superadas por el concepto de López Aguado; pero no se puede decir que este arco de triunfo carezca de grandeza ni que esté mal diseñado. El arco de medio punto central — contrapesado por los huecos adintelados laterales — es de bellas proporciones, como están bien dibujadas las columnas y pilastras jónicas. Ciertamente que la enorme cargazón del ático y del grupo que lo culmina destrozan cualquier idea efectivamente neoclásica, y que de ser presentado este proyecto por el joven don Antonio en sus estudios de la Academia, de seguro que hubiera sido reprobado. Mas recordemos que los tiempos habían variado y que bajo Fernando, asistíamos a una relajación del canon en aras del creciente sentido romántico.

Si la Puerta de Toledo se alzaba en un arrabal excéntrico, otra obra del numen de López Aguado demandaría el viejo corazón de Madrid. El antiguo Teatro de los Caños del Peral, comenzado en 1737 por Juan Bautista Galuci y Santiago Bonavía, no tuvo mayor vigencia que la de medio siglo, y en 1787, ya ruinoso, Villanueva proponía su demolición. Se llevó ésta a cabo en 1817, no sin quedar en el ánimo de todos el propósito de reedificar el coliseo, ahora ateniéndose a los planos dados por Isidro González Velázquez para el trazado de la plaza de Oriente. En ese proyecto se daba al teatro una rara planta hexagonal, que a toda costa debía ser respetada. Así lo hizo López Aguado cuando en 1818 comenzó las obras del a la vez espléndido y desgraciado Teatro Real. Pero estas obras se le escaparon de las manos; la falta de dinero, la inestabilidad de las situaciones y las mismas proporciones del proyecto



reservaron la terminación para otra generación. Don Antonio López Aguado falleció en 1831, casi veinte años antes de que se concluyese la que hubiera podido ser su obra maestra. Tampoco acertó a crear escuela — sin duda era tarde para ello —, y su hijo y colaborador, Martín López Aguado, aún setecentista de nacimiento, pertenece ya al ciclo romántico.

OTROS ARQUITECTOS DE LA ESCUELA DE MADRID. — Como astros menores insertos en la misma tradición, cumple mencionar a algunos arquitectos, poco y mal conocidos, bien por la razón de que sus creaciones no hayan llegado hasta nuestros días, bien porque la mediocridad del ambiente y la penuria de las bolsas no les permitió mayores afanes. La primera coyuntura explica la penumbra que rodea el nombre de Manuel Martín Rodríguez, sobrino y discípulo de Ventura Rodríguez, de principal gestión dieciochesca, pero cuya larga vida le permitió seguir actuando en el reinado de Fernando VII. Obras suyas fueron la iglesia de Premostratenses, el convento de San Gil, luego cuartel, situado en lo que hoy es plaza de España, con soberbia fachada a la calle de Leganitos, y la preciosa Fábrica de Platería de Martínez, en el paseo del Prado, uno de los edificios más gratos y mejor diseñados de nuestro clasicismo. Derribado todo ello, es gran suerte que permanezca la Real Casa del Vidrio (fig. 40), hoy Academia de Jurisprudencia, en la calle del Marqués de Cubas, edificio noble, pese a la inútil y un tanto desproporcionada complicación del gran balcón. Otras de sus obras, menos considerables, fueron la Audiencia de Cáceres y la Aduana de Málaga. Para juicio definitivo de este arquitecto conviene aportar el que le dedicó Caveda, asegurando que “en la distribución y compartimiento interior, en la buena construcción, en acomodar los edificios a su destino, en darles un carácter propio, ninguno, por ventura, de los contemporáneos de don Manuel Martín Rodríguez le ha excedido.”

El mismo Caveda elogia grandemente a don Juan Miguel de Inclán en cuanto a sus dedicaciones de profesor y de colaborador en total entrega a las tareas de la Academia, bien que negándole originalidad. Como arquitecto fue cosa menor, según muestran la torre y fachada principal del monasterio de San Juan, de Burgos; la iglesia de Santa María, de Sigüenza; la cárcel de Antequera, y el Seminario de Toledo. De don Juan Antonio Cuervo ya se mencionó su iglesia de Santiago, en Madrid, y de don Tiburcio Pérez Cuervo no hay mayor testimonio de su numen que el muy modesto de la Escuela de Medicina de San Carlos, amazacotado e ingracioso a no poder ser más.

Don Custodio Moreno, fiel seguidor de las doctrinas vilanovanas, director de la Academia y arquitecto de la Real Casa, fue como creador poquísimo original, bien que haya dejado la mejor memoria como adiestrador de jóvenes y ulteriores arquitectos. Sus obras principales fueron la fachada del Oratorio de Caballero de Gracia, que edificó siguiendo fielmente las trazas dejadas por don Juan de Villanueva (fig. 41), y el caserón de las Caballerizas Reales, en lugar tan inoportuno que su derribo fue de los pocos justificados en Madrid. Alzó también la Escuela de Farmacia, en la calle de su nombre, en 1830, obra perfectamente mal dibujada y coordinada. En cuanto al Teatro Real, que se le confiara para llevar a efecto los planos de López Aguado, fue empresa muy superior a sus fuerzas y hubo de abandonarla.

El último arquitecto madrileño de este ciclo es don Francisco Javier Mariátegui, de fama y renombre muy poco congruentes con lo por él realizado. El Obelisco de la Fuente Castellana (fig. 42), mezquino de dibujo y con infelicísimo remate, o la Fuente de los Galápagos, proyectada para conmemorar el nacimiento de Isabel II, y que si tiene alguna belleza no se





Fig. 36.—MADRID: MONUMENTO CONMEMORATIVO DEL DOS DE MAYO, POR ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ.





Figs. 37 y 38.—MADRID: PALACIOS DEL MARQUÉS DE LA SONORA Y DE LOS DUQUES DE VILLAHERMOSA, POR ANTONIO LÓPEZ AGUADO.





Figs. 39 y 40.—MADRID: PUERTA DE TOLEDO, POR ANTONIO LÓPEZ AGUADO, Y REAL CASA DEL VIDRIO, POR MANUEL MARTÍN RODRÍGUEZ.





Fig. 41.—MADRID: FACHADA DE LA IGLESIA DEL CABALLERO DE GRACIA, POR CUSTODIO MORENO.





Fig. 42.—MADRID: OBELISCO DE LA FUENTE CASTELLANA, HOY EN LA PLAZA DE MANUEL BECERRA, POR FRANCISCO JAVIER MARIÁTEGUI.





Figs. 43 y 44.—VITORIA: LA PLAZA NUEVA Y LOS ARQUILLOS, POR PÉREZ DE OLAGUIBEL.



deberá sino a la colaboración del escultor José Tomás, no son suficientes para dar crédito de arquitecto a nuestro hombre. Y su principal proyecto, la conversión de la casa de Noviciado en Universidad Central, fue llevado a efecto por Pascual y Colomer, en la etapa siguiente.

**SILVESTRE PÉREZ Y EL NEOCLASICISMO VASCONGADO.** — Páginas atrás apareció el nombre de Silvestre Pérez, al tiempo que se prometía mayor referencia. La merece, y mayor de la que aquí se le puede otorgar, pues ante él nos hallamos con el arquitecto que posiblemente encarna mejor la arquitectura del neoclasicismo fernandino, y, por supuesto, el que hizo de ella la mejor siembra. Había nacido don Silvestre Pérez en Épila (Zaragoza), el año 1767, permaneciendo cerca de don Ventura Rodríguez, con quien colaboró en algún modo en las obras del Pilar, de Zaragoza. Proyectista y dibujante admirable, ya se vio cómo había colaborado con José Bonaparte, lo que no fue obstáculo para que, restaurado Fernando VII en el trono, continuara gozando de la real confianza. Además, los acontecimientos, flujos y reflujos de la guerra, habían arrojado a Pérez a las provincias vascongadas, precisamente el terreno más abonado para desarrollar programa tan fructífero cual no podían soñar ni él ni ninguno de sus colegas. Retrocediendo a años muy anteriores al período estudiado, se recordará que los pueblos y ciudades vascos habían mostrado un singular amor, por lo demás muy dieciochesco, para con la arquitectura civil y oficial, bastante mayor que para la religiosa. A las Casas consistoriales de gentil traza barroca habían sucedido las de estilo neoclásico, y un buen ejemplo del viraje era la de Zarauz, con perfecta columnata jónica, concluida a fines de los años setecentistas por el arquitecto Arzadum. Igualmente el nuevo estilo se transmitía a las grandes plazas porticadas, resucitando con nuevos cánones los viejos modelos castizos. En Vitoria, que a la sazón se puede considerar un poco capital cultural de Vasconia, don Justo Antonio Pérez de Olaguibel había construido la ejemplar y hermosa Plaza Nueva, de 1781 a 1791, logrando un conjunto de singular homogeneidad, en el que la prestancia otorgada a la Casa Ayuntamiento, en la misma alineación y altura que las contiguas, se logra con la mejor de las discreciones (fig. 43). La tal plaza sería enriquecida en 1824 por don Benigno Moraza con barandillas, bancos y jarrones. Y el mismo Olaguibel planeó, en la misma ciudad, los Arquillos (fig. 44), afortunado expediente urbanístico para ordenar la vieja ciudad.

La provechosa estancia de Silvestre Pérez en Vitoria continuó esta buena labor ciudadana, no circunscribiéndose a estas tierras, sino también a las guipuzcoanas. Él dio los planos para construir las Casas Consistoriales de Bermeo, Motrico y Durango. Él planea en Vitoria las casas de Echevarría, en la calle del Prado, no alzadas sino en años más tarde. Él es el autor del teatro de la misma ciudad (fig. 45), obra de 1821, con portada de columnata superior jónica; era el primer coliseo español del siglo, y, pese a sus dimensiones más bien reducidas, un verdadero modelo en su género. Lastimosamente, desapareció, por incendio, en 1914. Las actividades de Silvestre Pérez se extienden a San Sebastián, ciudad que había quedado casi totalmente destruida en 1813, y que era imprescindible reconstruir. El encargado del plan general a ello conducente, don Pedro Manuel de Ugartamendía, presentó un proyecto demasiado revolucionario, teniendo que aceptar la colaboración de don Alejo de Miranda, arquitecto más conservador. De todas suertes, es Ugartamendía el autor de la bella y armónica Plaza Nueva, porticada, comenzada en 1817 (fig. 46). Pero la monumental Casa Consistorial (fig. 48), de arquerías en la planta baja y columnata dórica gigante en las dos superio-



res, se debe a planos de Silvestre Pérez, y se comenzó en 1828. Estructura de Ugartamendía, el edificio de la Alhóndiga, en el mismo San Sebastián. Es de trazado muy original, con fachada enmarcada entre dos inmensas columnas jónicas, diestramente unidas por un alero superiormente dibujado (fig. 47). Desgraciadamente, ha sido derribada.

Todavía había de llegar a Bilbao la acción de don Silvestre. Fue mediante la construcción del antiguo Hospital de Achuri (fig. 49), más tarde sede del Museo, hoy de la Escuela de Maestría Industrial. Quizá sea la obra maestra de don Silvestre, bien que las obras fueran llevadas por don Gabriel Benito de Orbegozo. En este caso, el esquema habitual de columnata alta y no resaltada se ha cambiado, con fortuna, en gran pórtico tetrástilo, de considerable pujanza, excediendo de la masa del edificio; éste, de los más nobles de Bilbao.

Tales fueron las obras de don Silvestre Pérez y Martínez, gran arquitecto y consumado dibujante, muerto en 1825, luego de haber dignificado y monumentalizado las ciudades norteñas. Manejó más fuerza, grandeza y pujanza que gracia o esbeltez, y en sus manos los repertorios clásicos pecaron de una excesiva solidez. Pero esta objeción, más que a Pérez, ha de dirigirse contra el tiempo fernandino. Él lo sirvió mejor de lo que podía esperarse, con un amor y una dedicación para con la arquitectura heredada del siglo XVIII cual expresan mejor que nada sus obras.

En tierra tan abonada para este tipo de arquitectura como el País Vasco, por tradición y por la contigüidad francesa, la gestión de Silvestre Pérez fue decisiva. Y la hazaña más interesante y original de lo hecho posteriormente al gran arquitecto aragonés es el complejo de construcciones alzado en Guernica-Luno (Vizcaya), a modo de acrópolis cívico-religiosa de las tradiciones, fueros y libertades del País Vasco. Precedente de todo ello era una iglesia llamada de Santa María la Antigua, renovada en 1410 y a la que se agregó en 1686 una sacristía destinada a contener el archivo de Vizcaya. En ese templo tenían lugar las juntas generales del Señorío, y en 1700 se agregaron los escaños de madera para los representantes de las localidades con derecho a voz. Pues bien: en 1826 — extrañamente, en uno de los más negros momentos absolutistas —, los diputados acordaron derribar todas aquellas viejas construcciones en torno al venerado árbol de Guernica, sustituyéndolas por otras nuevas. El arquitecto encargado de la innovación era don Antonio de Echevarría, nombre que debe ser mirado con el mayor respeto, ya que se encontró ante un problema arquitectónico nada común, dada la especialísima índole de las construcciones encargadas. La principal de ellas había de ser un vasto salón de dobles y mezcladas funciones, las de iglesia y parlamento; problema novísimo y sin precedentes conocidos, máxime en años en que todo conato de representación popular era mirado con horror. Pero Echevarría triunfó en el empeño (fig. 50). Un pórtico "in antis", provisto de dos grandes columnas toscanas, en cuyo dibujo se advierte claramente el influjo de Silvestre Pérez, da entrada a un gran salón ovalado (fig. 51), que desarrolla en las curvas mayores tres filas de asientos para los representantes de los apoderados, corriendo otra superior, cerrada por barandilla, destinada al público. En los ejes del óvalo se disponen: en uno, la entrada, y en el opuesto, la mesa presidencial y, tras ella, un arco abierto al ábside con altar para la Virgen. El salón se cubre con armadura de madera. Es una estructura tan nueva, impensada y original, tan demostrativa de la personalidad de un gran arquitecto, y sin duda lo era Echevarría, que automáticamente viene al caso la posibilidad de que la idea se debiera a Silvestre Pérez, proyectista ya de un Salón de Cortes afrancesadas, según vimos. Otras dependencias del edificio son el Archivo del Señorío de Vizcaya y un gran claustro





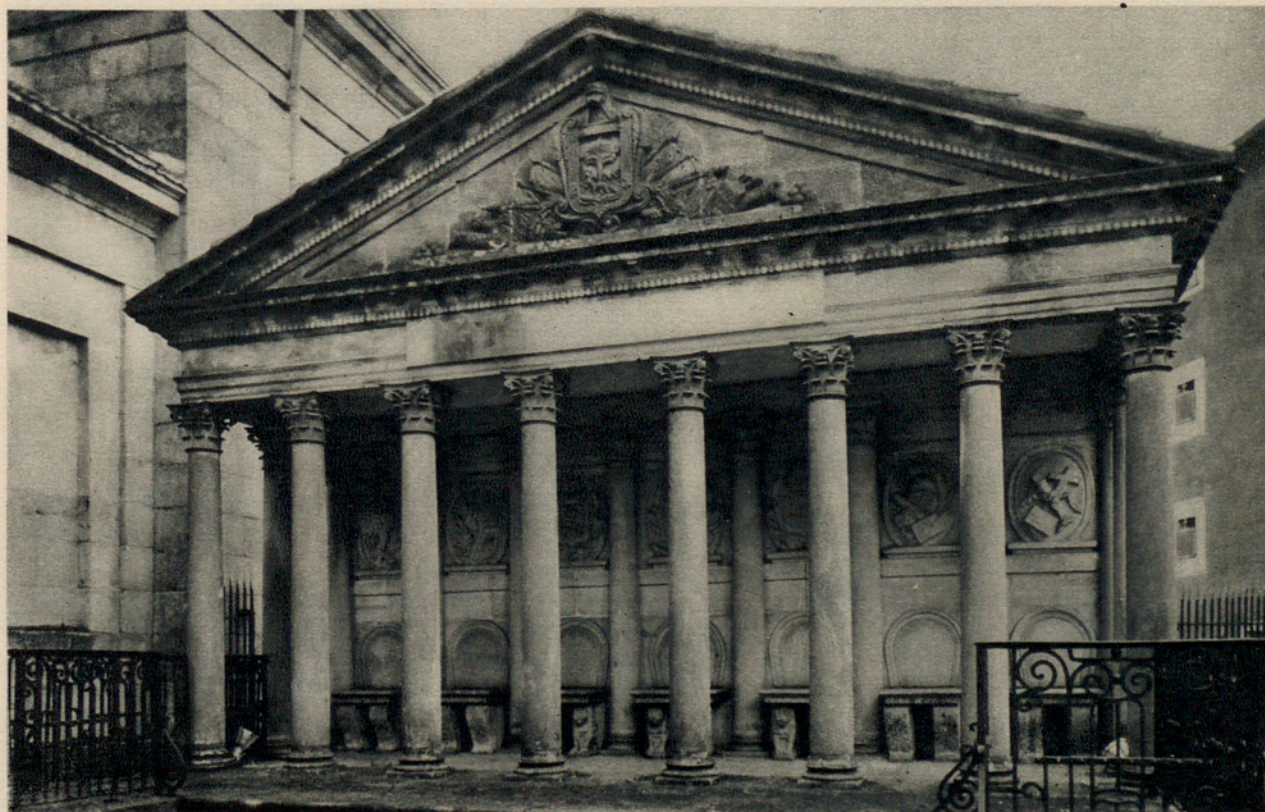
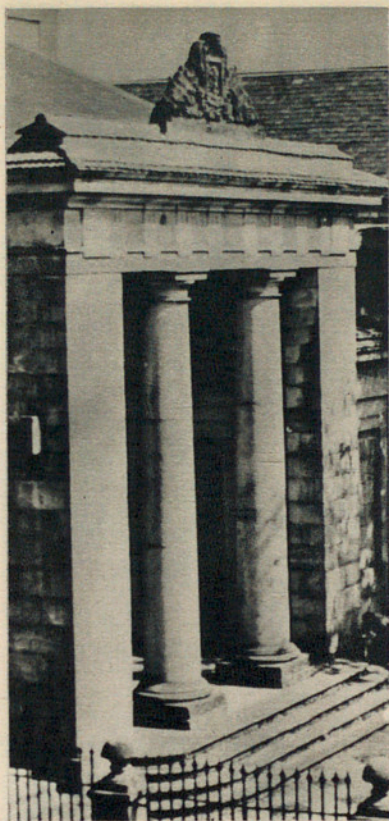
Fig. 45.—VITORIA: TEATRO PRINCIPAL, POR SILVESTRE PÉREZ. Figs. 46 y 47.—SAN SEBASTIÁN: PLAZA NUEVA Y ALHÓN-  
DIGA, POR UGARTAMENDÍA.





Fig. 48.—SAN SEBASTIÁN: CASA CONSISTORIAL, POR SILVESTRE PÉREZ. Fig. 49.—BILBAO: HOSPITAL DE ACHURI, POR SILVESTRE PÉREZ





Figs. 50, 51 y 52.—GUERNICA (VIZCAYA): EXTERIOR DE LA CASA DE JUNTAS, ANFITEATRO DE SESIONES Y TEMPLO DE LOS PATRIARCAS, POR ANTONIO DE ECHEVARRÍA.





Fig. 53.—VITORIA: DIPUTACIÓN, POR MARTÍN MIGUEL DE SARACÍBAR. Fig. 54.—BILBAO: PLAZA NUEVA, POR PEDRO DE BELAUNZARÁN.



muy sencillo, de esbeltos arcos sobre pilares de sección cuadrada, de bello dibujo, que pudiéramos llamar prefuncionales. A un lado del pórtico antedicho se alza una pequeña joya de nuestra postrera arquitectura neoclásica en su versión más jugosa. Es un templo octástilo (figura 52), de columnas corintias y gran frontón, de tan poco fondo que éste no contiene sino el espacio techado suficiente para albergar los siete bancos de piedra destinados a otros tantos patriarcas; esto es, Corregidor, dos diputados generales, dos alcaldes de Hermandad, Prestamero mayor y Tesorero real. El templete, obra de encantadoras estructura y personalidad, queda junto a las tribunas del edificio principal, en las que eran depositadas las actas de los representantes. El templete que cobija el Árbol de Guernica es obra muy posterior.

Tal es el interesantísimo complejo de arquitectura civil y representativa de que con razón puede envanecerse Vizcaya. Sin embargo, lo descrito no es sino una parte del proyecto general, mucho más ambicioso. Se llegó a lo obrado en 1833 luego de haber invertido en la construcción algo más de ochocientos mil reales. Posteriormente, el estallido de la guerra carlista desaconsejó continuar las obras, reducidas a lo comentado.

La última notable realización del neoclasicismo vasco es el Palacio de la Diputación de Álava, en Vitoria (fig. 53). Su arquitecto fue don Martín Miguel de Saracíbar, y el proyecto comprendía originalmente nada más que una planta en U; esto es, de dos cuerpos laterales resaltados, con ventanaje de rica decoración, y, entre ellos, un noble pórtico de columnas toscanas. Con ello hubiera debido quedar concluso el edificio, tal y como quedó en 1833. Pero, acabada la guerra carlista, el propio arquitecto añadió otra planta, no más que discreta, pero que alteró ingratamente el aspecto general. Esta adición no se terminaría sino en 1858. El mismo Saracíbar es autor de otras obras utilitarias, como el puente de Armiñán, de 1847.

Todavía cabe referirse, dentro del País Vasco, a una obra importante. Si en Vitoria era ágora de la ciudad la Plaza Nueva y en San Sebastián la de igual nombre, Bilbao faltaba de un equivalente. Fue natural que se dieran los planos de otra plaza bilbaína, la llamada Nueva, en estilo semejante a la de Vitoria, pero con proporciones más robustas y pesadas (figura 54), descollando entre las casas uniformes el Palacio Viejo de la Diputación. Consta que en 1846 no habían concluido los trabajos, a cargo de don Pedro de Belaunzarán, el mismo arquitecto del Colegio General de Vizcaya.

Y hasta aquí nos ha llevado la ancha gestión de Silvestre Pérez en las limpias geografías norteañas.

CATALUÑA. — Más que de Cataluña, bajo este subtítulo se hablará de Barcelona y de los principios de su remodelación urbana. La gran ciudad mediterránea había visto alzarse en su seno construcciones de empaque, gracia y majestad; una de las últimas, la Casa de la Aduana, por Roncali. Todavía en los primeros años del 1800 se trabajaba en la envoltura neoclásica — obra de Soler y Faneca —, de la Lonja gótica. El programa no se suspendería, bien que con mayor encogimiento de propósitos, sino que tendería a organizar mejor la ciudad y proyectarla en dirección del mar.

El primer arquitecto de cierta entidad con que nos encontramos es el leridano Antonio Celles Azcona, discípulo de la Escuela de Lonja, pensionado en Roma el año 1793 y en Madrid diez años más tarde; en 1817, profesor de la dicha entidad barcelonesa. De 1807 a 1818, levantó el palacio de los marqueses de Alós y de Dou, en la calle Alta de San Pedro, donde



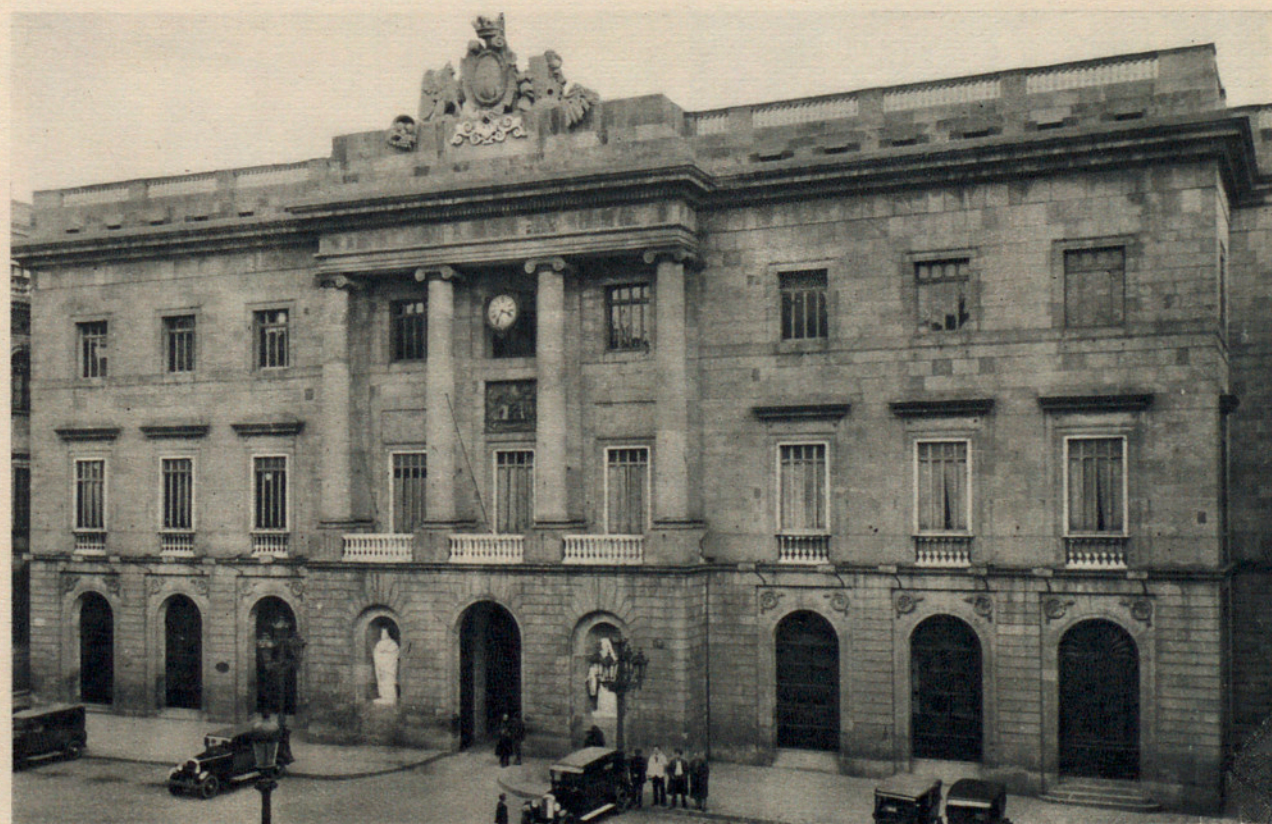
más tarde se alojaría el Ateneum Polithecnicum. Aunque su fachada esté mediamente resuelta, rodeada la columnata jónica por muro y ventanaje de carácter muy vulgar (fig. 55), quedan perfectamente dibujados los detalles de la escalera, y resulta un acierto el salón ovalado y cubierto de cúpula, con columnas adosadas corintias. Antonio Celles, sincero devoto de la antigüedad clásica en grado suficiente cual para proyectar una reconstrucción del templo romano cuyos restos se hallaron en la calle del Paradís, construyó también, hacia 1830, la iglesia de carmelitas calzadas, en planta elíptica y estilo dórico, templo no llegado hasta nuestros días. El arquitecto falleció el año 1835.

Otro arquitecto de la misma generación, José Mas Vila, hijo del maestro de obras Pablo Mas Dordal, fue el dictador de la construcción oficial barcelonesa durante casi medio siglo, ya que en 1800 fue nombrado auxiliar de su padre en las obras municipales. Lo fue definitivo en 1808, con José I, a la vuelta de Fernando VII, con los liberales y con los absolutistas, ingeniándose las siempre para estar a bien con el que gobernase. Su principal hazaña, aparte la construcción de dos mercados públicos en Barcelona y del de San Andrés del Palomar, consistió en el derribo, el año 1823, de la fachada gótica del Ayuntamiento, y, de no haber mediado un fuerte movimiento de opinión, otro tanto hubiera hecho con la parte hoy visible de la calle de la Ciudad. El propósito de Mas Vila no obedecía sino al intento de remodelar a su antojo la plaza de San Jaime, idea en la que estuvo trabajando de 1832 a 1844. La consecuencia de este plan fue la nueva fachada de la Casa de la Ciudad (fig. 56), que, si bien hace lamentar la gótica perdida, de ningún modo es despreciable. Tres plantas, gran cornisa y sobre ella balaustrada, se dividen en tres paños principales, de los que el central muestra adosadas cuatro columnas jónicas, bien dibujadas; la tal fachada no se concluyó hasta 1847, y no es mal testimonio del último neoclasicismo catalán.

Sin posibilidad de poder ofrecer el nombre del arquitecto ni la fecha precisa de la construcción, aunque ella corresponda a la época fernandina, es menester mencionar el suntuoso palacio del marqués de Alfarrás, en la calle Ancha, noble caserón de un clasicismo muy puro y callado, nada pretencioso, muy afortunado en la coordinación del palacio propiamente dicho, de tres plantas, con el adyacente, de una sola, destinado a cocheras y caballerizas. También es obra anónima el conjunto conocido con el nombre de Casas de Xifré, rico almacenista de ultramarinos. Esta construcción (fig. 57), de hacia 1830-1836, era un buen modelo de nueva arquitectura utilitaria, desarrollando sobre la planta inferior, abierta en porches, otras tres altas, recorridas verticalmente por pilastras corintias. En el exterior de los pórticos, gratas decoraciones — rectángulos y enjutas de arcos — en terracota, realizados sus bajos relieves por Tomás Padró, según proyectos de Campeny. Pertenecían ya las Casas de Xifré a un anhelo general de renovación urbana, cuya puesta en marcha requeriría varias etapas sucesivas. La que ahora corresponde mencionar no comprende sino tanteos, como la apertura de la calle de Fernando, por caprichosa y despótica ocurrencia del conde de España, o los trazados del arquitecto don José Massanés, proyectista del Portal del Mar y de la plaza de Palacio. Pero la crónica del viraje urbano de Barcelona compete a ulteriores capítulos de este libro.

Fuera de Barcelona, tanto en sus alrededores como en toda la región catalana, fueron numerosas las "torres" o casas de campo que se alzaron en este período vulgarizando, nacionalizando y sintetizando motivaciones griegas. Un buen ejemplo puede ser la casa Cabanyes, en Villanueva y Geltrú, pese a lo desproporcionado de sus elementos decorativos.





Figs. 55 y 56.—BARCELONA: FACHADA DEL ATENEUM POLITECNICUM, POR ANTONIO CELLES, Y FACHADA DE LA CASA DE LA CIUDAD, POR JOSÉ MAS VILA.





Fig. 57.—BARCELONA: CASAS DE XIFRÉ, SIN AUTOR CONOCIDO. Fig. 58.—VALENCIA: PATIO DE LA UNIVERSIDAD, POR JOAQUÍN MARTÍNEZ.



VALENCIA Y MURCIA. — La ciudad de Valencia, tras un siglo de muy rica arquitectura, pudo continuar su convicción neoclásica, ya superiormente definida mediante la construcción de la Aduana, de Gilabert y Rubio, con otras obras importantes. La primera en fecha no se debió a arquitecto valenciano, sino al murciano Juan Bautista la Corte (1757-1834), el que por razón de su procedencia no valentina encontró no pocos obstáculos en la ciudad del Turia. Pero su habilidad mostrada al alzar, en 1800, una plaza de toros provisional en el breve plazo de dos meses, fue razón para que en 1801 se le encargase la Puerta del Real, arco de triunfo al modo de los madrileños dieciochescos, y no inferior en gracia a éstos. Constaba de tres ingresos: arco el central, adintelados los laterales y prolongado aquél por una gran cartela conmemorativa y el escudo de la ciudad. Por desventura, esta puerta fue derribada en 1865, sin la menor causa justificativa.

Las nobilísimas columnatas dóricas del cementerio (fig. 59), datando de 1807, pero sin autor conocido, y la total remodelación de la iglesia gótica del Salvador, efectuada de 1825 a 1829, fueron empresas anteriores a otro esfuerzo mayor: la construcción del enorme palacio de Parcent, obra del arquitecto Vicente Marzo, fallecido en 1824, antes de ver acabada su obra. Dicho palacio, amplísimo, y una de las razones para ello fue la de albergar una factoría de seda, contiene excelentes detalles de buen arquitecto, como sus patios y escaleras, y aunque maltratado, es todavía una muestra de tantas otras casas valencianas de su porte, derribadas. Con todo, creador más importante que Marzo fue Joaquín Martínez, a cuyo cargo estuvo, en 1830, la reforma de la Universidad, centro que había sufrido graves daños en 1808. De lo hecho por Martínez, lo más importante es la fachada, de ladrillo y piedra, con molduración y huecos de un clasicismo nada extremado, con recuerdos barrocos. Más notable nos parece el claustro (fig. 58), o, por mejor decir, su planta baja, dórica, solemne y comedida, dado que la alta, jónica, es aditamento de nuestro siglo.

En fin, se hablará del Teatro Principal (fig. 60), para el que había dado planos, en 1808, Felipe Fontana. Las obras y los proyectos, modificados éstos por Cristóbal Sales y Salvador Escrig, se llevaron a efecto muy lentamente, hasta 1831-1832, en que se consideró concluso el coliseo. Pero su fachada es añadido posterior, de 1854, por J. Zacarías Camaña.

De los arquitectos murcianos, el decano era Juan Bautista la Corte, al que hemos visto actuar en Valencia. Menor en años, Francisco Bolarín el Viejo (1768-1858) había cursado estudios en la Academia de San Fernando y fue discípulo de Pedro Arnal. Trabajó en Jumilla y en Carayaca, pero sobre todo en Murcia, trazando para la Catedral el Oratorio del Obispo y dando planos para el palacio de Zabalburu. Fue también proyectista de un monumento a Fernando VII, no realizado. Su hijo, Francisco Bolarín el Mozo (1800-1871), le sucedió en la profesión. Carlos Cayetano Ballester (¿1770?-1839) es el autor de la casa neoclásica junto al Segura, a la que se adosa el altar de la Virgen de los Peligros, y cuyas son también las de Meoro, jónica, y de la Misericordia. De Manuel Alcázar (1781-1840) no cabe citar sino retablos, como el mayor de la iglesia del Carmen. Se mencionará, en fin, a Juan Peralta (1804-1846), de breve actuación, y a Jerónimo Ros (1802-1885), que en 1834 presentó a la Academia de San Fernando un proyecto de palacio para reunión del Estamento de Próceres. Este arquitecto concluyó la iglesia de Yecla, comenzada en 1775 por José López.

OTRAS REGIONES. — Por postizo, falso e intelectual que fuera en cuanto a complexión arquitectónica el estilo neoclásico — o, por mejor decir, su prolongación en el siglo XIX —,



hubiera sido el indicado para proseguir la tarea de repoblación cívica de España comenzada por Carlos III, en medida casi rural, según hemos visto acaecer en tierras vascas. Pero la verdad es que tan sólo las comarcas a donde llegaba alguna vigencia académica lo consiguieron. Y es de ver cómo la rica y deslumbradora Andalucía se encoge en este momento, en razón de causas muy poderosas. Una será la nueva configuración política de Hispanoamérica, golpe fatal para el comercio y la navegación. Otra, el cansancio. Después de una etapa barroca tan larga y explotada, el neoclasicismo no dice demasiado a un pueblo empeñado en lo espectacular y retorcido. De aquí que sea difícil presentar realizaciones de algún porte. La respuesta a las nobles plazas mayores vascas no la da sino Almería, con su tardía Plaza Nueva (fig. 61), más bien pobre en dibujo y construcción. De edificios oficiales, ya se mencionó la Aduana de Málaga, por Manuel Martín Rodríguez; vasto edificio de cuatro pisos y gran patio de arcadas, todo ello muy bien dibujado y por demás ambicioso. En Sevilla no cabe recordar sino la iglesia de San Ildefonso, para la que en 1794 había dado planos el académico de San Fernando, madrileño, Julián de Barcenilla (1753-1796); siguiólos el arquitecto sevillano José Echamoros. Hasta 1841 duró la construcción de este edificio, muy rico, sobre todo en su interior jónico, verdaderamente espectacular en la opulencia de jaspes de su altar mayor. Pero la fachada de dos airoas torres, y claro está que con profusión de molduraciones clásicas, proporciona más bien en su aspecto la idea de un templo barroco más. Por lo que a Cádiz se refiere, complitió al arquitecto valenciano don Juan Daura la tarea de concluir todo lo que hubieran dejado iniciado sus antecesores; sobre todo, Benjumeda. La Cárcel, proyectada por éste en 1792, edificio de verdadera prestancia, nada congruente con su destino, fue acabado por Daura en 1836, y este mismo ilustre arquitecto concluyó la Catedral, el último gran esfuerzo de la arquitectura española de signo religioso, y ello ya en años que exceden al ciclo en que nos estamos moviendo, ya que hasta 1853 no se coronaban las torres. Pese a ello, logróse una más que aceptable unidad en el conjunto. En Granada, poco más se hizo en el siglo XIX primerizo que la capilla de San Miguel, en la Catedral, proyectada y alzada, de 1804 a 1807, por don Francisco Romero de Aragón. Naturalmente, no nos llegamos a las casas privadas, que no dejaron de construirse por toda Andalucía en estilo neoclásico más o menos declarado.

En Galicia acaeció algo muy semejante al encogimiento andaluz. Luego del intenso esfuerzo barroco, que no reconoció fronteras cronológicas y que había sido para la región tan consustancial como el románico, quedaban pocas fuerzas para entregarse a un nuevo estilo, y si se hizo durante el XVIII, no se proseguiría. Y es realmente un hombre a medio camino entre ambos siglos, Melchor Prado Mariño, el único que cabe presentar. Era compostelano, escultor y dibujante — en esta calidad acompañó a don José Cornide en la excursión arqueológica a Cabeza de Griego —, y en 1796 había recibido de la Academia de San Fernando la consideración de académico. De otro viaje artístico por tierras de Portugal, que él mencionó en 1814, no guardamos más noticias. Se dan como obras de Prado Mariño la iglesia de San Francisco y la de San Miguel dos Agros, más la fachada de San Benito del Campo, en Santiago. Suya, también, la Colegiata de Vigo. Lo más importante de su numen parece ser la fachada de la Universidad compostelana, por desgracia muy reformada después, con pérdida del frontón dibujado por Prado. Este arquitecto, último representante del breve neoclasicismo galaico, y que en sus últimos años fue asesor oficial del Ayuntamiento de La Coruña, falleció en 1834.

Esta relación concluye también el censo de toda arquitectura extendida por tierras espa-





Fig. 59.—VALENCIA: PÓRTICOS DÓRICOS DEL CEMENTERIO, DE AUTOR ANÓNIMO.





Fig. 60.—VALENCIA: TEATRO PRINCIPAL, POR FONTANA, SALES Y ESCRIG. Fig. 61.—ALMERIA: LA PLAZA NUEVA.



ñolas. En lo sucesivo, cada día más estricto el centralismo, sólo las grandes ciudades — y no todas — tendrían opción a edificios de algún prestigio, condenadas ya las medianas y menores a una decadencia de muchos años de duración. Se habían clausurado las buenas intenciones de la Ilustración. Y, con ellas, bien servidas por la estética neoclásica, la clausura alcanzaba a las ilusiones de casi toda España.

## B) LA ESCULTURA

LA CONTINUIDAD DEL XVIII.—Ni una sola brusquedad cabe registrar en el tránsito de un siglo a otro por lo que se refiere a la escultura. Lo que el XVIII transmite al XIX es respetado íntegramente por éste en su primer tercio y aun en buena parte del segundo. El repertorio clásico; los dioses, semidioses y héroes; el afecto para con Grecia y Roma; la adhesión a unos principios estéticos que, como recién instaurados, se entendían como integrantes de toda una revelación. El siglo XIX no sólo se identificará con esta programática; aún más, se mostrará mayormente celoso de sus prestigios, hasta el punto de endurecer y helar un tanto la considerable cantidad de gracia setecentista que los escultores de la Academia habían prestado a sus creaciones. Y es que la diferencia de climas se hace evidente a partir de la gestión de Canova. Hasta él, el neoclasicismo no pasaba de ser ilusión y vocación; después, se convertiría en dogma no discutido ni discutible.

Es posible que otros factores contribuyeran en nuestra patria al triunfo del dogmatismo. Todavía el siglo XVIII había presenciado cómo la estatuaría religiosa de signo castizo y tradicional pugnaba por convivir con las nuevas orientaciones, proporcionando algo parecido a un contrapeso, a la posibilidad de un equilibrio. En cambio, el neoclasicismo decimonónico carece de oposición, y esa escultura religiosa ha periclitado totalmente. De aquí que se haga más autoritario e intransigente, olvidado ya del todo de aquella primera suavidad rococó con la que coexistió en determinado momento. Y, sin embargo — o acaso por ello —, la calidad, la técnica, la sapiencia del escultor del primer tercio del siglo XIX son de la mayor excelencia posible. Sus producciones podrán enamorar o disgustar; mas lo cierto es que constituyen una de las etapas más solventes, más serias, más concienzudas de toda la historia de la escultura española. En contra de la cual afirmación no sirve ya asegurar que sus módulos inspiradores eran ajenos al sentir español o que están exentos hasta del menor palpito de reflejo popular. Otro tanto acaecía en el resto de Europa, y, precisamente, ésta era una de las ocasiones en que mejor podíamos jactarnos de ser fieles a una llamada de unidad europea, no como dóciles acólitos, sino participando en la experiencia y colaborando en ella mediante artistas de categoría tan excepcional como José Álvarez Cubero o Damián Campeny. El tópico de que la escultura española ha de ser necesariamente de índole sacra queda rechazado, no sólo por el empuje de los dos nombres citados, sino por la mísera especie de otra ulterior escultura decimonónica, la que pretendía restaurar esa vena de carácter sacro.

La bondad, la excelencia, la majestad de la escultura neoclásica, se debió también a factores intrínsecos de este arte, y por ello fue, en general, superior a la arquitectura y a la pintura del mismo momento. La arquitectura exige grandes dispendios y es incompatible con eras de flaqueza económica; pero la escultura, mucho más barata, se deja trabajar en esa coyuntura. La pintura puede ser labor de aficionados, mientras que la escultura de ningún



modo los admite en su seno. Todo lo que puede traerle de daño una época de economía calamitosa es el retraimiento de actuantes o la parvedad de nombres. Efectivamente, son pocos los escultores merecedores de aparición en este capítulo, pero bastante más insignes que los muchísimos que llegaron al año 1900 equivocándose casi en todo lo que tocaban. Entre la madera policromada de la vieja y amada tradición y el demasiado maleable barro del porvenir, este momento de mármol, utilizado con plena dignidad y amorosa pericia por unos artistas de primera categoría, no puede, de ningún modo, ser desdeñado ni despachado en puro trámite. La escultura española neoclásica fue una muy noble realidad, incluso política, porque fueron excepcionálísimas las obras de re escultórica reproduciendo las nada gratas facciones de Fernando VII; naturalmente, no por negativa a ello de ningún escultor, sino por la conciencia mutua de éstos y del presunto modelo de que tal rostro era cualquier cosa menos clásico. Y tampoco presenciaremos un desfile de mediocridades, cual la de sucesores de don Vicente López. Hubo mucha mayor selección en los terrenos de la escultura, otro bien que no cabe olvidar.

Al comenzar el nuevo siglo vivían todavía los imagineros José Esteve y Ramón Amadeu. Vivía, asimismo, Juan Adán, el aragonés que en su *Venus de la Alameda de Osuna* legaba todo un digno programa que explotar. Y la Academia de San Fernando, en uno de los momentos más felices de su gestión, cuidaba de la escultura nueva como de una bella criatura merecedora de todos los cuidados. Lo hacía igualmente la Escuela de Lonja, de Barcelona, con lo que en este momento desaparece todo otro centro o vivero. Hasta casi nuestro siglo, los dos grandes talleres de escultura española serán Madrid y Barcelona.

JOSÉ GINÉS. — Medio setecentista, medio ochocentista, José Ginés, natural del lugar valenciano de Polop (1768-1823), merece inaugurar la serie neoclásica. Su vocación, ya de los años infantiles, hacia la escultura, hizo que su familia le hiciera cursar estudios en la Academia de San Carlos, de Valencia, de la que obtuvo una pensión de seis reales diarios para continuar su formación en Madrid. En San Fernando ganaba, el año 1787, el primer premio de la primera clase por su bajorrelieve relatando el *Convite de Dionisio el Tirano a Damocles*, que es, efectivamente, de los mejores citables en esta un poco aburrida colección de pruebas académicas. Dos años más tarde recibe el encargo palatino de colaborar en la inmensa muchedumbre de grupos y figuritas que componían el *Nacimiento del Príncipe*, realizando Ginés los correspondientes a la *Degollación de los Inocentes*. Esta colaboración, más curiosa que bella, y abundante en expresiones doloridas y clamantes, cual era obligado, añade poco a la categoría de Ginés, cual tampoco agregan nada sus varias esculturas religiosas; las mejores de ellas, figuras en estuco de los cuatro evangelistas, para la capilla de Palacio Real.

José Ginés había pasado la guerra de la Independencia convertido en pastor de ganados, para estar lejos de José Bonaparte, que requería sus servicios. Era de justicia que en 1814 se le nombrase académico de San Fernando y que en 1816, muerto Juan Adán, heredase su puesto de Escultor de Cámara. Parece que en el trienio constitucional fue partidario de Riego; pero no quedó lugar a represalias, porque murió antes del desastroso final del sistema, y precisamente cuando trabajaba en una estatua del *Deseado*. Intervino activamente en muchas obras de mera decoración — no olvidemos que entró primeramente en Palacio como estuquista —, entre ellas, los cenotafios alzados en honor y duelo de la reina Isabel de Braganza, el año 1819, en San Francisco el Grande y en San Isidro el Real.



Sin embargo, nada de lo dicho ha contribuido tanto a la justa memoria de Ginés como otra de sus obras, su Venus con Cupido, conservada en el Museo de San Sebastián. El encargo, por parte de Carlos IV, y, por consiguiente, anterior a 1808, se hacía a un artista que jamás había salido de España, que conocía poquitas esculturas de la antigüedad, que incluso entreveraba su vocación con tributos a la imaginería tradicional. Pese a todo ello, la Venus de Ginés es un estupendo acierto, dotado de una suavidad y un encanto inequívocamente clásico y praxiteliano, de difícil hallazgo en las academias. No sería absurdo pensar que precisamente por no ser Ginés un dogmático arrebatado y entusiasta de la nueva estética pudo lograr tan selecta maravilla. La que, siéndolo, ofrece un primer hito, un arranque ejemplar a mucho de lo que se hiciera a continuación.

JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO. — Es contemporáneo estricto de Ginés; pero por sus firmísimas opiniones, traducidas a mármol, por su ninguna concesión a modos tradicionales, por su copiosa y homogénea labor — también por su genio y por su empuje —, se diría posterior en años. No hay tal, y sólo sobrevive en cuatro a su colega; pero su vida ha sido bien aprovechada, sin desviarse hacia nada que le pudiera apartar de su condición de serio escultor.

Había nacido José Álvarez Cubero en Priego (Córdoba), el 23 de abril de 1768, hijo de Domingo Álvarez y de Antonia Cubero. El padre era cantero de oficio, y es seguro que esta circunstancia no ha podido dejar de influir en la que será sabia técnica de nuestro hombre. Incluso, de muchacho, ha colaborado con un marmolista — Pedrajas — que trabaja en El Paular. Así como Alonso Cano extrajo su maestría manual de un taller de cajonería, otro taller artesano guiará la destreza manual de Álvarez. Un aprendizaje en Granada y en Córdoba va completando la formación del joven, hasta que don Antonio Caballero y Góngora, obispo de Córdoba, le costea el viaje a Madrid y le facilita el ingreso en las clases de la Academia, en 1794. Cinco años más tarde, ganará el primer premio de la primera clase por dos relieves: Traslado de los restos de San Isidoro a León y La irritación de Manasés contra Isaías. La feliz consecuencia es la pensión de doce mil reales para ampliar estudios en París y en Roma. Lo curioso es que este primer éxito ha llegado muy tarde. En ese año de 1799, Cubero no tiene menos de treinta y uno de edad, y, aparte de sus ejercicios de alumno, no ha tallado sino una fuente en su pueblo, figurando un león que lucha con una serpiente. No es precoz, por lo menos. Pero su actividad futura llenará con creces los años perdidos.

En París, Cubero escoge como maestro a Claude Dejoux y no deja de investigar la naturaleza del cuerpo humano en las salas de disección del Colegio de Medicina. Cuando obtiene medida de sus fuerzas, cual relataría en 1819, "pudo conocer el estado en que se hallaba la juventud artística de la Francia y, entusiasmado por su arte, con deseo de hacer honor a su patria, se atrevió y se decidió a rivalizar con dicha juventud, presentándose a la palestra... En seguida pensó y ejecutó la estatua del Ganimedes, la que después de ser juzgada en concurrencia de otras obras de los primeros artistas franceses y presentada en exposición pública, fue coronada, y el autor premiado con una medalla de oro de quinientos francos". Era, ciertamente, una proeza, y fue razón que el artista se manifestase orgulloso. Pasó luego Álvarez Cubero a Roma, y allí le sorprendió la noticia del 2 de mayo y de la consiguiente conflagración. Se negó a reconocer al intruso y sufrió prisión en el castillo de Sant'Angelo. Pero intervino Canova y fue libertado nuestro hombre, forzado por la penuria económica a colaborar con los franceses, modelando cuatro bajorrelieves destinados al dormitorio del



Emperador. Otras obras de tema clásico, conservadas en el Museo Vaticano, proceden de este momento. Merecieron ser editadas en un lujoso álbum.

Desde 1815 pretendió Cubero la plaza de Escultor de Cámara, no concedida hasta el año siguiente, y jurada por representación en 1818. En 1819 regresó a España, pidiendo y obteniendo el cargo de académico de San Fernando, y de nuevo se volvió a Roma. En 1823 pasa a ocupar el puesto de Primer Escultor de Cámara — el puesto de Ginés —, con quince mil reales de haber, que se le conceden a título excepcional, sin dejar de residir en Roma. Se estableció definitivamente en España en 1825 ó 1826; pero ya por poco tiempo, pues una afección hepática lo llevó a la tumba el 26 de noviembre de 1827; dejaba de su esposa, doña Isabel Bouquel, flamenca, dos hijos varones y una hembra. Los primeros, José, malogrado escultor, muerto sólo tres años más tarde, y Aníbal, fundador de toda una dinastía de arquitectos.

Había mantenido nuestro Álvarez estrecha amistad con Canova, compartiendo sus convicciones y entusiasmos para con un helenismo que por los años en que ambos artistas permanecieron próximos — Canova había desaparecido de la vida antes, en 1822 — se entendía definitivo. No era sino provisional, puesto que ni uno ni otro conocieron apenas mas que copias romanas de esculturas griegas, y, naturalmente, ignoraron el Partenón. De aquí que se entregaran los dos a un quehacer muy pulido y purista, mucho más del que había sido labor de los verdaderos y más selectos escultores griegos. Pero si el equívoco es consecuencia de toda una época, no procederá buscar responsabilidades personales. Álvarez, como Canova, había puesto todas sus muchas potestades de gran escultor al servicio de una estética más soñada que cierta, y a ella debemos referirnos, dado que es pródiga en aciertos. Aparte del citado Ganimedes premiado en París, el Apolino (fig. 62) del Museo de Arte Moderno es obra delicada y de una sutil delgadez, incluso demasiado delgada en las débiles piernas. El Joven con un cisne (fig. 66), en el mismo museo, es típica reminiscencia helenística, pero no hay duda que resurrecta con una dosis de gracia que siempre presidirá no importa qué talla del escultor de Priego, y otro tanto cabe decir del Morfeo conservado en el Museo de San Sebastián, tratado a la manera de las iconografías clásicas del Hermafrodita, pero con una sensibilidad nueva y en la que hasta cabría descubrir más de un sentimiento prerromántico. En fin, la gran empresa culminante de José Álvarez, la que le costó años de gestación y le proporcionó más dilatada fama, es el gran grupo de La defensa de Zaragoza (fig. 63). Se conserva en los jardines del Museo de Arte Moderno.

La idea inicial del grupo llegó al escultor a Roma al mismo tiempo que detalles y referencias de los heroísmos sucedidos en el primer sitio de Zaragoza. Uno de los defensores de la ciudad, que peleaba junto a su padre, ve a éste caer herido de una lanzada; acude en su socorro, barre a los enemigos, y, a su vez, es mortalmente fulminado, cayendo sobre el progenitor. El hecho no es nada excepcional; pero quedó bien fijo en el ánimo del artista, quien no tardó en realizarlo en yeso, materia en la que pudo ser exhibido en Roma, el año 1818. No tardó en hacerse famoso, y Metternich y el emperador de Austria mostraron deseos de hacerse con el grupo y llevarlo a Viena. Se negó Álvarez a ello, prefiriendo que la ayuda monetaria de Fernando VII le permitiera trasladarlo a mármol y que su obra maestra no saliera a tierras extrañas. En ellas hubiera sido denominada Néstor y Antíloco, nombre con el que ya se empezaba a designar, mientras que en España no perdería el recuerdo de la gesta zaragozana, por más que resulte extraño identificar a los dos hombres como aragoneses





Fig. 62.—APOLINO, POR ÁLVAREZ CUBERO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).





Fig. 63.—LA DEFENSA DE ZARAGOZA, POR ÁLVAREZ CUBERO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



de 1808. Ciertamente, fue concedida la ayuda deseada, y en 1823 lo pasaba Álvarez a mármol. En 1826, lo más tarde, llegó a España.

Era natural que el grupo, de un aliento desacostumbrado, produjera sensación en nuestros medios. Un hombre desnudo, en actitud de iniciar su avance, blande vigorosamente la espada, mientras su padre, en el suelo, se abraza a la pierna izquierda del guerrero. La originalidad es relativa, pues el protagonista tiene mucho del Creugante de Canova (Roma, Museo Vaticano), invertida la postura, e igualmente hay, por lo que respecta al movimiento, algún recuerdo del Galo suicidándose, del Museo de las Termas; pero, en suma, nos encontramos ante el mayor esfuerzo de la estatuaría española del siglo. Y se comprende que la poesía del mejor cuño clasicista lo celebrase. Así, el duque de Frías cantaba:

“Ese que colosal mármol admiro,  
donde con noble y bélico talante  
fuerte mancebo impávido sostiene  
a un anciano expirante,  
a quien la lanza polonesa ruda  
sanguinaria destroza,  
recuerda a Zaragoza...»

. . . . .

En tanto, don José Félix Reinoso iba describiendo casi todos los pormenores del grupo:

“¡Álvarez inmortal! Tu grupo miro,  
y en tierno sobresalto  
mi pecho late al peligroso duelo.  
¡Cual por el hijo en el encuentro rudo  
tiembla el herido anciano! Y el suspiro,  
el ademán sañudo,  
el susto, la impotente  
venganza muestra en su alterada frente.”

. . . . .

Pero es muy posible que con ser ésta la obra más celebrada de Álvarez Cubero ceda en intrínseca belleza a otras menos espectaculares. Hubo un género, el de la estatua sedente, romano de origen, canoviano después, que Álvarez trató con majestad y con dignísima destreza en sus versiones de María Luisa de Parma (Museo de Arte Moderno), María Isabel de Braganza (Museo del Prado) y de la marquesa de Ariza (Madrid, Casa de Alba). De las tres, ataviadas con vagos ropajes de estilo Imperio, suficientemente vagos para que puedan confundirse con vestes romanas, la versión más bella, superior a la Leticia Bonaparte, de Canova, es la de la reina Isabel de Braganza (fig. 68), no poco mejorada en sus facciones. En cuanto a profundidad interna y personal dramatismo, preferiremos, por el contrario, a la marquesa de Ariza (fig. 67). Y aún queda otro género en el que Álvarez reiteró su maestría, y es el de los retratos en busto. Es extraordinario el del duque Carlos Miguel de Alba (fig. 65) — realmente más romántico que clásico, cual determinadas obras de José de Madrazo —, y



no lo son menos los que perpetúan los rostros del redondeado Rossini (fig. 64) (Casa de Alba) y del afilado escultor riojano Esteban de Agreda (Academia de San Fernando).

En suma, hemos hallado en José Álvarez Cubero la primera figura de altísima categoría de nuestro siglo XIX. Así lo advirtieron sus contemporáneos y así debemos advertirlo nosotros. En cuanto a su retrato físico, es excelente el dejado por Juan Antonio Ribera, no menos que la semblanza por Eugenio de Ochoa, que le declara "afable y placentero en su trato, dulce de carácter, modesto y sin presunción, aunque conocía sus fuerzas, como todos los que las tienen". Y, evidentemente, las tenía.

**RAMÓN BARBA.** — De la misma generación que Álvarez Cubero es Ramón Barba, natural de Moratalla (Murcia), nacido en 1767 y muerto en 1831. Pese a haber vivido cinco años más que su compañero, su labor es harto menor en cantidad y calidad. Era, desde 1791, alumno de la Academia de San Fernando y, al mismo tiempo, consta haber trabajado como tallista para la casa de Osuna. En 1797 pasa a Roma, primero a sus expensas, desde 1801, con una pensión de seis mil reales, concedida por Carlos IV, y que, acrecentados en dos mil más, disfrutó hasta 1808. En este año, como casi todos los artistas españoles residentes en Roma, fue encarcelado por su actitud patriótica, recompensándole Fernando VII, al final de la guerra, con el nombramiento de Escultor de Cámara y la cruz de Prisionero Civil. Y en 1822 regresa a España.

De la actividad romana de Barba no hay posibilidad de gran relación. De 1806 data su Mercurio (Museo de Arte Moderno), impecable, pero lánguido y afeminado hasta la náusea. La principal ocupación del artista fue la de complacer en sus caprichos artísticos al viejo rey Carlos IV, quien le hizo tallar un enorme bajorrelieve para la capilla de San Alejo, de Roma, obra que allí quedó, dado el coste que representaba su traslado a Madrid. Además, Barba hizo de su real protector varios bustos y una estatua sedente, a la romana, poquísimo grata; como justamente observa Pardo Canalís, el puntual historiador de nuestra estatuaria neoclásica, recuerda al Tiberio del Museo Vaticano, y si se hizo como pareja de la María Luisa de Álvarez Cubero, la diferencia de acierto no puede ser mayor. En cuanto a la etapa madrileña de Barba, en 1823 es elegido académico de San Fernando, y en 1830 nombrado Primer Escultor de Cámara; pero las realizaciones no fueron congruentes con ambos cargos. Lo más importante fue escultura meramente decorativa. El gran grupo que corona la Puerta de Toledo, un tanto amazacotado, había sido proyectado por José Ginés; Barba, modificando la figura central, lo trabajó — en colaboración con Valeriano Salvatierra — en piedra de Colmeñar, concluyendo en 1827. El tema, España sosteniendo el escudo de Madrid, acompañada de una matrona simbolizando las provincias, de otra que representa las artes, del siempre obligado león y de otros cachivaches, es bien mediocre de idea y de ejecución (fig. 69). Además, en el Museo del Prado talló Barba los diez y seis medallones representando artistas, todos ellos arbitrarios en su iconografía, excepto Álvarez Cubero (fig. 70), el único a quien pudo conocer. También se ocupó del gran grupo y del bajorrelieve de la fachada al Prado; pero adelantó poco en ellos y no puede decirse que sean de su autoría, ya que el proyecto del gran grupo es de Hermoso, mientras en el bajorrelieve (fig. 71) fue ayudado por varios colegas.

**AGREDA, TOMÁS Y HERMOSO.** — La mención de este modesto escultor aconseja presentarlo junto a otros dos de parecido nivel. De ellos, el decano es Esteban de Agreda, natural





Figs. 64, 65, 66 y 67.—ÁLVAREZ CUBERO: BUSTOS DE ROSSINI Y DEL DUQUE CARLOS MIGUEL (PALACIO DE LIRIA, MADRID); JOVEN CON CISNE (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID) Y LA MARQUESA DE ARIZA (PALACIO DE LIRIA, MADRID).





Fig. 68.—ÁLVAREZ CUBERO: LA REINA MARÍA ISABEL DE BRAGANZA (MUSEO DEL PRADO).





Figs. 69 y 70.—RAMÓN BARBA: GRUPO SOBRE LA PUERTA DE TOLEDO, DE MADRID, Y RETRATO DE ÁLVAREZ CUBERO (MUSEO DEL PRADO).





Fig. 71.—RAMÓN BARBA Y COLABORADORES: RELIEVE EN EL MUSEO DEL PRADO. Fig. 72.—JOSÉ TOMÁS: RELIEVE EN LA FACULTAD DE MEDICINA, DE MADRID.



de Logroño, y de tan larga vida cual para nacer en 1759 y morir en 1842. Nunca fue hombre brillante, y su mayor éxito como alumno de la Academia de San Fernando sería el segundo premio de la primera clase, lo que no obstó para que en 1797 se le nombrara académico y en 1821 director general de la corporación. Apenas hizo sino modelar en materias blandas, tanto bustos como las figuras simbólicas del obelisco conmemorativo del 2 de mayo, que serían llevadas a materia definitiva por José Tomás, Francisco Elías Vallejo, Francisco Pérez y Sabino de Medina. Un hermano de Esteban, Manuel Agreda, de Haro (Logroño) (1773-1843), fue también escultor, quizá de más vuelo, al modelar una estatua de Fernando VII destinada a La Habana; no tuvo efecto, pues el Monarca prefirió el modelo de José Álvarez Bouquel, el tan malogrado hijo de Álvarez Cubero.

Pedro Hermoso, granadino (1763-1830), discípulo poco lucido de la Academia, su director de Escultura en 1811, Escultor de Cámara en 1816 y primero de este cargo en 1827, trabajó mucho para iglesias, pero con la mínima inspiración posible. Su gran obra hubiera podido ser el grupo de Apolo coronando a las Artes, que concibió para remate de la fachada del Museo del Prado a la calle de Felipe IV. En noviembre de 1829 se traía la piedra de Colmenar elegida para el efecto y Hermoso comenzaba su talla; pero la piedra resultó ser de mala calidad, y cuando el escultor acababa de desbastar la figura principal, le sobrevino la muerte. Barba continuó haciendo algo; pero, finalmente, se suspendió el grupo, no reemprendido hasta mucho después por Suñol.

En cuanto a José Tomás, natural de Córdoba (¿1795?-1848), formado en la Academia de San Fernando, su director de Escultura en 1842, Escultor de Cámara desde 1832, debe su mayor nombre a la Fuente de los Galápagos (fig. 73), en el Retiro madrileño. Inaugurada en 1832, el diseño general se debía al arquitecto Mariategui, y coincidía en su porte con otras caracterizadas fuentes dieciochescas. Fue buena idea la de simultanear en lo figurado el bronce y la piedra de Colmenar, resultando un monumento discreto. En otro monumento del mismo Mariategui, la insulsa Fuente Castellana, hoy en la plaza de Manuel Becerra, son de José Tomás los escudos y las flacas alegorías. Suya, igualmente, la pretenciosa estatua del Valor (fig. 166), en el monumento al Dos de Mayo, así como el león en bajorrelieve que huele el escudo de España. En fin, son mediana labor de Tomás el bajorrelieve (fig. 72) en la fachada de la vieja Facultad de Medicina de San Carlos, aceptable en su grupo principal; la copia de La Cena, vinciana, en la fachada del oratorio del Caballero de Gracia, y la alegoría de un río, en figura de anciano, en el pedestal del monumento a Felipe IV — de Tacca — en la plaza de Oriente. El infortunado Tomás murió demente.

VALERIANO SALVATIERRA. — Hijo del escultor de la catedral de Toledo, Valeriano Salvatierra nació en esta ciudad por 1789 ó 1790 y era alumno de la Academia de San Fernando en 1807. Parece que obtuvo premios en la Academia de San Lucas y que se ganó la amistad de Canova y Thorwaldsen, de lo que se jactaba años más tarde. Segundo Escultor de Cámara en 1830 y primero en 1831, no disfrutó mucho de este cargo, ya que falleció en Madrid el 24 de mayo de 1836.

La primera obra de Salvatierra de que haya memoria, esto es, el Aquiles extrayéndose la flecha, premiada en 1813 por la Academia de San Lucas, no ha sido identificada en nuestros días, pero sí se conserva otra — Héctor y Andrómaca —, que será la que en 1817 constituyó su prenda de ingreso en la Academia, y que, dentro de la falsedad de este género



compositivo, ya muestra las buenas dotes del toledano. Se declaran plenamente en su encargo de más empeño y responsabilidad, esto es, en el sepulcro del cardenal don Luis de Borbón y Vallabriga, trabajado en Roma por 1824 y conservado en la sacristía de la catedral de Toledo (fig. 74). La disposición — sarcófago flanqueado por dos ángeles, sobre él la figura orante del finado, y encima su escudo — impone respeto por su digna sobriedad, bien que no rime demasiado bien con el ambiente del lugar en que se halla. Como precedentes han sido mencionados el sepulcro del cardenal Pimentel por el Bernini, en Santa María sopra Minerva, de Roma, y, sobre todo, el de Clemente XIII, por Canova, en San Pedro, de la misma ciudad. Pero si la originalidad de Salvatierra era relativa, en ningún caso puede hablarse de plagio. Otro monumento funerario por el artista, el de la condesa de Chinchón, en el palacio de Boadilla del Monte (Madrid), menos conocido, es también menor en fortuna, por la ingrata ocurrencia de haber dispuesto el busto de la difunta sobre un cipo.

Otras construcciones de Salvatierra son varios bustos de personajes de la corte de Fernando VII y del pintor José Aparicio y el gran actor Isidoro Máiquez. Suya, igualmente, la conclusión del gran grupo que corona la Puerta de Toledo y otras obras de mera decoración. En el Museo del Prado, donde desempeñó el cargo de restaurador de la escultura, fue autor de las doce estatuas de matronas simbólicas — Arquitectura, Fama, Inmortalidad, etc. (figs. 75 y 76), para las que había previsto nichos adintelados en la fachada al Prado. Unas quedaron concluidas a la muerte del artista, y otras tan sólo sacadas de puntos y acabadas más tarde.

OTROS ESCULTORES DE LA ESCUELA DE MADRID. — Francisco Elías Vallejo, de Soto de Cameros (Logroño), nacido en 1782 y muerto en 1858, ofrece en su biografía los mismos accidentes que los más de sus colegas citados. Académico de San Fernando en 1814 y sucesor de Valeriano Salvatierra en la plaza de Primer Escultor de Cámara, dos nuevos e inéditos cargos le separan de sus colegas; uno, el de haber formado parte, en 1835, de la comisión que había de proceder al inventario de los bienes artísticos de los conventos suprimidos por las nuevas disposiciones, y otro, en 1856, el de ser uno de los jurados de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes. En cuanto a obras de su mano, y aparte la restauración de determinadas fuentes de Aranjuez y de trabajos ocasionales y hoy perdidos, son de mencionar la estatua de la Constancia (fig. 167), en el monumento al Dos de Mayo; los bajorrelieves, ya claramente prerrománticos, del pedestal del de Felipe IV, y algunos bustos estimables, como los de don Agustín Argüelles (fig. 77) y el marqués de Viluma, figuras contradictorias y muy significativas de la época.

Fueron los escultores revisados hasta aquí los de mayor fortuna durante el reinado de Fernando VII; pero de ningún modo los únicos, ya que los archivos de la Real Academia de San Fernando suministran muchísimos nombres, respaldados a veces por obras de verdadero interés. Tal es, por ejemplo, el caso de Ángel Monasterio (1777-1810), autor de un buen relieve académico con el tema de la Prisión de Sansón, muy por cima del nivel medio de tales ejercicios. Por desgracia, a partir del comienzo de la lucha contra los franceses, pasó a América y murió guerreando contra los independentistas. En cuanto a Andrés Adán, hermano menor de Juan, autor de un discreto relieve alusivo a los Horacios y Curiacios, apenas es conocido sino por su viva protesta contra las votaciones de premios en 1802. Y Rafael Plagniol, nacido en Madrid el año 1781, premiado en 1805 por la Academia, pasó en 1827 a la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde seguramente quedará lo más cuantioso de su poco conocida obra.





Fig. 73.—JOSÉ TOMÁS: FUENTE DE LOS GALÁPAGOS, EN EL RETIRO (MADRID).





Fig. 74.—VALERIANO SALVATIERRA: SEPULCRO DEL CARDENAL LUIS DE BORBÓN (CATEDRAL DE TOLEDO).





Figs. 75 y 76.—VALERIANO SALVATIERRA: LA FORTALEZA Y LA INMORTALIDAD (MUSEO DEL PRADO).



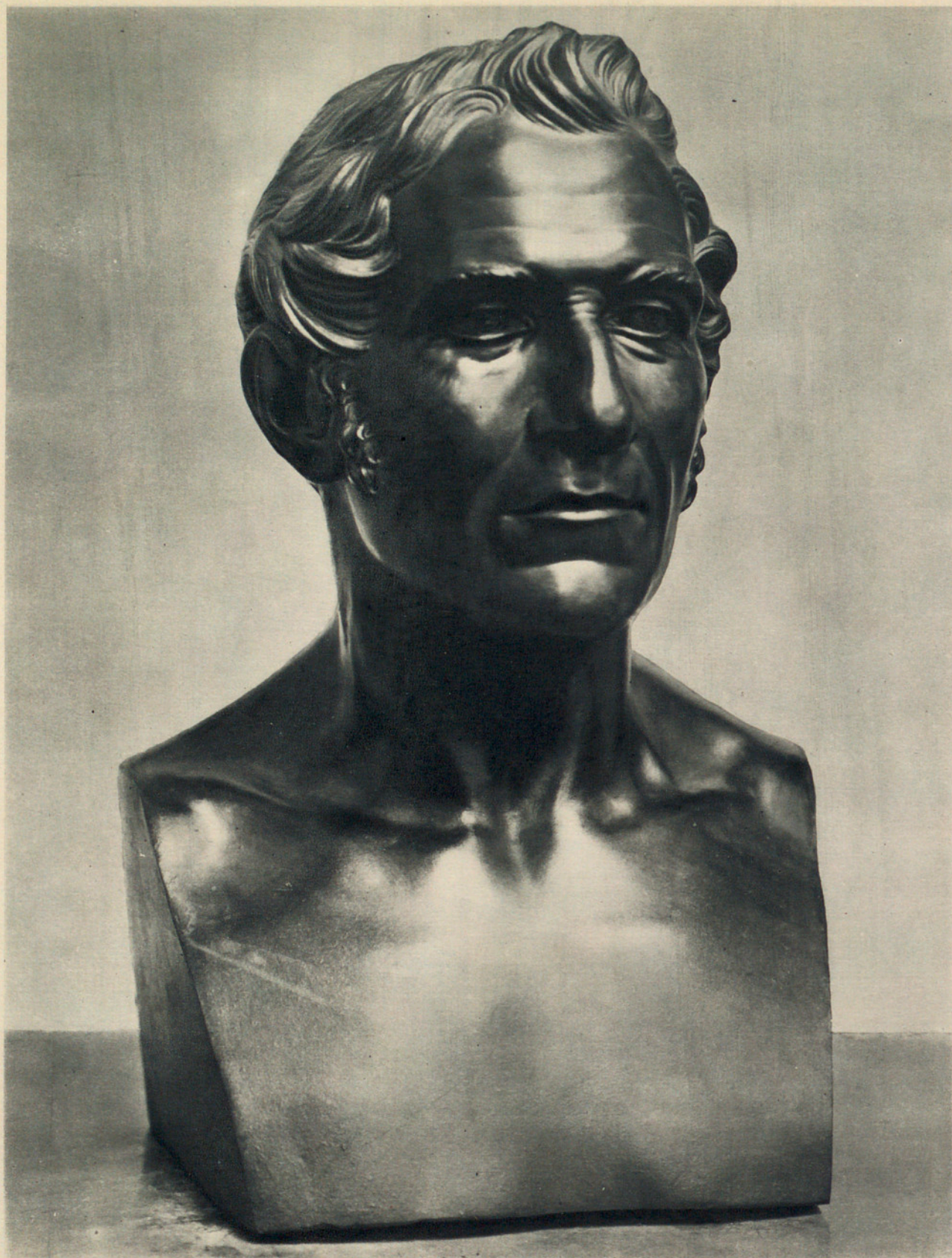


Fig. 77.—FRANCISCO ELÍAS VALLEJO: RETRATO DE DON AGUSTÍN ARGÜELLES (PALACIO DEL SENADO, MADRID).



Mucho más dentro de nuestra órbita que los anteriores estatuarios, poco más que un nombre casi ayuno de obra, pero acreedor a recuerdo como tal hijo de tal padre, fue José Álvarez Bouquel, el que debía continuar la tradición de su progenitor, Álvarez Cubero. Había nacido en Roma, el año 1805, y se benefició de una educación nada común entre nuestros artistas. Autor, según ya se aludió, de la estatua de Fernando VII alzada en la plaza de Armas, de La Habana, ante la Casa de Gobierno, por iniciativa del conde de Villanueva, el monumento es más bien mediocre. En 1827 fue llamado a Zaragoza para realizar un encargo que Álvarez Cubero no pudo cumplir y que consistía en la erección de una estatua en honor de don Ramón Pignatelli, en la cima del monte Torrero. Con esta ocasión, anduvo cerca de él Ponzano, quien en sus curiosas "Memorias" lo describe de esta guisa: "Hombre que podía, sin afectación, alternar con las más elevadas personas, siendo para él cualquier círculo, sociedad y reunión una verdadera ocasión de lucirse... Pintor de género a la manera de Teniers; filarmónico, al cual el gran bajo cantante Filippo Galli casi envidiaba su voz y su método de canto; dibujante como pocos...; poseía y hablaba el italiano, francés, alemán y el flamenco como si hubiese nacido entre ellos. Este joven agraciado con tan bellas dotes era destrísimo en el modelado, bien que para dicha operación tuviese mi elegantísimo maestro que quitarse de las manos anillos de gran valor y alfiler de brillantes, objetos recibidos en recompensa de arias, dúos y quintetos cantados con una voz de bajo profundo en las principales sociedades de Roma y Madrid." Ahora bien, este genio polifacético, y sin duda repleto de simpatía, murió muy joven, en 1830, sin que sepamos bien si en él se perdió un gran escultor, no juzgable sino por un Cupido no poco insípido. Valía la pena reproducir su etopeya por Ponzano, una de las raras a que tenemos derecho en ciclo tan escasamente pródigo en retratos literarios.

LA GRAN APORTACIÓN CATALANA. DAMIÁN CAMPENY. — Si, según se verá páginas más adelante, el neoclasicismo hecho pintura fue fenómeno más temprano en Barcelona que en Madrid, no sorprenderá que la escultura del mismo signo y de nombre catalán sea de verdaderas cuantía y calidad. A decir verdad, se trata de la única gran escuela regional capaz de competir con la castellana y directamente protegida por la Corte, con lo que se concluyen de configurar las dos únicas capitalidades de la escultura española decimonónica. Las restantes escuelas regionales tendrán que enviar sus aspirantes a triunfadores a alguno de ambos centros, dado que las actividades escultóricas han descendido en ellas al trabajo del barro, de carácter artesano y lindante con lo popular. Incluso Valencia, de tan noble tradición estatuaría, habrá de resignarse a que sus hijos engrosen y enriquezcan los dos únicos centros vigentes en la España del siglo XIX. Pero, cada vez más acentuado el centralismo político, del que el artístico será normal consecuencia, incluso los escultores catalanes más caracterizados habrán de estar en obligado contacto con Madrid y con sus instituciones básicas. Otra muy ejemplar, la Escuela de Bellas Artes de Lonja, dependiente de la Junta de Comercio de Barcelona, será en esta ciudad el mejor equivalente posible de la Academia de San Fernando, y sus profesores se irán apartando paulatinamente de la tradicional imagería religiosa para optar a mayores empresas. Si Salvador Gurri ha sido un imaginero, su discípulo Damián Campeny no se conformará con menos que ser un gran escultor.

Mas antes de llegarnos a esta considerable figura, convendrá alguna referencia a sus precedentes, variamente neoclásicos, en su misma región. Los más cuantiosos son los hermanos Folch y Costa, injustamente olvidados hoy. El mayor, Jaime, barcelonés de naci-



miento (1755-1821), luego de haber estudiado en la Academia de San Fernando, donde amplió sus primeras formaciones de Lonja, obtuvo la pensión de Roma, y allí permaneció desde 1778 o 1779 hasta 1786, año en que es elegido académico en Madrid. Pasa poco después a Granada, como director de la Escuela de Nobles Artes de aquella ciudad, y allí labra su extraño acierto, el sepulcro del arzobispo Moscoso, en la Catedral (fig. 78); extraño acierto, porque de los esquemas grecorromanos que el artista hubiera podido traer de Italia queda poco, apenas sino la traza general del sarcófago sobre el que se arrodilla la figura del prelado; todo se diría más bien plateresco, muy por lo menos en cuanto a detalle, sin más clasicismo que el del concepto general. Pero esta obra es una excepción en la totalidad de lo hecho por el artista, autor también de estatuas de Marte, de un Fauno y de Meleagro. Vuelto Jaime a Barcelona, allí murió, siendo director de la Escuela de Lonja.

De mayor interés es su hermano José Antonio Folch y Costa, nacido en Barcelona el año 1768, muerto en Madrid en 1814. Tras sus estudios en su ciudad natal, siguiólos en Madrid al lado de su hermano, de Juan Adán y de Manuel Álvarez, resultando alumno distinguido de la Academia. Por desgracia, no parecen haberse conservado sus pruebas de examen en este centro, esto es, los bajorrelieves de Moisés rompiendo las tablas de la Ley y Resurrección de Lázaro. En 1795 acudió a Granada a colaborar con su hermano, y allí le sorprendió la guerra de la Independencia. Pasa a Cádiz, luego a Mallorca y regresa, terminada la contienda, a Madrid. Aquí morirá, siendo vicesecretario de la Academia de San Fernando.

Curiosamente, este hombre, que no había disfrutado de pensión italiana y que no pudo conocer sino de oídas cuál fuera el estado de la escultura europea, muestra mayor saber de ella que ninguno de sus contemporáneos. Al menos, así se deduce de su máxima obra, a la vez una de las más notables del período. En 1811, las Cortes de Cádiz habían acordado erigir un gran mausoleo en honor de don Pedro Caro y Sureda, marqués de la Romana, en homenaje a su arriesgada escapatoria, al frente de su ejército, desde Dinamarca hasta la patria en peligro. Folch y Costa recibió el encargo y lo acabó de cumplir justamente el año de su muerte, en el convento de Santo Domingo, de Palma de Mallorca, de donde se trasladó a la Catedral (fig. 79). Técnicamente, y como coordinación de mármoles y bronce, es obra perfecta y de considerable aliento. En cuanto a ordenación, quizá sobren elementos en el conjunto, bien que cada uno de ellos, aislado, resulte admirable. Yacente, león, geniecillo, matrona, abanderado, la totalidad viene a ser algo así como un compromiso entre los sepulcros más complicados de Canova y el del mariscal de Sajonia, por Pigalle, en Estrasburgo. No es de creer que Folch y Costa conociera esta ciudad, y es normal que, tratándose de militares, coincidiera el tema de las banderas. En todo caso, parece incomprensible que las prevenciones contra el neoclasicismo hayan convertido en prácticamente desconocido este más que decoroso sepulcro, uno de los más notables de su momento.

No obstante, los artistas dichos no pueden entenderse sino como prólogo a la cuantiosa personalidad de Campeny, sólo comparable al gran Álvarez Cubero, y, como él, definidor máximo del estilo que tratamos de investigar. Por consiguiente, merecedor de alguna letra. Damián Buenaventura Campeny y Estrada nació en Mataró (Barcelona), seguramente el 9 ó 10 de abril de 1771, ya que consta haber sido bautizado el 12. Su padre, Andrés Campeny, de oficio guarnicionero; su madre, Casilda Estrada. Cual se ve, ninguna ascendencia plástica. Campeny hubiera sido normalmente guarnicionero, como su padre, y, realmente, comenzó a los ocho años a aprender el oficio. Fortuna fue que los entretenimientos, más que infantiles,





Fig. 78.—JAIME FOLCH Y COSTA: SEPULCRO DEL ARZOBISPO MOSCOSO (CATEDRAL DE GRANADA). Fig. 79.—JOSÉ ANTONIO FOLCH Y COSTA: SEPULCRO DEL MARQUÉS DE LA ROMANA (CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA). Figs. 80 y 81.—DAMIÁN CAMPENY: HIMENEO Y FE CONYUGAL (LONJA DE BARCELONA).





Figs. 82, 83, 84 y 85.—DAMIÁN CAMPENY: DIANA CAZADORA Y PARIS (LONJA DE BARCELONA); SACRIFICIO DE CALÍRROE (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID) Y CLEOPATRA AGONIZANTE (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



dedicados a modelar el barro, fueran bien interpretados por un protector espontáneo, el sacerdote don José Camín, que obtuvo permiso del guarnicionero para que el muchacho asistiese al taller que el imaginero Salvador Gurri había montado en Mataró a fin de concluir un cierto encargo local. Acabado éste, Gurri llevóse a Damián a Barcelona, y le enseñó cuanto podía, tanto en el taller propio como en las clases de la Escuela de Lonja, que Campeny seguía por las noches, a partir de 1788. Por desgracia, un descuido del muchacho motivó que Gurri lo despidiera, pasando sucesivamente por los talleres de Nicolás Travé, de Cabañeras y de Montaña. Incluso es despedido de la Escuela de Lonja. Pero en 1796 obtiene la pensión de Roma. Estudia en la Academia de San Lucas, acude a los talleres de restauración del Vaticano, y, superados los azares derivados de la guerra de la Independencia, percibe también una pensión de Fernando VII. Mientras tanto, ha trabado amistad con Canova y se ha impregnado de todo cuanto Roma podía enseñar, tanto en estética vigente como en técnica, pues es maestro en la labra del mármol. En 1816 regresa a Barcelona, y dos años más tarde, el mismo en que casa con Mariana Gassol, sobrina del arquitecto Celles, pasa a Madrid, llamado por el Rey. No se formaliza ningún encargo importante, y Campeny vuelve a Barcelona, no obteniendo sino los nombramientos de escultor de cámara honorario y de académico de San Fernando. Lo fue también de San Luis, de Zaragoza, y de San Carlos, de Valencia, además de las distinciones barcelonesas, las de miembro de la Academia de Buenas Letras y de teniente director de la Escuela de Lonja, rehusado el cargo de director general. Fallecida su esposa en 1829, permaneció el resto de su vida acompañado por dos sobrinas, hasta fallecer, en San Gervasio, el 7 de julio de 1855. Su proyección en el arte catalán subsiguiente resultó mucho menor que su propia personalidad.

Ya en 1803, Campeny había remitido a la Academia de San Fernando dos bajorrelieves — Magencio herido en el muslo y Diana sorprendida en el baño — suficientes para dar idea de la perfecta coherencia clásica adquirida por el escultor. En 1805 consta estaba trabajando en dos estatuas destinadas a la Casa del Labrador, de Aranjuez; posiblemente las de Minerva y Diana, allí subsistentes, bien que incluso el mejor biógrafo del artista, Carlos Cid, no se decida a certificar la atribución. Y, en 1819, ofrece Damián a Fernando VII los estudios, no definitivos, de las estatuas de Himeneo (fig. 80), la Fe conyugal (fig. 81), Diana cazadora (fig. 82) y Paris (fig. 83), todo ello conservado después en la Academia de Barcelona, más otras esculturas religiosas, dos bustos colosales de El Sol y La Luna, y una figura pequeña de la Astrología. Con ser todo ello más que notable y suficiente para convertir en estimable a otro cualquier escultor, quedaba muy por bajo del ejemplarísimo relieve que, luego de haber valido a Campeny el título de académico de San Fernando, se conserva en esta corporación. Tiene por tema el Sacrificio de Calírroe (fig. 84) y es composición de muy medido equilibrio, muy contrapesada, muy justa de actitudes y perfectamente comprendido y asimilado el espíritu clásico.

La obra maestra de Damián Campeny no es, sin embargo ésta, sino su celebrada Lucrecia muerta (fig. 86), mostrada la heroína extinguiéndose dulcemente sobre una silla, el puñal caído junto a sus pies. Apenas es necesario advertir que el tema, la condición sedente del modelo y el acentuado dramatismo cifran el momento clasicista más agudo posible, el de la intersección del estudio de la escultura romana con un notorio influjo de Canova. Recordemos que fue éste el escultor de la época más dado a estatuas femeninas sedentes, siempre en mayor o menor grado relacionadas con la Agripina del Museo Capitolino, y bastará apelar a cómo



otro amigo español de Canova, Álvarez Cubero, pudo contar entre sus mejores éxitos la efígie de la reina Isabel de Braganza, también sedente. Pero en el caso que ahora importa no se trata de un retrato, sino de la relación de todo un hecho, concentrado y sintentizado en una sola figura; de aquí que interesara sugerir y hasta narrar ese suceso sin perjudicar ni complicar la quietud deseada por el escultor, y no otro es su acierto. La Lucrecia de Campeny es una hermosa figura de mujer, estudiadísima en su anatomía y en sus ropajes, aún más cuidada en el escalonamiento de sus miembros en no menos que cinco directrices principales. Naturalmente, no todo es lógico en esta indudable obra maestra, pero sí todo lo lógico que cabe exigir al neoclasicismo. Por lo demás, la historia de esta escultura es pródiga en etapas. Habíala plasmado Campeny en yeso antes de 1804, en cuyo mes de enero llegó su envío a Barcelona, ya por entonces susurrando la maledicencia que era puro plagio, lo que nunca se ha demostrado. Hasta 1833 no resolvió el escultor pasarla a mármol, lo que tras largo papeleteo burocrático y con ayuda de un desbastador italiano, concluyó en febrero del año siguiente. Este mármol se conserva en la Escuela de Lonja, mientras otra versión, fundida en bronce, queda en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Tiene razón Cid al consignar que media docena de esculturas como Lucrecia hubieran colocado a Campeny a la cabeza de todos los escultores de su época. Sin duda, el propio artista lo creía así cuando en 1833 presentó a la Junta de Lonja otra gran figura representando a Cleopatra agonizante (fig. 85), y que por el tamaño, la postura, el trance y demás circunstancias, podía entenderse como pareja de la Lucrecia. Y también pretendió Campeny pasarla a mármol, pero no se le facilitaron los auxilios económicos necesarios. No otra es la razón de la menor popularidad de la Cleopatra, sino la de haber quedado en la antipática materia provisional que es el yeso. Por lo demás, no es inferior a la Lucrecia, y hasta se pudiera decir que resulta más contenida, más reposada, sin siquiera el leve acento de muda declamación advertible en la obra maestra. Fue lástima que cícaterías de la institución a que se debía el gran escultor obstaculizasen la versión en mármol. Y, al asegurar que se debía, no hay exageración en la frase. Un contrato que databa de 1825 establecía que, a cambio de una pensión vitalicia para sí o para sus herederos, Campeny debía entregar anualmente una obra. Con ello, y sin los grandes encargos en que sin duda se pasó su larga vida soñando, el ilustre estatuario no realizó cuanto de él justamente se esperaba.

Y aún, de todas suertes, quedan de toda esta labor obligada obras más que suficientes para cimentar su fama. De esos yesos no merecedores en su tiempo del pase a materia definitiva hay creaciones tan sustanciales como el Apolo en trance o el Gladiador herido, ambas en la Escuela de Lonja. La primera es una magnífica y rítmada curva de carne bien musculada, atentísimamente estudiada, acaso la obra que más concretamente pudiera datarse de siglos helenísticos, y de una rotundidad de modelado casi impresionante. En cuanto al Gladiador herido, que también ha sido interpretado como Aquiles, herido, extrayéndose la flecha del talón, recuerda mucho al Galo moribundo, pero no deja de ser otro sustantivo acierto de este catalán de Mataró, extrañamente convertido por su tiempo en uno de los más grandes escultores neoclásicos de Europa. Es verdad que se sobrevivió y que alcanzó años en que su orientación pudo considerarse superada. Son los años en que, ya anciano, posó ante los pinceles de Vicente Rodés, quien acertó a dejar constancia de la simpática personalidad física del escultor. Esa misma longevidad impuso que sus discípulos, escalonados entre muy varias tendencias cronológicas, fueran heterogéneos, algunos tan lejanos como los Vallmitjana. Esta fue



la prole discontinua que deparó el destino a uno de los más cuantiosos escultores españoles de toda época.

ANTONIO SOLÁ. — Figura muy simpática de artista, y que procede situar muy al lado de la de Campeny, es la de Antonio Solá, nacido en Barcelona el año 1787, muerto en Roma en 1861. Su historia temprana es la misma que la de muchos artistas españoles de su tiempo: primeros estudios en la Escuela de Lonja, pensión concedida por la misma entidad para ampliarlos en Roma, comienzos halagüeños de los que fue prenda el Gladiador moribundo, remitido en 1802. Después, en 1808, como todos sus colegas, es encarcelado por negarse a jurar fidelidad al rey intruso. Y, acabada nuestra guerra, concesión de una pensión de tres mil reales por Fernando VII.

Antonio Solá, que residió casi toda su vida en Roma, resulta ser, no obstante, y en razón de determinadas de sus obras, uno de los artistas que mejor han interpretado varias fibras muy cordiales y profundas del sentir español, sin dejar por ello de mostrarse neoclásico archiconvencido, y quizá más químicamente puro que Álvarez Cubero o que Campeny. Es hombre responsable en todos los órdenes del buen sentido, con lo que se le confiará el cuidado de los artistas españoles pensionados en Roma y cumplirá a la letra las obligaciones de este cargo. En cuanto a trabajo, justifica ampliamente su pensión. Envía a Madrid, destinadas a la Casa Real, una estatua de Ceres y un busto de Pío VII. En 1818, y para la ducal de Alba, una muy digna figura de Meleagro (fig. 87), que se diría próxima a Lisipo. Ello, en 1818. Dos años más tarde, el yeso de Venus y Cupido, enseñando la diosa al niño a tirar al arco (fig. 88); grupo precioso que por desventura no fue pasado a mármol. Y en 1822 presenta en Roma el modelo, en yeso también, del grupo constituido por Daoíz y Velarde.

Alguna glosa merece esta ilustre escultura (figs. 90 y 91), ya tan inserta en la biografía sentimental de Madrid. Que el origen de su concepto primero fuera un propósito de rivalizar con La defensa de Zaragoza, de Álvarez Cubero, parece lejos de duda, aunque todo recuerdo de la lucha contra Napoleón fuera normal en los años siguientes a 1814. En todo caso, hay que conceder a Solá el inmenso mérito de haber acertado a idear y modelar un grupo que, desde su propio nacimiento, alcanzó la rara aprobación doble de los entendidos y del pueblo. Daoíz y Velarde, asidos de la mano, como en actitud de pronunciar un juramento bien solemne, componen unidad. En las manos libres empuñan espadas romanas, arma y motivo obligados en aquella sazón para cualquier especie de simbolismo guerrero. Pero los atuendos son muy distintos de los acostumbrados y que parece debieran acompañar a los gladios; ni luchadores desnudos, ni galeados, ni provistos de lorica. Aparte de que las dignas cabezas son deliberadamente decimonónicas, los héroes del 2 de mayo visten una especie de uniformes militares cercanos a la realidad de los que efectivamente endosaran en el día de su heroísmo, bien que suficientemente interpretados a la manera clásica cual para consignar una verdad histórica sin faltar por completo a las tradiciones iconográficas entonces vigentes. Y como quiera que, paralelamente, el escultor tuvo la fortuna de integrar a los dos ilustres militares en perfecta homogeneidad de gesto y ademán, el grupo mereció justa fortuna desde los mismos días de su nacimiento.

Esa libertad novísima en la vestimenta de los patriotas, que seguían siendo protagonistas de nuestro 2 de mayo sin posibilidad de confusión con otros tiranicidas clásicos y sin tener necesidad de plagiar ningunos Harmodios ni Aristogitones, fue reconocida tempranamente,



y es de ver la óptima acogida que suscitó en la crítica italiana, de inmediata reacción, al ser expuesto el grupo en Roma. El anónimo comentarista del "Diario Arcádico", de abril de 1822, celebraba que "forse per primo", el Caballero Solá había tenido la original idea de presentar sus héroes cubiertos por ropajes casi cotidianos. Era importante subrayarlo, dado que a partir de esta ligera quiebra de los más rígidos cánones del neoclasicismo todo se haría más fácil, bien que esa facilidad condujera pronto al abuso. Ya veremos cuán rápidamente se llegaría a la levita, al gabán y al uniforme militar plagado de condecoraciones, luego del triunfo de Solá, y qué uso tan inmoderado se hizo de la innovación. Mas nada de ello ha de imputarse a nuestro ilustre escultor, autor del primer monumento conmemorativo alzado en Madrid con plena dignidad plástica. Pasado a mármol de modo irreprochable, el grupo pudo ser admirado por los madrileños desde 1831 y cantado — es verdad que con mayor entusiasmo que esto — por el duque de Frías, del que también vimos otros arranques líricos en honor de Álvarez Cubero:

"... Y esos que, en santo juramento unidos,  
sobre el cañón se ostentan apoyados,  
los vio España nacer; con claro nombre  
viólos también morir; víctimas fueron  
que con su sangre al invasor impío  
de eterna mengua y maldición cubrieron.  
Del Tíber en la margen espumosa,  
y al pie del opulento Capitolio,  
dióles el arte vida por la mano  
de un célebre español. Allí debían  
con fama renacer, que allí la planta  
humana cuando a caminar se atreve,  
de dioses y héroes por doquier levanta  
yertas reliquias entre polvo leve."

El pueblo se conformó con el espíritu de la poesía y a nadie se le ocurrió objetar la impropia mezcla de espadas romanas y cañón con cureña, arbitrariedad muy pequeña en relación con el total acierto y con la nobilísima apostura de las cabezas de los patriotas. El grupo, que se alzó durante muchos años ante la gran columnata dórica del Museo del Prado, en muy congruente trabazón estilística, obtuvo luego emplazamiento definitivo, y más indicado, por imperativos históricos, en el arco subsistente del Parque de Artillería de Monteleón, teatro de la epopeya popular tan sobria y felizmente conmemorada.

Si Antonio Solá, barcelonés de nacimiento y por ningún motivo especial vinculado a Madrid, fue el autor de la primera importante escultura pública de esta ilustre villa, había de serlo también de la segunda, el monumento a Miguel de Cervantes, éste nunca removido de su primer emplazamiento en frente del Palacio de las Cortes (fig. 89). Se debe a una iniciativa muy eficazmente secundada por el canónigo gallego Fernández Varela, y la estatua del complutense universal, modelada por Solá, con destino a bronce, fundida en Roma por los prusianos Jollage y Hopfgarten, llegó a España en el año 1835. En este caso no cabían los compromisos entre lo clásico y lo moderno empleados en el grupo de Daoíz y Velarde, de



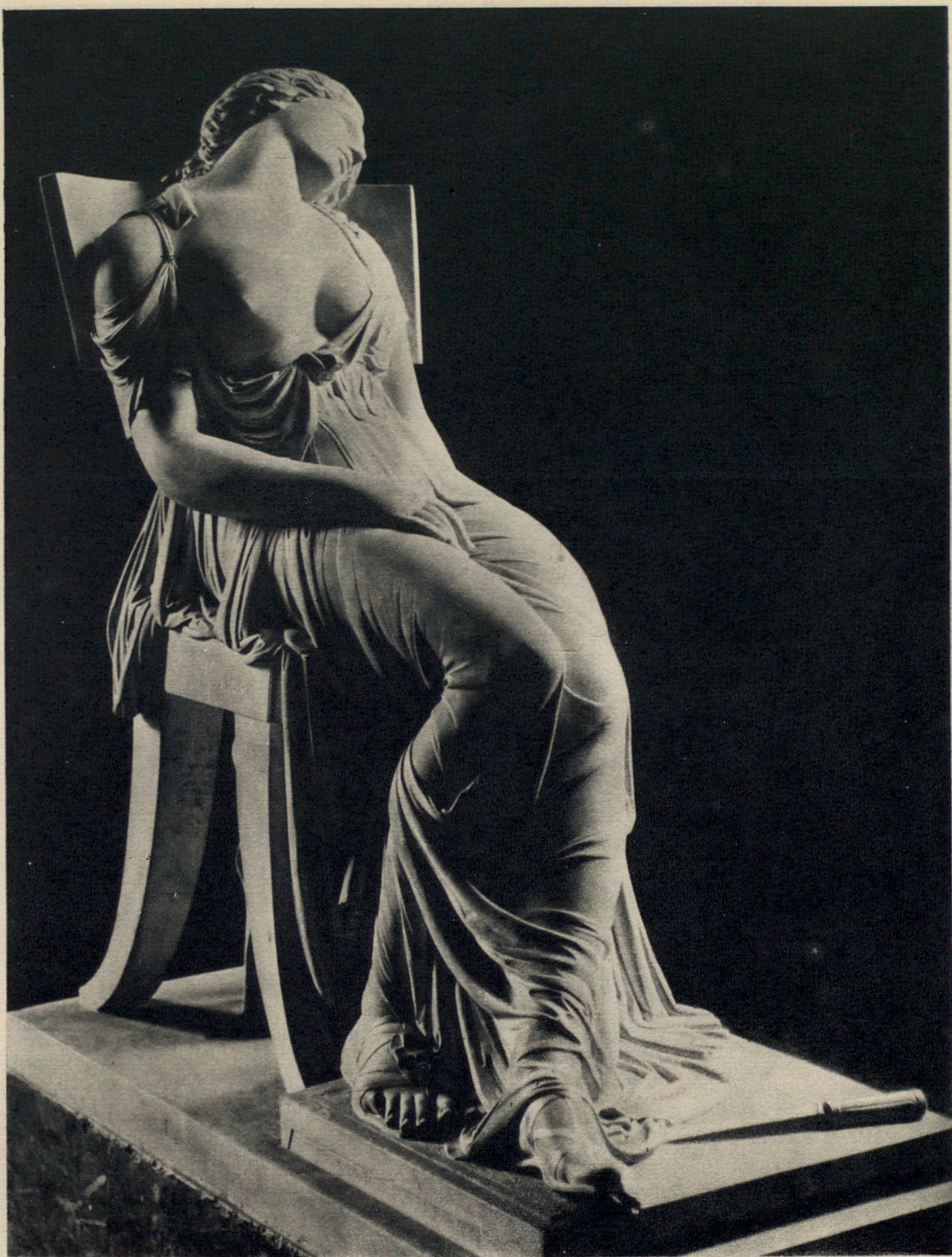


Fig. 86.—DAMIÁN CAMPENY: LUCRECIA MUERTA (LONJA DE BARCELONA).





Figs. 87, 88, 89 y 90.—ANTONIO SOLÁ. MELEAGRO (PALACIO DE LIRIA, MADRID); VENUS Y CUPIDO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA); MONUMENTO A CERVANTES (PLAZA DE LAS CORTES, MADRID) Y MONUMENTO A DAOÍZ Y VELARDE (EN SU ANTIGUO EMPLAZAMIENTO ANTE EL MUSEO DEL PRADO).



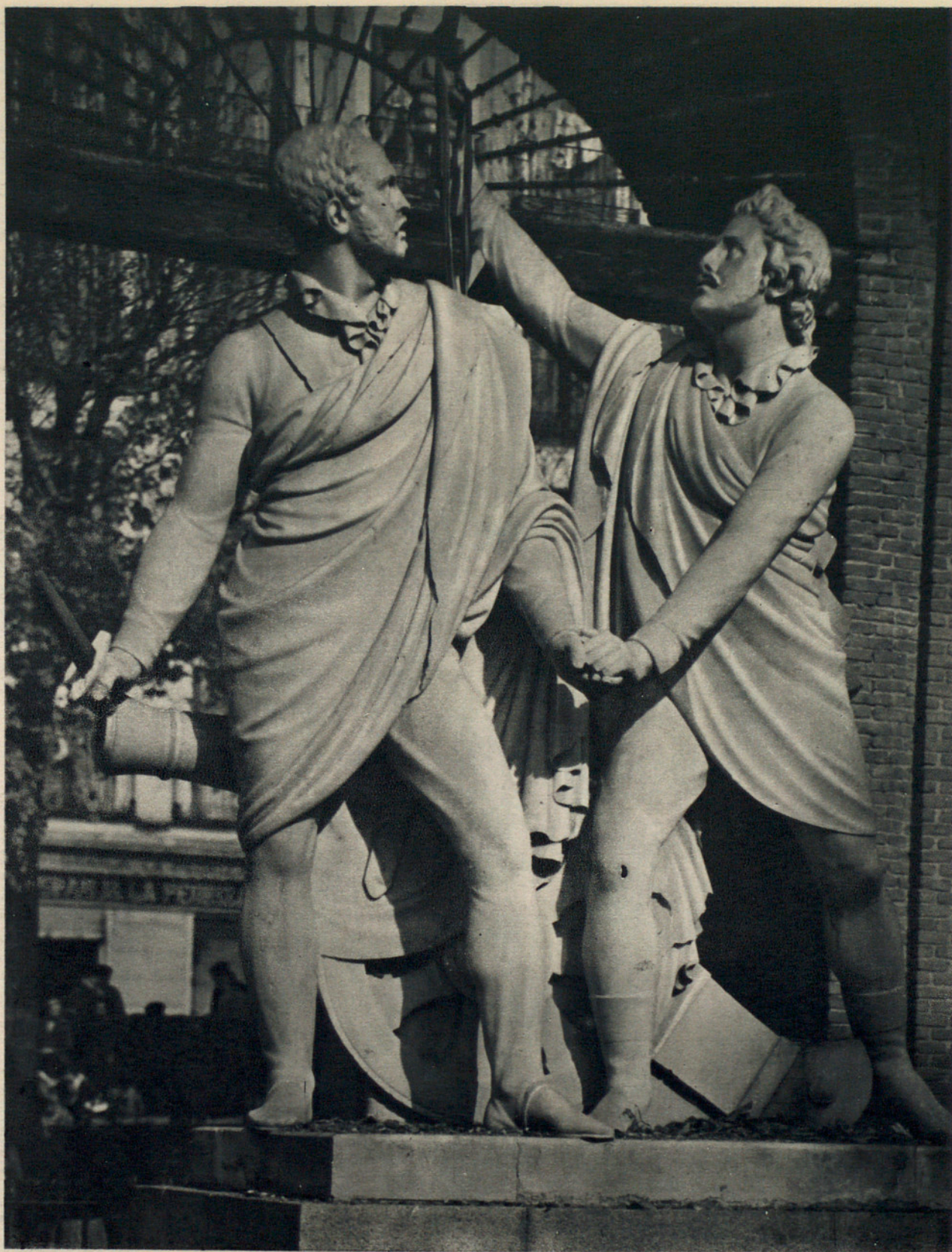


Fig. 91.—ANTONIO SOLÀ: MONUMENTO A DAOIZ Y VELARDE.



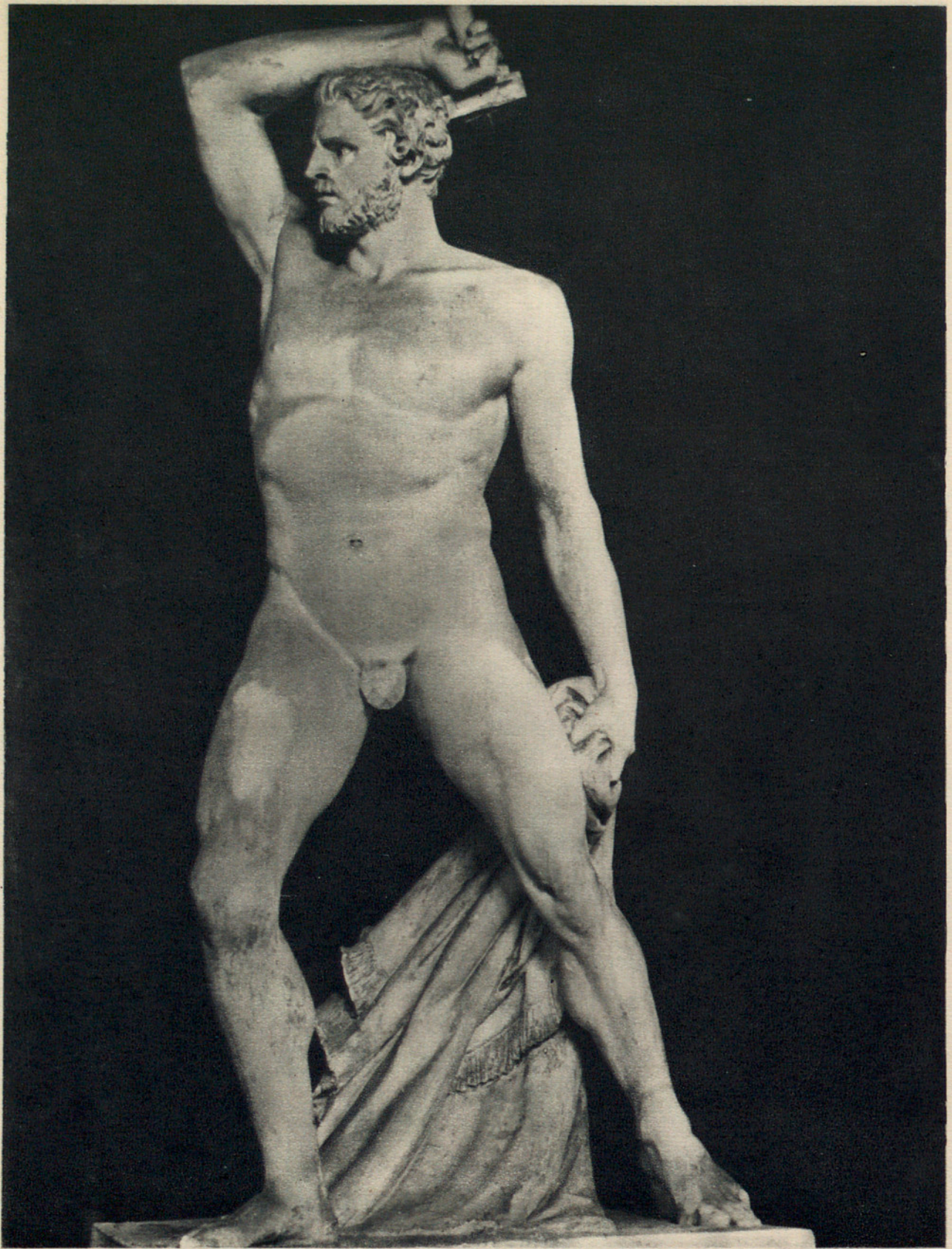


Fig. 92.—JOSÉ BOVER: GLADIADOR (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



suerte que Solá no vio otro camino que presentar a Cervantes con vestiduras estudiadas dentro de la mayor proximidad al año 1600. De nuevo la crítica italiana se entusiasmó con la obra, y Salvatore Betti, secretario de la Academia de San Lucas, aseguró tratarse de "una de las más célebres que se han hecho en este siglo y una de las más importantes, por ser del hombre tan grande que representa." Aunque la lógica de la segunda proposición sea totalmente falsa, es evidente que Miguel de Cervantes, de iconografía tan generalmente desafortunada, halló en este monumento una de sus resurrecciones más dignas, bastante mejor que en otra escultura de nuestros días, imposible de rivalizar con la de Solá.

Más producciones del artista: el grupo La Caridad romana, supuesto del año 1852, y repitiendo el conocido tema del padre cautivo y condenado a morir de hambre, que es amantado secretamente por su hija (Diputación de Castellón de la Plana), difícilmente puede producir emoción, y tan sólo es parte muy estudiada y organizada la figura del anciano, harto más insustancial la de la hija. En cuanto a monumentos sepulcrales, recordaremos la conclusión del de la marquesa de Ariza, en la iglesia arciprestal de Liria (Valencia), obra que había comenzado a tallar Álvarez Cubero; el de los duques de San Fernando, en el palacio de Boadilla del Monte, esquema muy sencillo, pero afortunadísimo de líneas, a lo que no contribuye poco la adopción del sarcófago paleocristiano decorado con estrígiles, y el del obispo Quevedo Quintano, en la catedral de Orense.

Antonio Solá, uno de los artistas españoles que suscitaron mejor y más temprana crítica, académico de las de San Fernando y de San Lucas, Escultor Honorario de Cámara de Isabel II, título concedido con ocasión de las bodas reales, estaba jubilado desde 1856. Falleció en Roma el 7 de junio de 1861, tras una considerable labor que en cierto modo clausuraba el neoclasicismo como tendencia oficial de la escultura y prologaba muchos otros nuevos rumbos, de varia fortuna. Había sido un gran escultor.

OTROS ESCULTORES CATALANES. — Vayan aquí algunos nombres de regular entidad para concluir el capítulo con otro muy significativo y emblemático del colofón. Se recordará a Joaquín Abella, uno de los raros discípulos efectivos de Campeny, quien esculpió un bajorrelieve, El rapto de Deyanira, y un grupo en terracota, La muerte de Abel. Pedro Cuadras, de Vich (1771-1854), pensionado en Roma por la Junta de Comercio, hizo sobre todo escultura religiosa, mucha de ella en colaboración con su hijo Ramón, y del temario clásico apenas si cabe consignar otra cosa que un Hércules en el jardín de la Casa Cortada, de Vich. Adrián Ferrán y Vallés, de Villafranca del Panadés (1774-1827), relativo discípulo de Campeny, también se dio preferentemente a la escultura de tema sacro, realizada, sobre todo, en Palma de Mallorca, en cuya iglesia de San Jaime dejó una Virgen yacente totalmente propia del siglo barroco. Y de fibra religiosa fue Ramón Belart y Miguel (1789-1840), discípulo en Mallorca de José Antonio Folch y Costa, pero tratando esa inspiración con procedimientos estrictamente neoclásicos. Todos ellos fácilmente superados por José Bover, el anunciado colofón.

Incluso por su fecha de nacimiento anuncia serlo, ya que ella sería la de 1800 ó 1802, y en Barcelona, hijo de otro escultor, Francisco Bover, con el que frecuentemente ha sido confundido. Discípulo de la Junta de Comercio y pensionado a Roma, fue allí amigo y alumno de Álvarez Cubero. Bajo su inspiración más directa quedan las obras de mayor empuje y brío de Bover: sus dos Gladiadores, uno herido, otro victorioso (fig. 92), en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Vuelto a España, obtuvo las acostumbradas distinciones académicas



barcelonesa y valenciana, así como el título de Escultor Honorario de Cámara. En 1856 le hallamos en Cádiz, ciudad para cuya catedral trabajó diversas imágenes. Reintegrado a Barcelona, allí murió en 1866.

Son las antedichas estatuas de gladiadores las que aconsejan la inclusión de Bover en este capítulo, porque el resto de su obra, si no es declaradamente romántico, sí contornea tal programa. Se recordará que dos de las esculturas más cuantiosas del artista, los mármoles colosales del conceller Fivaller y del rey Jaime I, ambas en la fachada del Ayuntamiento de Barcelona, quedan ya insertas en el campo de las reconstrucciones de talantes medievales. Igualmente pertenecen a la boga del segundo tercio del siglo sus bustos, como los del marqués de la Mina, el barón de Meer, el duque de Bailén, etc. En fin, es ecléctica la que quizá debamos considerar como principal producción de Bover; esto es, el monumento a Jaime Balmes, en el centro del claustro de la catedral de Vich, monumento erigido en 1865, un año antes de fallecer el artista. Si el cuadrado pedestal es todavía neoclásico, en el más estricto sentido de su diseño, la figura sedente del filósofo y político vicense que lo culmina, con ropas talaras y actitud meditativa, ha excedido ya hasta cualquier normal versión del puro romanticismo. Y pocas obras pueden ser cual ésta tan elocuentes de cómo en el curso de una vida de artista habían virado y sucedídose los cánones estéticos. De tal modo, la actuación de José Bover se nos antoja esencialmente simbólica en esta variedad de metabolismos. Bien que aún hemos de ver otros semejantes en el siguiente ciclo de nuestra Historia.

**MÁS ESCULTORES DEL PERÍODO.** — Se observará que el subtítulo no se refiere a otros neoclásicos y que tan sólo se alude a una coetaneidad. La razón es bien clara, porque si bien las orientaciones académicas de que emergieron los artistas que mencionaremos un poco precipitadamente eran las mismas para todos, la realidad de la vida les obligaba luego, llegada la precisión de ganar su pan, a comportarse como deseaban las clientelas. Y éstas exigían comúnmente imaginería religiosa. Con lo que nunca sabremos, respecto de estos artistas modestos, si su vocación íntima se dirigía a lo clásico o a lo sacro. Y es posible que la indecisión haya cooperado en buena proporción a la oscuridad de los actuantes.

La escuela regional más numerosa, aparte Madrid y Barcelona, es la levantina. Más concretamente, la valenciana, ya que Murcia apenas dio más nombres que los de dos imagineros: uno lorquino, malogrado, José Manuel Martínez (1778-1811), y otro murciano, Santiago Baglietto (1781-1853), de buena tradición salzillesca. Los valencianos, mucho más numerosos, solían moverse en derredor de la Academia de San Carlos, bien que varios pasaran por la de San Fernando. La relación, forzosamente sintética, nos dejará recordar a Pedro Bellver Llop (1768-1826), del que se menciona un bajorrelieve — Resurrección de Lázaro —, pero que, luego de profesar en San Miguel de los Reyes, no debió cultivar ya sino el tema religioso; Bernardo Llácer Viana, autor de una Caza del avestruz; Francisco Brú (1797-1863), celebrado por su bajorrelieve alusivo a la Creación de la Orden de Carlos III; José Esteve (1787-1843), que pasó del género oficial a la imaginería, y su hijo Antonio Esteve Moreno (muerto en 1859), que treinta años antes había sido creado académico de San Carlos por su estatua de Minerva; Francisco Alberola, director de dicha Academia, y del que subsisten en la de San Fernando dos bajorrelieves juveniles: Nerón ordenando la muerte de Séneca y Jael y Sísara; Felipe Andreu, autor de otro panel, Alejandro postrado ante el Sumo Sacerdote, y los imagineros Pascual Agulló, autor de obras en Valencia, Orihuela y Almoradí, y José Pérez y Braquer.



Más grave es el panorama andaluz, con verdadera penuria de artistas y de obras. En Cádiz no hubo más figura que la de Cosme Velázquez, nacido en Logroño en 1755, discípulo de San Fernando, donde se conservan sus bajorrelieves para concursos juveniles (San Fernando y el rey moro en el cerco de Jaén y Alegoría del nacimiento del príncipe). Desde 1787 era director de Escultura en la Escuela de Cádiz, y en esta ciudad vivió muchos años realizando imágenes religiosas para varios templos; entre ellos, la Catedral. En Sevilla, al veterano Blas Molner había sucedido Juan Astorga, sustituyéndole en 1829 en la clase de modelado de la Academia. Consta que copió el San Jerónimo, de Torrigiano, aparte de su labor como imaginero. Y debió llegar a centenario, porque este hombre, que ya en 1780 asesoraba al conde del Águila en sus cartas a don Antonio Ponz, aún vivía en 1863.

Escasísima la escultura gallega del mismo período. Manuel Luaces, Antonio Sanjurjo y Melchor Prado Mariño — ya visto como arquitecto — son sus únicos representantes, siempre dentro de humildes obras de carácter eclesiástico, sin ninguna apetencia de mayor gloria.

### C) LA PINTURA

LOS SETECENTISTAS PRÓXIMOS A GOYA. — Tan sólo partiendo de la rabiosa independencia de Goya, de su poderoso torbellino imaginativo y de su vertiginosa velocidad de modales cambiantes es posible admitir que contase con tan escaso número de discípulos efectivos en vida y de colaboradores. Era natural que fuera incapaz de adoctrinar a los primeros y de sufrir el estorbo de los segundos. Quien más se le aproximó en determinados modales, Agustín Esteve, ya ha sido estudiado en otro volumen de esta obra. Y los que ahora han de ser citados no alcanzarán más categoría que la episódica de haber andado más o menos cerca del maestro, pero siempre a distancia estelar de su genio y sin brillo propio. El más interesante será Ascensio Juliá.

Ascensio Juliá, apodado “el Pescadoret” por la profesión de su padre, nació en un barrio de pescadores de Valencia en 1767. Se ignora todo acerca de su educación y maestros, apareciendo bruscamente en Madrid, siempre cerca de Goya, al que se supone ayudó — suposición un tanto endeble — en la decoración de San Antonio de la Florida. Es posible que fuera una colaboración nada más que mecánica, fundada en el retrato de Juliá, ante unos andamios, por Goya. El valenciano copió reiteradas veces a su amigo y maestro, pintó un cuadro alegórico de la fidelidad limeña para el domicilio del peruano establecido en Madrid don Tadeo Bravo del Rivero, al evacuar los franceses Madrid en 1808, y dejó notables aguafuertes de simbolismo patriótico. Como pintor, son pocos los cuadros certificados de su mano; entre ellos, Rapto de una doncella por un militar, Desafío, y Oficial penetrando en un fuerte, obras de estirpe indudablemente goyesca, pero con un grado más de romanticismo. Varios más hay en el mejor cuadro de Ascensio, El contrabandista (fig. 93), donado por el pintor al Museo de Valencia; en sus chicas dimensiones de 54 por 43 centímetros quedan patentes muchas dotes de verdadero pintor, como la seguridad de las poderosas manchas y el brío de los azules y del menudo rojo. Es cuadro que puede muy dignamente servir de prólogo — aparte del inmenso de Goya — para el siglo XIX. Su autor, “el Pescadoret”, murió, se cree que en Madrid, en 1830.



Colaborador ocasional de Goya fue un modesto pintor aragonés, Felipe Abas Aranda (1777-1813), en quien su coterráneo descargó el enojoso encargo de pintar el retrato de José I en la alegoría de Madrid, del propio Goya, que poseía y posee el Ayuntamiento de la Villa. Por lo demás, el Cristo en la Cruz, de Abas Aranda, conservado en el Museo de Zaragoza, no es obra afortunada. En cuanto a Luis Gil Ranz (1787-1867), de Renales (Guadalajara), amigo cierto de Goya, no fue realmente pintor, sino dibujante mediocre, calígrafo y miniaturista de pergaminos.

La casi única persona discípula efectiva de Goya y por él celebrada, su ahijada Rosario Weiss, no es ya setecentista, sino ochocentista. María del Rosario, hija legal de Isidoro Weiss y de Leocadia Zorrilla, nació en Madrid el 2 de octubre de 1814. Hija legal, decimos, porque las estrechas relaciones de Goya con la madre, que sería su última patrona y cuidadora, así como el entusiasmo del grandísimo pintor por los balbuceos artísticos de la niña, pueden ser motivos no exageradamente maliciosos para barruntar que el verdadero padre fuera el autor de Los fusilamientos de la Moncloa. En todo caso, Goya fue su maestro, sucedido después de 1828 por Lacour, director de la Academia de Burdeos. Desde 1833 reside Rosarito en Madrid, donde se dedica a poco más que a copiar cuadros del Museo y a trazar algunos retratos, siendo celebrado uno de Mesonero Romanos. Se dio también a la pintura al pastel y la litografía, sin que en las más de estas dedicaciones pasara mucho de la categoría de aficionada, pese a lo cual recibió el título de académica de mérito de San Fernando y el nombramiento de profesora de dibujo de Isabel II y de la infanta doña Luisa Fernanda. Y, en todo momento, convirtió en hiperbólicos y desmedidos los elogios que le había tributado Goya. Prematuro sería el fin de la delicada muchacha: se asustó ante algún motín de los que precedieron en Madrid a la caída del régimen de Espartero y, víctima de "una terrible inflamación", murió en la misma ciudad el 30 de julio de 1843.

Y ésta es la desconsideradamente corta y escasamente halagüeña relación de los amigos, colaboradores y discípulos de Francisco de Goya con años de vida y de gestión en el siglo XIX.

EL CÍRCULO CORTESANO. — Cuando Fernando VII regresó al trono de sus mayores tardó poco tiempo en mostrar su acreditada falta de visión para entender acerca de pintura y de pintores. Era necesario ser tan bajamente cortesano como don Francisco José Fabre para, al publicar su interesante descripción de las alegorías pintadas en los techos del Real Palacio (Madrid, 1829), dedicar el libro a Fernando, como Protector de las Artes, e insistir en que sea "un monumento auténtico e irrefragable de la protección generosa que nuestro Augusto Soberano les dispensa". Pero en ese mismo texto, la diferencia de enjundia entre los fresquistas anteriores — Guisado, Tiépolo, Mengs, Bayeu, Maella, González Velázquez — y los del nuevo cuño — Vicente y Luis López, Juan Antonio Ribera —, hace desistir de todo cotejo. Otra cuestión es la creación del Museo del Prado, llevando a término una idea ya vieja y en cuya formalización parece que haya que conceder gran beligerancia a la reina Isabel de Braganza. Pero, aparte de este atisbo de política cultural, los gustos del Deseado eran de bajísimos vuelos, como demuestra la efectividad de haberse rodeado — o dejado rodear — de gentes muy medianas en el arte militante; gentes a las que, con muy regateado sentido de la generosidad, repartió modestos oficios y prebendas.

De estas criaturas cortesanas, integrantes de un círculo muy cerrado, habrá que recordar al italiano Luis Eusebi, sin mayores ambiciones que las de miniaturista y pintor de países de



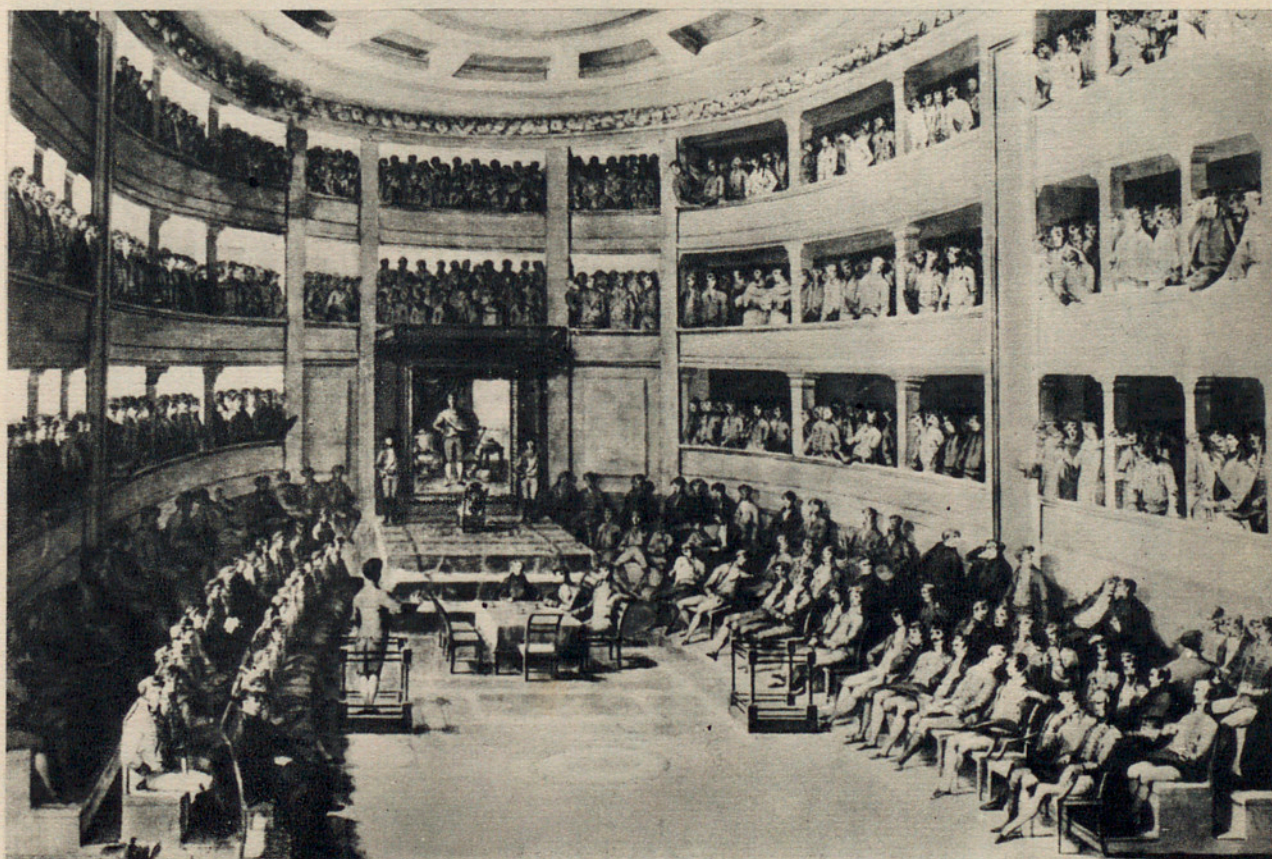
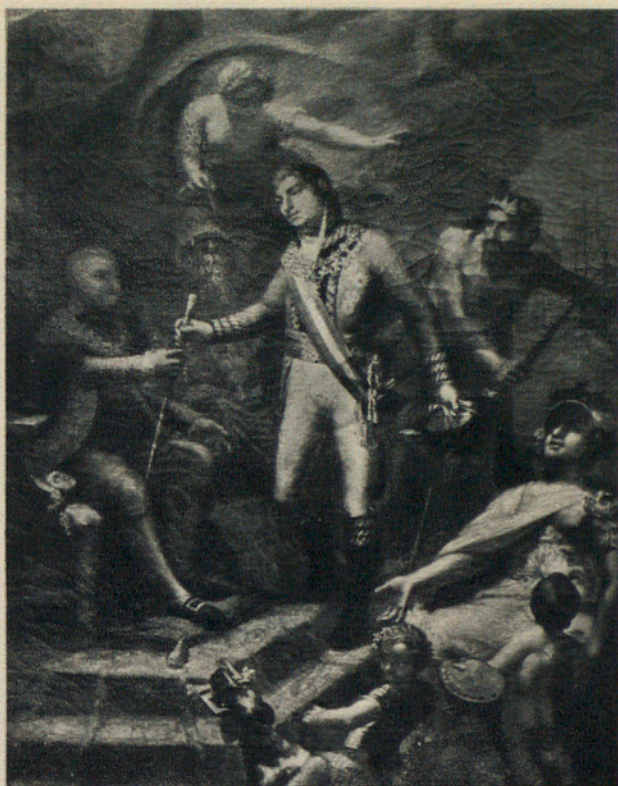
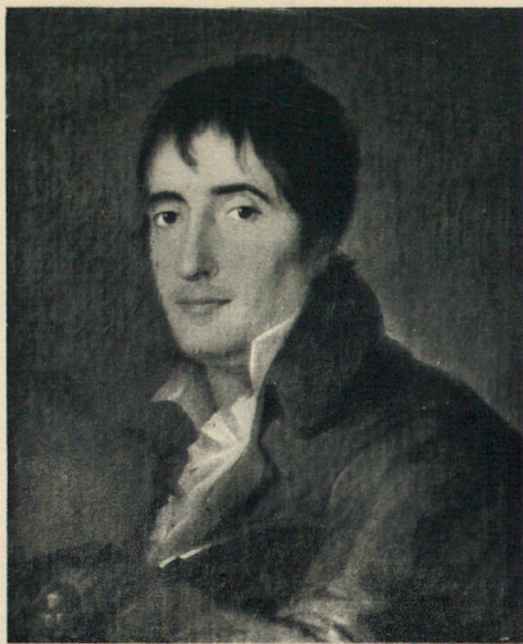


Fig. 93.—ASCENSIO JULIÁ: EL CONTRABANDISTA (MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA). Fig. 94.—FRANCISCO LLÁCER: CARLOS IV NOMBRA ALMIRANTE A GODOY (MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA). Fig. 95.—JUAN GÁLVEZ: REUNIÓN DE CORTES (MUSEO LÁZARO, MADRID).





Figs. 96 y 97.—JOSÉ RIBELLES: RETRATOS DE BELLVER (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID) Y DE QUINTANA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 98.—VICENTE LÓPEZ: BOCETO DE TECHO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



abanico, recompensadas, al igual que el afecto personal al Rey, con el puesto — bien desempeñado — de primer conserje del Museo del Prado; al segoviano Bartolomé Montalvo (1769-1846), nombrado Pintor de Cámara en 1815, celebrado autor de bodegones de tipo muy conservador, pero del que puede mencionarse una excelente Vista de Madrid, conservada en el Palacio Real, que le confiere una buena reputación de paisajista, y a otro italiano — adviértase esta frecuencia de nacionalidad, precisamente en uno de los más sosos momentos de la pintura en la península hermana —, el flojísimo y poco interesante Fernando Brambila, autor de unas inocuas vistas de sitios reales. Otros relativos pintores, de aún menor entidad, que anduvieron al lado de Fernando son Ángel María Tadey, escenógrafo; Antonio Calliano, pintor de historia; Antonio Nicolau, retratista del Rey; Andrés Rossi y Antonio Sánchez González, de los que conocemos poquísimas cosas, pero que figuran como pintores absolutistas; Inocencio Borghini, Vicente Escobar... La mayoría de toda esta gente sólo es conocida por instancias y memoriales en demanda de un sueldecillo.

Bastante más personal fue Juan Gálvez (1774-1847), emergiendo mucho de semejante tropa. Interesan poco sus decoraciones murales conservadas en el Palacio de El Pardo y en la Casita del Príncipe, de El Escorial; pero tuvo bastante fama por haber dibujado — en unión de Brambila — las ruinas en que se convirtió Zaragoza luego de la francesada, ocupación que le valió penalidades y prisión, según narra en relación redactada en 1815. Era dibujante correctísimo y de línea muy segura, cual demuestran algunos dibujos de acontecimientos políticos (fig. 95), alguno conservado en el Museo Lázaro. >

EL CÍRCULO VALENCIANO. — La academia que, después de la de San Fernando, había funcionado con mayor eficacia durante el siglo XVIII era la de San Carlos, de Valencia, con gran número de actuantes, inmediatamente relevados al comenzar el siguiente siglo. Eran éstos, muy generalmente, artistas más que discretos, bien preparados, pero con horizontes pequeños. De aquí que unos quedasen en su ciudad y otros más ambiciosos emigraran a Madrid, cual será el caso del decano del grupo Vicente López, ya con labor setecentista. Antes de estudiar su obra, merecerán mención algunos de sus coterráneos. El principal, José Ribelles y Helip (1775-1835), trasladado a Madrid en 1796, depurado como masón en 1815, pero Pintor de Cámara cuatro años más tarde. Amigo de Goya, fue uno de los primeros artistas españoles que ensayaron la litografía, y con fortuna. Era buen dibujante, y autor de una colección de bocetos representando tipos españoles. Tenía dotes para mayores empresas, cual demuestran los dos únicos retratos seguros sabidos de su mano: en la Academia, el del escultor Bellver (figura 96), y en el Prado el del gran poeta don José Quintana (fig. 97), dos bustos de pose diestra, no frontal, inquieta, como preludio de un adivinado romanticismo en el que Ribelles, de tener más arranque, hubiera podido ser reconocido maestro.

Otros valencianos setecentistas: Andrés Crúa (1775-1835) y Vicente Lluch (1780-1812), que se dieron a la pintura de historia. Francisco Llácer Valdemont (1781-1852) es el autor de un cuadro bonísimamente pintado (fig. 94): Carlos IV haciendo almirante a Godoy (Museo de Valencia), bastante para presumir en el levantino un porvenir que no llegó a término. En fin, Miguel Parra (1784-1846), autor de floreros del tipo de su maestro Espinós y de bodegones de caza muy prosaicos y populares. Su obra la continuó su hijo, José Felipe Parra. Anotemos que Miguel Parra era cuñado del valenciano más conspicuo y famoso de los salidos de la Academia de San Carlos, esto es, de Vicente López.



VICENTE LÓPEZ. — Hombre de envidiable fama, tanto la que disfrutó en vida como la que ha perseverado mimándole durante más de un siglo, don Vicente López necesita una revisión a fondo de sus demasiadas glorias. Durante mucho tiempo ha sido considerado, no sólo como el más característico pintor español ochocentista, sino nada menos que como la proyección hacia el futuro del mismísimo Goya, algo así como su más natural heredero. Puede ser que el abultado error se deba en mucha parte a que la obra más popular de López sea el retrato de Goya, y que éste constituya un evidentísimo e innegable acierto. Pero de aquí a perseverar en el tópico de la tal herencia goyesca hay demasiado trecho, el que, en razón de justicia, se procurará esclarecer.

En otro volumen de esta historia se dio ya noticia del artista; pero dado que fue tan longevo — poco menos que Goya —, tan pertinente es considerarle hombre del siglo XVIII como del XIX. Y si en este último siglo vivió la mayor parte de su vida, nada menos que cincuenta años, más motivo de tenerle como decimonónico. En realidad, no lo fue. Su arte se compone todo él de despojos, escombros y residuos dieciochescos, precisamente los menos atractivos. Pero no nos anticipemos a los hechos, y procuremos, ante todo, la biografía de este hombre afortunado.

Había nacido Vicente López y Portaña en Valencia, el 19 de septiembre de 1772, hijo de Cristóbal López Sanchordí y de Manuela Portaña Miró. Los padres murieron pronto, y el niño quedó amparado por su abuelo, Cristóbal López, oscuro pintor, que impulsó a Vicente a continuar la profesión, bien que él se inclinase hacia la carrera de leyes. Y sin duda hubiera podido ser un buen juez o abogado, dadas su meticulosidad, su amor al detalle, su ausencia de imaginación. Se dobló el muchacho a los deseos del abuelo e ingresó en la Academia de San Carlos, siendo discípulo del fraile franciscano Antonio de Villanueva, buen y concienzudo profesor. Un éxito del alumno motiva en 1789 que se le pensione a Madrid, donde continúa estudiando y practicando bajo la dirección de Mariano Salvador Maella, su paisano. En 1790, premio máximo de la Academia de San Fernando, por su cuadro Los Reyes Católicos recibiendo a los embajadores de Fez, cuadro de color muy agradable y vaporoso, casi diríamos que su mejor obra. En 1793 vuelve a Valencia y dos años más tarde casa con Vicenta Piquer y Grafió. Académico y director de Pintura de San Carlos, en 1801 obtiene la presidencia de la entidad. En 1802, con ocasión de la visita de los Reyes a Valencia, pinta, por encargo de la Universidad, un enorme y aparatoso cuadro conmemorativo, todo lo enojoso y oficial que es dable imaginar. Ello le vale el nombramiento de pintor honorario de cámara, sin mayor efectividad que la de asesorar a Carlos IV en compras de cuadros antiguos.

La leyenda, siempre favorable a Vicente López, inventó que durante la guerra de la Independencia se había comportado siempre como el mayor de los patriotismos. Nada tan inexacto, porque hace años publicamos dos de sus retratos del mariscal Suchet, duque de la Albufera, lo que trae a tierra esa supuesta fidelidad a la buena causa. Se enterara de ello o no Fernando VII, hizo llamar a López en 1814, y el 1 de mayo de 1815 sustituyó éste, como primer pintor de cámara, a Maella, destituido por colaboracionista, aunque lo había sido mucho menos que don Vicente. Desde entonces todo fue fácil en la carrera del valenciano. Profesor de dibujo de las reinas Isabel de Braganza y María Amalia de Sajonia, lo sería también de Isabel II. Director del Museo del Prado de 1823 a 1826, hombre siempre bien acogido en Palacio, él mismo recibiría a los Reyes en su estudio. Pasaban los años y las décadas, sin





Fig. 99.—VICENTE LÓPEZ: AUTÓRRETRATO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).





Figs. 100, 101, 102 y 103.—VICENTE LÓPEZ: RETRATOS DE ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, DEL MARQUÉS DE CASTEL-  
DOSRIUS, DEL CANÓNIGO FERNÁNDEZ VARELA Y DE DOÑA ISABEL DE BORBÓN, REINA DE  
NÁPOLES (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).





Fig. 104.—LUIS LOPEZ: DETALLE DE LA CORONACIÓN DE QUINTANA (PALACIO DEL SENADO, MADRID). Figs. 105 y 106.—  
SALVADOR MAYOL: AUTORRETRATO; EN LA SOMBRERERÍA (MUSEO DE ARTE MODERNO. BARCELONA).





Fig. 107.—VALENTÍN CARDERERA: EL PRÍNCIPE DE ANGLONA (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



que don Vicente pareciera advertir ningún cambio en las artes ni en las costumbres, ni en el calendario. Murió en Madrid el 22 de abril de 1850.

Longevo y laborioso, ambas cualidades dejan en casi inútil y pleonástica la afirmación de que pintó tremenda cantidad de cuadros, dejó muchos dibujos y colaboró en las artes del libro mediante muy finas ilustraciones y viñetas. Como fresquista, siguió ciegamente la tradición dieciochesca al serle encargado por Fernando VII el techo del Salón de Carlos III de Palacio; lo que realizó con brillante desenvoltura — aún más bello es el boceto, en el Museo de Arte Moderno (fig. 98) —, pero eligiendo para tema la acción de gracias del buen rey Carlos III, arrodillado en gratitud de haber nacido su nieto Fernando. Otros frescos pintó en el Casino de la Reina, en el Palacio de Vista Alegre y en la Casa Vestuario de Valencia. Siempre actuando como un inmediato discípulo de Mengs.

Aparte la especialidad dicha, Vicente López resulta el único pintor ochocentista que se dio plenamente a la pintura religiosa, de considerables empalago y flaqueza, tanto en sus versiones de la Inmaculada, extrañamente arcaicas, dignas de un sucesor de Juan de Juanes, como en sus melosas efigies de San José con el Niño Jesús, devoción que a comienzos de siglo cobró redoblado impulso. Otras pinturas de tema sacro, pero en las que actúan varias figuras, son de muy pequeño interés. Este hombre era mal compositor y prefería figuras aisladas. De aquí que el porcentaje más cuantioso de su obra se componga de retratos.

Son también los que le han traído mayor y más justa fama, aunque los plenos aciertos sean menos que las reiteraciones y vulgaridades. Sin disputa, es el mejor de todos el que hizo a Goya en la primavera de 1826, teniendo el retratado la paleta en la izquierda y un pincel en la derecha. Retrato justo, exacto, preciso, obra de amigo respetuoso — “López a su amigo Goya”, reza la firma —, y al que la tradición ha colgado el cuento de que Goya prohibió a su retratista que insistiera más en el pincelado. Aunque el cuento sea apócrifo, es verdad que este retrato es el más sobrio y severo de Vicente López, el que puede parangonarse con los mejores europeos de la época, el menos lopeciano de todos. Si a estas consecuencias condujeron el natural aplomo de Goya, su autoridad sobre el valenciano, incluso lo afortunado de la postura elegida, es cuestión sobre la que cabe mucha plática. Por lo menos, lo cierto es que en casi todos sus otros retratos don Vicente se comportó de muy diversa manera. Incluso obra tan gentil cual es el retrato de la Reina Gobernadora doña María Cristina, pintado en 1829 y pareja en el Museo del Prado del de Goya, muestra muy diversa traza, sin la continuidad de porte acabada de elogiar (fig. 4). Las plumas, los encajes, las joyas, tenían una particular atracción para don Vicente. Se diría que alguna herencia hebraica le obligaba a fascinarse ante todo cuanto pareciera ser clave de riqueza, de lujo, de óptima posición.

Así es cómo sus retratos más afortunados son los de las raras gentes de atuendo sencillo que inmortalizó. El Marqués de Remisa, o don José Ferraz y Power, o cualquiera que vistiera frac y no uniforme. El propio Autorretrato del artista (fig. 99) — hay varias versiones —, aunque no deje de ostentar la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Encomienda de Carlos III, es una bonísima imagen íntima. Pero éstas y otras pocas fueron excepciones de su repertorio, integrado muy sobre todo por fantasmas uniformados. Fernando VII y sus sucesivas esposas, el infante don Carlos María Isidro, el infante don Antonio, el infante don Francisco de Paula, los príncipes de Sajonia, los reyes de Nápoles, el Marqués de Labrador, el de Gaviria, el de Monte Virgen, el de la Romana, el Duque del Infantado, el general O’Lawlor, el general Narváez... No estamos procurando una lista de todos los retratados por López, ya que la relación



exigiría varias páginas, sino estableciendo el nivel social de la clase que solicitó sus servicios (figs. 6, 15, 100 a 103). Todos sus componentes, disfrazados de grandísima gala, ostentosos de uniformes, bordados, charreteras, bandas, condecoraciones, placas, espadines, tricornos, en la suerte más lamentable. Las damas, imposibles de terciopelos, blondas, collares, diademas. Toda esta bisutería era administrada por Vicente López con atroz pormenor, miniando el más menudo de sus accidentes, de modo tan cansino y reiterado cual para fatigar. Añádase que la mayor parte de esta tropa se componía con criaturas de repelente físico: unas gruesas y abotagadas, otras flácidas, y siempre con la impresión de estar mal embutidas en sus trajes, arrugados y contrahechos. O quizá el retratista abultaba y fingía las arrugas para hallar mayores motivos de pincelar, de detallar, de pormenorizar. Se objetará que lo importante en un retrato no es el atuendo, sino el rostro. Así lo creemos todos; pero no don Vicente. Su pasión eran los disfraces palatinos, y no los semblantes. Porque cuando llegaba a ellos y los trasladaba al lienzo, las facies no eran sino un accidente más de la entera tramo-ya. Además, todas estas gentes — reyes, infantes, aristócratas, ministros — tenían, a través de Vicente López, un peregrino aire de familia, cual si todos anduvieran enlazados por alguna especie de parentesco, de afinidad, de una senilidad que se advierte hasta en los más jóvenes. Y lo estaban, porque todos pertenían a una clase sin el menor parentesco con la vida efectiva.

El 28 de diciembre de 1849, al concluir el retrato de don Ramón Narváez, escribía Vicente López a su amigo Quintanilla: "El gran cuadro que he pintado del general Narváez me lo han elogiado en extremo, y sigo, gracias a Dios, admirado de que pueda hacerlo en mis setenta y siete años cumplidos, con más firmeza de pincel que nunca, cosa, a la verdad, que a solo Dios debo, porque en mis años todos lo creen imposible; pero como es obra del Altísimo, nada debe admirarnos." Verdaderamente, este retrato de Narváez, realizado por un hombre nacido en tiempos de Carlos III, es de lo mejor que salió de su pincel; diríamos que de lo más sobrio. Pero sin mostrar evolución alguna. Vicente López era inmune a los metabolismos. Se forjó una manera y le consagró la mejor de las fidelidades. Exponente genuino de una de las eras más mediocres del arte español, la documentó mediante una serie de retratos impagables a título documental. Ésta fue su actividad, ésta su pequeña gloria. Pero el tópico de haber sido continuador y discípulo, prolongación y testamento de Francisco de Goya, es difícil que pueda continuar siendo creído por nadie.

LOS DISCÍPULOS DE VICENTE LÓPEZ. — Bien se puede comprender que éstos, seguidores de un hombre de vuelos tan limitados, no representarían cosa mayor. Discípulo a machamartillo fue Vicente Castelló y Amat, valenciano (1787-1860), fresquista en su región natal, autor de bodegones y retratos, así como de dos cuadros de historia que se conservan en el Museo de Valencia. Los hijos de don Vicente tampoco se le llegaron. Bernardo López Piquer (1800-1874) apenas se limitó sino a ser auxiliar de su padre, fresquista de inspiración arcaica, en el Palacio Real de Madrid, e incluso copista de don Vicente, al que retrató en la que acaso sea su mejor obra. El otro hijo, Luis López Piquer (1802-1865), de largas estancias en París y en Roma, se despegó más del estilo paterno; buen dibujante y regular colorista, se dio a los grandes cuadros de composición, de los que el más famoso es el nada bello de la Coronación de Quintana por Isabel II (fig. 104), en el antiguo Senado, tela de fea composición, como si el artista no hubiera abrigado mayores pretensiones — y así ocurrió — que cronizar



la oficialidad de un hecho. Luis López valió más como autor de frescos en el Palacio Real de Madrid y en la capilla del de Aranjuez. Conocía bien esta técnica y había restaurado los frescos de Palomino en los Santos Juanes, de Valencia.

Otros discípulos de don Vicente. El más dilecto, Mariano Quintanilla (1804-1875), vallisoletano, alumno y protegido del maestro, quien le escribía con frecuencia a Segovia, donde Mariano era director de la Escuela de Dibujo, comunicándole detalles de trabajo o asuntos privados y llamándole habitualmente "querido —o estimado— discípulo Quintanilla". Identificado con la manera de don Vicente, sus mejores obras se diferencian poco de las del valenciano. Otro discípulo apreciado por éste fue Antonio Gómez Cros, de Valencia (1809-1863), autor del telón de boca del teatrillo del Liceo y de un techo en el Palacio Real. El Museo Romántico conserva, de su mano, un estimable retrato del salado comediógrafo Bretón de los Herreros. Otros alumnos, Manuel Aguirre Monsalve —suyo el San Fernando, en el templo titular de Zaragoza—, Justo María Velasco, Santiago Pannaty, Antonio Cavanna, Tomás Díez Valdés y Antonio Castro. Apenas son sino nombres, pero en número muy demostrativo, tanto de la bondad y accesibilidad del viejo retratista como de lo remunerador que resultaría seguir su huella.

PRERROMÁNTICOS SETECENTISTAS. — Bajo este epígrafe un tanto vago se presenta la personalidad, más bien independiente, de algunos hombres que ni se pueden englobar en la tradición legada por el siglo XVIII ni mucho menos en el neoclasicismo, no teniendo otra razón de coincidencia que sus modos muy personales y su condición en cierto modo prologuista del Romanticismo, ya advertida, por ejemplo, en José Ribelles. Se advertirá que no componen grupo, que nada tuvieron que ver entre sí y que sólo una forzada comodidad didáctica obliga a reunirlos, tomando como punto de partida su nacimiento todavía setecentista.

El más curioso e inesperado es Salvador Mayol, que nació en Barcelona en 1775. Esta sola fecha, cotejada con las de los catalanes comentados en el apartado siguiente, nos haría creer que se trataba de un neoclásico, y, en efecto, había sido discípulo de Flaugier en la Escuela de Lonja. Pero se revolvió contra su maestro, y si éste era afrancesado —mejor dicho, francés—, él se mostró patriota y pasó en Mallorca la guerra de la Independencia; contra el clasicismo declaróse rabiosamente popular, y en todo enseñó sus sentires muy personales. En 1820 ofreció a la Diputación de Barcelona un cuadro glorificador de la Constitución de 1812, "que representa a España recobrando sus derechos por medio de la Constitución y ahuyentando los monstruos del error y de la esclavitud". No conocemos esa pintura liberal, con toda seguridad destruida en 1823, pero sí otras obras de Mayol, como su Autorretrato (fig. 105), de notable realismo ingenuista, de un desenfado y verdad totalmente loables. Además, cuadros muy divertidos —Carnaval, Un café en Carnaval, En la sombrerería (fig. 106)—, conservados en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, mientras se ha perdido la muestra que pintara para la librería barcelonesa de Ginesta. En las obras dichas, Salvador Mayol se revela como una especie de Goya embastecido y sin delicadeza, pero dueño de una gracia especialísima. Salvador Mayol, que falleció en 1834, es una estrella aislada en el panorama de la pintura catalana, sin maestros ni discípulos relacionados con su arte fugaz. Y más que como discípulo espontáneo de Goya, se le debe considerar como un precursor del Romanticismo.

Este mismo dictado conviene a don Valentín Carderera, de Huesca (1796-1880), y cuya longevidad no debe inducirnos a error acerca de su filiación, porque si le fue dado atrave-



sar muchas etapas estilísticas, se recordará que era, ante todo, un hombre nacido en el siglo XVIII, aunque fuera en sus postrimerías. De Huesca habíase trasladado a Zaragoza, protegido por don José de Palafox, y estudió con Buenaventura Salesa; más tarde, en Madrid, lo hizo bajo la dirección de Mariano Salvador Maella, y en 1822 fue pensionado a Roma por la munificencia del duque de Villahermosa. Erudito y arqueólogo, coleccionista importantísimo y autor de algunas publicaciones fundamentales para nuestra historia del Arte, pintó muy poco. Sus mejores obras, el arrogante retrato de la X duquesa de Osuna y el tan sensible del príncipe de Anglona (fig. 107); una pintura muy atractiva, entre clásica y romántica, con señorío de la primera manera y elegante afectación de la segunda.

Y el tercer personaje aquí presentado es artista nebuloso e inaprehensible. Un tal Carlos Blanco, apodado "El Sereno", porque, en efecto, ésta había sido su primera profesión, emergiendo de ella para practicar la pintura. No se conocen ni sus fechas de nacimiento y muerte, sino la constancia de haber pintado varios retratos, entre ellos uno muy personal de Fernando VII, poseído por el Museo del Prado, con cierto deje también anunciador del Romanticismo militante. En fin, programa definitivamente este movimiento, en 1830, un oscuro pintor, Fermín Canella, al firmar un lacrimoso cuadro figurando el sepulcro de una muchacha (fig. 25). Pero abandonemos el tema, retrocedamos en años, y enfrentemos la gestión de otros setecentistas, los afiliados al neoclasicismo de estirpe francesa.

LA PINTURA NEOCLÁSICA. — Nos enredaremos en la tarea de proclamar una injusticia y solicitar su disolución. Esa injusticia no es otra que la calificación y la estima merecidas durante largo tiempo por la pintura neoclásica española y por sus adeptos, ambas resueltamente negativas. Se ha considerado como una especie de morbo y bochorno de nuestro arte, y pocos dícteros han sido ahorrados al tratar de esta orientación. Desde la infancia, y a poco que nos asomásemos a algún manualito informativo de plástica española, surgían las condenaciones, no más leves si se variaba de fuentes informativas, recurriendo a otras más sólidas. Se daba por cuestión sentada que los pintores posteriores en una o dos generaciones a Goya tenían la obligación de ser goyescos, o, por lo menos, de coincidir con su estilo, con sus gamas, con su mundo. Pues bien, lo más benigno que cabe asegurar contra esa postura es que sus múltiples definidores ignoraban, al parecer, cómo el neoclasicismo fue tendencia de patente y obligada internacionalidad europea en determinado momento y cuánta era la cohesión de las tres bellas artes en esa misma orientación. No creo que pueda ser valedera la discriminación de que la arquitectura neoclásica fue óptima por haber contado con Villanueva, la escultura aceptable por proporcionar a un Álvarez Cubero o un Campen y la pintura rechazable al no ser interpretada sino por los que se supone no pasen de mediocres figurones. Al ser supuesto, han sido mal o peor estudiados, y no otra es la manera de liquidar tajantemente una cuestión. Entretanto, las justas alabanzas a Goya desorbitan y estorban la correcta contemplación de su tiempo.

Entendemos que es muy preciso, a la hora de resumir el arte de todo un siglo, reconocer a nuestra pintura neoclásica la elemental justicia que le corresponde y que le ha sido negada por antipatías inocentes, esto es, copiadas desde una página a otra sin demasiado criterio. No se pueden eliminar impunemente treinta años de un siglo por la sola razón de que la estética en ellos imperante no es la nuestra, ni siquiera la de nuestros abuelos. Y, al ser la vigente en una época, resultará que el genial equivocado era Goya y no Madrazo, porque las eras no





Figs. 108 y 109.—JUAN CARLOS PANYÓ: FIGURINES (BIBLIOTECA CENTRAL, BARCELONA).





Fig. 110.—PABLO RIGALT: VENUS (LONJA DE BARCELONA). Fig. 111.—FRANCISCO LACOMA: AUTORRETRATO CON SU FAMILIA (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



se pueden medir por la gestión de las criaturas fuera de serie, sino por las dóciles a la normal rotación del tiempo. La historia de los genios excepcionales no nos sirve para construir relaciones continuas, y, en cambio, sí solicitamos la biografía, bastante más especular, de los humildes.

En todo caso, la pintura neoclásica no era ninguna novedad decimonónica, porque ya se había venido fraguando en varios grados durante la gestión de las academias dieciochescas. Precisamente, sus mejores frutos en el siglo que nos importa suelen mostrar mayor efusión y calor del que hubiera cabido antes de 1800, dado que ya se advertía un hálito de romanticismo impalpable e indefinible, pero absolutamente decisivo. La fusión y sus grados son cuestión demasiado compleja para determinar en cada uno de los actuantes que van a ser recordados y que compondrán número bastante mayor que el que habitualmente se asigna. Porque concluir que los tres únicos neoclásicos del color fueran Madrazo, Aparicio y Ribera, no es sino pura inocencia. Ya veremos que hubo otros, variamente teñidos de nostalgias setecentistas o de modulación romántica, y que, por estarlo, han merecido menor cantidad de desprecio. En cualquier caso, aquí no se va a defender sino la legitimidad de una adscripción, sin que ello impida alabanzas sentidas ni los naturales vejámenes a que debe quedar reducido un viejo tópico.

LOS CATALANES. — De los dos focos que iluminaron una pintura lineal y académica, de temática rebuscada y artificiosa, altiva y engolada, pero eminentemente decorativa al ganar en superficie cuanto perdía de concentrada cordialidad, Barcelona requiere atención con anterioridad a Madrid. Es hecho a celebrar, porque demuestra que, después de siglos de sueño — por unas razones forzoso, por otras voluntario —, la capital del Principado reanudaba su tradición pictórica y comenzaba a hacerlo con los ojos puestos en una Europa mucho más cercana de lo que estaba de Madrid. Un pintor estrictamente dieciochesco, Francisco Pla llamado "El Vigatá" en razón de haber nacido en Vich (1743-1792), decoraba los interiores de los palacios del Marqués de Moya, del Marqués de Monistrol y de la casa Ribera con paneles no poco personales cuya filiación exacta tendría mayor dosis de neoclasicismo que de postbarroco. La tradición — admisible — asegura que "El Vigatá" fue felicitado por don Antonio Rafael Mengs, y no es difícil comprenderlo. La obra del vicense tenía que gustar forzosamente al bohemio.

Otro neoclásico más definido, el provenzal José Bernardo Flaugier (1757-1813), amigo de David, actuante en Tarragona, Reus y Barcelona, autor de la bella cúpula del Hospital Militar, en la calle de Tallers, retratista de su compatriota José Bonaparte (fig. 2), ha sido ya biografiado en el volumen XVII de nuestra obra y no necesita que se reiteren sus noticias, pero sí que se ponga de manifiesto la considerable importancia que, juntamente con "El Vigatá" le corresponde en la configuración de la nueva escuela. No olvidemos que fue el maestro de neoclásicos catalanes tan característicos como Buenaventura Planella y Pablo Rigalt. Y todavía quedan por mencionar otros dos artistas, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, Panyó y Anglés.

Juan Carlos Panyó, nacido en Mataró y muerto en Olot (1755-1840), discípulo del grabador Pedro Pascual Moles, decorador de la cúpula de la iglesia del Tura, de Olot, proyectista de retablos, es artista interesante, más que por sus pinturas — la citada, otras en Olot y en Sagaró —, por sus excelentes dibujos (figs. 108 y 109), precisamente los que muestran el mayor



grado de su academismo muy diestro y flúido y su ansiosa búsqueda de la lógica de los ropajes envolviendo un desnudo. Su tocayo, Juan Carlos Anglés, verosímilmente de parecida fecha de nacimiento, pero cuya biografía no deja conocer sino el año de su muerte — 1822 —, es de menor interés como pintor, ya que su principal cometido fue el de copista de Correggio y Mengs; pero, en trueque, importa mucho como teorizante, acaso el más dogmático de todos los neoclásicos españoles. En fecha tan temprana como 1810, en un discurso dirigido a la Junta de Comercio, de la que era vocal, Anglés lanzó una especie de manifiesto en el que aseguraba cómo “la Francia, en estos últimos tiempos, en medio del ruido de las armas, ha dado un golpe de honor a las artes... Rebrotan en su país los artistas, comparecen David y Gerard a la frente, se destierra la escuela viciada... Concluyamos: “el Antiguo”, pues, es el modelo que han tenido a la vista los que por honor de las artes han emprendido su restauración; “el Antiguo” es el que ha amaestrado a un David, a un Gerard, a un Camoccini, un Canova; “el Antiguo” es el único que puede enseñar a filosofar a los jóvenes y hacerlos eruditos en su profesión.”

No es necesario acotar más párrafos del manifiesto para acentuar la encendida confianza de Anglés en el dadivismo, y, sin embargo, quizá no sobre esclarecer que este teorizante había jurado fidelidad a José Bonaparte, excediéndose en la lisonja, por lo que fue expulsado de la Junta en 1814. Y es muy posible que en su afecto a David y Gerard influyera mucho la postura política adoptada. En todo caso, la semilla se había sembrado y la cosecha sería muy efectiva, impulsada también por artistas más silenciosos y más patriotas, como Francisco Rodríguez Puskat (1767-1840), buen retratista y peor maquinador de cuadros bíblicos. O como el más caracterizado de los Planella.

Esta extensa familia de pintores catalanes, iniciada por Gabriel I (1754-1824), artista industrial, se compone, sobre todo, de sus hijos: Gabriel II (1780-1850), autor de floreros muy gratos y diestramente pintados; Ramón (1783-1819), dado al género religioso; Juan (1785-1845), tracista industrial, como su padre; Joaquín (1779-1865), pintor de floreros y retratos, y, sobre todo, Buenaventura (1772-1844). Su alegoría premiada en 1803, con el complicado asunto de Júpiter y Juno entregando a Minerva los planos para el ensanche del puerto de Barcelona, es muy endeble, pero con el interés de su fecha temprana en cuanto al visado de los dioses clásicos en Barcelona. No conocemos sus dibujos alusivos a viajes de Fernando VII por tierras gerundenses ni su arco de triunfo erigido en las Ramblas, en 1827, en honor del mismo monarca. Pero estas actividades, unidas al cuadro citado, le declaran pintor cortesano de filiación clásica.

En cuanto a Pablo Rigalt (1778-1845), discípulo de Flaugier y de la Academia de San Fernando, decorador y escenógrafo, director supernumerario de la Escuela de la Junta de Comercio, es personalidad interesante, pero más bien oscura y ambigua, pues si su *Venus* (Barcelona, Escuela de Lonja) es lánguidamente neoclásica (fig. 110), un *Paisaje*, en el Museo de Arte Moderno, de la misma ciudad, tiene reminiscencias de romanticismo alemán. Rigalt colaboró también en ornatos municipales barceloneses adulatorios de Fernando VII.

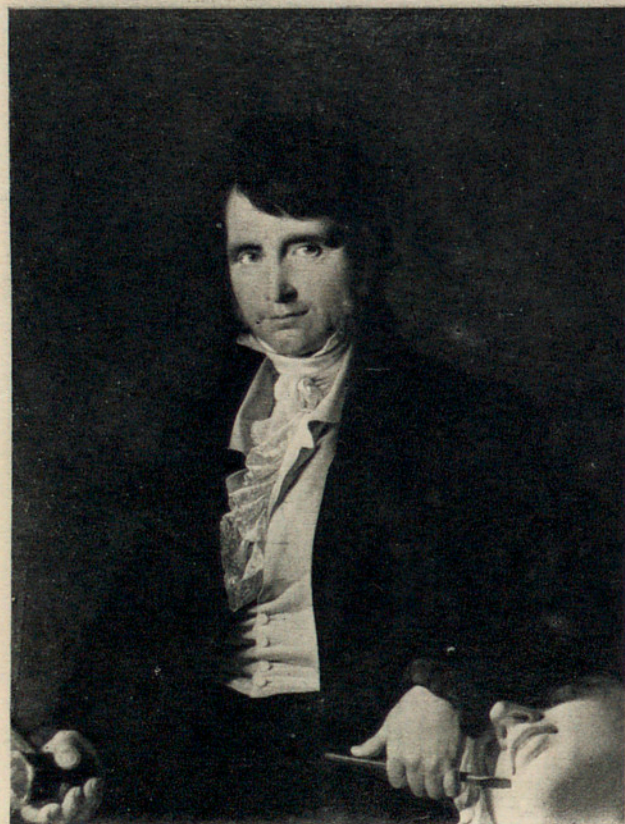
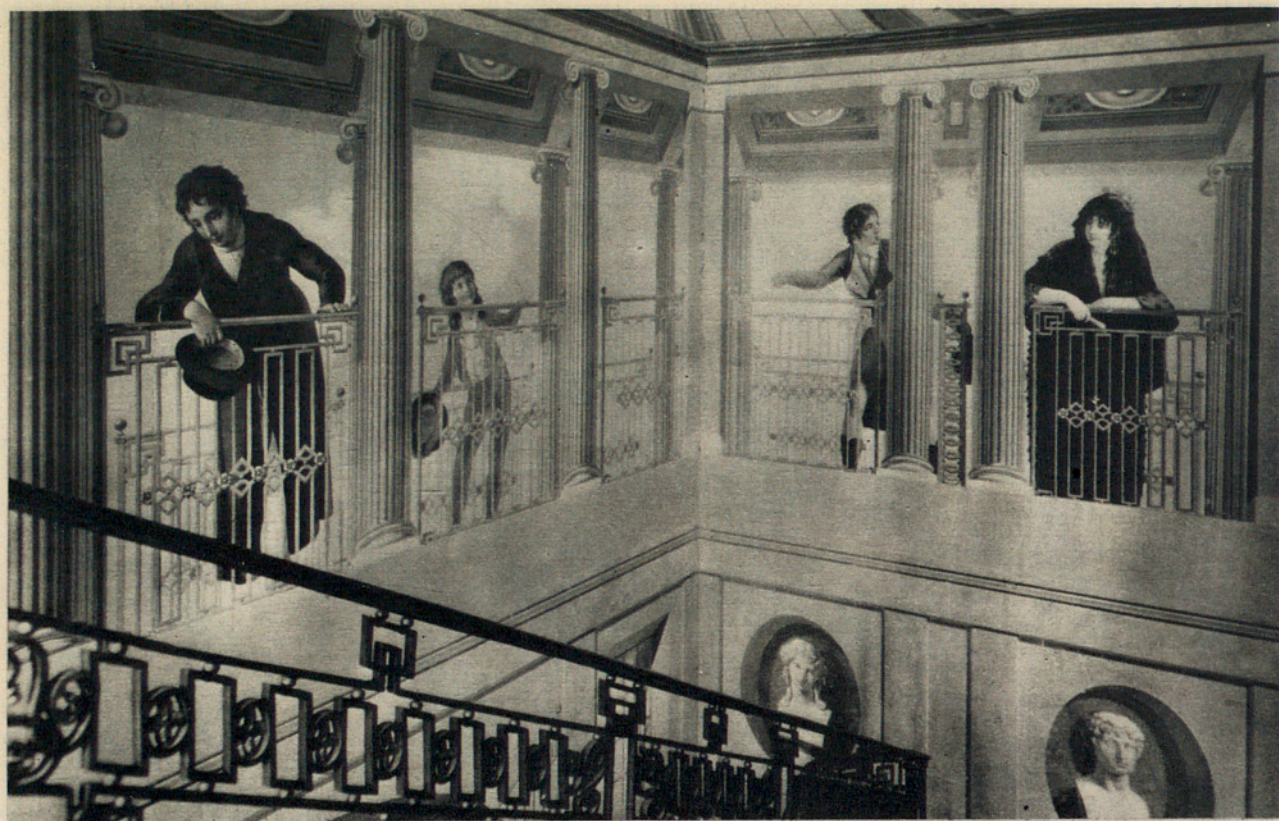
La producción de los retratistas catalanes — o establecidos en Cataluña — del mismo período coincide con sus colegas citados, no en el tema, obviamente, pero sí en el aire atento, un tanto afectado, de sus modelos. De los dos pintores llamados Francisco Lacoma, el primero, Fontanet de segundo apellido, el segundo Sans, es bien superior el último, barcelonés (1784-1849), estudiante en su ciudad natal y en Madrid, pensionado luego a París, donde trabajó conocimiento con David y con el barón de Gros. Célebre y benemérito por su acertada gestión al





Figs. 112 y 113.—VICENTE RODÉS: ABRAHAM TOMANDO POR MUJER A AGAR (ESCUELA DE BELLAS ARTES, BARCELONA) Y RETRATO DE DAMIÁN CAMPENY (IDEM). Fig. 114.—FRANCISCO CERDÁ: RAPTO DE GANIMEDES (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).





Figs. 115, 116 y 117.—ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ: DECORACIÓN MURAL EN LA CASITA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ; EL ESCULTOR ELÍAS VALLEJO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID); LA HIJA DEL ARTISTA (MUSEO LÁZARO, MADRID).





Figs. 118 y 119.—JOSÉ APARICIO: EL HAMBRE DE MADRID (MUSEO MUNICIPAL, MADRID); DESEMBARCO DE FERNANDO VII EN CÁDIZ (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



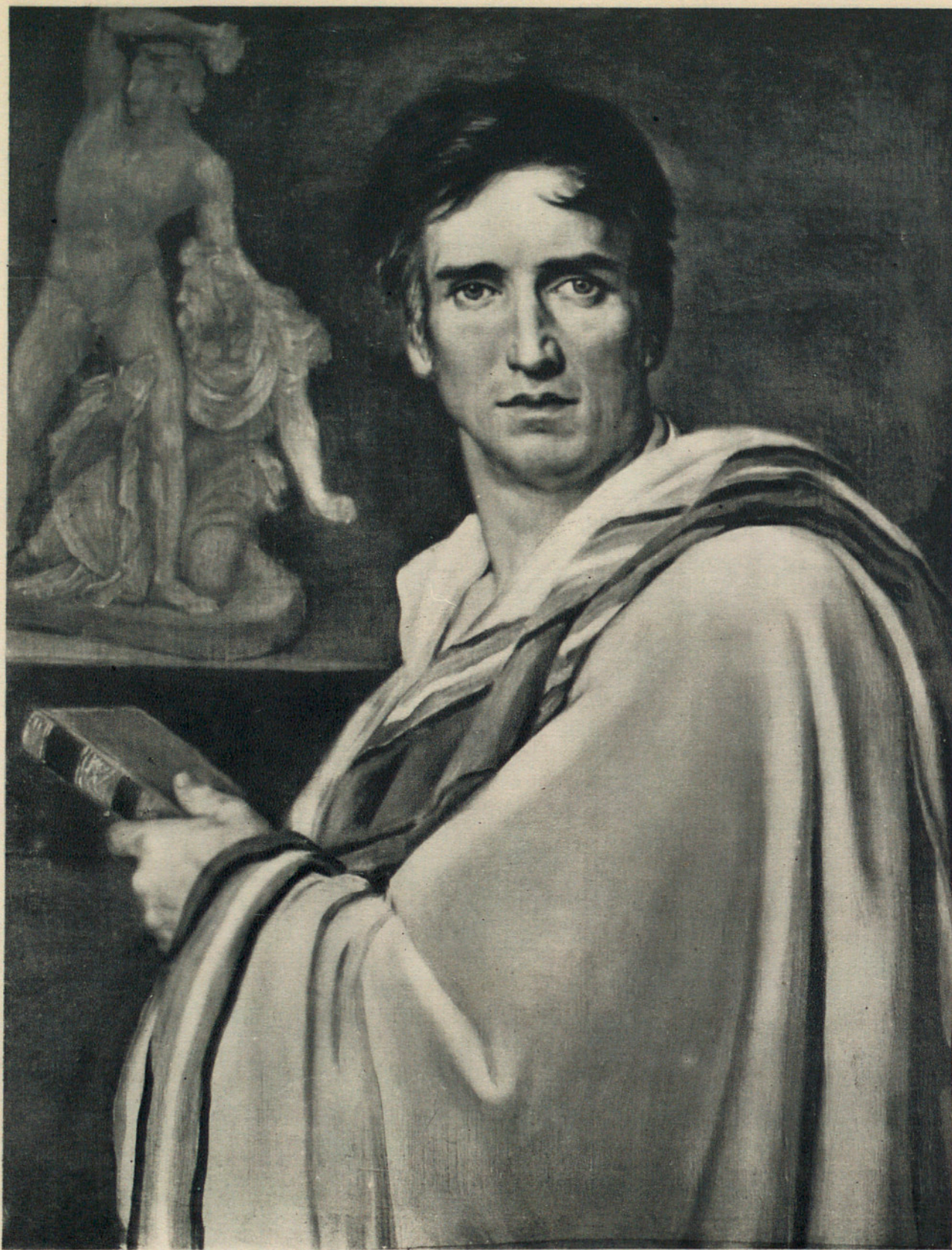


Fig. 120.—JUAN ANTONIO RIBERA: EL ESCULTOR ÁLVAREZ CUBERO (COL. ANÍBAL ÁLVAREZ, MADRID).



recuperar en París los cuadros antiguos españoles que rapiñaron los invasores, disfrutó, a partir de entonces, del favor de Fernando VII y realizó numerosos retratos de infantes borbónicos, flojos en general y muy inferiores al estupendo Autorretrato (fig. 111), en que figura también su familia, obra de hacia 1808, en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Otro Autorretrato, de 1812, se halla en la colección Riviere, de la misma ciudad, y aún serían de citar buenos floreros de su mano. El pintor murió en París, donde había pasado buena parte de su vida.

El alicantino Vicente Rodés (1791-1858) se había formado en la Academia de San Carlos, de Valencia, no trasladándose a Barcelona hasta 1820, con el específico encargo de retratar al conde de Santa Clara. Quedó en la ciudad condal, en 1834 ingresó como profesor en la Escuela de Lonja y llegó a director general de la misma en 1840, siempre con creciente prestigio. Lo merecía, en efecto, tanto por sus tres versiones de Abraham tomando por mujer a Agar (fig. 112), cuadro que sin otros datos se creería obra de algún buen pintor francés muy próximo a David — bien que con mayor soltura y movimiento que lo que se hiciera entonces en Francia — como por sus retratos. En este género, Rodés dejó larguísima serie de obras, unas al óleo, otras al pastel sobre papel gris azulado; en general, retratos femeninos de busto. Esta especie de Ingres levantino, concienzudo y correcto, cansa frecuentemente por la tosquedad burguesa de las buenas señoras cuyos rostros perennizó, y es muy preferible en sus retratos masculinos; por ejemplo, el del feroz conde de España. Pero la obra maestra de Rodés es la superiorísima imagen de Damián Campeny, visto en su taller, rodeado de esculturas y vistiendo gran uniforme (fig. 113). Este retrato no es sólo de un artista por otro artista, sino también el de toda una época. En fin, recordemos que, habiendo sido pintor y amigo de la Duquesa de Frías, Vicente López le requirió para que uno de los retratos de esta dama pudiera figurar al frente de la elegía que don Juan Nicasio Gallego escribió a la muerte de aquella ilustre ninfa del Romanticismo.

Hasta aquí la pintura neoclásica catalana, ya que otros artistas de la generación expuesta, como Francisco Juvany, son de poca cuenta. En cuanto a Francisco Cerdá (1814-1881), del grupo nazareno, por lo que volverá a ser enjuiciado con sus compañeros de tendencia, tuvo no poco de neoclásico retrasado, cual si el ideario ya caducado le interesase más — y era lógico — que el falso medievalismo de Overbeck. Su Rapto de Ganimedes, en el Museo de Arte Moderno de Barcelona (fig. 114), es una prueba de lo indicado.

**EL GRUPO MADRILEÑO. LOS INDECISOS.** — Si se ha dado prioridad a Cataluña en esta relación no se deberá a calidades, sino a la veteranía de pensamiento y al número de actuantes. Maravilla no poco que Madrid, con todo el gran aparato académico de San Fernando, con su corte, con sus pensiones al extranjero, incluso con la vieja gestión de Mengs, no se hubiera anticipado a Barcelona en la dictadura de dioses griegos y héroes romanos. Puede ser que ello se debiera al franco desafecto de Goya para con gentes tan exóticas; pero también hubo otra causa, la indecisión de aquellos artistas que, formados en el siglo XVIII y conocedores del neoclasicismo, no lo fueron sino parcialmente y a ratos. Dos personajes típicos de esta indecisión serán Zacarías González Velázquez y Luis de la Cruz y Ríos.

Ya conocemos el apellido González Velázquez por las gratas arquitecturas de don Isidro. Su hermano Zacarías (1764-1834) suficientemente longevo para presenciar el desfile de muchas estéticas sucesivas, participó en casi todas, ascendiendo siempre de nivel, ya que fue cualquier cosa menos precoz. Por 1790 había colaborado con diez nada atractivos lienzos a la serie fran-



ciscana encargada para el claustro de San Francisco el Grande, y trabajó también en las iglesias de Caballero de Gracia y Antón Martín. Ya nombrado Pintor de Cámara, colabora en la decoración del Palacio y Casita del Labrador, de Aranjuez, y aquí es donde comienza a interesarnos, porque sus pinturas murales en la escalera de servicio de la Casita, con gentes asomándose a fingidos antepechos de hierro (fig. 115), son de indudable gracia concretamente neoclásica y en todo el popularismo a que podía llegar Zacarías, pero ya a mil y una leguas de sus cuadros franciscanos. Pasada la guerra de la Independencia, suplica la vuelta al favor del Deseado y pinta un vilísimo retrato de éste en el momento de aceptar un escrito que le implora un servilón arrodillado, espantosa pintura de 1814 conservada en el Instituto de Guadalajara. Pero como todavía había de vivir veinte años más, hasta los inicios del reinado de Isabel II, tuvo tiempo para continuar sus metabolismos estilísticos, siempre con sorprendentes indecisiones y no menos sorpresivos aciertos, visibles en algunos bonísimos retratos. El de su padre, en el Prado, el del escultor Elías Vallejo (fig. 116), en la Academia, o, aún mejor, el de don Salvador Tavira (colección Marqués de Salas), muestran la distancia recorrida desde las escenas frailunas y cómo González Velázquez pudo ser uno de los grandes retratistas de nuestra fugaz etapa neoclásica. Su obra maestra en este sentido es el encantador retrato de su hija, tocando el piano (Museo Lázaro), una de las más seductoras efigies de muchachas de todo el siglo y cuadro totalmente incurso en la tendencia que nos ocupa (fig. 117). Su desconexión con otras obras puramente oficiales y de encargo realizadas por Zacarías, como su techo de El Pardo — España triunfando sobre el Furor y la Discordia —, es demasiado evidente para no lamentar la dispersión de talentos del artista.

El mismo diagnóstico puede aplicarse al canario Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), curioso ejemplar de absolutista rabioso, y, como tal, ligadísimo a la persona de Fernando VII, con lo que llegó a tener muchos cargos y honores, aparte de los de Pintor de Cámara: secretario honorario del Rey, teniente coronel de Milicias Provinciales, Caballero del Gran Cordón de San Miguel de Francia y de la Cruz y Placa de la Espuela de Oro de Roma, Vista de la Aduana de Sevilla y no sé si algo más. Sería todo ello consecuencia de retratar mil veces a Fernando (fig. 3), a las sucesivas reinas y a los infantes, con perseverancia machacona que a él mismo aburriría. Poco puede decirse de tales retratos, vulgares y mecánicos, como no sea del que emerge un tanto de la serie, esto es, el de Fernando y María Cristina paseando (Diputación de Oviedo), dado que se ha despojado a la real pareja de sus galas de corte y se les presenta como matrimonio burgués. Sin embargo, la mejor pintura de Cruz y Ríos no es tampoco ésta, sino su Autorretrato (colección Marqués de Espeja), razón única de que se haya traído al artista a este apartado. La "nonchalance" de que se ha provisto el pintor en esta confesión íntima y directa (fig. 128) permite pensar, no en lo aburrido del resto de su obra, sino en lo que hubiera sido capaz de realizar.

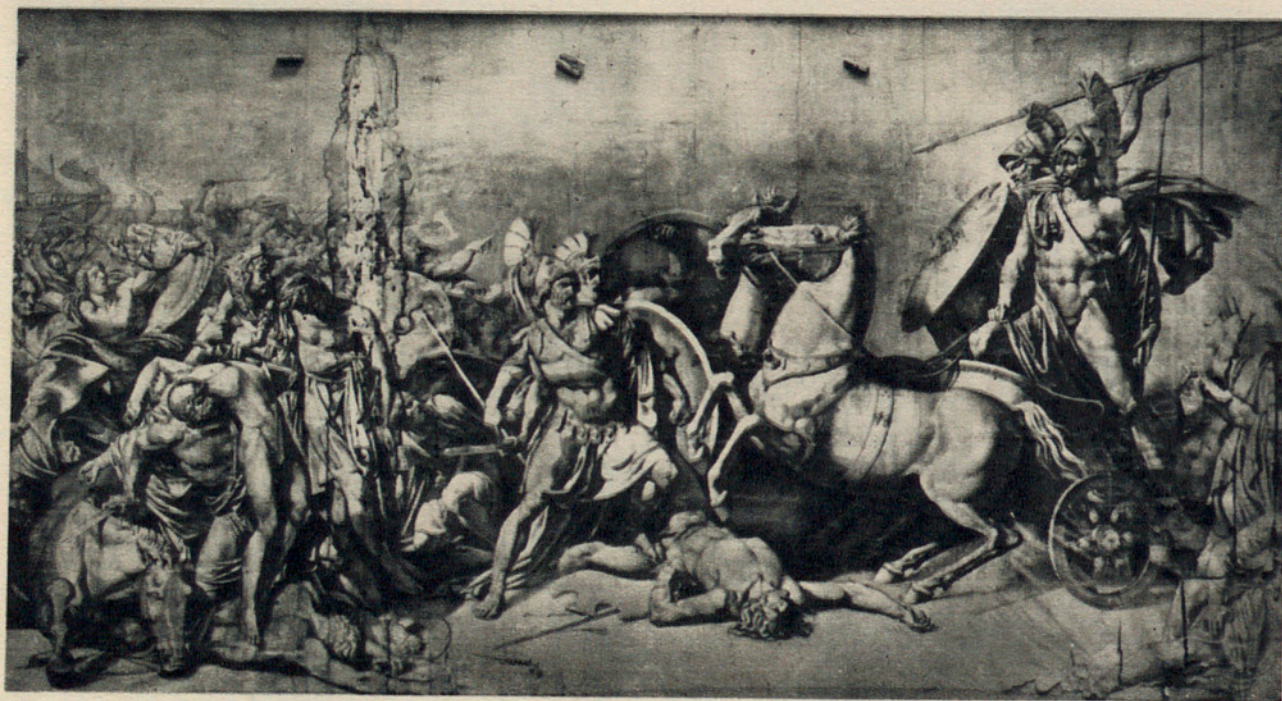
LOS CONVENCIDOS. — Si Luis de la Cruz no rozó el neoclasicismo del tiempo sino en ese notable Autorretrato, un hombre de su generación sería la principal bandera — bien que negativa, por sus pésimas dotes — de la indicada doctrina. José Aparicio, natural de Alicante (1773-1838), es también coetáneo de Vicente López, pero a muchas leguas de su destreza y de sus orientaciones, lo que demuestra cuán frágil es el concepto de generación si no se acompaña de otras similitudes vitales. Alumno de la Academia de San Fernando, en 1796 obtuvo el primer premio de la primera clase, por catorce votos sobre diez y nueve, en recompensa





Figs. 121 y 122.—JUAN ANTONIO RIBERA: CINCINATO (MUSEO PROVINCIAL, CÁCERES); DIBUJO DE TEMA CLÁSICO (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID).





Figs. 123, 124 y 125.—JOSÉ DE MADRAZO: OBRAS EN EL MUSEO DEL PRADO (COL. MARIANO MADRAZO, MADRID); DON MANUEL GARCÍA DE LA PRADA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID); DIBUJO PARA LA DISPUTA DE GRIEGOS Y TROYANOS POR EL CADÁVER DE PATROCLO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



de un cuadro adulator de Godoy y de don Domingo de Iriarte y por otro — el ejercicio llamado “de repente” — figurando La muerte de San Juan Bautista. Pensionado a París, estuvo cerca de Louis David y sufrió su seducción, adoptando ciegamente sus ideas estéticas. En Roma, más tarde, allí le sorprenden los sucesos de 1808 y la consiguiente guerra. Actúa como patriota, se niega a reconocer la dinastía intrusa y sufre por ello persecución y prisión. En Roma pintó un Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III, que estimaba en mucho, negándose a venderlo a ningún extranjero. Vuelto a España y nombrado Pintor de Cámara en 1815 y académico de San Fernando dos años más tarde, pudo dedicarse a realizar sus maquinaciones supuestamente davidianas (fig. 24). En 1818 presenta públicamente El hambre en Madrid.

Este horrendo cuadro, falso, teatral y desagradable hasta la náusea (fig. 118), muestra a unos madrileños de 1812 extenuados y famélicos rechazando los alimentos ofrecidos por soldados franceses. Para extremar la falsía, un majo con sombrero de medio queso mira aviesamente a los invasores, en tanto que algunos buenos patriotas caen desfallecidos. Es imposible imaginar esperpento tan degradante, y, sin embargo, el estragado gusto de la época en que fuera exhibido lo celebró con increíbles alabanzas, publicándose hasta una monografía, caso primero en los anales de nuestra crítica. Pero ni siquiera había sido Aparicio original en la confección del aborto, pues la figura del anciano en cuyo regazo se apoya la cabeza de la muchacha extenuada es plagio — cual descubrió Xavier de Salas — de El Conde Ugolino y sus hijos, de Fuseli. Añadamos, para juzgar del criterio de Fernando VII y sus palatinos, que esta monstruosidad se tasaba por aquellas décadas en mayor precio que Las Meninas o que La familia de Carlos IV.

Otro famoso cuadro de Aparicio, Desembarco de Fernando VII en la Isla de León (fig. 119) — pintado en 1827 —, fue ofrecido al protagonista por la Villa de Madrid, y no medía menos que 4,62 x 7,30 metros. Era curioso, por la numerosa iconografía en él encerrada, y no estaba tan mal pintado como el anterior. Pero le cupo peor suerte, pues ardió en el Tribunal Supremo, en 1915, conservándose, en cambio, el bocetito en el Museo Romántico de Madrid. Del resto de las obras de Aparicio más vale no hablar. Las glorias de España o La batalla de San Marcial son telones tan enfadosos cual los comentados. Y los retratos por el alicantino — el de Carolina Bonaparte, el del decimocuarto Duque de Alba, los de los generales Castaños y Reding — son pésimos, como de alguien que quisiera acercarse, sin conseguirlo, a Gros o a Gerard. Curiosamente, este equivocado pintor se conocía bien al Greco y había copiado discretamente la Asunción de la Virgen, de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, cuando se la llevó el infante don Sebastián. Otro rasgo que puede ayudar a retratarle es el de haber sido perseguido por la Inquisición por dibujar estampas obscenas. Pero cuesta trabajo creer que lo fueran de verdad.

La mala calidad de la pintura de Aparicio ha influido mucho en el ulterior desprestigio de los colores españoles neoclásicos, sin pararse nadie demasiado a reconsiderar la labor de otros hombres copartícipes de la orientación. Pues mucho más relevante era Juan Antonio Ribera (1779-1860) madrileño, discípulo de Ramón Bayeu, premiado en 1802 por la Academia, pensionado también en París como Aparicio y, al par que éste, discípulo de David. Parece que el antiguo jacobino elogió mucho el Cincinato (fig. 121) de Ribera, y con razón, porque se trata, acaso, del mejor cuadro de la pintura neoclásica española, con todo y ser obra de juventud del artista; es escena construida en verticales, bien ordenada, muy dibujada y compuesta, nada declamatoria. Si no es mejor conocida, se debe a que nuestra arbitrariedad



estatal la relegó, nadie sabe por qué, al Museo de Cáceres, en tanto el Museo de Arte Moderno no se abochorna de verdaderos horrores. Es lástima que Juan Antonio Ribera perseverase poco por ese recto camino. En Roma fue el pintor predilecto de los reyes exilados Carlos ex-IV (fig. 1) y María Luisa. Desde 1816, vuelto a España, Pintor de Cámara de Fernando, dilapidó su no poco talento en frescos de los palacios reales de Aranjuez y de El Pardo, y sólo ocasionalmente — como en su Wamba llamado al trono — tornó a la pintura de tema histórico, prefiriendo más bien la de orden sacro. Como retratista, sus efigies del cardenal Inguanzo (catedral de Toledo) y del escultor Álvarez Cubero (fig. 120), son excelentes. Ésta, concretamente, de una desenvoltura y un aplomo perfectamente clásico, es uno de los grandes aciertos en el retrato del siglo. Y, en todo momento, fué diestro dibujante (fig. 122).

**JOSÉ DE MADRAZO.** — El gran pintor que prestigia el neoclasicismo hispano, como hubiera enaltecido cualquier otra orientación, es José de Madrazo. Merece una radical reivindicación en su estima, sin que para ello influyan factores negativos bien probados, como son su voracidad para cargos y dineros y su establecimiento de una virtual dictadura artística que él y su dinastía mantendrían a lo largo de todo el siglo.

José de Madrazo y Agudo nació en Santander el 22 de abril de 1781, hijo de don Tomás de Madrazo, natural de Arredondo, en el valle de Ruesga, y de doña Andrea Ventura Agudo, santanderina también, y ambos tenidos por hidalgos, como no podía menos de ocurrir en tal procedencia. Desde niño estaba José en Madrid, y en la Academia de San Fernando sería discípulo de Gregorio Ferro y de Cosme de Acuña. Ya en 1803 firma un retrato de Godoy, lo que motiva, mediante la recomendación de éste y la gestión del ministro de Estado don Pedro Ceballos, y del cónsul general en París, don Fernando de la Serna, el disfrute de una pensión para el joven en la capital francesa. Permanece Madrazo en París dos años y medio, como discípulo de David, lecciones que comparte con otras recibidas en cursos del Louvre acerca de antigüedades y de disección de cadáveres. Al pasar a Roma, por 1806, ya es autor de un cuadro — Jesucristo en casa de Anás — que mereció los elogios de David y que llegó a figurar en el Museo del Prado.

La estancia en Roma fue mucho más dilatada, acabando de configurar el clasicismo ansiado por el joven santanderino. Allí conoció las tristes nuevas de la España en armas, negándose, como tantos otros artistas españoles, a reconocer a José Bonaparte, por lo que le fue retirada la pensión y sufrió encarcelamiento en el castillo de Sant Angelo. Pero, antes y después de la persecución, le había sobrado tiempo para pintar obras muy características del estilo imperante, como *La muerte de Lucrecia* y *La disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo*, este lienzo con destino al palacio del Quirinal. Un tercer cuadro, *La muerte de Viriato*, es, pese a tratarse de lo más endeble de Madrazo y muy inferior al *Cincinato* de Juan Antonio Ribera, bien conocido por estar expuesto en el Museo de Arte Moderno, de Madrid, y citado cien veces con la obligada apostilla de unos versos ramplones publicados en el "Diario de Avisos", de Madrid, de 1818, por lo que se disimulará que aquí no se continúe la costumbre. En fin, más obras de la etapa romana serán *La felicidad eterna* y *Megara obligando a capitular a los romanos*.

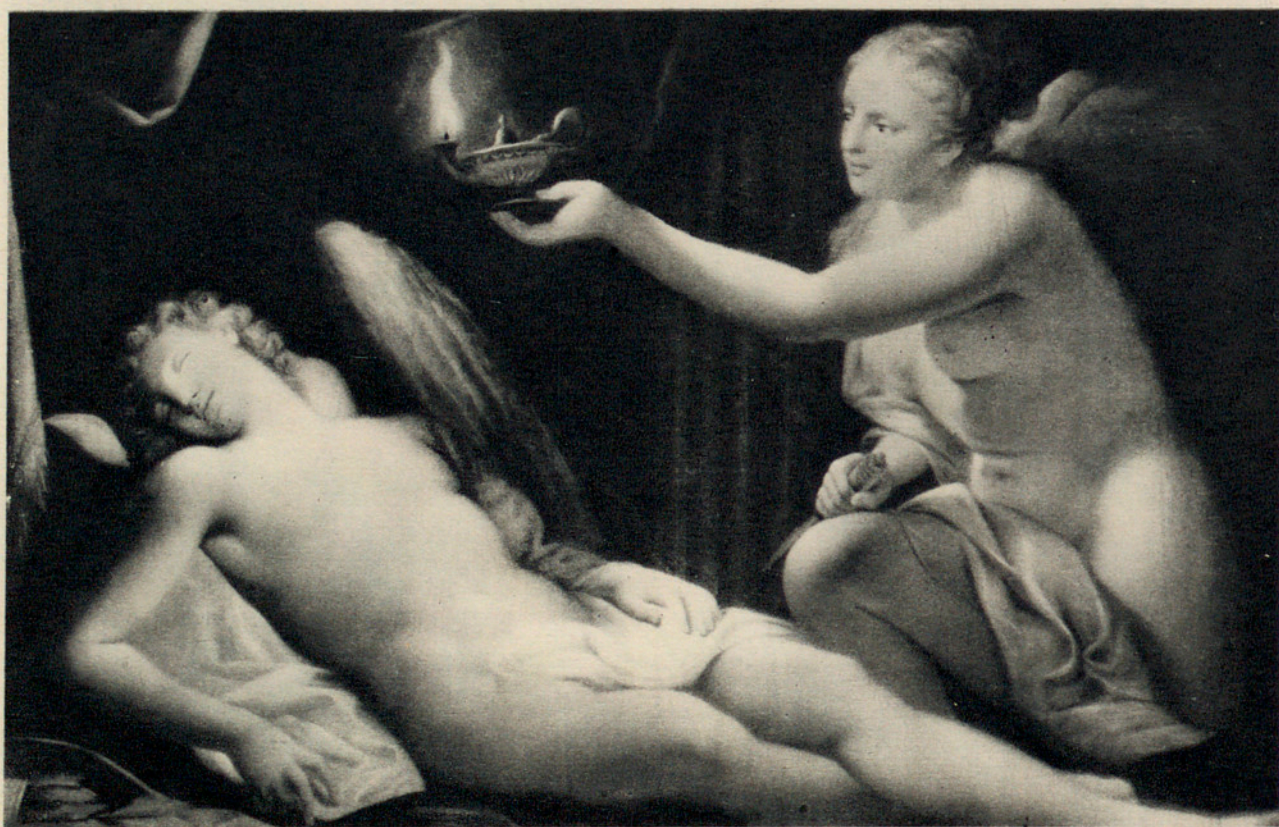
Madrazo, que había casado en Roma con doña Isabel Kuntz, de la que tuvo en dicha ciudad a sus dos primeros hijos, Federico y Pedro, disfrutaba ya de un joven prestigio, trataba a Canova, a Cornelius y a Overbeck, y ganaba bien su vida como retratista. Pintor y amigo





Figs. 126 y 127.—JOSÉ DE MADRAZO: RETRATOS DEL DUQUE DE RIVAS (COL. VIZCONDE DE ROCAMORA, MADRID) Y DE DON GONZALO VILCHES (MUSEO DEL PRADO). Fig. 128.—LUIS DE LA CRUZ: AUTORRETRATO (COL. MARQUÉS DE ESPEJA, MADRID). Fig. 129.—RAFAEL TEJEO: HÉRCULES Y ANTEO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).





Figs. 130 y 131.—RAFAEL TEJEO: RETRATO DE FAMILIA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID); DIBUJO POLÍTICO (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID). Fig. 132.—VICTORIA MARTÍN DEL CAMPO: PSIQUIS Y CUPIDO (MUSEO DE BELLAS ARTES, CÁDIZ).



en la pequeña corte que Carlos y María Luisa mantenían en el palacio Barberini, su afecto por los viejos reyes depuestos le obligó a no abandonar Roma en tanto viviesen, y aunque es nombrado por Fernando Pintor de Cámara en 1816, no abandona la ciudad hasta dos años más tarde, trayendo todo un cargamento de cuadros y esculturas. Regresa a Roma, muere la real pareja de ancianos, y entonces, 1819, se establece definitivamente en Madrid.

Viene con la seguridad de un triunfador. Instala su estudio en el que había sido Real Almacén de cristales de La Granja, es elegido miembro de la Academia de San Fernando, y pronto presentará a ésta un nuevo plan de enseñanzas en que se instauran las clases de estudio del natural y de colorido, plan que, por atrevido, no se aceptará hasta 1844. Entretanto, ha logrado el monopolio del Real Establecimiento Litográfico y, en 1838, ha sido nombrado director del Museo del Prado (fig. 123). En 1850 sustituye a don Vicente López como Pintor de Cámara. En 1857, molesto por determinadas reformas en los talleres de restauración del Prado, dimite su puesto de director — en el que le sustituye Juan Antonio Ribera —, y muere dos años más tarde, el 8 de mayo de 1859. Sus setenta y ocho años de vida habían sido bien afortunados. Apenas conoció sino éxitos y fortuna, dejando en su villa de Tívoli — aproximadamente, donde después se alzó el Hotel Ritz — una considerable colección de pintura antigua, —en general base de la posterior de don José de Salamanca— y una rica biblioteca. Herencia aún más efectiva, la de sus cuatro hijos varones: Federico, Pedro, Luis y Juan, que, seguidos por los nietos, Ricardo y Raimundo, mantendrían un vigentísimo influjo del apellido — la dictadura a que nos hemos referido — durante considerable número de años.

Este don José de Madrazo, de crítica póstuma tan poco florecida de simpatías, hombre muy del viejo régimen, absolutista y cortesano, con debilidad evidente para con las personas de sus reyes, era, paradójicamente, muy avanzado en todo lo que se refiriera a política de las artes. Sus innovaciones en la didáctica de la Academia, su excelente labor al frente del Museo del Prado y su noble afán de impulsar la vida de la litografía en España son circunstancias que contrapesan ese otro aspecto personal, poco simpático, del mayor afecto a las personas que a las instituciones. Pero lo que sobre todo interesa en este momento es su categoría de pintor, y ella ha de ser buscada desentendiéndose de los reiterados diagnósticos acerca de la frialdad y ausencia de ardor de su numen. Además, la disección de su obra ha solido hacerse comúnmente a base de obras tan juveniles y equivocadas como *La muerte de Viriato*. Error, porque también lo era nacionalizar a los pastores lusitanos insertándolos en la heroicidad clásica, la que tenía protagonistas mucho mejor definidos. Pero bastaría tomar como base de la discusión el gran dibujo preparatorio de la *Disputa* (fig. 125), en el Museo de Arte Moderno de Madrid, para advertir que en esa enorme maquinación guerrera hay un orden y una total unidad compositiva de no pequeño brío, servida por un dibujo seguro, firme, cierto e impecable. La razón de que prefiramos este dibujo a cuadros como el de *Viriato* no puede ser más clara. En tales reconstrucciones clásicas, abundantes en desnudos y ropajes flotantes, ni Madrazo ni su maestro David procuraron nunca un suntuoso color, sino un apretado linealismo, y en tal aspecto, nuestro santanderino no se queda atrás de su profesor. Lo inconcebible es que los franceses se enorgullecen de su David y que nosotros nos sonrojemos de nuestro Madrazo, dejando poco margen de distinción entre él y el infeliz José Aparicio. Pero quizá convenga más dirigir la rehabilitación por otro género del artista, el de sus retratos.

Muy curiosamente, al amparo de los tópicos que motejaban de falsa la pintura de Ma-



drazo, sus ejemplarísimos retratos han sido pospuestos a los de Vicente López, lo que ya da buena idea de la historia de nuestras estimativas. El hecho de que los más de los retratos madracescos se hallen en colecciones privadas; que el ecuestre de Fernando VII —tan extrañamente grosero, lo que sin duda se deberá a maleficio del retratado— sea tan visible en el Museo Romántico; que el pluralísimo atractivo del Prado oscurezca el único lienzo allí mostrado de nuestro hombre, todo ello puede servir de circunstancias atenuantes. O pudo servir antes de 1955, año que nos deparó la exposición de obras de Madrazo en el Museo Romántico. Entonces pudo verse reunida buena cantidad de retratos absolutamente decisivos para la fijación de conceptos básicos de la pintura española del siglo XIX. Aparecieron allí “dandys” aureolados con todo un aire byroniano que sin duda les venía muy ancho, pero que mostraban las dimensiones espirituales de una gran época y de un gran artista. El Marqués de Santa Marta (Col. Torre-Arias), el Duque de Rivas (fig. 126) (col. Vizconde de Rocamora) o el Conde de Vilches (fig. 127) (Museo del Prado) son imágenes de una viveza de alma, entre clásica y romántica, de una elegancia sutilísima y adelgazada, enaltecida, abrigada. Hay una aristocracia de pincel, más que de modelos, porque Madrazo clasifica instintivamente a éstos y los diversifica, en lugar de, como el bueno de Vicente López, proceder sin más diferencias que las que traigan los uniformes y las joyas. En Madrazo no hay uniformes, sino capas o fraques. Y el excelente don Manuel García de la Prada (fig. 124), el donante de los cuadros de Goya a la Academia, viste tan sencillamente como posa y como vive, como un burgués inteligente.

Pero donde luce la mayor maestría de don José Madrazo es en los retratos femeninos. No los prodigó, como los prodigaría su hijo Federico, sino que realizó más bien pocos, siempre excelentes, cuales los de su hija Cecilia (Col. Payá) o el espléndido de la esposa de Espartero doña Jacinta Sicilia, que ahora para en Buenos Aires. Y la obra maestra de Madrazo, la maravilla de su pincel, de su orientación y de su sobriedad, el retrato de la princesa Carini (lámina I), en la colección Daza de Campos, de Madrid. En 1955 fue la pieza sensacional de la exposición retrospectiva y merece continuar siéndola en toda referencia al artista. Rostro firme, enmarcado por rizos negros; gran escote, brazos desnudos, traje verde, manto rojo, mueble siena. Nada más, sino una gracia lineal de primera clase y un dibujo inimitable. Como quiera que las clasificaciones nacionales no hacen otra cosa que apelar a nombres franceses, se planteó, a la vista de este prodigio, si convenía recordar a David o a Ingres para obtener la filiación correcta. Incidamos en la costumbre, para sostener que posiblemente no firmó jamás David una obra tan perfecta, y que Ingres resulta siempre más burgués, menos altivo. Categorías que también cuentan. Hay que buscar a Leonardo Alenza en los tipejos desastrados si deseamos hallar el señorío de José de Madrazo en el principesco retrato de una princesa. En cuanto a la normal acusación de que nuestro hombre fue frío y agrio de color, suele ser cierta; pero la gama y el tono empleados en el retrato de la Princesa Carini entendemos que son los precisos y adecuados. Normalmente, la pintura de Madrazo es delgada de capa, con poco regodeo de pasta; lo habitual en quien, sobre todo, era enormísimo dibujante.

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





Lám. I.—JOSÉ DE MADRAZO: LA PRINCESA CARINI (COLECCIÓN DAZA, MADRID)



LOS RETRASADOS. — La fecha de fallecimiento de Madrazo — 1859 — es demasiado tardía para pensar en imposibles discípulos de la misma orientación. Incluso mucho antes de esa fecha, los idearios clásicos estaban más que caducados. Pero no faltaría quien, todavía inserto en la era de prestigio de Madrazo, y sin perjuicio de un ancho eclecticismo, continuase la fabulación clásica. Por ejemplo, Rafael Tegeo, nacido en Caravaca (Murcia), en 1798, formado primeramente en las clases de la Sociedad Económica de Murcia, alumno luego de José Aparicio en la Academia de Madrid, pensionado a Roma en 1824 y residente allí durante tres años. En 1828 es nombrado académico de San Fernando y pinta su *Hércules y Anteo* (fig. 129), cuadro de excesivas ferocidad y violencia, no compensadas por el color falso ni por el forzado dibujo. Menos famosas y conocidas son otras reconstrucciones clásicas, como las de Diomedes hiriendo a Marte, Combate entre centauros y lapitas, Teseo y Diana, Antíloco llevando a Aquiles la noticia de la lucha por el cadáver de Patroclo, etc. La misma orientación mostró en sus decoraciones de techos del Palacio Real — La caída de Faetón —, el Casino de la Reina y el Palacio de Vista Alegre. Incluso en sus comentarios gráficos a la política española (fig. 131) se sirvió de falsos romanos, como demuestra un dibujo de su mano conservado en la Biblioteca Nacional. Pero la verdad es que las mejores dotes de Tegeo no iban por este camino, y así lo entendió, variando su temática no sentida por la romántica, cual demuestra su versión del tema, muy explotado en esta última tendencia, de los bandoleros contemplando la cabeza cortada de su capitán. Tampoco tuvo mucho éxito en las composiciones religiosas — Última comunión de San Jerónimo, pintada en 1829, para San Jerónimo, de Madrid —, de suerte que donde hay que buscar la verdadera vena de Tegeo es en sus bonísimos retratos burgueses (fig. 130), como el de don Pedro Benítez y su hija (Museo de Arte Moderno, de Madrid) o el de don José María Benítez Borgoña, en el Museo de Murcia. Rafael Tegeo, que había sido protegido por el rey consorte don Francisco de Asís, cuyo retrato pintara en 1846 con destino al Ayuntamiento, no gozó de buena crítica ni cuando era neoclásico ni cuando dejó de serlo. Murió en Madrid, en 1856.

No fue Tegeo el último en especular con griegos, romanos y dioses de la mitología clásica. Una pintora gaditana, de la que se ignora todo dato biográfico, doña Victoria Martín de Campo, expuso en la Academia de Cádiz, en 1840, un grato y bonito cuadro, *Psiquis y Cupido* (fig. 132), muy acorde con el autorretrato de la dama, obras ambas conservadas en el Museo de Cádiz y reveladoras de un temperamento muy delicado y sutil. Otras ocho señoras y señoritas expusieron en la misma ocasión, calificadas todas de aficionadas; pero la mencionada andaba lejos de serlo, y, por el contrario, nos parece uno de los mejores valores de nuestra pintura neoclásica.