

EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO
(1834-1868)

ROMANTICISMO DE VARIA ESPECIE

A) LA ARQUITECTURA

EL CLASICISMO ROMÁNTICO. — Bajo este apelativo pudiera quedar etiquetada la etapa joven y primera del período que ahora se abre y en cuya medulación intervinieron muchos importantes factores. El más decisivo de los de orden histórico fue la primera guerra carlista y — sobre todo — su final. Aquella contienda entre un príncipe poco inteligente y una niña mil veces calificada de inocente, quizá no se hubiese producido con tan espantable violencia si los carlistas hubiesen conocido de cerca a su rey de Estella y si los liberales hubieran obtenido de algún augur datos sobre las posteriores inocencias de doña Isabel II, con el tiempo tan escasamente diferente de su tío. No ocurrió ni una cosa ni otra, y una crudelísima guerra de seis años mantuvo a España en situación de espera. Se esperaba una victoria que no llegó, sustituida por un compromiso que no hacía sino aplazar la cuestión. Pero sí es cierto que el abrazo de Vergara suscitó en la opinión nacional un ancho respiro de optimismo y una convicción de que el país se preparaba a un efectivo resurgimiento en todos los órdenes. Y fue entonces cuando dieron comienzo las grandes construcciones de carácter oficial, con pretensiones y aspiraciones de monumentalidad, no soñadas desde la buena era de Carlos III. Madrid iba a cambiar de piel, empleando en el empeño todos los recursos posibles. Desventuradamente, las circunstancias no eran las mismas que durante el reinado del bisabuelo ni del abuelo de Isabel II.

El neoclasicismo, agotado, llegaba a sus últimas consecuencias. Demasiadas columnatas y excesivos frontones habían proliferado en el período anterior para que en el presente, de mayor ambición arquitectónica, lograran la pureza elementalmente debida. Sin duda, todavía esperaba a tales ingredientes un epílogo de cierta grandeza, pero ya mixtificado mediante ornatos y adherencias de otra estirpe, decididamente opuesta a la neta motivación clásica. Y el primer gran romantizador del clasicismo fue Martín López Aguado.

MARTÍN LÓPEZ AGUADO. — Hijo de don Antonio, Martín López Aguado (1796-1866) debe ser tenido como muy superior a su padre, con el que a buen seguro colaboraría en

más de una ocasión. Arquitecto muy personal, a él se debe la reversión más radical del neoclasicismo aprendido hacia formas mucho más graciosas, fluídas y —valga la palabra— barrocas. Naturalmente, fue alumno de la Academia de San Fernando, y en 1823 pasó a Italia, no pensionado —como no fuera nominalmente—, sino por sus propios medios, parece que aprovechando bien su tiempo. Dibujante excepcional, sus preciosos proyectos suelen ofrecer siempre, en cada alzado, dos soluciones asimétricas, mostrando la riqueza de ideas con que contaba; ideas que no siempre fueron del todo originales, por lo que le valieron la acusación de plagiario y una efectiva enemistad de los primates de la Academia. No se le confiaron —a lo que se sepa— encargos oficiales; pero un ilustre aristócrata, don Pedro Alcántara y Téllez Girón, undécimo duque de Osuna, se aprovechó de su talento, haciendo que rejuveneciera la grata finca de sus mayores, la Alameda de Osuna, inmediata a Barajas.

Por feliz casualidad, se conservan las edificaciones de la Alameda, los proyectos del constructor por cuyo modelo se alzaron y aun otros dibujos describiendo muy al pormenor otras construcciones nunca iniciadas, sin duda porque el costo del total asustó hasta al poderosísimo Duque. Lo realizado fue la fachada principal del palacio (fig. 133), con esbelta columna, galería de huecos adintelados con medallones superiores, y, sobre el friso de la columna, balaustrada con hitos de escultura. Item, más el templete, de un clasicismo saturado de total gracia (fig. 134), y el abejero, que acaso no hubiera desdulado firmar Villanueva. Lozoya aduce como precedentes construcciones inglesas de Campbell —Burlington House— y de James, lo que demostraría en Martín López Aguado un recto conocimiento de la arquitectura europea. Fue lástima que el teatrito y las galerías de pintura, objeto de algunos de los mejores dibujos del arquitecto, no se llevasen a efecto.

Parece que estas construcciones se alzaron de 1834 a 1844, fechas claves para la apertura de este capítulo transitivo. Otros colegas seguirían el empeño con parecida fluidez; pero la fusión de neoclasicismo y romanticismo visible en la obra de Martín López Aguado significó el más digno epílogo de la escuela de arquitectura madrileña protagonizada por Villanueva.

Es sorprendente que Martín López Aguado no fuera más utilizado a lo largo de esta reversión desde el purismo neoclásico hasta la guirnalda romántica; aunque bien sea verdad que durante la primera etapa, la marcada por tan grandes realizaciones como el Teatro Real y el Palacio del Congreso de los Diputados, el estilo programado sería de talante más oficial e inflexible.

EL TEATRO REAL. — Ya se indicó algo acerca de la larga gestación del primer teatro de España, proyectado por Antonio López Aguado y sucedido éste en la dirección de las obras por Custodio Moreno, quien tuvo tiempo de aburrirse de dilaciones y regateos de presupuesto en grado tal como para abandonar la empresa. En 1831 se habían reanudado los trabajos, casi inmediatamente suspendidos. El caserón inacabado sirvió de polvorín, de salón de baile, de cuartel de guardias y de Cámara de diputados. En 1837, nuevo impulso a la construcción y nueva suspensión. Fue en 1841 cuando el aparejador Francisco Cabezuelo se hizo cargo de la dirección de los trabajos, súbitamente avivados por una orden de 7 de mayo de 1850, en la que el ministro de Gobernación, Conde de San Luis, cominaba a la conclusión. La orden se cumplió a la letra y el 19 de noviembre del mismo año se inauguraba el teatro. Fue noche memorable, elegida como pieza inaugural "La Favorita", de Donizetti, interpretada por

Giorgio Ronconi y Marieta Alboni. Con ello se abría la gran historia de la ópera en España, vinculada a este edificio sin interrupción hasta el 9 de junio de 1925, fecha de la última representación. El 6 de noviembre del mismo año se ordenaba la evacuación del edificio, ruinoso por su asentamiento sobre una vía de agua subterránea.

Esos setenta y cinco años de actividad lírica habían sido posibles gracias al trío López Aguado-Custodio Moreno-Francisco Cabezuelo, éste recompensado por la hazaña de la conclusión con el título de arquitecto. Era lo menos que se debía a este hombre benemérito, capaz de llevar a buen término tan prolongados trabajos. Desde aquel día de 1850, el Teatro Real no era menor en lujo y prestancia que el de San Carlos, de Nápoles, o que la Scala, de Milán, en tanto que la Ópera de París no se inauguraría hasta 1875. Pero, aparte la función del edificio y su parentesco con otros similares, hay que asegurar que justificaba casi todo optimismo. Sus fachadas principales, la de la plaza de Oriente (fig. 135) y la de la plaza de Isabel II, fueron vituperadas ya en el pasado siglo: ésta, por la gravedad de su aspecto, emanada de la robusta columnata dórica; aquélla, por la excesiva ornamentación de los cuerpos altos, contrastando con la sequedad del pórtico, en sillería almohadillada. Consecuencias todas de la prolongadísima historia de la construcción y su final apresurado. La escultura decorativa de estos exteriores era obra de Manuel Moreno, Nicolás Fernández Oliva y Silvestre López. En cuanto al interior del teatro (fig. 136), su ostentosísima traza pecaba de lo que pecaron todos los teatros reales: de excesiva riqueza y de harto relumbrón, sustituyendo la ponderada belleza. El telón de boca era obra del francés Philastre, y el techo había sido pintado por Eugenio Lucas. En mil detalles del lujoso ornato, los motivos renacentistas se mezclaban ya con otros declaradamente góticos. Mas, con todo lo negativo o limitado que pudieran contener el edificio y su decoración, no hay duda de que era la primera gran construcción pública alzada en Madrid — y salvadas todas las mil distancias — desde que se concluyera el Museo del Prado.

NARCISO PASCUAL Y COLOMER Y EL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS. — Ese mismo año 1850, en que se inauguró el Teatro Real, y pocos días antes, el 31 de octubre, la camarilla Narváez-Sartorius-Bravo Murillo reunía al Parlamento de dóciles diputados que se conoció con el remoquete de Congreso de familia, Parlamento totalmente prefabricado, en el nuevo Palacio de las Cortes. Era este edificio otro testimonio — ya en esas fechas tardío — del optimismo renovador a que diera lugar el abrazo de Vergara. Tan sólo dos años después de este pacto, la representación nacional abandonó el templo del Espíritu Santo, que mejor o peor, y con postizos neoclásicos, había albergado a los diputados, y se trasladó al inacabado Teatro Real. Hubo empeño por parte de Espartero de que el nuevo palacio se asentase en el mismo lugar del Espíritu Santo, y en ese solar, una vez demolido el templo, se alzaría el palacio parlamentario, las bases de cuyo concurso fueron publicadas por la Academia de San Fernando el 16 de junio de 1842. De los catorce proyectos presentados, fue elegido el de don Narciso Pascual y Colomer, nacido en Valencia en 1801, alumno de su Academia de San Carlos y académico de mérito de la de San Fernando desde poco después de comenzar las obras del proyecto premiado. La Reina había colocado la primera piedra el 10 de octubre de 1843, y siete años bastaron para la conclusión. Alcanzada ésta, fue unánime la satisfacción madrileña ante el porte y la majestad del edificio legislativo, sin tener cuenta de que el propio arquitecto se había lamentado de las escasas dimensiones del solar. Ellas le obligaron a estrechar

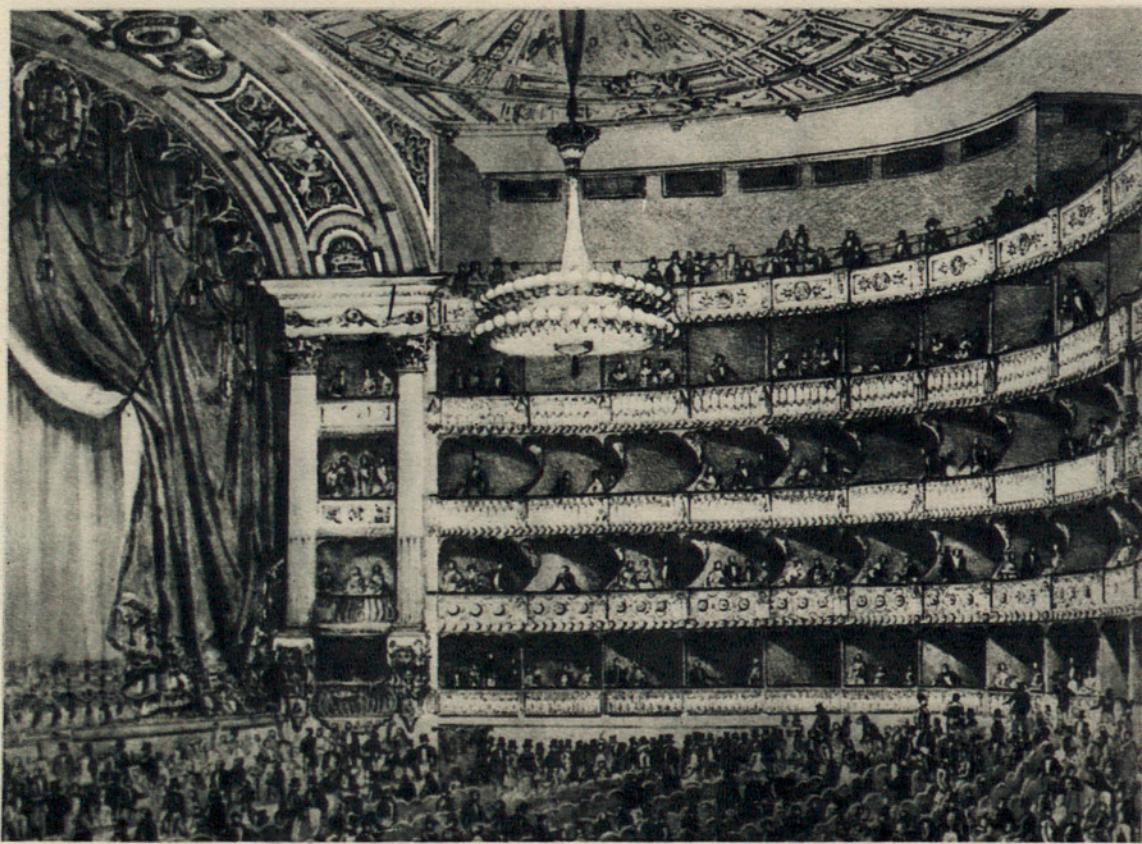
la fachada principal (fig. 137), en la que, no queriendo, y con razón, prescindir del gran pórtico clásico, inevitable, sus otros dos lados resultaban mezquinos y modestísimos, tampoco compensada esta pequeñez por la altura. Aunque tales defectos se hayan hecho más visibles en nuestros días, cuando una indiscreta elevación de los edificios inmediatos ha convertido al Congreso en casi nada más que una garita, el hecho es que siempre fueron patentes, igual que la demasiada sencillez de las fachadas secundarias. Sin embargo, es necesario alabar el bonísimo dibujo del pórtico, con seis columnas corintias de la mejor traza posible, sosteniendo el frontón; en ellas, tallados los capiteles por José Pagniucci y Francisco Elías, mientras el frontón alberga una composición de Ponciano Ponzano. En el interior, el salón de sesiones (fig. 138) desarrolla seis graderíos semicirculares para los diputados y una galería alta, de columnas corintias, para espectadores, prensa y cuerpo diplomático, todo ello en ambiente más bien modesto, a lo que no contribuyeron poco las decoraciones pictóricas de Carlos Luis Ribera. Más grata fue la decoración de otros salones del templo parlamentario, como la del de conferencias, en declarado plateresco, por el citado Pagniucci.

OTROS EDIFICIOS OFICIALES DE MADRID. — No acaba aquí la actividad de Pascual y Colomer, de mayor fortuna en otro estilo personalísimo, dejado para más adelante, porque conviene pasar revista a otras construcciones del Madrid oficial e isabelino, en algunas de las cuales también participó el ilustre arquitecto. Nos referimos a la Universidad Central, traída de Alcalá de Henares, y a la que se concedió, en 1842, por Espartero, la iglesia y convento del Noviciado, como sede. En este caso, no habría derribo y nueva construcción, sino parcial aprovechamiento de la estructura vieja, según planos de don Francisco Javier María-tegui. Muerto éste, heredó las obras Pascual y Colomer, quien parece se ajustó a los planes de su colega en lo que respecta a la Universidad propiamente dicha, lóbrego caserón de insulsez extrema en su larguísima fachada a la calle de San Bernardo (fig. 139). Desde el curso 1844-1845 se daban ya las clases en esta mezcla de antiguo y moderno; pero la mayor novedad de la estructura, esto es, el Paraninfo, no se inauguró hasta 1852. No era sino, más o menos modificada, la vieja iglesia del Noviciado, ahora convertida por Pascual y Colomer en una gran elipse (fig. 140), celebradísima en la época, y no tanto por la arquitectura, sino por la abigarrada y fatigosa decoración en que colaboraron Espalter y Ponzano.

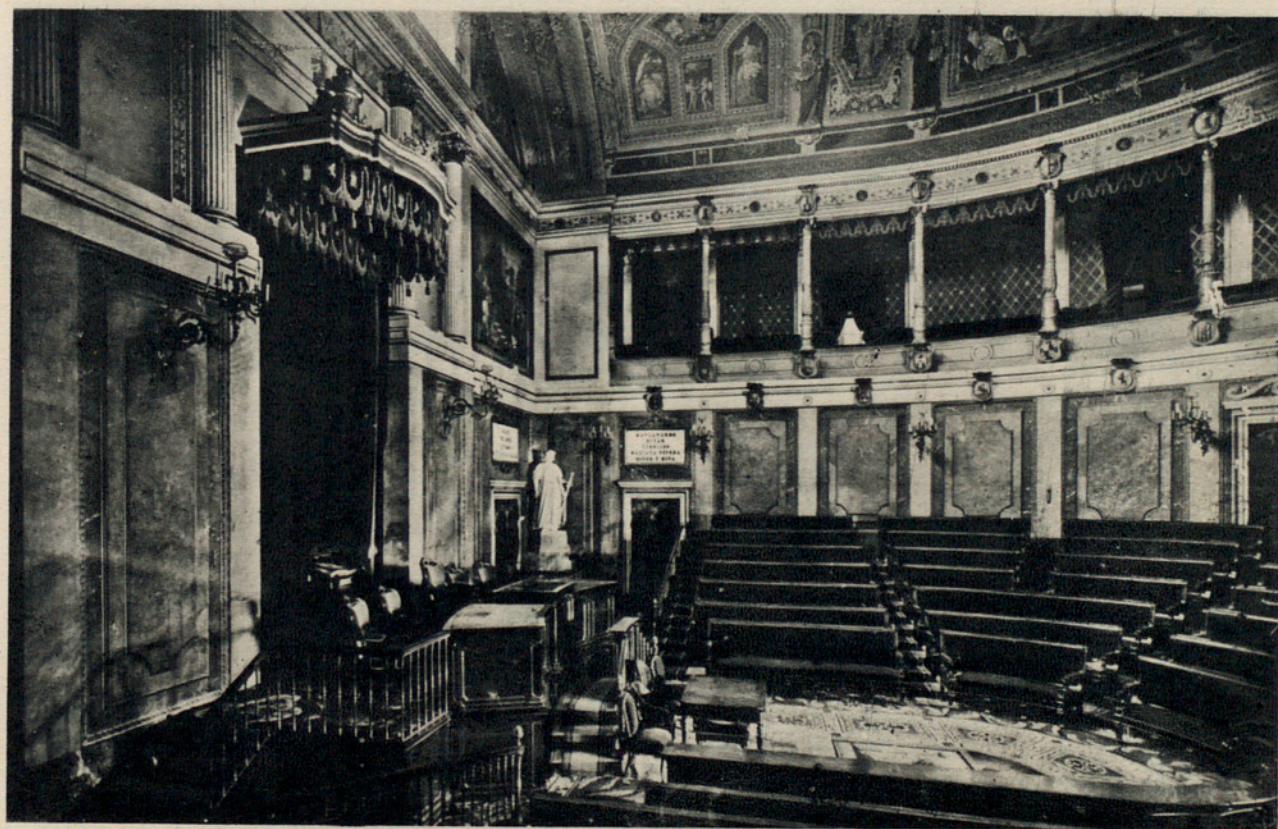
Aún, otro gran edificio oficial, imprescindible en la renovación isabelina, fue el del Senado. Con lo que cambiamos de arquitecto, pues su traza se debe al que era digno rival de Pascual y Colomer. Aníbal Álvarez Bouquel (1806-1870), hijo del gran escultor Álvarez Cubero y discípulo de Isidro González Velázquez, hombre de gran finura proyectiva, recibió el encargo, no de alzar una estructura de nueva planta para Cámara Alta, sino de modificar con ese fin el convento de doña María de Aragón, junto al palacio de Godoy (fig. 141). Es sabido que se trataba de una arquitectura de Jorge Manuel Teotocópuli, parece que llegada en suficiente buena conservación cual para ahorrarse los dispendios de construcción nueva. Álvarez Bouquel respetó la iglesia, debida al hijo del Greco; aprovechó su planta ovalada y aun su bóveda, la redecoró en estilo jónico con verdadera discreción, y logró un salón de sesiones más original, bien que más frío, que el del Congreso (fig. 143). En años subsiguientes se enriquecieron las otras dependencias del estamento, y sus exteriores (fig. 142), en fechas muy avanzadas del siglo, fueron remodelados, en tristón estilo, por Jerónimo de la Gándara.



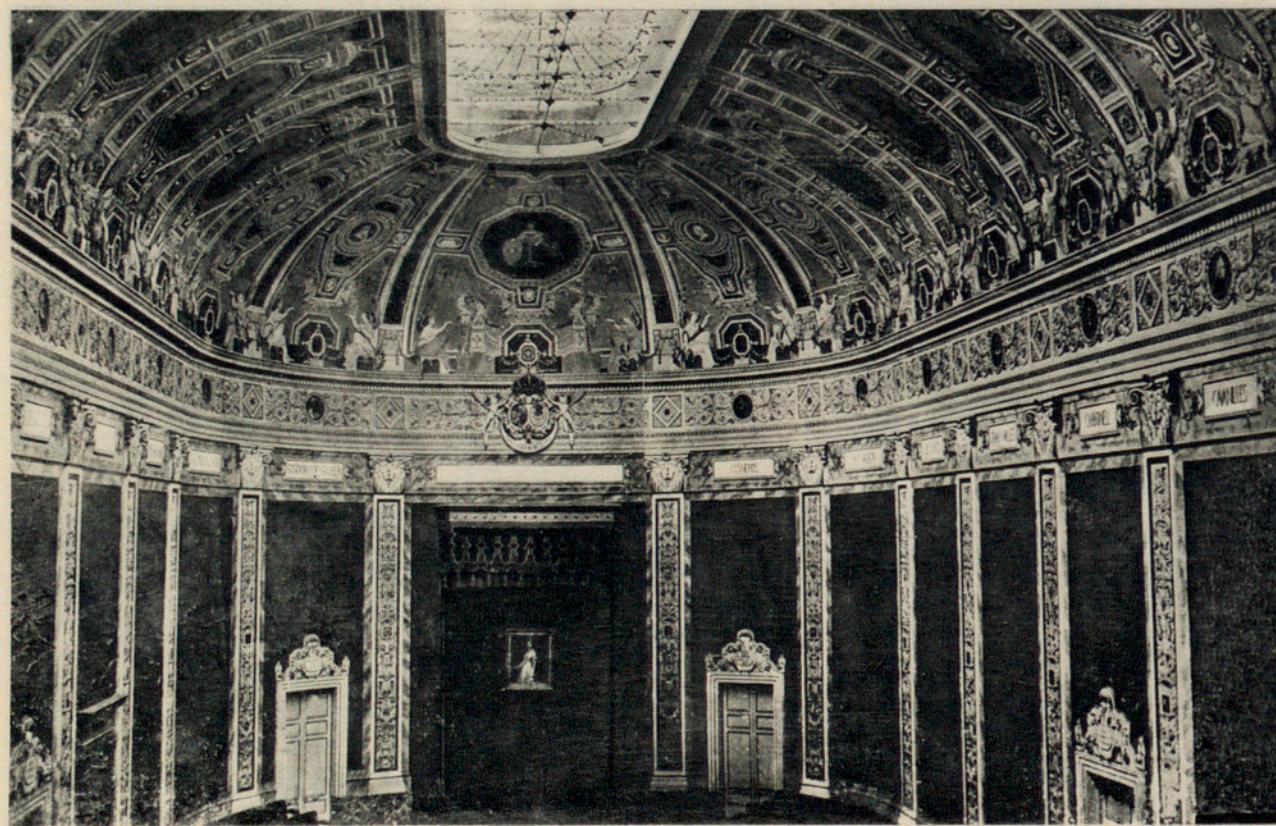
Figs. 133 y 134.—MADRID: FACHADA DEL PALACIO Y TEMPLETE DE LA ALAMEDA DE OSUNA, POR MARTÍN LÓPEZ AGUADO.



Figs. 135 y 136.—MADRID: EXTERIOR (ANTES DE LA RUINA Y REFORMAS) E INTERIOR DE LA SALA DEL TEATRO REAL.



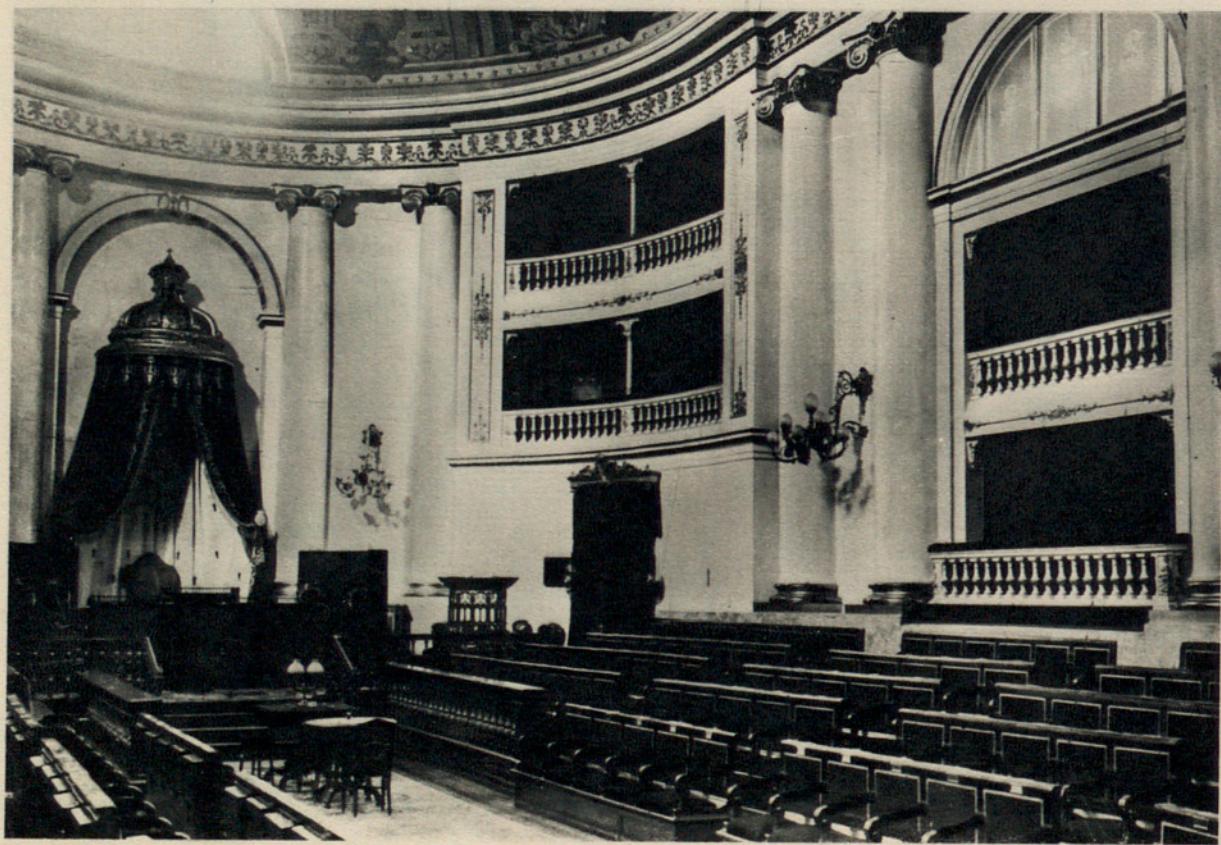
Figs. 137 y 138.—MADRID: EXTERIOR E INTERIOR DEL PALACIO DE LAS CORTES, POR NARCISO PASCUAL Y COLOMER.



Figs. 139 y 140.—MADRID: EXTERIOR DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL, POR NARCISO PASCUAL Y COLOMER, Y PARANINFO DE LA MISMA, DECORADO POR ESPALTER Y PONZANO.



Fig. 141.—MADRID: EXTERIOR DEL SENADO, POR ÁLVAREZ BOQUEL, ANTES DE LAS REFORMAS.



Figs. 142 y 143.—MADRID: EXTERIOR DEL SENADO, DESPUÉS DE LAS REFORMAS, Y SALA DE SESIONES, POR ÁLVAREZ BOQUEL.

EL CLASICISMO DE ÁLVAREZ BOUQUEL. — Fue lástima que Álvarez Bouquel no hubiese podido disponer de un solar para erigir el edificio del Senado, en el que fácilmente hubiera superado el modesto Congreso. Y ello va dicho porque en sus construcciones privadas de Madrid reveló ser el último clásico de que pudiera jactarse el reinado isabelino. Su palacio de Gaviria, en la calle del Arenal, todavía puede pasar como un modelo de buena y concienzuda construcción, en piedra y ladrillo, a la usanza tradicional. El palacio de Veragua (figura 154), en la calle de San Mateo, un poco macizo en su expresión facial, reducido su porte neoclásico a la pequeña columnata del ático, no deja de tener grandeza. Y su palacio de Abrantes, en la calle Mayor, y sus casas en la plaza de las Descalzas y en la Carrera de San Jerónimo —ésta derribada—, enseñan cómo su flexibilidad de buen arquitecto supo acomodarse a las exigencias del cambio de estilo, que barría su amado clasicismo, digna herencia paterna.

CATALUÑA Y LEVANTE. — Un último destello de clasicismo luce en la Barcelona que no se decide a abandonar formas muy queridas aún en los arquitectos nacidos después de 1800. El decano es el vicense Francisco Daniel Molina, autor de la fachada del Teatro Principal, proyectista de la urbanización de la plaza de Palacio y de la de Medinaceli (fig. 146), con la columna en memoria del almirante Galcerán Marquet. Proyectó también los monumentos al general Castaños y a los concejales muertos de fiebre amarilla en 1821, ninguno de los dos realizado. La gran obra de Daniel Molina es la plaza Real (fig. 144), sin duda uno de los rincones más bellos de Barcelona. Su grata ordenación, que automáticamente recuerda urbanizaciones parisinas como la del Palais Royal, las pilastras corintias y las arcadas bajas de sillería almohadillada, sustancian todo un acierto, aún de índole clásica. El noble conjunto, del que forman parte el pasaje Bacardí, en comunicación con la Rambla, y el de Madoz, conectando la calle de Fernando, fue de larga gestación, ya que, proyectado en 1848, no conoció término sino en 1859. Su autor, Daniel Molina, murió en 1866.

De sus colegas barceloneses, Miguel Garriga Roca (1804-1888) merece más mención como urbanista que como efectivo constructor. Antonio Rovira Trías (1816-1889) fue, ante todo, ilustre planificador urbano; pero como arquitecto de depurado gusto merece mención por la columnata que en 1856 agregó al palacio Moya, en la Rambla, "loggia" corintia impecablemente dibujada (fig. 145), aunque ya en su organización complementaria apunta el romanticismo naciente. Más renombre que los anteriores alcanzó José Oriol Mestres Esplugas, nacido en Barcelona en 1815. Era hijo del maestro de obras José Mestres Gramatxes y se había formado en el estudio de Celles Azcona y en la Academia de San Fernando. Acudió, con éxito, al concurso de proyectos para la plaza Real, planeó los Campos Elíseos del Paseo de Gracia y se ocupó de obras en varias iglesias barcelonesas; entre ellas, el poco afortunado plan de conclusión de la fachada principal de la Catedral. No debe su fama Oriol Mestres a este pastiche, llevado a término después de su muerte, sino al gran Teatro del Liceo, digno competidor del Real, de Madrid. Y, en realidad, no a su versión de 1847, destruida por un incendio en 1861, sino a la reconstrucción de un año más tarde, que superó la magnificencia quemada. La fachada a la Rambla, testimonio del edificio siniestrado, es modesta e impersonal (fig. 147), en compromiso evidente entre lo neoclásico y lo romántico; pero la enorme sala, de extraordinaria grandeza, pertenece ya de lleno al eclecticismo isabelino de lujo un tanto recargado, con abundantes motivaciones renacentistas y hasta barrocas, consecuencia en la que colaboraron

muchísimos artistas catalanes (fig. 148). Oriol Mestres falleció en 1895, unido su nombre al del Liceo, teatro que, con mejor fortuna que el Real, continúa su glorioso oficio.

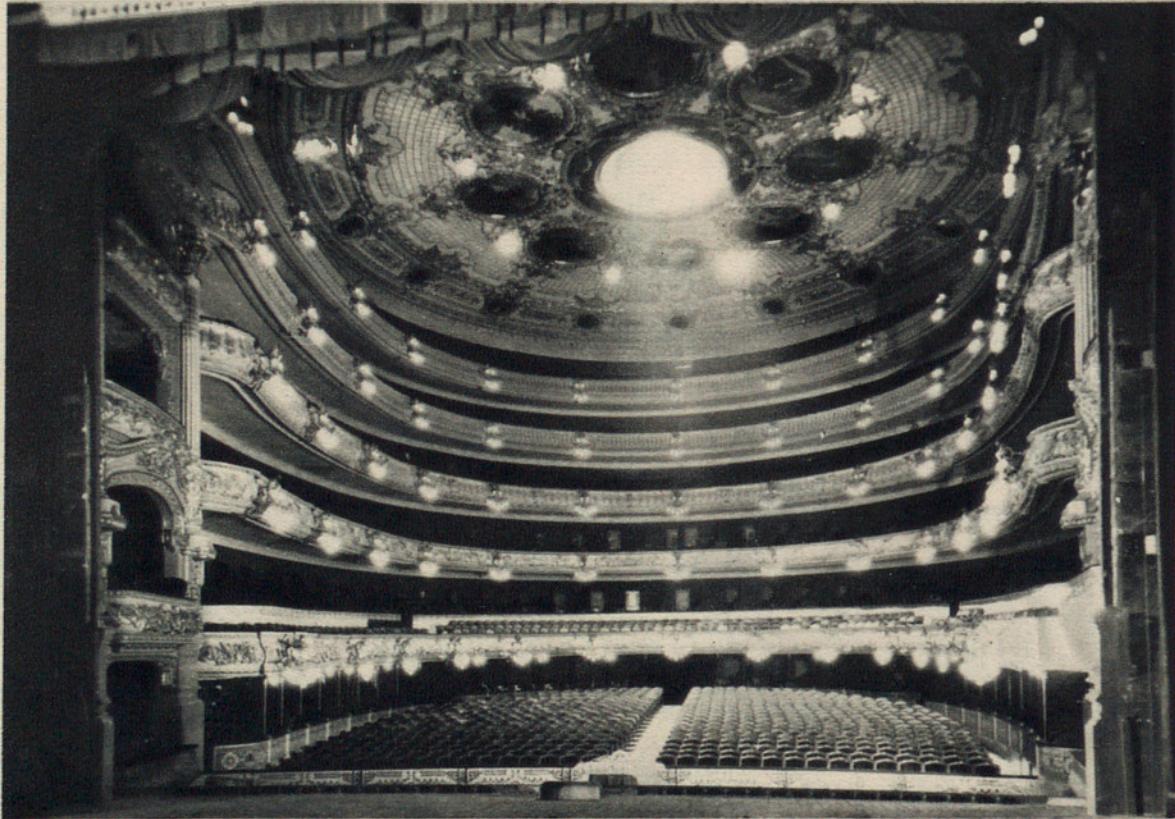
Naturalmente, las provincias no quedaron inmunes de las resoluciones de la arquitectura oficial al habilitar antiguos edificios religiosos para nuevos fines, según se hiciera en la Universidad y en el Senado, en Madrid. Por parecidas fechas, la Capitanía General de Barcelona utilizaba el viejo convento de la Merced, y otro tanto se hacía en Valencia, para idéntico organismo, con el monasterio de Santo Domingo. Poca más arquitectura noble se alzó en Valencia durante esta etapa, apenas citables sino el Seminario Conciliar, obra de Timoteo Calvo, y, en 1854, la hermosa fachada del Teatro Principal, adosada por José Zacarías Camaña al edificio ya citado en la etapa anterior. Es una solemne y gigantesca columnata dórica, ejemplo de cuán fuertes eran todavía en la región los dictados clásicos. El mismo Camaña fue autor del Teatro de la Princesa, en Valencia, inaugurado en 1853, y de los de Sagunto, Segorbe, Játiva y Requena, así como de las plazas de toros de Yecla y Requena. Y, una vez que ha sido mencionado este tan ibérico lugar de esparcimiento, procederá referirse a la Plaza de Toros de Valencia, la primera que en España conoció una monumentalidad y una seriedad de construcción totalmente inéditas hasta entonces (fig. 149). Fue su arquitecto don Sebastián Monleón (1815-1878), que vio sus planos aprobados por la Academia de San Carlos en 1850 e inaugurararse el circo taurino en junio de 1859. Costó cerca de tres millones de reales y contenía posibilidad para casi 17.000 espectadores. Y, en fin, antes de que una terca costumbre diese en el tópico de que una plaza de toros había de ser forzosamente de estilo mudéjar, la valenciana era de toda dignidad clásica, en discreto recuerdo del Coliseo de Roma y del anfiteatro de Nimes. No deja de ser cosa notable que uno de los postreros ecos de nuestro neoclasicismo se encarnara en este considerable edificio.

De los arquitectos murcianos del mismo período, el más notable habría de ser Juan José Belmonte (1809-1875), autor del gran pórtico clásico del Ayuntamiento de Murcia (fig. 150), y de su escalera, aquél comenzado por Lorenzo Alonso. Otros de la misma región fueron José Soro (1810-1843), José Ramón Berenguer (1816-1884), José Martín Baldo (1826-1891), Carlos Mancha (1827-1888), que actuó sobre todo en Cartagena, y Diego Manuel Molina, autor del Teatro Nuevo, de Murcia.

No es necesario otro subcapítulo para agrupar la arquitectura de otras regiones, dado que los aciertos de algún rango fueron excepcionales. Suficiente empresa sería que conservasen lo que tuvieran, sin propasarse a nuevas construcciones. Obra importante fue, en Pamplona, retrasada respecto del viejo brío neoclásico vascongado, la construcción del Palacio de la Diputación Foral (fig. 151), concluido en 1847 por José de Nagusía; es obra notable, que sigue de lejos los modelos habituales de Silvestre Pérez, pero esta vez con gran holgura de medios y proporcionando, con su columnata y frontón, una imagen de lo que debería haber sido el estilo oficial en toda España. Lejos de ser así, los edificios contemporáneos de alguna ambición, en provincias, pecan de insustanciales. La Universidad de Zaragoza, de 1849, por Pascual y Colomer, o la Diputación de la misma ciudad, de 1857, por Pedro Martínez Sangros, jamás sobreponen la mediocridad. Más que las casas corporativas, suelen hacerse muy notables teatros, y, a la cabeza de los provincianos, tras los citados de Barcelona, Valencia y Murcia, merece especial alabanza el Calderón, de Valladolid, alzado en 1864 por Jerónimo de la Gándara, el autor de la fachada del Senado. Fue estructura de muy estimable entidad para su tiempo, y, según era ya acostumbrado,



Figs. 144 y 146.—BARCELONA: PLAZA REAL Y PLAZA DE MEDINACELI, POR DANIEL MOLINA. Fig. 145.—BARCELONA: COLUMNATA EN EL PALACIO MOYA, POR ANTONIO ROVIRA.



Figs. 147 y 148.—BARCELONA: EXTERIOR Y SALA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO, POR JOSÉ ORIOL MESTRES.



Fig. 149.—VALENCIA: PLAZA DE TOROS, POR SEBASTIÁN MONLEÓN. Fig. 150.—MURCIA: FACHADA DEL AYUNTAMIENTO, POR JUAN JOSÉ BELMONTE.



Fig. 151.—PAMPLONA: DIPUTACIÓN, POR JOSÉ DE NAGUSÍA. Fig. 152.—MADRID: PALACIO DEL MARQUÉS DE SALAMANCA, POR PASCUAL Y COLOMER.

oponía a su exterior de vago clasicismo un gran salón decorado con motivos estrictamente renacentistas.

EL PLENO ROMANTICISMO: PASCUAL Y COLOMER Y CUBAS. — De nuevo es preciso traer a nuestra atención la actividad del gran arquitecto Narciso Pascual y Colomer, y no en obras tan limitadamente exponentes de su arte como el Congreso de los Diputados, sino en otras más íntimas y libres, mejor reveladoras del hombre y de su tiempo. Es evidente que la conclusión del Congreso le proporcionó fama, y que a ella acudirían los personajes más relevantes de la época. Ninguno tan representativo de poderío, finanzas y lujo, como don José de Salamanca, Marqués de Salamanca, fabuloso banquero, prototipo de lo que se llama hombre de negocios, enriquecido y arruinado en su continuada y entusiasta dedicación a las más diversas actividades; gran coleccionista de arte antiguo y mecenas del moderno. No podía Salamanca sino seleccionar a Pascual y Colomer como arquitecto cuando necesitó construir un gran palacio, después de 1854, en que las masas revolucionarias madrileñas habían incendiado el que poseía en la calle de Cedaceros, no más que el caserón que fuera de los Marqueses de Santiago. El solar destinado al nuevo palacio se hallaba en el entonces desierto paseo de Recoletos, en lugar lo suficientemente estratégico como para que de allí partiera la urbanización a la que prestó su nombre y su capital el opulento financiero. Y allí realizó Pascual y Colomer su tranquila obra maestra, o por mejor decir, una de las dos ligadas a Salamanca (fig. 152). Es una construcción de tan sólo dos plantas, con lo que predomina una grata horizontalidad de sugerente invitación a cualquier perspectiva. Muy sencilla la molduración de las ventanas bajas, los balcones, dispuestos entre pilastras corintias, quedan más ornados en delicadísimo Renacimiento italiano, todo ello con una contención y un nuevo canon medidísimos, todavía a miles de leguas del descarado pastiche. Interiormente, subsiste este buen orden en el patio — dórico el piso bajo y jónico el superior — y en la bella escalera con nichos para albergar bustos clásicos. El selecto conjunto ha sido emparentado por Lorente Junquera, aportadas para ello buenas razones, con la Villa Farnesina, de Baldassare Peruzzi, en Roma. Sin duda es ello cierto; pero el encantador palacio de Salamanca tiene algo de más femenino y gracioso, significando, con el edificio de que se trata a continuación, el momento magistral de nuestra arquitectura romántica. Vendido por su arruinado propietario al Banco Hipotecario, continúa siendo sede de esta entidad bancaria.

Para el mismo don José de Salamanca construyó Pascual y Colomer otro alarde de fresca invención, que, inconcebiblemente, no ha sido valorado como hito de la arquitectura decimonónica. Es el caso que el Madrid romántico de clase noble y adinerada había tenido la ocurrencia de convertir en residencia placentera los dos Carabancheles, el Alto y el Bajo, idea que hoy, cuando la orientación geográfica de tales mansiones es muy otra, no puede parecernos sino singular. En los Carabancheles se enclavaban las lujosas fincas del Marqués de Remisa, de don José Gargollo, del Conde de Yumuri, de Nieva, de Mateu, de Ceriola, de Bárcenas, de González Bravo. Y tantas otras, merecedoras de un estudio detallado acerca de este Versalles carabanchelero. Más importantes que las mencionadas eran la quinta de Miranda, de la Condesa de Montijo, y la de Vista Alegre, de la reina María Cristina, la que parece haber establecido esos pueblos como asientos de ricas residencias. Pero María Cristina, huyendo de Espartero y de sus progresistas, vendió la posesión de Vista Alegre a Salamanca, y éste encargó la construcción del nuevo palacio a su ilustre arquitecto. Lo que aquí planeó y erigió Pascual

y Colomer fue otra pequeña maravilla (fig. 153), más complicada que el palacio de Recoletos. Con tan sólo una planta, pero de cinco cuerpos de diferente altura en la extensa fachada principal, el cuerpo central avanza mediante un pórtico tetrástilo, de columnas dóricas portentosamente delineadas. A uno y otro lado alternan series de ventanas con muy cuidada molduración renacentista con otras de medio punto, también muy delicadas. Quedan perfectamente resueltas las balaustradas, y las esquinas de los pabellones extremos se refuerzan con pilastras de un corintio muy libre y gracioso. En fin, el palacete es grato como pocas otras construcciones del siglo, con mayor fluidez que, por ejemplo, las debidas a Duc o a Duban, en el París contemporáneo.

También se supone haber diseñado Pascual y Colomer el palacio de Béjar, en la calle del Barquillo. Y de otras dedicaciones del gran arquitecto — las neogóticas — nos ocuparemos en otro momento. Don Narciso Pascual y Colomer, verdadero gran artista en una de las eras más críticas de nuestra arquitectura, murió en Madrid, el 9 de junio de 1870. Pudo haber mostrado mejor su talento si la Corona, la aristocracia y el capital de su tiempo hubieran evidenciado mayor generosidad y menos avaricia.

El único colega capaz de rivalizar con Pascual y Colomer en este despliegue de fertilísima facilidad para interpretación de motivos clásicos y renacentistas injertados en la arquitectura civil como elementos vivos y no extraídos de muertos repertorios, fue don Francisco de Cubas, en tanto duró su primera época profesional. Primera época, porque dado que es posterior al anteriormente enjuiciado en más años que los que componen una generación, contó con largo tiempo para extraviarse en las locuras del último tercio del siglo, con lo que sólo será presentado en su mejor diseñar y obrar. Había nacido don Francisco de Cubas el año 1826 y estudiado no pocos en Roma, alcanzando en los últimos años isabelinos el favor de buena parte de la aristocracia madrileña, que le confió la erección de sus palacetes. Su primera obra, de gracia muy cercana al palacio de Salamanca, fue la mansión realizada en 1865 para el Marqués de Alcañices, en el lado opuesto del paseo de Recoletos (fig. 155). Es de dos plantas y ático; la inferior, de sillería listada; la superior, notable, sobre todo, por el triple balcón central, que adapta en su molduración motivos veroneses y boloñeses traídos con total oportunidad y sin reñir con otras exquisitas motivaciones de absoluto clasicismo. El inmediato palacete (figura 156), para la familia López Dóriga, menos refinado en sus detalles, aunque los posea excelentísimos, tiene mayor validez como prototipo de normal arquitectura urbana, y, en efecto, sirvió para ello, dando lugar a mucha descendencia mayor o menormente declarada en el nuevo caserío madrileño. En fin, otro palacete más de Recoletos, el del Marqués de San Nicolás de Nora, contenía en su patio exterior — lamentablemente destruido — un aire tan meditadamente boloñés y cuatrocentista, y al mismo tiempo tan justamente representativo del Madrid isabelino como cupiera desear. Todavía hará Cubas obras tan importantes como las casas de la Carrera de San Jerónimo, de la calle de Villalar y el Hotel Arenzana (fig. 157) — hoy Embajada de Francia, en la calle de Olózaga —; pero el resto de su evolución pertenece a la era, harto menos grata, de la arquitectura de reconstrucción histórica.

NEOÁRABE Y NEOGÓTICO. — Esta era de reconstrucción histórica, vinculada preferentemente al estilo gótico, había de causar verdaderos estragos en nuestra arquitectura. Y si su preponderancia es posterior a lo comentado en estos momentos, se advertirá que fue en ellos cuando principió el pastiche, siempre, siempre, por pésima afición real o de los más



Figs. 153, 154 y 155.—MADRID: PALACIO DE VISTA ALEGRE, POR PASCUAL Y COLOMER; PALACIO DE VERAGUA, POR ÁLVAREZ BOQUEL, Y PALACIO DE ALCAÑICES, POR FRANCISCO DE CUBAS.



Figs. 156 y 157.—MADRID: PALACIOS DE LÓPEZ DÓRIGA Y DE ARENZANA, POR FRANCISCO DE CUBAS. Fig. 158.—BARCELONA: PALACIO DE LOS VIRREYES.

próximos a la realeza. Los arquitectos del reinado isabelino estaban dando muestras de su mejor sensibilidad al virar sin brusquedades desde el heredado neoclasicismo hacia un repertorio de formas jugosas interpretadas con entera personalidad. Pero muy otro era el criterio oficial, empeñado en una pueril retrospección y en una explotación patriota de pasadas glorias. Oficial fue el primer gusto por el mobiliario regularmente gótico, en verdad que raramente admitido por la burguesía. Oficial la idea de los salones árabes, pues no se aderezaba uno en el palacio de Vista Alegre (fig. 160) sino cuando la Reina encargó el primero, en 1848, a don Rafael Contreras, en el Palacio de Aranjuez, luego de haber pensado seriamente en injerirlo en el Real de Madrid. De extrañísimo y ultrapintoresco goticismo fue el disfraz que en 1846 cubrió la fachada del Porxo de Forment o Palacio de los Virreyes (fig. 158), de Barcelona, de ignorado autor, y es bien que así sea para que la condenación se limite a ser sonrisa, ya que el supuesto goticismo no era sino pura pacotilla. Bastante más grave fue que el rey consorte, don Francisco de Asís, encargara a don Narciso Pascual y Colomer la refacción del exterior de San Jerónimo el Real (fig. 159), encargo por demás incongruente con los talentos del ilustre arquitecto. Sencillamente, las absurdas torres, los pináculos, la molduración, hasta el aparejo, nada tenían que ver con la estructura así rebozada, y, para concluir el despropósito, se requirió a Ponzano con el fin de que trazase su peor obra en el tímpano de la portada. Se cita este caso como clave por no tratarse realmente de restauración, sino de invención de una iglesia totalmente nueva. Pero con el mismo desenfado se llevaron en la época, pródiga en derribos y malos tratos de monumentos insignes, otras restauraciones caprichosísimas en arquitecturas tan únicas como la Alhambra. De esta tendencia real, oficial y gubernamental quedaba un testamento para el último tercio del siglo, enunciable a modo de sentencia sin apelación: la de que el estilo gótico era el más deseable para todo lo litúrgico, y que lo árabe, o vagamente árabe o morisco, debía dejarse para arquitecturas de carácter frívolo.

LA ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA. — Estos malos presagios para el futuro de la arquitectura española, y aun otros peores, tomaron cuerpo en la disposición que el 25 de septiembre de 1844 creaba la Escuela de Arquitectura, arrancando sus enseñanzas de la Academia de San Fernando y llevándolas al caserón de la calle de los Estudios. Este Real decreto no ignoraba en su buen deseo que toda la arquitectura europea sufría una crisis de total renovación racionalista, que en esos momentos estaba ya Labrouste alzando su Biblioteca de Santa Genoveva, en París, mediante estructuras metálicas, que los nuevos materiales exigían también nuevos aprendizajes. Todo ello era cierto e inapelable; pero no lo era menos que de este modo se truncaba la vieja tradición de los arquitectos, que, antes que toda otra cosa, se tenían y debían ser considerados como artistas. Desde que se introducían nuevas asignaturas, como estereotimia, mecánica aplicada y mineralogía, era obvio que el deseo oficial no sería sino el de reforzar en el futuro constructor su preparación técnica, lo que no ocurrió sin detrimento de su personalidad estética. Y como quiera que éste no fue fenómeno español, siéndolo europeo, cabe deducir que las consecuencias resultaron tan negativas para todos los países, comenzando una larga era de prosaismo, que no cesaría hasta muy entrado nuestro siglo.

Una simple mirada a las fechas de nacimiento y acción de los arquitectos hasta aquí enjuiciados asegurará que pertenecían todavía a la vieja escuela académica, y que en ellos no causó ningún daño el nuevo procedimiento de preparación. Más aún: ellos fueron los pro-

profesores de las primeras hornadas de arquitectos, pues la dirección de la Escuela fue confiada a Pascual y Colomer, mientras otras cátedras se adjudicaban a Aníbal Álvarez y a Peyronet, del que pronto nos ocuparemos. El primer curso fue el correspondiente a 1845-1846, cuando el plan de estudios comprendía cuatro años. Pero duró poco, y examinados los resultados de las primeras experiencias, un real decreto de 24 de enero de 1855 legisló la duración de seis cursos para la carrera de arquitecto, ahora introduciendo en el plan materias como "Mecánica racional, con la aplicación de sus teorías especulativa y experimentalmente a los elementos empleados en las construcciones", "Mecánica aplicada a la parte industrial del arte de edificar", "Estereotimia de la piedra, madera, hierro y trabajos gráficos de esta asignatura", o "Nociones de acústica, óptica e higiene aplicadas a la arquitectura". En total, diez y ocho disciplinas, con abundante acopio de matemáticas, dibujo, legislación, problemas de pura ingeniería. En 1857, el título exacto de la institución docente fue el de Escuela Superior de Arquitectura, el que ha conservado, aunque, naturalmente, hayan variado mucho los planes de estudio. De los primeros arquitectos salidos del sistema cabe recordar a Sáinz de la Lastra, Hernández Callejo y Juan Segundo de Lema.

No será preciso añadir cuantísimo se ufanaron los decimonónicos de este claro indicio de progreso, obligado por la aparición de nuevos materiales y novísimas técnicas. Pero el cronista tiene también el deber de consignar que toda la larga historia posterior, de prosaísmo, de desconcierto estilístico y de torneo de fealdades, debe sus fuentes a los criterios predominantemente técnicos de la Escuela Superior de Arquitectura. Que debía renovarse la enseñanza de ésta es cuestión que ni siquiera ha de discutirse. Que había pasado la edad del palacio y de la catedral, que una arquitectura más tocada de la imperativa suma de necesidades sociales era exigible, tampoco. Era ciertísimo que en adelante el arte de construir debía ser racional, espacioso, higiénico, preocupado ante todo de los propósitos demandados por cada estructura que se alzase. Lo malo fue que, restada la belleza como ingrediente absolutamente preciso, tampoco se acertó, durante el resto del siglo, a obtener la eficacia soñada. Y la consecuencia sería la erección de una arquitectura presuntuosa, pero raramente eficiente en sus más elementales obligaciones. Se había negado a Villanueva y a Herrera, no ofrecida en compensación sino una teoría malamente llevada a la práctica. Si algún consuelo puede caber, no será otro que el de la total extensión europea del daño.

Y, en todo caso, las consecuencias no pertenecen al período que ahora se comenta. Mas en él había sido introducida la discordia. De los primeros e innegables bienes, uno fue el de — en total congruencia con el tiempo — viajar profesores y alumnos por toda España, estudiar nuestra vieja monumentalidad, dibujar planos, alzados y detalles, y publicarlos. La real orden de 19 de octubre de 1859 daba origen a la enorme publicación titulada "Monumentos arquitectónicos de España", la que, con el criterio inicial de las obras de Parcerisa y Pérez Villaamil, pero con la frialdad del técnico en que se había trocado el arquitecto, nos proporcionaría buena colección, siempre incompleta y relativamente fidedigna, de muchos edificios antiguos. Sin calor, sin gracia, con el marchamo burocrático, a modo de informe evacuado, de toda empresa oficial. De éste y otros repertorios extraerían los nuevos arquitectos sus mezcolanzas e híbridos entre lo documental y lo soñado; esto es, las fórmulas abortadas de lo que se llamaría el eclecticismo.

En fin, concluyamos esta requisitoria judicial con un buen recuerdo de la denostada arquitectura académica. Fue considerada como una opresora dictadura, y posiblemente era exacta

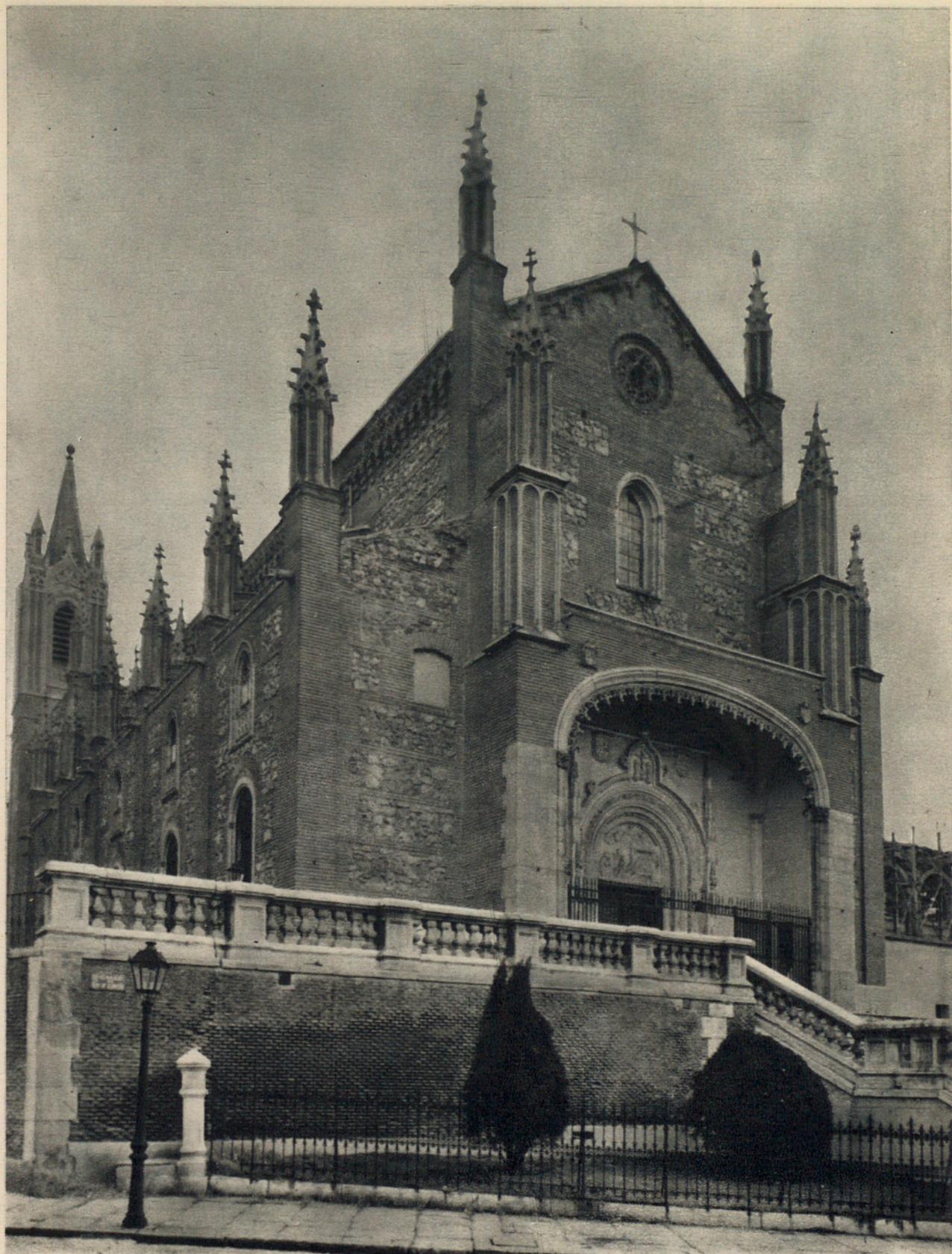


Fig. 159.—MADRID: IGLESIA DE LOS JERÓNIMOS, RESTAURADA POR PASCUAL Y COLOMER.



Figs. 160 y 161.—MADRID: SALÓN ÁRABE DEL PALACIO DE VISTA ALEGRE, Y PUERTA DEL SOL.

la acusación. Mas, conclusa la opresión, cada arquitecto se entendería libre de crear su propio estilo, con los resultados que no tardarían en ser vistos y que, de momento, conviene no anticipar, al menos en su calificación.

PLANIFICACIONES Y ENSANCHES DE CIUDADES.— Una de las razones más justas y mejor intencionadas que aconsejaron en pleno romanticismo la desacademización de la arquitectura y su dirección predominantemente técnica era la necesidad de construir mucho y urgentemente, a fin de rehacer, por una parte, de ampliar, por otra, de prever el futuro, por una tercera, la fisonomía urbana de España. O, por lo menos, de sus principales ciudades. Las más de ellas continuaban presentando un talante medieval, de calles lóbregas, imposibles para la creciente circulación rodada, repletas de caserío pobre, triste y desnudo de cualquier condición higiénica. Pero más que sustituir lo que permaneciera, empresa que debía confiarse a acciones futuras, importaba planear barrios nuevos, ya imprescindibles en ciudades cuya demografía iba creciendo mediante índices alarmantes en tanto no se pusiera un remedio oficial a una expansión que, confiada a criterios particulares, podía degenerar en verdadera catástrofe urbana. Naturalmente, las ciudades más necesitadas de tales cuidados serían Madrid y Barcelona.

Se reanudaría ahora la pretensión de Carlos III: la de convertir Madrid en ciudad limpia, amplia en su organización viaria, habitable, y, si ello era posible, bella también. Propósitos coincidentes con el vago plan no dejaron de existir, más o menos fragmentarios, durante los reinados del Rey Intruso y del Rey Felón; pero ahora se convertirían en realidad oficial. Se inició la acción en el reinado de Isabel II, con tanteos tan débiles y puramente ornamentales como el de la colocación de estatuas dieciochescas de monarcas en la plaza de Oriente, el año 1844. Poco más tarde, Gobierno y Ayuntamiento advierten que la población de la capital crece de suerte incoercible, y que ha de continuar creciendo, sin que el viejo casco pueda contener ni discretamente este aumento de población. De momento, y antes de afrontar el problema, se procurará la dignificación del centro de Madrid, esto es, de la Puerta del Sol.

Un madrileño neto quedará cerca de la creencia de que la Puerta del Sol nació tal y como hoy la ve, ayudado en la ilusión por la vieja historia de esa plaza, tan abundante en hechos nacionales, y aún más durante la primera mitad del siglo XIX. La verdad es que hasta entonces era una plazuela feísima y mezquina, irregular en su área y en la traza de las casuchas que rodeaban al Principal, esto es, la Casa de Correos, luego Ministerio de la Gobernación y hoy Dirección General de Seguridad. Pareció que cualquier reforma urbana de la capital de España debía comenzar por el adecantamiento y ensanche de este corazón de Madrid, y, al efecto, dio los consiguientes planos, en 1857, don Juan Bautista Peyronet, el que pese a su apellido, no era francés, sino madrileño, arquitecto más ocupado de investigaciones que dedicado a construir. Planos que fueron aprobados, y que parece llevó Peyronet a efecto en colaboración con don Lucio del Valle, ingeniero que dirigía la traída de aguas del embalse del Lozoya, otra de las grandes empresas madrileñas, ésta conclusa en 1858. El plan consistió en el derribo de muchas casuchas y callejuelas infames, ampliando considerablemente el solar de la plaza y tomando como eje del semicírculo resultante el edificio de la Casa de Correos. Durarían los trabajos hasta 1861, en que la nueva Puerta del Sol ofreció su aspecto actual (fig. 161). Planta semicircular, con diámetro en el que las manzanas quedaban a eje con el único edificio importante conservado, y, en sentido de la curva, seis manzanas

más de idénticas fachadas, a base de bajo, entresuelo, tres pisos, el primero de balcones en arco, un ático y balaustrada terminal. No se sabría determinar aquí la subida importancia que esta gran reforma urbana significaba para el cochambroso Madrid isabelino; pero, en honor a la verdad, precisa asegurar que los madrileños del entonces no concedieron a la empresa toda la trascendencia debida. Desde los años dichos, la Puerta del Sol ha seguido cumpliendo su gran oficio de ágora y mentidero público, y, pese al normal desplazamiento del centro geográfico de la capital más hacia al Este, conserva todo su viejo prestigio ciudadano.

Si era normal que el remozamiento de la primer ciudad de España comenzase por la Puerta del Sol, no se olvidaba el grave problema creado por el desbordamiento de la población, cada día más caótica según se extendía por los nuevos arrabales. Por otra parte, la traída de aguas del Lozoya permitía la ordenación de una nueva ciudad decentemente servida en sus necesidades más urgentes. Luego de tanteos y propósitos de solución parcial, un real decreto de 8 de abril de 1857 autorizaba al Ministerio de Fomento para, una vez oídos el Ayuntamiento y la Diputación de Madrid, presentar un plan de ensanche de la ciudad. Así se hizo, dando el encargo del proyecto al ingeniero don Carlos María de Castro, quien pudo entregar el plan en mayo de 1859, viéndolo aprobado el 19 de julio de 1860. Se trataba de un proyecto muy bien orientado y detallado, previendo, entre otros aciertos, la creación de numerosos espacios verdes, la vertebración del Paseo de la Castellana, las dimensiones del barrio de Salamanca y la presencia de otros barrios obreros y rurales. La parte nueva de la ciudad se articularía mediante vías de quince y treinta metros de anchura, y se adoptaba como tema principal la urbanización en cuadrícula, no debiendo exceder las manzanas de casas de tres plantas. Se vulneró pronto esta previsión, como la que afectaba a los espacios verdes; pero, en general, el excelente plan de Castro fue seguido en la mayor parte del articulado. Y es de justicia consignar que si se pudo llevar a la práctica debióse, sobre todo, a la valentía especulativa de don José de Salamanca, que adquirió nada menos que doce millones de pies cuadrados de terreno — tierras de pan llevar — en el que surgiría el barrio de su nombre. Muy curiosamente, esta operación resultó catastrófica para el banquero, ya que los solares hubieron de venderse a la mitad del precio que él había pagado. Ni para el Estado ni para el Municipio fue gravosa la operación, en tanto que la nueva Puerta del Sol había costado sesenta y dos millones de reales.

Mayor ruido ocasionaría el plan de ensanche de Barcelona. La gran ciudad mediterránea, en constante proceso de expansión, pugnaba por un ensanche, reiteradamente solicitado en 1844, 1847 y 1854. Este último año se procedió al derribo de las viejas murallas, y, al siguiente, don Ildefonso Cerdá levantaba los planos de los terrenos a que afectaría el ensanche, siendo autorizado por el Gobierno Central para proponer el plan del mismo. Paralelamente, el Ayuntamiento de Barcelona convocaba concurso para el mismo fin el 15 de abril de 1858, acabando el plazo el 31 de julio. Sin embargo, el 7 de junio era aprobado el proyecto de Cerdá. El Ayuntamiento barcelonés prefirió el presentado por Antonio Rovira Trías, y le concedió el premio. Se siguió una polémica entre los partidarios de Cerdá y los de Rovira; pero, en definitiva, triunfarían los primeros, respaldados por el total apoyo gubernativo.

Hace pocas páginas se elogió a Rovira Trías como arquitecto, y se mantiene el elogio. Pero es bien necesario reconocer que su plan de ensanche barcelonés (fig. 162), a base de

un semipolígono desplegado en torno del casco viejo de la ciudad, caso de haberse llevado a efecto, hubiera creado en nuestros días espantosos problemas de circulación. Con todo, muchos barceloneses entendieron — e, increíblemente, continúan haciéndolo — que este proyecto superaba con mucho al de Cerdá, el que no tiene más defecto que el de haber sido impuesto por la fuerza de un plumazo. Don Ildefonso Cerdá Suñer, nacido el año 1816 en Málaga Cerdá (Barcelona), estudiante en Vich y en la capital, graduado de ingeniero y arquitecto en Madrid, en 1841, se dedicó de modo especializado a los problemas de urbanización, y escribió un largo tratado sobre el tema. Moriría en Caldas de Besaya (Santander), el año 1876. Que su plan de ensanche fuera más acertado que el de Rovira es cuestión fuera de lo discutible, según ha probado la experiencia (fig. 163). El cuadriculado urbano se compenetra mejor con el casco viejo, no es tan cerrado que no admita la presencia de dos diagonales cruzadas en la plaza de las Glorias — donde una tercera gran vía las encuentra desde su trazado Oeste-Este —, y, en fin, ofrecía el beneficio de una ilimitada ampliación. Que la realidad haya prescindido después mil veces de las previsiones del ilustre Cerdá es otra cuestión, no relacionada con la verdad de que el plano del gran arquitecto fue el más amplio y mejor orientado del siglo, bastante más que el de Madrid.

La tercera ciudad favorecida por un ensanche bien meditado fue la de San Sebastián, que vio aprobado su proyecto en 1864, según el firmado por don Antonio Cortázar. Observamos de nuevo el trazado en cuadrícula, con un mayor prestigio concedido a dos vías principales, la Avenida y el Bulevar, y a una gran plaza, la de Guipúzcoa, que construyó aquel mismo año don José Eleuterio de Escoriaza. Muy posteriores serían los ensanches de Bilbao, Zaragoza, Valencia y Pamplona.

Se comprenderá bien la razón de que hayamos concedido un considerable espacio a la crónica de una preocupación decimonónica eminentemente municipal y social, en principio más carne de ingeniería que de arte propiamente dicho. Era necesario hacerlo así, porque la nueva configuración de las ciudades en los últimos años del largo reinado isabelino determinaba un tanto cuál había de ser el porte de la arquitectura posterior. Ésta, forzosamente incluida en la rigidez de una cuadrícula, muy difícilmente atinaría a salirse de ella, y, las más de las veces, procuraría suplir con teatralidades externas y superficiales su ausencia de monumentalidad. Y es que la era de las monumentalidades había terminado. Se replegaba el palacio en tanto avanzaba la vivienda burguesa o pequeñoburguesa, la gran clase triunfadora en el siglo. Era obvio que se conociera, congruentemente, otro repliegue, el de las grandes ambiciones arquitectónicas, a las que, sin embargo, continuarían suministrando tema las ampulosas construcciones de carácter oficial. En resumen, una nueva vocación ha terminado presidiendo la arquitectura isabelina, iniciada con la inauguración de un Teatro de Ópera y una Cámara de Diputados: la de proporcionar una red viaria discreta y una habitación confortable a la clase media española. No era pequeña conquista que, tras ello, quedara pendiente, de modo inmediato, la resolución del mismo problema para otras clases sociales.

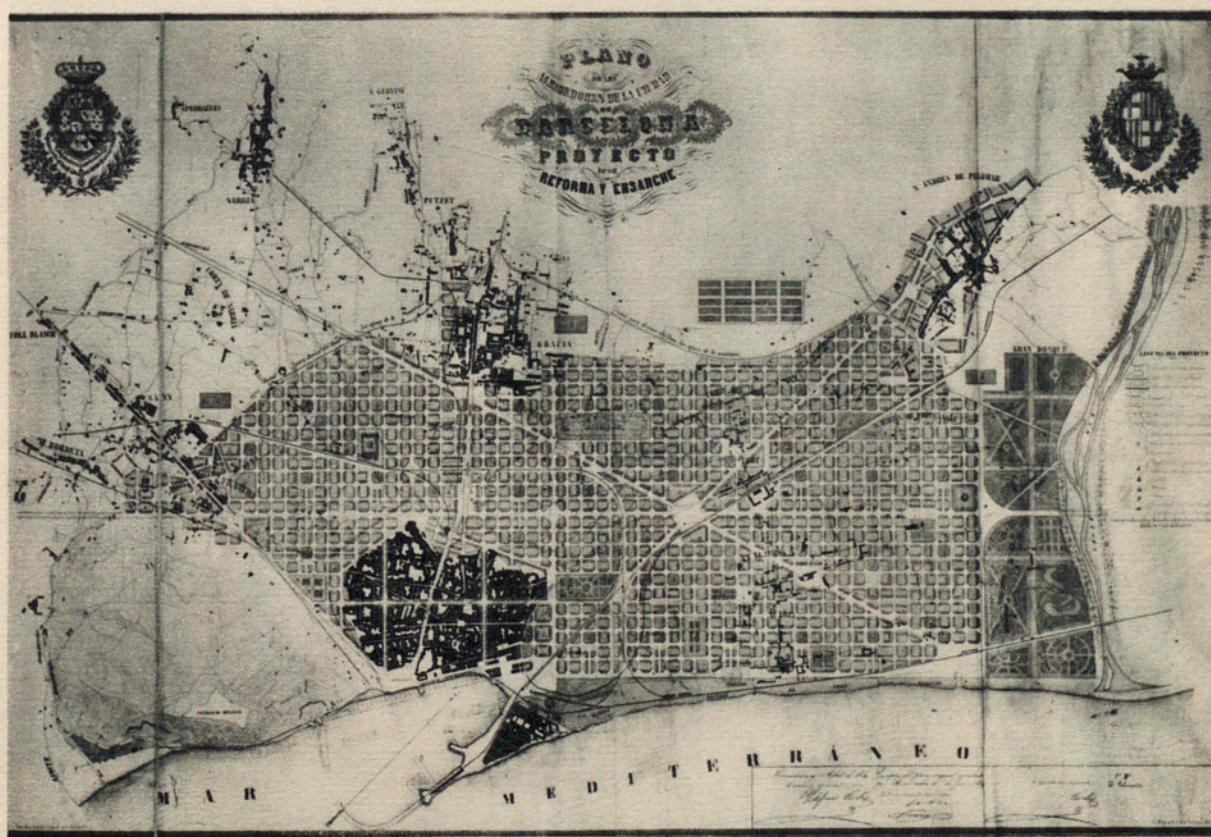
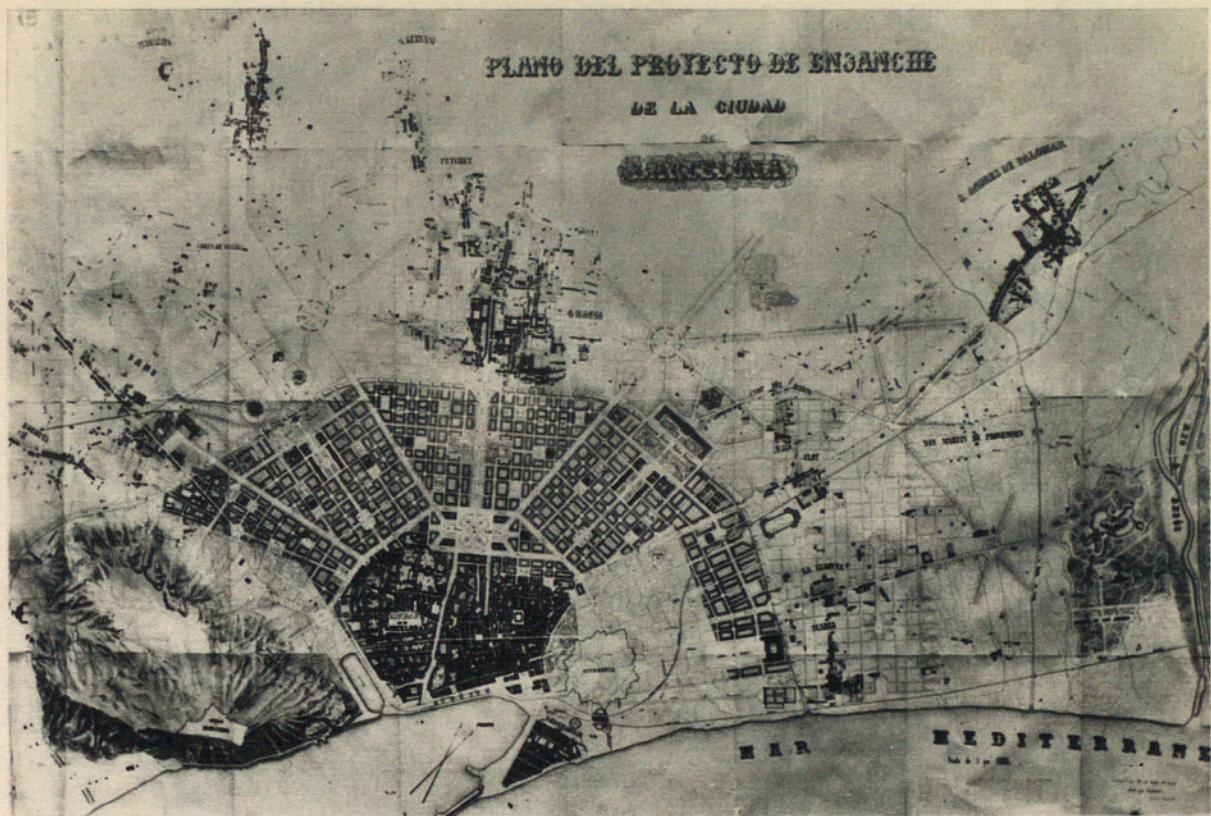
LA ARQUITECTURA VERDE. LOS JARDINES. — Se omitió meditadamente este subcapítulo al tratar de la arquitectura neoclásica, porque se deseaba concertar y condensar todo lo pertinente a jardinería en el último momento que la sintió y procuró organizarla con un ancho criterio de belleza. Y ello, antes de que se consumara el total divorcio entre la cons-

trucción de materiales y la de verdores o se municipalizase el jardín de la suerte más raquítica posible, la que todos conocemos demasiado.

La primacía de la buena jardinería decimonónica había correspondido, según era enteramente lógico, a nuestras regiones mediterráneas, y concretamente a Barcelona. Ya en los primeros años del siglo —y aparte del menos interesante Jardín del General—, el arquitecto italiano Domenico Bagutti y el botánico catalán Juan Antonio Desvalls habían planeado en Horta, en las afueras de Barcelona, un gran complejo de jardinería, que recibió el nombre de Laberinto de Horta (fig. 164). Hay allí, efectivamente, un laberinto de ciprés que ha dado su nombre al conjunto, pero distando de ser lo más interesante, título que, por el contrario, corresponde a la varia estructura de parterres de boj, calles y plazas, arquitectura adyacente y, sobre todo, a la profusión de agua en movimiento, trasladada desde una alberca superior. En ésta, un gracioso templete jónico parece presidir el bellísimo conjunto, y otros temppletes, balaustradas, escalinatas y demás elementos arquitectónicos se asocian en el bello y noble propósito visual. En puridad, el llamado Laberinto de Horta es un modelo de jardín neoclásico, muy bastante para honrar la memoria de su creador, el Marqués de Alfarrás. Siempre en Horta, la denominada Granja Vieja y el jardín de Casa Gloria constituyen otros primorosos conjuntos en los que un mayor avance del siglo otorgó mayor preponderancia a la escultura mezclada con los verdores y al arbolado en cierto modo libre.

Triunfa absolutamente el concepto de jardín romántico mediante el de Monforte, en Valencia (fig. 165). El conjunto se debe a la iniciativa de don Juan Bautista Romero, Marqués de San Juan, nacido en 1808 y muerto en 1872. La entrada monumental, custodiada por dos leones de piedra, ya anuncia la bondad del interior, profuso en mirtos, bojes, cipreses, rosales, jazmines y muchas más especies botánicas destinadas a un total goce. Pero la distribución de macizos y calles ofrece ya gran diferencia con el Laberinto de Horta, pues se concede mayor beligerancia a la escultura, generosamente distribuida. Dafnis y Cloe, Flora y Apolo, bustos de sabios y filósofos clásicos, de las cuales obras son unas piezas ciertamente romanas y otras reproducciones valencianas, distraen la atención del paseante, en suerte que no todo sean colores y aromas. La arquitectura juega también un cometido discreto y oportuno, siempre en función realzadora de lo plantado, y la totalidad de los jardines de Monforte constituye uno de los mayores descansos imaginables, en afortunadísima colaboración de calidades. Muchos otros jardines públicos hubo en Valencia, pero ya van quedando pocos de prestigio histórico; es de citar la Glorieta, creada por Suchet, completada por el general Elío y enriquecida con esculturas de Ponzanelli.

Bastante menor fortuna alcanzó Madrid en estas lides. Ya bastaba con que se conservasen los jardines viejos de los Reales Sitios —sin mayor novedad que la introducción de coníferas en los de El Escorial—, dado que conjunto tan inicial y potencialmente preparado para ser óptimo jardín de la Corona, esto es, el del Campo del Moro, al norte del Palacio Real, no sirvió en la era que nos ocupa sino como escombrera de los materiales de derribo de la vieja Puerta del Sol. En el Parque del Retiro, que pasaría a ser propiedad municipal en 1868, la parte más cuidada fue siempre la Rosaleda, y se tuvo muy poco en cuenta la deseada colaboración entre arquitectura y verdura. Excepción fue el maravilloso complejo de la Alameda de Osuna, donde, aparte los edificios anteriormente comentados, se adecuaron el lago y la ría con graciosas adherencias, como la Casa del Campesino. De esta modalidad plenamente romántica datan, en el aludido Retiro, la Casa del Pobre y la Casa del Rico. Aún pudieran



Figs. 162 y 163.—PLANOS DEL ENSANCHE DE BARCELONA, POR ANTONIO ROVIRA TRIÀS E ILDEFONSO CERDÀ, RESPECTIVAMENTE.

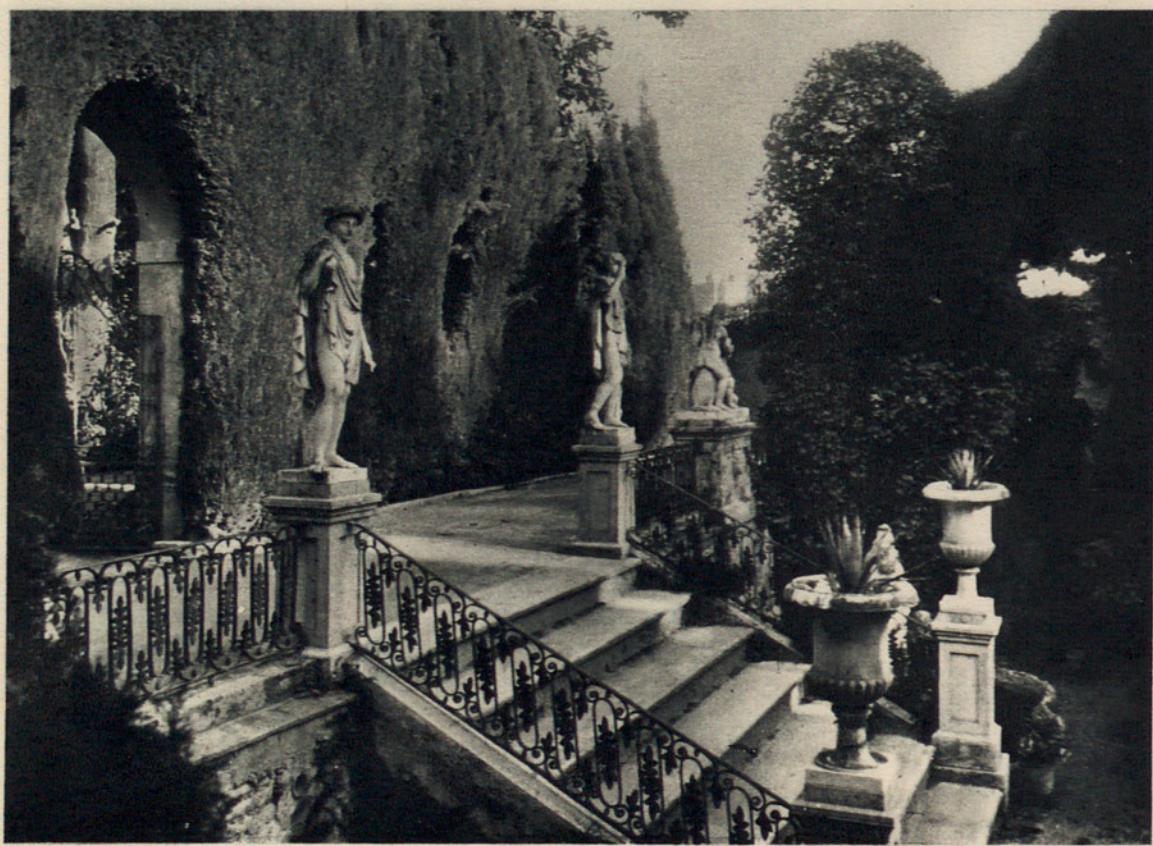


Fig. 164.—BARCELONA: JARDINES DEL LABERINTO DE HORTA. Fig. 165.—VALENCIA: JARDINES DE MONFORTE.

ser mencionados conjuntos jardineros de otras regiones —singularmente de Galicia—; pero lo indicado basta para situar una especialidad arquitectónica que hubiera debido merecer mayores cuidados del siglo XIX.

B) LA ESCULTURA

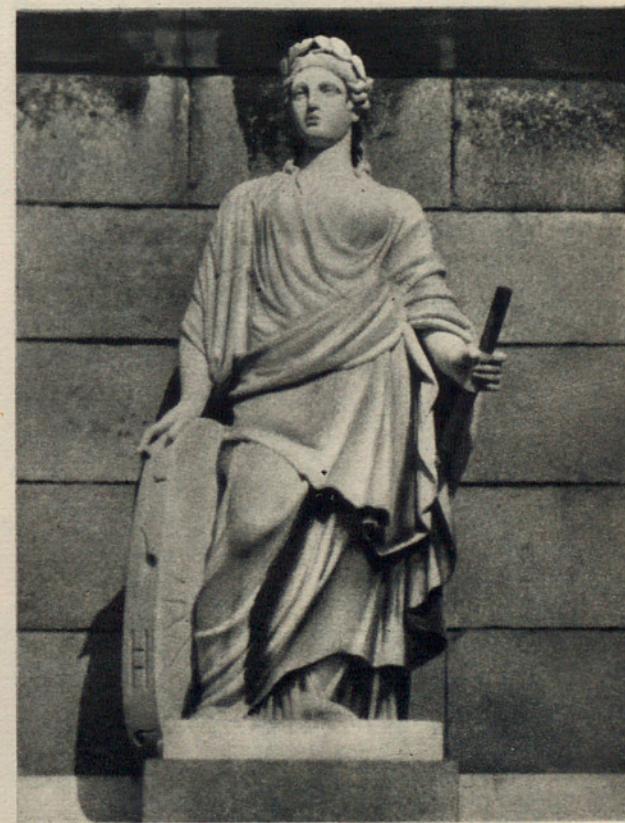
LA PUGNA ENTRE DOS TENDENCIAS.— Del mismo modo que los arquitectos del período se avinieron mal a prescindir de los pórticos columnados y de sus inseparables frontones, e incluso dejaron tales elementos en el repertorio más íntimo a fin de continuar su utilización en casos relativamente solemnes, los escultores de idéntica generación lo pensaron mucho antes de decidir la jubilación de la asamblea olímpica. No olvidemos que estos dioses, con toda la amplitud del repertorio de formas y talantes anejos, habían acabado por constituir una muy concreta tradición estatuaría, y que la metamorfosis del pensamiento literario y pictórico dejaba entrever pocas soluciones nuevas y conformes con los nuevos cuños que pudieran ser utilizadas por los escultores. Por consiguiente, aún dentro de una cronología declaradamente romántica, seguiremos hallando muchos artistas de total entrega a una ideología, un programa estético y un temario que prolongaban el ciclo de Álvarez Cubero y de Campeny. La de la escultura es normalmente una técnica de difícil espontaneidad, con largo proceso entre concepción y ejecución, muy al revés que la pintura, y este solo indicio lo es también de una tendencia conservadora, cariñosa de cualquier tradición. Y, sin embargo, la violencia romántica en pintura, en literatura y en pensamiento obligó a rectificaciones, a ambigüedades y a duplicidades de estilo aun a los más convencidos de los postreros neoclásicos. A la forma de limpia geometría estática sucedería un más cálido arrebato. Las clámides y peplos se verían sustituidas por levitas y uniformes. Los retratos dejarían de pretender asemejarse a bustos romanos, procurando sorprender la contemporaneidad del personaje posante. Sin duda, estas variantes no bastan para integrar un programa de escultura romántica, que como tal ciclo no existió en España y casi tampoco en Francia. Pero, a falta de programa activo, no faltarán escultores en los que se manifieste una clara pugna entre lo legado por la tradición y las exigencias de la actualidad.

Pero cuando triunfaron estas exigencias de modo total era ya tarde y un prurito de realismo dominaba a los más de los escultores más significativos. Y, como quiera que los más de los insertables en este período alcanzaron los beneficios de la longevidad, la era romántica resultó ser muy breve, comprimida entre los principios neoclásicos y el exagerado detallismo del tercer tercio del siglo. Todo lo cual va dicho en súplica de indulgencia para con la discutible unidad estilística de los escultores ahora presentados, hombres todos nacidos entre los años 1800 y 1830. Es verdad que no andamos buscando lealtades ni servidumbres a una determinada puridad, sino artistas, y ciertamente los hubo, por variamente que acertaran a interpretar su tiempo. Y, si en cuanto a convicciones quedaban tan cerca del neoclasicismo, en el actuar y obrar están más próximos a años ulteriores. Como en éstos, no habrá, prácticamente, sino dos talleres genéricos, los de Madrid y Barcelona, y, a menudo, entremezcladas las tareas de ambas ciudades claves, puede ser que más identificadas en lo pertinente a escultura que en literatura o pintura. Lo cual se comprende bien; en este período comienza y crece en progresión casi geométrica la moda municipal de levantar monumentos a grandes

hombres supuestos o efectivos. Y sea cual fuere la ciudad que los encargue, Madrid y Barcelona serán quienes suministren las colecciones de héroes y patricios, colecciones que se harán abusivamente multitudinarias en el período siguiente. Mas dejemos de anticipar constantes y observemos este período crítico de la escultura española mediante sus representantes mayormente conspicuos.

PÉREZ VALLE Y MEDINA. — Es normal que, tras haber dado un tajo exclusivamente cronológico al ciclo anterior, hallemos aquí escultores muy relacionables con otros comentados páginas atrás y colaborando en los mismos conjuntos. Este es el caso de Francisco Pérez Valle, nacido en el lugar asturiano de Bones, el 29 de diciembre de 1804; de clara vocación desde su niñez, vino a Madrid en 1826 para cursar estudios en la Academia de San Fernando, conclusos en 1832 y premiados con una pensión. Seis años más tarde era nombrado académico y presentaba como prenda una medalla relatando *El suplicio de Prometeo*, mientras, a la vista de los circunstantes, realizó un grupo de Apolo y Dafne. En 1858 es nombrado segundo escultor de cámara, cargo desempeñado hasta 1866, en que se suprime esta categoría y se le concede jubilación. Y muere en Madrid el 9 de abril de 1884, luego de haber presenciado prácticamente la biografía de todo el siglo. En esa calidad de testigo y actuante, a nadie mejor que a él convienen las premisas de indecisión antes apuntadas y previstas. Los *Prometeo*, *Apolo* y *Dafne* referidos, la *Ninfa* y el *Ajax Telamón* que no han llegado hasta nosotros, el *Cupido* que presentó en la Exposición de 1856, incluso la noble encarnación del Patriotismo (fig. 168), en el monumento al Dos de Mayo, tan superior al *Valor*, de José Tomás (fig. 166), son obras características de su formación clásica. Lo es también su colaboración con José Pagniucci en la labra de los capiteles del pórtico del Congreso de los Diputados. Pero temas como el de *Carlos V* visitando a *Francisco I* en la Torre de los Lujanes, o *San Fernando*, nos hablan de tendencia opuesta, fácilmente comprensible, dados los muchos años vividos por el escultor asturiano. En realidad, fue sobre todo un romántico templado, muy inserto en esta corriente por sus dotes de bonísimo retratista, de las que son testimonio los muchos bustos conservados, varios de ellos —*Narváez*, *Torrijos*, *Morla*, *Casteldosrius*, etc. — en el Museo del Ejército, piezas prosaicas a la vez que rigurosas. Mucho mejor es el dignísimo busto en mármol de *Isabel II*, a sus diez y siete años de edad; esto es, mucho antes de convertirse en la voluminosa dama que todos retrataron; quizá el retrato más noble de aquella reina, y que se conserva en el Palacio Real de Madrid. Con todo, el empeño más considerado de Pérez Valle es su estatua marmórea, de cuerpo entero, del rey consorte don *Francisco de Asís*, pareja de la de *Isabel II*, por Piquer, y ambas en el zaguán de la Biblioteca Nacional. Encargada en 1849 — y en ese año firmada —, parece que no se concluyó hasta 1851. Aparece don *Francisco* (fig. 170) con manto de la Orden de *Carlos III*, el sombrero en la diestra, y pese a lo teatral de la actitud, tan desproporcionada con la endeblez de aquel pobrecillo, pese también al énfasis y al carácter áulico de la pieza, no hay duda de que se trata de una buena escultura, en todo caso superior a los merecimientos del modelo, y demostrativa de la excelente preparación de Pérez Valle.

El madrileño *Sabino de Medina*, nacido el 20 de diciembre de 1814, también viviría suficientes años para contemplar muchos cambios de orientación y participar en los mismos. Discípulo de *Valeriano Salvatierra*, obtuvo en 1832 el premio de la Academia por su composición “Apoderados los vecinos de Ávila de la persona del rey niño don Alfonso XI, que confiaron al Obispo don Sancho para que le conservase en su santa Iglesia, lo entrega éste en la



Figs. 166, 167, 168 y 169.—MADRID: ESTATUAS EN EL MONUMENTO AL DOS DE MAYO: EL VALOR, POR JOSÉ TOMÁS; LA CONSTANCIA, POR ELÍAS VALLEJO; EL PATRIOTISMO, POR PÉREZ VALLE, Y LA VIRTUD, POR SABINO DE MEDINA.

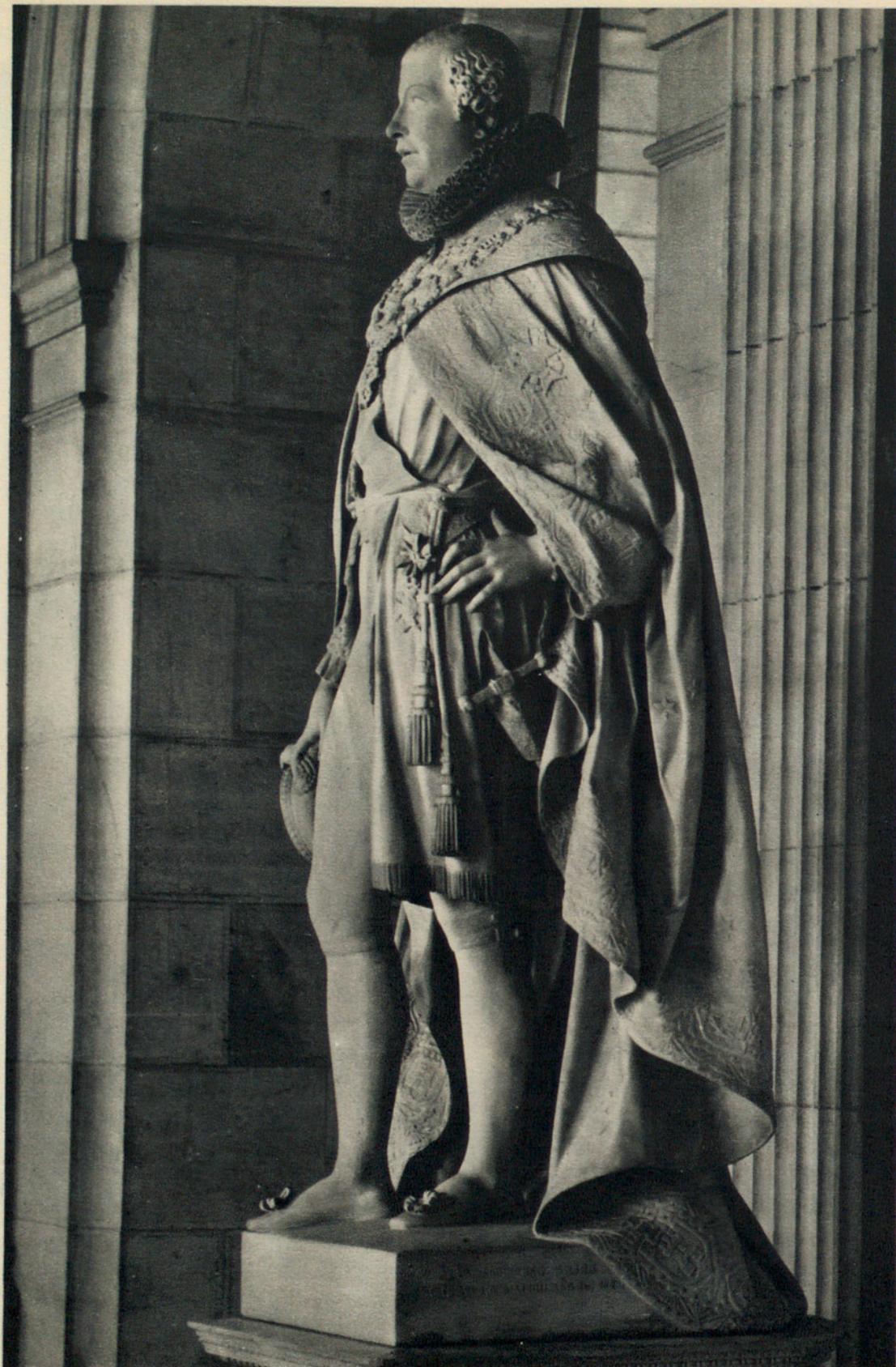


Fig. 170.—FRANCISCO PÉREZ VALLE: DON FRANCISCO DE ASÍS (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID).

puerta de la misma al Infante don Pedro y a la Reina, su madre, que debía gobernar el Reino durante su mayor edad". Fue el último concurso académico en que se impusieron temas de esta especie y de tan larguísima titulación, tan nada adecuada para conseguir algo efectivamente escultórico. La consecuencia es que tan mediano era el relieve de Sabino de Medina como el de Ponzano, que obtuvo el segundo premio. Nuestro artista pasa a Roma, y en 1834 es premiado por la Academia de San Lucas. De 1836 data su Ninfá Eurídice mordida por un áspid (fig. 173), mármol precioso, medidísimo en el suave modelado del desnudo femenino muchachil. Tal obra se hizo famosa en Europa, y es posible que su autor hubiera continuado explotando este tardío clasicismo si el Gobierno español no hubiera suspendido los haberes a los pensionados de Roma. Sabino regresa a Madrid, y en 1838 es nombrado académico de San Fernando, obteniendo también, en 1866, el extraño cargo de Escultor de la Villa de Madrid. Ello quiere decir que sus afanes se habían reducido y municipalizado no poco. Todavía colaboró en la gestación del monumento al Dos de Mayo, mediante su estatua de la Virtud (figura 169), y una, colosal, personificando al río Lozoya, talló para el Depósito de Aguas del antiguo Campo de Guardias. Son de Sabino Medina, también, ciertas estatuas alegóricas — Ciencias, Comercio, Marina y Agricultura —, en el salón de sesiones del Congreso; otras en el cementerio de San Nicolás; los bustos de Argüelles, Gil y Zárate, y Pascual y Colomer, y las dos réplicas del monumento a Murillo, en Sevilla y Madrid. Harto más airosa, la estatuilla de Diego de León (fig. 172), en el Museo Romántico. Medina, desde un comienzo clásico, se había adentrado insensiblemente en la factura del monumento realista. Ello se explica por los años de su vida, conclusos el 10 de mayo de 1879. Sus polos opuestos, Eurídice y Murillo; el punto medio y templado, Diego de León.

JOSÉ PIQUER. — El primer escultor español decididamente romántico, y no tan sólo en razón de su obra como por la eclosión de un temperamento exultante, febril, inquieto, arrebatado y extremadamente generoso, es Piquer. José Piquer y Duart nació en Valencia el 19 de agosto de 1806, hijo de homónimo, escultor modesto — también lo fue el abuelo — y de Manuela Duart. Debió ser muy bien enseñado en su profesión por los cuidados paternos, de suerte que ya en 1829 fue autor de cinco figuras alegóricas — Fe, Esperanza, Templanza, Modestia y Paciencia — insertas en el catafalco que la Real Maestranza de Valencia erigió a propósito de los funerales de la reina María Josefa Amalia de Sajonia. Debió pasar poco después a Madrid, ocupándose en obras menores, como seis estatuas de fieras para el parque del Retiro y varios modelos de tabernáculo para El Escorial. El 3 de abril de 1832 firma una instancia dirigida a la Academia de San Fernando, en solicitud de que se le fije un tema y se le someta a la prueba consiguiente para alcanzar el nombramiento de académico de mérito. Se le impuso como tema El sacrificio de la hija de Jefté, relieve conservado en la Academia, y, a no dudar, digna pareja del de Campeny, y superiores ambos a todas las numerosas pruebas de examen de semejante aire. Es obra notabilísima por el dibujo seguro, firme y concienzudo, por la exquisitez del modelado y por la serenidad de actitudes, tan sólo movidas en el grupo central y principal. Con toda seguridad, Piquer se había estudiado muy bien a Flaxman y a otros pontífices del neoclasicismo, pero interpretándolos con mano propia y prodigiosamente hábil. Apenas es necesario concluir que la Academia concedió a Piquer el honor deseado. Al año siguiente, el valenciano realiza varias figuras para el cenotafio de Fernando VII elevado en la iglesia de San Isidro. Aún hay que citar otras dos obras de esta su primera etapa madri-

leña. Los relieves en el pedestal del monumento a Cervantes, de Solá, fueron confiados al valenciano: uno de ellos, La Diosa de la Locura guiando a Don Quijote y Sancho, es una curiosa mezcolanza de viejas convicciones clasicistas con otras declaradamente románticas. El otro relieve, alusivo a la aventura de los leones, no contiene sino la descripción anecdótica del tema.

Tres años después — 1836 —, marcha a Méjico, no se sabe bien si por razones políticas o si por puro afán aventurero. Por compañero de viaje lleva a un su amigo, de profesión médico. Amigo relativo, porque abandonó a Piquer luego de haberle despojado de todo su dinero: tres mil duros. Al verse en tierra extraña y sin un real, el escultor intenta suicidarse, injiriendo opio. Logró salvarse, se dedicó a trabajar, realizó en la capital mejicana algún busto — el del señor Mobreño — y un crucifijo, y pintó las mujeres fuertes de la Biblia en la iglesia de Santa Clara. Pasó después a Estados Unidos; pero se ignora si trabajó en esta República. En mayo de 1840 regresa a Europa y, de momento, se queda en París. Es allí donde modela en breves días una obra de capital importancia para el viraje de nuestra escultura decimonónica: El San Jerónimo escuchando las trompetas del Juicio Final (fig. 174). Grupo áspero, de robusto y apretado realismo, a muchas leguas ya del relieve de la hija de Jefté. Ese anciano recostado sobre una roca y teniendo a su lado el león emblemático, valía como programa inicial de una renovación de los ideales hasta entonces vigentes. Consta que el grupo, expuesto en París, fue objeto de numerosos elogios, entre ellos el muy valioso de David d'Angers, el que, como Rude, no dejaría de influir sobre el valenciano.

Éste regresa en 1841 a Madrid, donde hará fundir el San Jerónimo en 1845. Un año antes ha pedido y recibido el nombramiento de Escultor de Cámara honorario, así como de Director de la Academia. Pero fracasa en 1848 al no ser aceptado su proyecto — firmado en colaboración con Pérez Valle — para frontón del Congreso de los Diputados, preferido el de Ponzano. En compensación, Isabel II había prometido que al escultor no triunfante le sería encargada una estatua de su real persona, y así se cumplió, debiendo tallar Pérez Valle la de don Francisco de Asís y Piquer la de la Reina. Ésta (fig. 171) no estuvo conclusa hasta 1855, y, aparte dos versiones en mármol, se hizo otra, en bronce, para la plaza de Isabel II, ante el Teatro Real. Preferimos de todas ellas la marmórea que se conserva en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional, erguida figura, serena y solemne, máxime si el espectador no se aproxima y se ve forzado a contemplar los encajes y recamados — ya a tantos años de luz de los desnudos y peplos clásicos — del indumento regio. Anteriormente, en 1853, había hecho fundir Piquer la estatua ecuestre de Fernando el Católico, con destino a Barcelona. Y de 1855 data su sepulcro del general don Francisco Espoz y Mina, en el claustro de la Catedral de Pamplona (fig. 175), representando un súbito y aislado retorno al neoclasicismo. En efecto, y como demostró Pardo Canalís, este conjunto no es sino descaradísimo plagio del monumento funerario de Víctor Alfieri, por Canova, erigido en Santa Cruz, de Florencia, nada menos que cuarenta y cinco años antes; la urna, con la guirnalda y la efigie en medallón del sepultado, así como el duelo y la figura de la mujer acongojada, son pruebas del plagio, por otra parte, afortunado en el conjunto. La noticia de que desde 1850 fueran constantes sus visitas anuales a Roma y Florencia justifican esta elección de modelo. Otra gran creación fue la estatua de Cristóbal Colón, con destino a la ciudad de Cárdenas (Cuba), donde fue inaugurada en 1862. La de Jaime I, para Valencia, no pasó de la situación de proyecto, como una fuente monumental para Barcelona.

Desde 1858 era Piquer Primer Escultor de Cámara, con carácter efectivo y no honorario.



Fig. 171.—JOSÉ PIQUER: ISABEL II (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID).



Fig. 172.—SABINO DE MEDINA: EL GENERAL DIEGO DE LEÓN (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



Fig. 173.—SABINO DE MEDINA: LA NINFA EURÍDICE (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 174.—JOSÉ PIQUER: SAN JERÓNIMO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Fig. 175.—JOSÉ PIQUER: SEPULCRO DEL GENERAL ESPOZ Y MINA (CATEDRAL DE PAMPLONA).

Poco tiempo le duraría el cargo, suprimido de modo definitivo el 21 de noviembre de 1866, de modo que fue el último en poseerlo. Siguió desempeñándolo voluntariamente con carácter gratuito y honorífico hasta su muerte, ocurrida en Madrid el 26 de agosto de 1871.

No han sido enumeradas todas, ni siquiera las principales obras de Piquer, debiendo agregarse a las consignadas numerosos y excelentes bustos, unos en mármol, como los que retratan a la Regente doña María Cristina (fig. 176) (Palacio Real), al Conde de Toreno (Congreso) o a don Vicente López (fig. 177) Museo de Arte Moderno, y otros en bronce, como la cumplida serie conservada en el Museo del Ejército, en variada iconografía de Espartero, Espoz y Mina, Castaños, San Miguel, Ros de Olano y otros generales del período isabelino. Muy aparte de estos encargos, muchos de los cuales parecen realizados de manera un tanto mecánica, importa señalar otro género de Piquer, muy elocuente y expresivo. Habíase dado de modo esporádico a la escultura religiosa, y en sus últimos años se interesó particularmente por nuestra vieja imaginería policromada. Poseía una talla de la Magdalena —no obra de Alonso Cano, cual él creía, sino réplica de una de las de Pedro de Mena—, y la restauró de modo impecable, donándola luego a la iglesia de la Concepción, del barrio de Salamanca. Se ponderó mucho tal restauración; pero lo más que de ella nos interesa es el retorno de un gran escultor romántico a las tradiciones seculares.

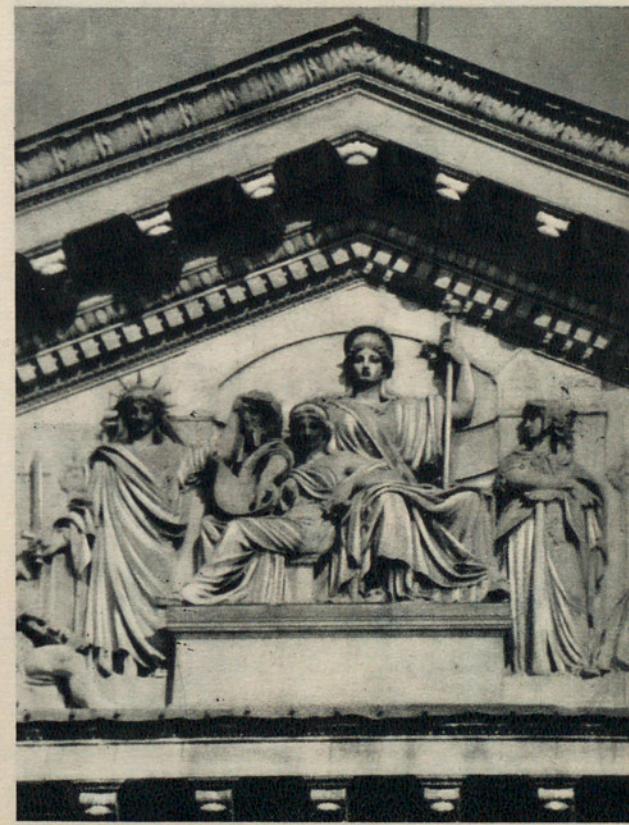
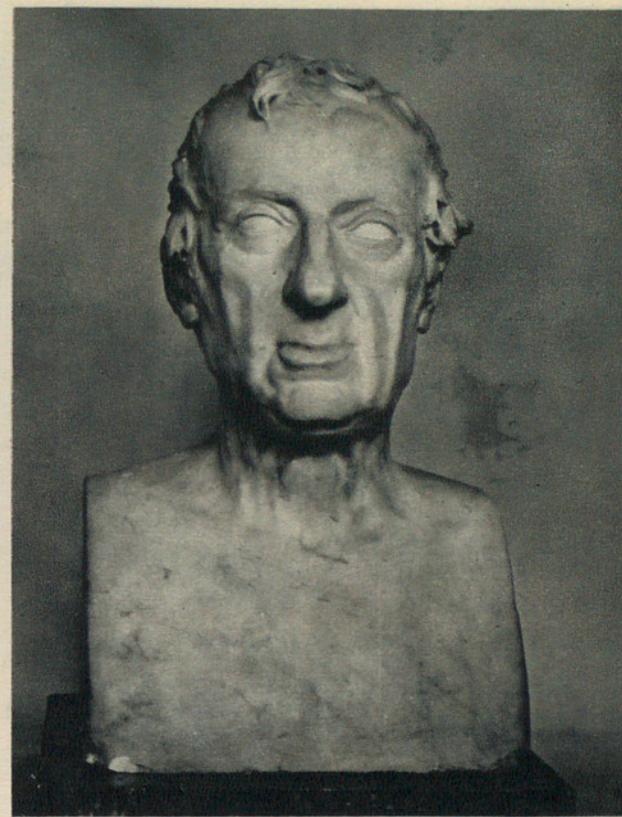
Si tal rasgo es muy decidor de los avances de Piquer en la cambiante estética de su tiempo, otros varios, mercedores de ser consignados, concluyen de configurar su carácter romántico. Este hombre, buen conocedor de poetas, recitador, cuando joven, de los versos de don Juan Nicasio Gallego, un tiempo admirador de los antiguos y de Houdon, enamoradísimo del arte de la declamación, llegó a montar en su casa de la calle de Leganitos un grato teatrillo, el llamado Liceo Piquer, donde, con otros amigos aficionados, gustaba de representar obras dramáticas. Alguna intencionada copla de Manuel del Palacio alude con poco respeto a este violín de Ingres o violón de Piquer, en todo caso tan inofensivo como simpático. No lo eran tanto sus dotes didácticas, a juzgar por la crítica de uno de sus discípulos, Ceferino Araujo, quien lamentaría los raros y estériles procedimientos de enseñanza del gran escultor. Y, en fin, otro rasgo totalmente desacostumbrado entre artistas, el de su testamento. Casado en 1847 con doña Emilia Llul y Mitjavila, el matrimonio no tuvo hijos; lo que motivó que Piquer, al consignar sus últimas voluntades, dejase el usufructo de los bienes a la viuda, pero legando rentas a las Academias Española y de San Fernando: la primera, para premiar una comedia anual o para socorrer a escritores necesitados; la segunda, para pensionar por cinco años a un pintor y un escultor menores de treinta años; pensiones que todavía se convocan anualmente. Basten estos datos, los proporcionados por sus esculturas, y el retrato en que don Vicente López retrató gallardamente a Piquer, para entender toda la varia dimensión del ilustre estatuario.

PONZANO. — No menos curioso fue el talante personal de otro escultor de la misma generación, hombre que dejó impronta en todos cuantos le conocieron, en virtud de su afableísimo trato y de su nunca desmentida bondad. Ponciano Ponzano y Gascón había nacido en Zaragoza, el 19 de enero de 1813, fecha en la que es fácil imaginar a aquella ciudad como una escombrera con olor a cenizas y a pólvora. Item más, con la circunstancia de que en la casa natal del que habría de ser ilustre escultor se alojaba un militar francés. Éste y otros muchos detalles curiosos proceden de la desaliñada autobiografía de Ponzano, la que por desgracia concluye bruscamente en 1840. Mediante ese capital documento sabemos mucho pormenor de

su infancia y juventud. Primeramente, que su padre era conserje de la Academia de Bellas Artes de San Luis, y que con tal motivo, la práctica de las mismas atrajo al niño mucho más que otro estudio cualquiera. Era liberal su familia, y el trienio constitucional le proporcionó dos gratísimos recuerdos: uno, el del radical cambio en los viejos sistemas escolares; otro, el de haber franqueado a don Rafael de Riego la entrada a las salas del museo zaragozano, por lo que el general le gratificó con una peseta. Ya por entonces había leído Ponzano muchos clásicos latinos y copiado antigüedades de Herculano y estampas de Piranesi. El gran impulso hacia el mundo del arte lo recibió de la llegada de Álvarez Cubero a Zaragoza en 1826, momento en que el gran escultor excitó todas las justas ambiciones del muchacho. Y aunque don José falleció al año siguiente, no se interrumpió la relación de Ponzano con la familia, pues ya vimos que a él se deben los principales datos conocidos acerca de José Álvarez Bouquel.

Fue, valido de esa poderosa amistad, cómo Ponzano, favorecido también por una pensión de la Academia de Zaragoza, pasó a Madrid, estudió en la de San Fernando, ganó el segundo premio del concurso de 1832 —el sabido asunto referido a Alfonso XI—, y, obtenida la pensión para Roma, a esta ciudad llegó en octubre de tal año. Se sació de ver monumentos, se matriculó en cuantas enseñanzas pudo, entre ellas las de Thorwaldsen, en la Universidad della Sapienza, y aún le queda tiempo para asistir a las reuniones en casa de Antonio Solá, quien no desdeñaba mencionar como autoridades de la historia del arte a Palomino y a Ceán Bermúdez. Al mismo tiempo que afirmaba sus contactos con Thorwaldsen, trababa amistad con muchos otros pensionados extranjeros, como los franceses Horacio Vernet y el que habría de ser famoso arquitecto, Lefuel. En 1835, el Gobierno español suprime las pensiones; pero Ponzano consigue salir adelante mediante la protección del Conde de Toreno y de la Reina Gobernadora. Por entonces ha concluido un notable grupo, todavía acentuadamente clásico, el de Ulises reconocido por Euriclea, para cuya terminación fue decisiva la ayuda de su profesor Tenerani. Este grupo, enviado a Madrid como trabajo de pensionado, le valió en 1839 el nombramiento de Académico de mérito de la de San Fernando. Por desdicha, no conocemos la pieza sino por el grabado en madera que publicó el "Semanario Pintoresco Español" (fig. 178); remitida esta obra en 1862 a la Exposición de Londres, tuvo la mala fortuna de romperse, y nuestros insensatos representantes diplomáticos no hallaron mejor solución que arrojar los fragmentos al Támesis, circunstancia que no sonroja poco tener que consignar. Otra producción de la etapa romana de Ponzano es el gran grupo del Diluvio, o, por mejor decir, un presunto episodio del mismo, el de una madre salvando a su hijo de las aguas. Fue elogiadísimo y muy reproducido, pasando a la escalera de la legación de España en Roma.

Desistió Ponzano de un proyectado viaje a Egipto, tanto más cuando, convocado el concurso para frontón del nuevo Congreso de los Diputados, concurrió a él, otorgándosele el premio el 29 de octubre de 1848. Varios años de duro trabajo en Roma precisó el artista para su conclusión, y al cabo de ellos quedó dispuesta para su colocación la numerosa serie de figuras que lo integran y que componen el mayor esfuerzo escultórico del siglo. Es notorio y evidente que la obligada disposición de un frontón clásico debe albergar una composición del mismo signo, so pena de romper la unidad del pórtico de Pascual y Colomer. Y no faltaba a Ponzano educación clasicista después de su larga estancia romana. Sin embargo, los años medios del siglo resultaban un tanto tardíos para este género grandilocuente, ideado y tallado en pleno auge romántico. El un poco buscado simbolismo, ahito de figuras llenando un espacio demasiado pequeño, difícil de ser recogido por el espectador de la fachada del Con-



Figs. 176 y 177.—JOSÉ PIQUER: BUSTOS DE LA REINA GOBERNADORA DOÑA MARÍA CRISTINA (PALACIO REAL, MADRID) Y DE DON VICENTE LÓPEZ (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Figs. 178 y 179.—PONCIANO PONZANO: ULISES RECONOCIDO POR EURICLEA (OBRA DESTRUIDA) Y DETALLE CENTRAL DEL FRONTÓN DEL PALACIO DE LAS CORTES.

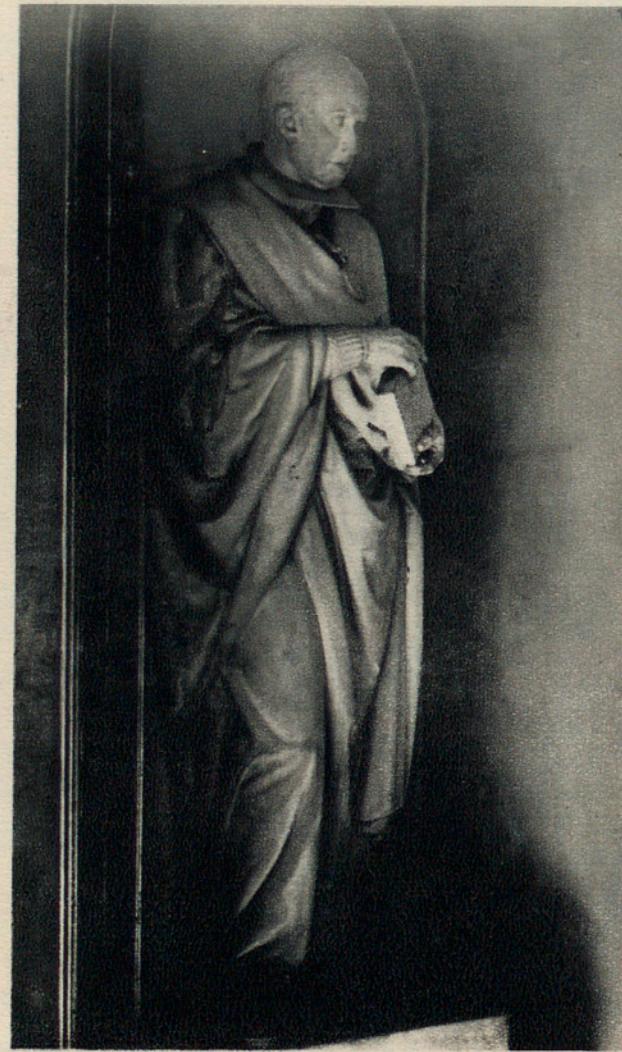


Fig. 180.—PONCIANO PONZANO: FRONTÓN DEL PALACIO DE LAS CORTES. Figs 181 y 182.—JOSÉ GRAGERA: BUSTO DE VILLANUEVA (MUSEO DEL PRADO) Y ESTATUA DE JOVELLANOS (ANTIGUO SENADO, MADRID).

greso, muestra en el centro a España abrazando a la Constitución (fig. 179), que, lógicamente será la de 1845, una de las menos simpáticas del siglo. A su derecha, personificaciones de la Justicia, el Valor, las Ciencias, la Paz, la Abundancia, la Navegación y la Industria; a su izquierda, las de la Fuerza, las Bellas Artes, la Armonía, el Comercio, la Agricultura, el Ebro y el Tajo, bien entendido que estas dos últimas figuras constaban en el proyecto inicial, luego variado. Todo ello (fig. 180), indudablemente correcto, está realizado con harta frialdad, y aunque el conjunto sea notablemente mejor que otro semejante y posterior, el de la Biblioteca Nacional, no agrado nunca demasiado. El hecho de que en la concesión del premio a Ponzano mediara un claro favoritismo por parte de la Reina y del Conde de Toreno, favoritismo que llegó al extremo de alargar indebidamente el plazo de admisión de proyectos para que pudiera intervenir Ponzano, suscitó comentarios poco favorables entre los artistas. En cuanto a los críticos, la verdad es que pocas veces han enjuiciado este importante conjunto de escultura clásica retardada.

Es muy cierta la protección oficial obtenida por Ponzano, pues a él fueron confiadas las más importantes obras de carácter real y estatal. Los más de los bustos que talló fueron de personajes tan significados como la Reina Isabel, la Reina Gobernadora, el Rey consorte, el Rey difunto, la Infanta Luisa Fernanda, los Condes de Quinto, Martínez de la Rosa, etc. Cuando el discutible éxito de O'Donnell en la guerra de África, Ponzano fue quien modeló los dos leones de la fachada del Congreso, fundidos en bronce con los cañones tomados a los moros. Suya, también, la parte de escultura en el abigarrado Paraninfo de la Universidad Central. Suya, la decoración del tímpano de la iglesia de San Jerónimo el Real. Obra ésta particularmente infortunada, dado que el artista ni se atrevió a hacer puro realismo ni estaba capacitado para una interpretación más tradicional, bien entendido que aquí estaban excluidas de antemano sus posibilidades neoclásicas.

Aún recibiría Ponzano un encargo regio más ambicioso: el del Panteón de Infantes en la gran iglesia monástica de El Escorial. La ocurrencia data de 1862, cuando Isabel, queriendo emular nada menos que a Felipe IV en munificencia y amor a las artes, encargó a un arquitecto áulico, don José Segundo de Lema, la idea de un gran cementerio de reinas sin descendencia y de infantes, al lado del severo Panteón de Reyes. Un verdadero alarde de dispendio en mármoles costosísimos, pero de desventuradísima estética, porque para peor suerte, los trabajos, interrumpidos en 1868 a consecuencia de la revolución, se reanudarían aún en peor época, en 1877, terminándose en 1888. A la primera etapa corresponde la actuación de Ponzano, quien acogió el encargo con verdadero entusiasmo. "Podía con gusto — aseguraba — nacer un hombre, seguir la carrera de escultura y trabajar de balde algunos años sólo por tener la gloria de ocuparse en enriquecer las tumbas que habían de contener los restos de don Juan de Austria — aquí enumera otros infantes —, y de tantos personajes ilustres." Ése era el verbo exacto: enriquecer. Los ocho heraldos, la decoración general del panteón y las tumbas que modeló son obras ricas, pero de ningún modo bellas. De su numen procede, sobre todo, la estatua yacente de don Juan de Austria, mala, desproporcionada y rechoncha, trasladada a mármol por Giuseppe Galleotti, y la orante, en bronce dorado, de la Infanta Luisa Carlota, acaso mejor que la anterior, pero menos conocida.

Ponzano sobrevivió su tiempo, no sólo por años de vida, sino por su participación en esta equivocadísima obra. El más mimado escultor del siglo fallecía en Madrid el 15 de septiembre de 1877. Dejaba fama de algo más importante que su estatuaria; de bonísima y exce-

lente persona, calidad comprobable tanto en el dibujo en que lo retratara Federico de Mardrazo como en las páginas de su interesante y un poco ingenua autobiografía, prueba cierta de curiosidad y propósito de consignación de datos. Y, en fin, no debe olvidarse que un esfuerzo cual el que supone el frontón del Congreso no era normal en la España de su tiempo. Ello, con todas las posibilidades de acierto o de error que pueda contener.

GRAGERA. — Bastante más artista que Ponzano sería otro hombre que, con sólo una diferencia de cinco años de nacimiento, acertó a interpretar con toda exactitud la fisonomía, el aire, el aroma esencial de la misma España conocida por el zaragozano. En realidad, la personalidad cumbre de la escultura romántica española puede identificarse con José Gragera y Herboso, nacido en Laredo (Santander), el 24 de agosto de 1818, hijo de un sargento del regimiento provincial de aquella ciudad. En su niñez estudió en Oviedo, tanto en la Universidad como en la Sociedad Económica de Amigos del País, donde en 1839 recibió premio por una escultura modelada en barro. Pasa entonces a Madrid e ingresa en las clases de la Academia, a las que concurrirá por espacio de siete años, siendo sus principales profesores José Tomás, Elías Vallejo y José Piquer. Parece que ayudó a Tomás en el modelado de la estatua del Valor, en el tantas veces citado monumento al Dos de Mayo; pero, por lo demás, no hay datos acerca del artista en el decenio 1840-1850. Claro es que por los tales años no había pensiones, de modo que el santanderino se vio privado de muchas enseñanzas que beneficiaron a los mayores que él en edad.

Sí se sabe que concurrió con tres figuritas a la exposición organizada en 1850 por la Academia, y que desde el año siguiente, por lo menos, trabajaba como restaurador y conservador de esculturas en el Museo del Prado y modelaba piezas puramente ornamentales con destino a los jardines de La Granja. El puesto del Museo se convertiría en nombramiento efectivo de restaurador, a partir de 1857, con el haber de doce mil reales, en virtud, sobre todo, del óptimo informe que sobre Gragera había emitido Juan Antonio Ribera.

Pero en esas fechas, y tras un fracasado intento de obtener pensión al extranjero, José Gragera había realizado ya su obra maestra, la gestación de la cual merece algunos preliminares. El 3 de noviembre de 1853 había fallecido en Madrid don Juan Álvarez Mendizábal, hombre, político y hacendista de tan excepcionales dimensiones cual para haber sustanciado todo un capital momento de la Historia de España. Fue solemnisimo el entierro, y llegada la comitiva al viejo cementerio de San Nicolás, don Pascual Madoz lanzó la idea de erigir un gran panteón en el que reposarían los restos del finado juntamente con los de don José María Calatrava y don Agustín Argüelles, y, aisladamente, una estatua al estadista que acababa de fallecer. Marcharon rápidos los preparativos, y se abrió el concurso para la estatua, al que, inexplicablemente, no concurrieron sino dos escultores. Puede muy bien haber ocurrido que, como opina Pardo Canalís, biógrafo de Gragera, pesara en otros posibles concurrentes el acusado relieve político de la persona destinada a ser inmortalizada, eludiendo su ligazón con un muy claro y determinado ideario. No había, por consiguiente, dudas acerca de quién habría de ser el elegido, y aun es posible asegurar que, de haber sido varios o muchos los opositores, el triunfo habría seguido siendo para Gragera. Porque se trata — o, mejor dicho, se trataba, pues es forzoso hablar en pretérito — de uno de los aciertos más terminantes y absolutos de nuestra demasiadamente numerosa estatuaría pública. El primer proyecto de Gragera había imaginado al político de la Desamortización a cuerpo, esto es, vistiendo no más

que levita, pantalón y chaleco; la mano izquierda apoyada en la abertura de éste. Quizá hubo de escuchar el escultor algunas objeciones o se arrepintió, procediendo en la obra definitiva a envolver a don Juan en una amplia capa de pesados pliegues (fig. 183). Con ello llegaba bastante más lejos de la conquista iniciada por Solá en su Daoíz y Velarde, pues ésta era la primera vez en nuestra escultura pública que se representaba a un personaje en su atuendo normal.

Por lo demás, el retrato perfecto, la actitud serena y mayestática, cual cumple a un estadista, la omisión de esos menudos detallismos que luego se harían tan irritantes, la efectiva grandeza de la postura, son otros tantos ingredientes de este total éxito, entendemos que el culminante de toda la escultura romántica española. Incluso la sabida elegancia con que el personaje había cuidado siempre su vestimenta, es aquí visible. Recordemos el Episodio Nacional de Pérez Galdós titulado con el nombre del político, en que lo describe con "rostro grave de correctísimas facciones, el rizado cabello, las patillas tan bien encajadas como los cuellos blancos, y éstos en el lioso tafetán de la negra corbata reluciente, las altas solapas de la levita..., el pantalón, de corte perfecto, como de sastrería londinense." Y, no obstante, este grandísimo acierto estaba destinado a largo calvario. El modelo había sido fundido en bronce, en París, por Eck y Durand, en los años 1856 y 1857. Todo estaba preparado para la erección de la estatua en la madrileña plaza del Progreso; pero los escrúpulos de la Reina, los titubeos de Istúriz y la declarada animadversión de la política a la sazón dominante aplazaron ese momento hasta el triunfo de la revolución de 1868, teniendo lugar la inauguración el 6 de junio de 1869. Poca vida consiguió, pues a los setenta años la estatua fue apeada y — ello es más lamentable — fundida para aprovechar su bronce. No menores vicisitudes, seguidas de muerte, tuvo una de las mejores esculturas españolas del siglo XIX.

Hubiera podido bastar la estatua de Mendizábal para rubricar la fama de su autor, pero casi la igualaría mediante otra importante estatua, la erigida en el Jardín Botánico de Madrid a la memoria del ilustre naturalista don Simón de Rojas Clemente (1777-1827). De nuevo, una obra maestra; de nuevo, también, el hombre de ciencia, ataviado con sus ropas normales, en la diestra un libro, la izquierda recogiendo la capa, y la mirada un poco perdida hacia las arboledas del Paseo del Prado (fig. 184). Seguramente era efigie más íntima que la de Mendizábal, como si el escultor hubiera procurado marcar bien la diferencia entre el estadista y el estudioso: hombre, uno, de decisiones sobre la marcha; soñador, el otro, de empresas más lentas. En ambos, una soberbia planta, un reposo que sólo pueden conceder los grandes de la escultura. Pero también esta notabilísima figura, deteriorada en nuestra última contienda, ha desaparecido, menos mal que en este caso sustituida por una copia.

Si en estas dos grandes creaciones aprovechó Gragera la gentil capa española para elevarla a los prestigios de toga clásica, no se atrevió a hacer otro tanto al tallar en mármol la dignísima estatua de Jovellanos (fig. 182), con destino al antiguo Senado, pues en este caso el gran polígrafo lleva puesta la toga de jurista. Es figura silenciosa, diríamos que dramática, cual si aflorases a la superficie del mármol las hondas preocupaciones por el destino de España que movieron siempre la pluma y los desvelos del insigne asturiano. Y aún es autor Gragera de otra estatua de cuerpo entero, la del político don José Posada Herrera. También destruida por la guerra, se conserva una reducción en la colección de los descendientes del hombre público, en la localidad asturiana de Llanes.

El resto de la producción de Gragera se compone de bustos. En sus funciones de experto

y cuidador de escultura del Museo del Prado, hubo de modelar los de varios artistas, destinados a decorar una sala italoespañola. Eran los bustos de Rafael, Tiziano, Murillo, Goya, Velázquez, Ribera, Leonardo, Juan Guas, Damián Forment y Juan de Villanueva. De ellos, tan sólo el último fue pasado a mármol (fig. 181), y sea por la belleza y buen acabado de la materia, o por la simpatía que merece su genial obra, este Villanueva, un tanto idealizado respecto del retrato goyesco, se convierte en otro de los superiores aciertos de Gragera. Otros muchos bustos talló el santanderino; particularmente notables, el de Mendizábal, en el Palacio de las Cortes, y el del Marqués del Duero, en el antiguo Senado.

Llegó también a tener por modelo a Alfonso XII, ya que el escultor vivió hasta el 31 de mayo de 1897, rebasando en mucho la época que de modo tan afortunado había contribuido a abrillantar. Fue el estatuario romántico por anonomasia, pese a que no consiguió encargos de gran aparato oficial, ni nadó en ninguna especie de abundancia. Ni siquiera obtuvo lo que habían gozado casi todos sus compañeros: viajes y enseñanzas en el exterior. Seguramente, no estuvo en París sino con motivo de la fundición en bronce de su soberbio Mendizábal. Pero por todas estas razones de desamparo se calibra mejor la virtualidad de su hermosa obra.

OTROS ESCULTORES DE LA ESCUELA DE MADRID.—Son pocos en número los que, incursos en el segundo tercio del siglo, dejaron nombre y obra de suficiente cuantía como para optar a estudio medianamente detenido. En realidad, el cese de los concursos académicos y el traspaso de enseñanzas a la Escuela Superior de Bellas Artes —hecho paralelo al cambio de sistema didáctico de la Arquitectura— determinaron, primero, un considerable bajón entre los aspirantes a escultores; segundo, el seguimiento de los nuevos cursos como los de una carrera más. Pero los resultados se verán más bien en el período siguiente, último del siglo. Atendamos, en el presente, a algunos modestos escultores.

Poco más que un nombre, el madrileño Fernando Camarón (1815-1844) fue autor de un retrato de Quevedo. José Pagniucci, que parece italiano por su apellido, nació y murió en Madrid (1821-1868), y de él se puede asegurar que era artista hábil, pero limitado. Había tallado con primor los capiteles coríntios de la columnata del Congreso, y en la Exposición Nacional de 1856 obtuvo primera medalla por su grupo en mármol Penélope llevando el arco de Ulises a sus amantes, obra que adquirió el Estado para la Universidad Central. El otro escultor galardonado en el mismo concurso fue Andrés Rodríguez, por un yeso titulado Licurgo presentando sus leyes, hoy de paradero ignorado. En la exposición de 1858 lograron premios Pedro Collado, por sus Otryades, y Victoriano Salmón, Manuel Llavé, Cayetano Capuz y Ramón del Fresno. En la de 1860 se dio a conocer Eugenio Duque por su efigie del Cardenal Cisneros, al mismo tiempo que Felipe Moratilla lo hacía con un Sacrificio de Isaac —volvería a ser premiado en 1862 por su Fauno— y Eduardo Fernández Pescador obtenía tercera medalla por un busto de Isabel II. Pero este repaso de triunfos efímeros no nos conduciría muy lejos. A menudo, se trata de escultores de una sola obra, que se cansaron demasiado pronto o que no tenían gran cosa que decir. Además, al iniciarse en 1856 un tipo de arte precisamente pensado para producir sensación momentánea y tener alguna seguridad de recompensa, el nivel antes tenido por normal bajó de modo más que rápido. Por lo menos, si bien cansinos y artificiales, los concursos de la Academia dejaban adivinar en cada educando un anhelo de emulación totalmente perdido en los días que andamos comentando.



Fig. 183.—JOSÉ GRAGERA: ESTATUA DE MENDIZÁBAL (DESTRUIDA).



Fig. 184.—JOSÉ GRAGERA: ESTATUA DE ROJAS CLEMENTE (DESAPARECIDA). Fig. 185.—CAMILO TORREGGIANI: BUSTO DE ISABEL II (MUSEO MUNICIPAL, MADRID). Fig. 186.—RAMÓN PADRÓ: BAJORRELIEVE (CASAS DE XIFRÉ, BARCELONA).

INTERMEDIO ITALIANO.— Desde el inicio del siglo XVIII había sido nuestra España tierra de promisión para muchos artistas italianos, de los que resultaría ocioso recordar los dedicados a la pintura. Vinieron también no pocos escultores; de ellos, los más notables Gaetano Merchi y Santiago Baglieto. Pero en el ciclo medio que nos ocupa fue creciendo la nómina itálica, hasta el extremo de que no pueda ser perdonable eludir algunas referencias. La primera apuntará a Carlos Caniglia, piamontés, al que ya se pagaron en 1833 dos bustos de la real pareja, en mármol de Carrara. Caniglia, que había tallado en Roma un busto del undécimo Duque de Osuna, lo que muestra sus buenas relaciones españolas, fue nombrado en 1834 académico de San Fernando; pero en 1840, al solicitar los honores de Escultor de Cámara, no obtuvo respuesta afirmativa, ni en 1850, cuando pretendió el cargo efectivo. Sin embargo, todavía en 1851 cobraba por esculturas palatinas.

Mayor actividad desplegaron los tres hermanos Silici, componentes de una familia de marmolistas de Carrara. El mayor, Hermenegildo Silici, parece que no con mayores dotes que las del trabajo en cera, murió en Madrid en 1816. Su hermano Ángel servía a Carlos IV ya desde 1795, y sus funciones, más que de escultor propiamente dicho, parecían ser las de técnico en mármoles, con lo que su vida fue difícil, falleciendo sin posibles económicos, también en Madrid, en 1856. El otro hermano — o que por tal se tiene —, Jerónimo Silici, natural de Génova, debió trabajar como estuquista y marmolista en Palacio Real y en los de El Escorial y Aranjuez. Lo más de su trabajo fueron, para emplear su misma palabra, "frioleras". Tampoco le hicieron gran caso, y murió en Madrid en 1850.

Mayor habilidad y, desde luego, bastante mejor fortuna, logró Camilo Torreggiani, al que en mayo de 1855 se pagaron 34.000 reales — él había pedido más de 50.000 — por un extraño busto de Isabel II (fig. 185), hoy conservado en el Museo Municipal. Representa a la Reina cubierta por un delgado velo, plegado y arrugado con la suficiente astucia cual para permitir adivinar lo oculto. Es un verdadero alarde de técnica virtuosista y refinada, que debió causar sensación en su tiempo, en tanto que hoy no pasa de la categoría de curiosidad. Bien cierto es que la conocida Reina queda mejor con las facciones veladas que descubiertas.

Todavía cabe mencionar a Santiago Baratta de Leopoldo, de Carrara, escultor y comerciante en mármoles, quien, de 1862 a 1868, suministró crecidas remesas de este material para que se dilapidasen en el Panteón de Infantes de El Escorial. Y el mismo Baratta recibió y cumplió el encargo de tallar en mármol varias estatuas de heraldos y ángeles con que poblar ese desgradable cementerio. Citemos, en fin, a Giuseppe Galleoti, el que trasladó a mármol las creaciones de Ponzano con ese mismo destino.

LA GRAN APORTACIÓN CATALANA.— Damián Campeny no hubo más que uno, y Cataluña tardaría muchos años en dar a luz un estatuario de semejantes dotes; mas, en esta espera, no escasearon los nombres estimables, y la aportación de la escultura catalana, por gran dicha, es una historia continuada de trabajos y esfuerzos que complementan eficazmente el panorama madrileño. Puede ser que, de momento, con individualidades menos poderosas, pero que acabarían por imponer en el último tercio del siglo su notable empuje, enraizado en la capital. Para llegar a tal resultado, no podrá olvidarse la conversión de la venerable Escuela de Lonja en Escuela — luego Superior — de Bellas Artes, ni la complejión de Barcelona, en definitiva gran ciudad, con ambientes artísticos que, por no oficiales, mostraron mayor vitalidad y espontaneidad que los madrileños. Pero no nos interesa anticipar lo que a su

tiempo será expuesto. Por ahora, comencemos a enumerar los escultores catalanes nacidos después de 1800; esto es, los plenamente decimonónicos.

El primer nombre a considerar es el de Ramón Padró y Pijoan, nacido alrededor de esa fecha clave y muerto en San Feliú de Llobregat, en 1876. Consta haber sido discípulo de Campeny, acaso el preferido del maestro, y del que conservaba la mayoría de sus bocetos. Dedicó buena parte de sus afanes a la escultura religiosa, para Montserrat, para San Miguel del Puerto y para otras varias iglesias, dentro de una constante tradicional de imaginería más viva en Barcelona que en Madrid. Pero los trozos que obligan a considerar su nombre con el mayor respeto son los medallones y rectángulos en tierra cocida con que decoró las casas de Xifré, en Barcelona. Los mejores presentan "putti" muy graciosos y rechonchitos (figura 186), pero desconectados del estilo imperante en casi un siglo de retraso. Feliú Elías, que ante estos niños piensa en Houdon o en Clodion, cree que también se deberán a este escultor los grupos de niños semejantes, igualmente en tierra cocida, que adornan el Ateneo barcelonés.

Un balear, Pedro Juan Santandreu y Artigues, natural de Menorca (1808-1838), pudo, en su corta vida, modelar retratos varios de sus paisanos y dos esculturas de corte clásico —Marte, y Apolo y Dafne—, género al que había llegado desde sus iniciales figuritas de nacimiento mediante sus estudios en la academia madrileña. En cuanto a Domingo Talarn y Ribot, barcelonés (1812-1901), discípulo de Campeny, a su vez maestro de Fortuny y de Querol y amigo y benefactor de muchos otros artistas catalanes, es personalidad curiosa por su evolución un poco a la inversa. Sus comienzos, según cumple a quien había andado cerca del autor de la *Lucrecia muerta*, fueron neoclásicos, y tanto el arco de triunfo que decoró por encargo de la Junta de Comercio para festejar la entrada de Fernando VII en Barcelona (1829), como su bajorrelieve *Muerte de Príamo*, de nueve años más tarde, lo calificaban de clasicista, tendencia no desmentida por su participación en los ornatos de los pórticos de Xifré, éstos con efigies de navegantes. Aún, una obra de acusado historicismo romántico, el *Atila*, en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sin embargo, la mayor parte de su larga vida la dedicó al beleñismo —se recuerdan los Nacimientos realizados para el Marqués de Dos Aguas, de Valencia, y para cierta entidad de Montevideo—, y, sobre todo, a la estatuaria religiosa, que llegó a tener grandísima fama, y no sólo en Cataluña, sino en tierras americanas, en Filipinas, y hasta en Constantinopla y Jerusalén, donde se guardan obras suyas. Son muy conocidos sus crucifijos, de pretensiones sexcentistas no logradas, y sus calvarios, uno de los cuales, y de los mejores conseguidos, se halla en El Escorial. Su obra maestra parece haber sido el *San Miguel*, regalado a León XIII con motivo de sus bodas de oro, y que se conserva en el Museo Vaticano. Gustó Talarn de emplear maderas no comunes y uno de sus últimos crucifijos está tallado en sicomoro.

Nacido el mismo año que Talarn, Manuel Vilar y Roca, barcelonés, es personalidad más interesante. Era hijo de un ebanista, y seguramente se inició en el arte en el taller paterno. Discípulo de Campeny, lo fue también en Roma de Antonio Solá, gracias a una pensión de la Junta de Comercio, aprovechando esa estancia para tratar amistad con los escultores Tenerani y Thorvaldsen. Hombre culto y sensible, amante de la música y de las lecturas clásicas, su romanticismo fue de la especie overbeckiana, y con esta su orientación dejó Roma por Florencia. En 1845 es nombrado Director de Escultura de la Academia de San Carlos, de Méjico, y a esta ciudad llega al siguiente año con el pintor Pelegrín Clavé, después de pasar por París.

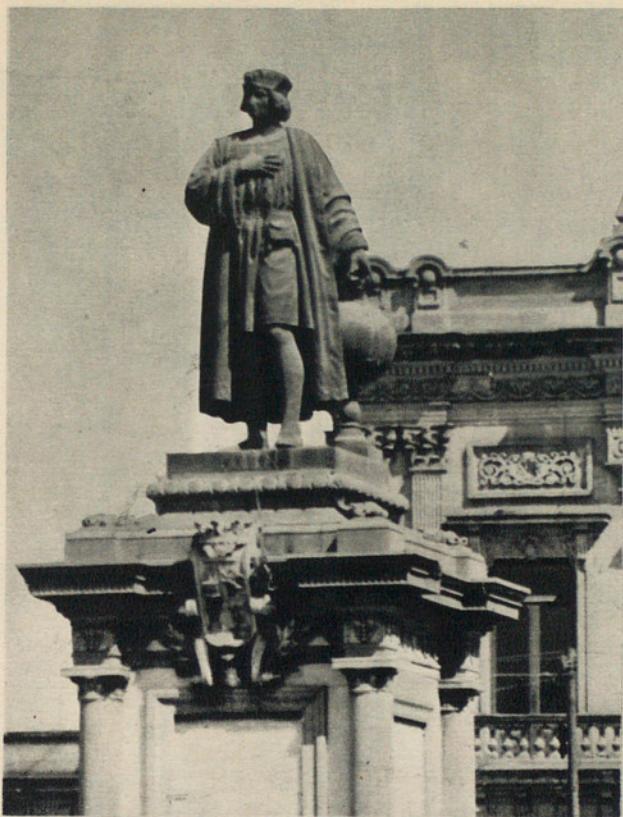


Fig. 187.—MANUEL VILAR Y ROCA: ESTATUA DE COLÓN (MÉXICO, D. F.). Fig. 188.—JUAN FIGUERAS VILA: MONUMENTO A CALDERÓN DE LA BARCA (MADRID). Fig. 189.—JOSÉ BELLVER: MATATÍAS (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).
Fig. 190.—VENANCIO VALLMITJANA: BOCETO PARA ESTATUA DE ISABEL II (COL. CASAS ABARCA, BARCELONA).

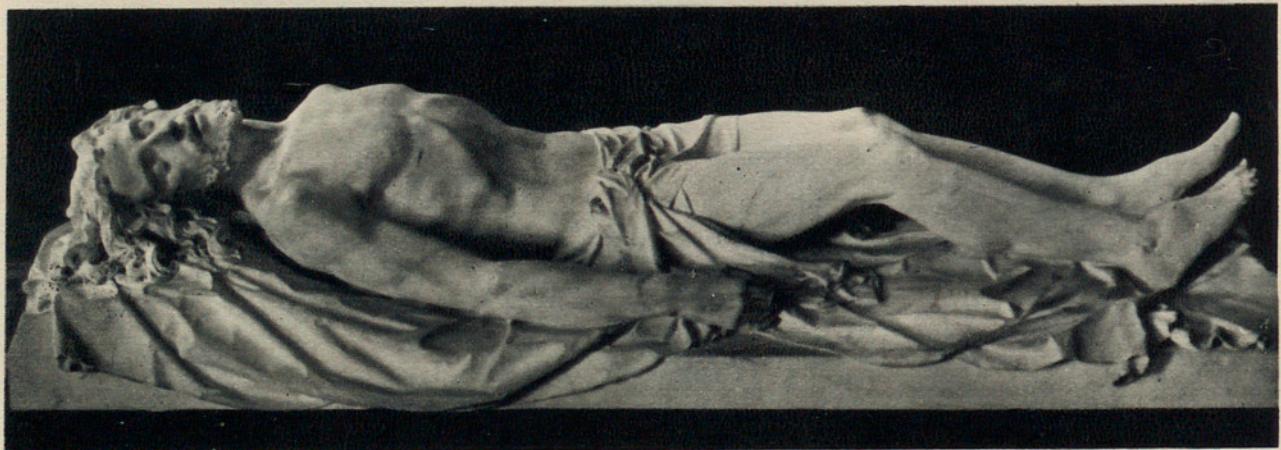


Fig. 191.—VENANCIO VALLMITJANA: FIGARO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Figs. 192 y 193.—AGAPITO VALLMITJANA: SAN JUAN DE DIOS (ASILO DE SAN JUAN DE DIOS, BARCELONA) Y CRISTO YACENTE (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

Considerable fue la labor de Vilar y Roca en la Academia mejicana. Su antecesor, Francisco Terrazas, no pasaba de la imaginería religiosa policromada, más bien popular; pero Vilar impuso el estudio de la anatomía con modelo vivo, el dibujo del antiguo y las clases de modelado, vaciado y talla en mármol, haciendo, además, adquirir copias en mármol de las estatuas más famosas del Museo Vaticano. Era su ilusión llevar a término una gran estatua en bronce de don Agustín Itúrbide, que le había sido encargada, y que, finalmente, por razones políticas, no siguió adelante. Y aunque descorazonado por este fracaso, intentó Vilar el regreso a España, era demasiado valiosa su cooperación para que no se le retuviera. Le pidieron otras varias estatuas, como las de la Malinche, de Moctezuma y del guerrero tlascalteca Tlahuicole. Y, en 1853, la de Cristóbal Colón, desde 1892 en la plaza de Buenavista de la capital azteca (fig. 187). Es obra reposada, sin los ademanes teatrales y brazos extendidos que se hicieron normales en las iconografías escultóricas del navegante. Vilar y Roca murió en Méjico, en 1860, luego de haber formado un nutrido plantel de alumnos y de haber racionado en aquellas tierras la enseñanza de la escultura.

Luis Vermell Busquets, de San Cugat del Vallés (1814-1868), apodado "el Peregrino" en razón de haberlo sido por tierras de España, Portugal e Italia, hombre de raras y fantásticas ideas, actuó tanto de escultor como de pintor, pero usando de ambas habilidades en la escala más mínima, la de la miniatura. Por ejemplo, la reducción en marfil del Moisés de Miguel Ángel que talló para la Reina Gobernadora, quien le recompensó con ciento ochenta duros. Obras más importantes fueron la imagen de la Virgen Peregrina, para su santuario de Pontevedra, y la restauración de la de Rocaprevera, con cabeza nueva.

El tortosino José Aniceto Santigosa Vestraten (1823-1895), médico a la vez que escultor, premiado por su Safo en la Exposición Nacional de 1858, se dedicó preferentemente a la técnica de la tierra cocida e incluso a su explotación industrial, como director de las Alfarerías Fita y Tarrés, de Barcelona. De aquí que sean de su mano innumerables elementos ornamentales de iglesias, centros, parques y casas de Cataluña. De esta producción un tanto masiva sobresalen la estatua del Genio Catalán que culmina la fuente de la plaza de Palacio y las partes decorativas del monumento a Garcerán Marquet, en la de Medinaceli. Otrosí, tímpanos, frontones, jarrones, medallones y capiteles, que fueron sustituyendo, por su gran baratura, la digna decoración en piedra o mármol.

Ramón Subirat y Codorníu, natural de Mora de Ebro (1828), fue discípulo de Campeny en Barcelona, y de Francisco Elías, en Madrid. En 1858 se acomodó definitivamente en esta ciudad, sin duda por su cargo de preparador de escultura anatómica del Hospital de San Carlos, y esta es la razón de que la mayor parte de su obra guarde estrecha relación con la Medicina y los médicos. Así, talló las estatuas de ilustres patólogos para el patio de la institución citada, la de Vallés para el Museo Antropológico, y el busto del doctor Benavente, en el Retiro madrileño. Suyos también los bustos de don Adelardo López de Ayala, en el Congreso, y otro de Lope de Vega. En la catedral del Pilar, de Zaragoza, talló el poco interesante sepulcro del Arzobispo Caballero, según proyecto del arquitecto Manuel Inclán Valdés. Se ignora el año de fallecimiento de Subirat, que debió ser hombre concienzudo y bien formado, pero demasiado limitado en sus aspiraciones.

Pablo Riera, de Barcelona (1829-1871), apenas es otra cosa que un nombre; se sabe que se estableció en Madrid — allí murió — y que se dedicó a modelar figuritas de toros y toreros. Más atención merece Juan Figueras Vila, nacido en Gerona el año 1829, discípulo primera-

mente del carmelita exclaustrado Baldomero Palou, después de José Piquer, en Madrid. En 1858 obtuvo una pensión en Roma, adonde volvió en 1873, luego de ser nombrado catedrático de modelado antiguo y ropajes en la Escuela de San Fernando. Hizo varias esculturas para Cataluña y para Madrid, siendo la más notable la de don Pedro Calderón de la Barca, en el monumento que se le erigió en la plaza de Santa Ana, en Madrid, en 1874 (fig. 188). En esta ciudad murió el escultor en 1881.

OTRAS REGIONES. — Mucho más desmedrada es la escultura contemporánea de otras tierras españolas con harto prestigio secular en la especialidad. Si atendemos a Valencia, bien cierto es que de allí salió José Piquer; pero su carrera, vida y éxitos son madrileños. Sin embargo, determinados artistas mantuvieron alguna especie de fuego sagrado, entre ellos, los hermanos Bellver, hijos a su vez de un Francisco Bellver y Llop, imaginero que vivió entre los siglos XVIII y XIX. Sus hijos fueron tres, a saber: Francisco, Mariano y José. El mayor en años, Francisco Bellver (1812-1890), formado en las Academias de San Carlos de su ciudad natal y de San Fernando, de Madrid, apenas tiene en su haber sino dos obras no religiosas: la *Leda*, de 1836, y el *rapto de Proserpina*, de 1843, que le valió el nombramiento de académico en Madrid. Colaboró también en motivos ornamentales para obras de Toledo y Segovia; mas casi toda su producción consistió en imaginería religiosa para muy varias localidades españolas. Su hermano Mariano, éste madrileño (1817-1876), debió trabajar siempre en obras menores. En cuanto al tercero, José, de Ávila (1824-1869), obtuvo en la Exposición Nacional de 1862 primera medalla por un *Matatías* (fig. 189), muy aparatoso de gesto, pero no exento de garbo. El escultor más notable de la familia habría de ser Ricardo Bellver, el hijo de Francisco.

Otros dos nombres valencianos. Uno fue Modesto Pastor y Juliá, nacido en Albaida, en 1825, buen maestro de numerosos discípulos y buen imaginero, cuya obra de carácter religioso quedó regada por muchas iglesias de la región valenciana, y en otras de Tarragona, Salamanca y Carrión de los Condes. El otro artista valenciano era Felipe Farinós y Tortosa (1826-1888), también imaginero religioso, pero de mayor ambición y empuje, por haber trabajado también pasos procesionales.

Es angustiosa la penuria de nombres en la escuela sevillana. El más relevante de este período, Vicente Hernández Cuquet, ni siquiera es andaluz, sino que nació en Valencia en 1807. Al ser nombrado, en 1854, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, no se movió de esta ciudad, donde moriría en 1868. Dirigió la restauración de la fachada del Ayuntamiento y talló algunos bustos, como el de Murillo, en la dicha Escuela, trabajando asimismo en imaginería religiosa.

LOS VALLMITJANA. — Ahora convendrá regresar a Cataluña, o, más exactamente, a Barcelona, para concluir este ciclo de nuestra escultura en el segundo tercio del siglo con la consideración de dos hermanos de verdadera importancia en la renovación del estilo. Esta especie de hermanos Goncourt de la estatuaria catalana decimonónica eran Venancio y Agapito Vallmitjana y Barbany, ambos barceloneses: el primero, nacido en 1828; el segundo, en 1830. Ambos rebasarían ampliamente su siglo, falleciendo, respectivamente, en 1919 y 1905, y esta longevidad, por otra parte tan feliz, motivó que vieran desfilar ante sus ojos demasiadas tóricas; desde luego, las menos gratas de su tiempo. Los Vallmitjana, hijos de un

modesto tejedor, merecieron que los ensayos infantiles que realizaban con barro llamasen la atención de cierto jesuita exclaustrado, el Padre Gallés, quien aconsejó la entrada de los muchachos en la Escuela de Lonja, donde serían discípulos de Damián Campeny, comenzando sus estudios hacia el año 1849. Acabados éstos, continuaron los hermanos con sus figurillas en barro, de donde pasaron a la gran imaginería mediante un encargo más serio, el de cuatro estatuas de evangelistas y otra de la Fe, para la iglesia de los Santos Justo y Pastor, encargadas en 1854. Al año siguiente modelaban otra de San Isidro para el Instituto Agrícola, y en 1856 para el templo de San Francisco de Paula. En 1858 se les encarga la nueva decoración de la fachada del Refino, esto es, del edificio que albergaba la fundición de cañones.

Ya antes de esta fecha, vacante la cátedra de modelado de la Escuela de Bellas Artes, opositó a la misma Venancio, cuyo Abel muerto, tema impuesto por el tribunal, era, sin disputa, la mejor prueba presentada por los opositores. Había triunfado en la votación el mediocre Ignacio Palmerola; pero una bien llevada protesta del mundillo artístico barcelonés exigió la anulación del fallo, bien que el favorecido resultara ser Andrés Aleu, otro opositor. En realidad, fue éste un triunfo para Venancio Vallmitjana, perfectamente rubricado cuando, en 1860, le encargó Isabel II una figura de San Jorge. En la misma ocasión, Agapito había presentado a la Reina una más que excelente estatua en la que la Señora aparecía teniendo en sus brazos al niño Alfonso. Bastante más bello, verdaderamente gracioso y fresco, con mucho de estatuario novecentista, era el boceto en barro (fig. 190) de la misma figura, aquí desnuda la Reina y dotada de un aire muchachil muy lejano de la realización definitiva. En relación con esta obra de auténtica belleza, ha prevalecido la especie de ser de mano de Venancio, pero, por razones de amor fraternal, dejada ser firmada por Agapito. Ciertamente, hasta entonces había sido hecho en colaboración cuanto salía del taller de los hermanos, y continuaría siéndolo en buena parte, como las estatuas de Averroes, Lulio, San Isidoro, Vives y Alfonso el Sabio, talladas para la Universidad barcelonesa; pero como nos conviene separar en cuanto sea posible la personalidad de cada uno de los artistas, veamos de procurarlo. Para ello no nos sirve la vieja idea que conceptuaba a Venancio como más imaginativo y a Agapito superior en reflexión. Uno y otro eran profesores de la Escuela de Bellas Artes, ambos gozaban de la mejor estimación pública, los dos triunfaban largamente en su Barcelona natal. ¿Es seguro que Agapito era inferior y que confiaba siempre en el "cop d'ull" de su hermano? Intentemos una discriminación.

Venancio era más grandilocuente y exagerado. Su Tradición, premiada en 1890; sus imágenes religiosas, sus grandes estatuas para el Parque de la Ciudadela de Barcelona, son obras mejor o peor pensadas, pero frecuentemente frías y evasivas dentro de su perfecto modelado. Dos esculturas de Venancio nos parecen representar su culminación: una, su Trinidad, de un miguelangelismo bien sentido y traducido; otra, su Nacimiento de Venus, en la cascada del Parque de la Ciudadela, grupo esencialmente juvenil y optimista, precisamente encantador, porque la cabeza de la diosa, lejos de pretender una idealización, retrata fielmente a alguna guapa modelo, con lo que la alegoría continúa siendo bien humana y cercana. Con todo, no son estas esculturas de muy varia solemnidad las que acreditaron la fama de Venancio Vallmitjana, sino su éxito popular obtenido al concurrir con una estatuilla al concurso abierto en 1873 por el diario parisino "Le Figaro" para premiar la mejor encarnación plástica del héroe de Beaumarchais. La versión de Venancio no fue premiada por determinado fallo: el de haber representado a su Fígaro con una bacía de barbero (fig. 191); pero

sí le proporcionó, además de gran renombre, relaciones con Carpeaux, Laurens y los principales escultores franceses del momento. En lo sucesivo, este Fígaro sería conocido y famoso, bien que no pase de la categoría de gracioso bibelot, haciendo olvidar con frecuencia empresas mucho más serias del ilustre escultor catalán. En definitiva, no era sino la traslación a escultura menor del repertorio que luego habría de triunfar de modo abusivo en la pintura de casacones.

Cuando se comenta conjuntamente la producción de los hermanos Vallmitjana, Agapito suele aparecer oscurecido y capitidismiñido por su hermano, lo que entendemos como muy seria injusticia. Sea o no de su mano la grata estatua de muchacha desnuda —teóricamente, Isabel II—, ya elogiada, otras obras que sin duda pertenecen a la exclusiva responsabilidad del hermano menor deben figurar entre lo más noble de la escultura del siglo. No serán, por cierto, su estatua ecuestre de don Jaime el Conquistador, modelada con destino a Valencia, ni las personificaciones de la Marina y la Agricultura, en el Parque de la Ciudadela, bien que resulten algo más amables que las debidas a Venancio, sino un par de totales aciertos, precisamente en el terreno de la estatuaria religiosa, que pueden servir como puntos de arranque en el renacimiento de esta temática. O, mejor dicho, que pudieron servir y no sirvieron. Una de estas obras es el concentrado y austero San Juan de Dios, llevando en sus brazos un niño enfermo y vendado (fig. 192); escultura de perfecta sobriedad, en talla policromada, dotada de una contención y una serena firmeza poco habituales en su tiempo. El otro acierto apuntado es el hermoso Cristo yacente (fig. 193), de 1872, conservado en el Museo de Arte Moderno de Madrid, obra de ejemplarísima limpieza de dicción, menos inspirado en las versiones del mismo tema por Gregorio Fernández de lo que se ha venido creyendo. En suma, Agapito Vallmitjana debe ser entendido como más flexible, más variadamente dotado que su hermano, y, justamente por ello, harto menos famoso.

Uno y otro obtuvieron recompensas en las exposiciones nacionales: Venancio, primera medalla; Agapito, sólo dos segundas y una tercera; lo que muestra bien cómo era más escultor de nuestra era que de la suya. Ambos, también, trabajaron mucho en la técnica de la tierra cocida, enalteciéndola como pocos de los que a la sazón trataban de resucitarla. Y ambos, en fin, concedieron demasiada beligerancia a la mano de obra ajena, la de taller, que se deja ver un tanto abusivamente en determinados trozos sin vida de esculturas de uno y otro hermano.

Sin desecharlo, pero siguiendo una lógica de cronologías, este capítulo se ha extendido hasta momentos novecentistas. A término tan lejano condujo la consideración de unos discípulos de Damián Campeny, un setecentista en tantos aspectos de su vida y de su quehacer. Bien se habrá observado que el romanticismo de los Vallmitjana no existe, a no ser en muy determinados fragmentos de Agapito. Y, sin embargo, no cabía dar tajos cronológicos en esta doble y larga dedicación, ya que sirve inmejorablemente como prólogo a lo más cohesivo y característico de la escultura española en el ciclo siguiente, al que en realidad pertenecen Agapito y Venancio Vallmitjana, aunque sus fechas de nacimiento declaren lo contrario. Estos hermanos son como un símbolo de las tendencias que desde fecha temprana apetecían el realismo final del siglo.

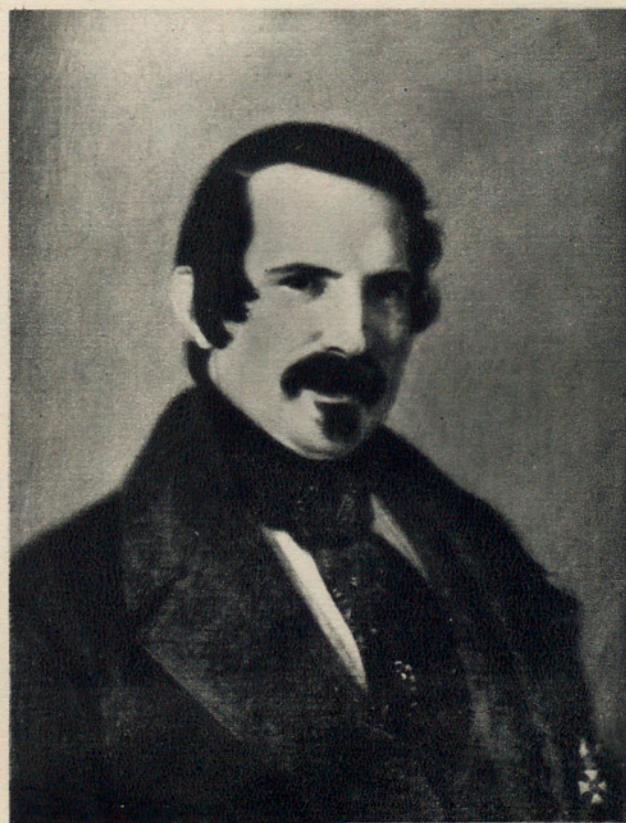


Fig. 194.—JUAN RODRÍGUEZ "EL PANADERO": EMBARQUE DEL MARQUÉS DE LA ROMANA Y SUS TROPAS (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID). Figs. 195 y 196.—J. M. FERNÁNDEZ CRUZADO: AUTORRETRATO (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID) Y DETALLE DE LA MISA (MUSEO DE BILBAO).



Fig. 197.—M. RODRÍGUEZ DE GUZMÁN: LA ROMERÍA DE LA VIRGEN DEL PUERTO (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID). Fig. 198.—MANUEL CABRAL: LA PROCESIÓN DEL CORPUS EN SEVILLA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

C) LA PINTURA

PERFILES GENERALES. — Ni la arquitectura, relativamente imbuida del espíritu de la época, ni la escultura, que pasó casi sin transición de la mitología desnuda al realismo comínero, serían capaces de interpretar el Romanticismo en la medida en que lo hizo el arte, infinitamente más flexible y rico de posibilidades, del color. Es en estos treinta años de pintura romántica — o, como también ha sido llamada, isabelina — donde aquella efusividad cálida y alta de voz, alternando el optimismo con el duelo afectado, la proeza con la fechoría vulgar, barajando héroes y semihéroes con bandidos, logra los mismos pronunciados acentos, graves y agudos, que la historia o la literatura del mismo largo momento. Y, al estudiarla, más que con elevadas jerarquías individuales, daremos con otra jerarquía media y muy repartida entre numerosos artistas, consistente en la lograda voluntad de expresar, hasta donde fuera posible, infinitas modulaciones españolas buscadas en el hombre, en el pueblo, en la Historia. El propósito de hacerse veraz es mayor de lo que hubiera podido ser en ningún otro momento anterior, y, como pocas otras veces, se opera un descubrimiento de España, posible por la desaparición de viejos estrechos moldes que antes habían oprimido al pintor. Hay en la pintura romántica española algo así como un audible suspiro de gratitud por esta libertad que hasta la fecha sólo habían conquistado criaturas con la categoría y energía de Goya. Y es seguro que hasta sus más modestos herederos de este tiempo supieron de su lección y de su ejemplo, venerando tácita y prácticamente al verdadero fundador del romanticismo pictórico español. De aquí la considerable evidencia de libertad, de veracidad, de heterogeneidad, advertibles en los mejores como en los peores.

Período nacionalista sin pretender serlo, serán muy escasas las sugerencias del exterior, aparte del grupo nazareno, vinculado a muy determinado internacionalismo. Porque si en Espronceda hay mucho Byron, en Arolas bastante Chateaubriand y en Gil y Zárate o en García Gutiérrez no poco Víctor Hugo, sería difícil hallar en nuestros pintores de la misma era semejantes ecos de Daumier o Delacroix, aunque sí notables paralelismos proporcionados por la coetaneidad. Y, en suma, puede afirmarse que la pintura romántica española obedece a una vena más casera y castiza que la anterior o posterior del mismo siglo. La notoria modestia de sus fines, la autolimitación de propósitos, el ningún engolamiento, la ausencia de obligaciones oficiales, se convierten en otras tantas garantías de la posibilidad del diálogo que el espectador es permanentemente invitado a entablar con esta pintura de intimidades. Con lo que se acaba de pronunciar la palabra verdaderamente definidora; ni grandiosidad efectiva o fingida, ni falseamientos positivos o negativos, sino una sensación de cercanía en todo ambiente y en cada personaje, como si los maestros hubieran sido — caso imposible, por totalmente desconocidos a la sazón — los grandes intimistas holandeses del siglo XVII.

Por esta misma contención inicial, muchas especialidades de temario resultaron convincentes, y, ya se tratara de retratos, de ambientes populares, de otros más exóticos — los africanos —, aún simplemente la faz monumental de España — primer contacto con un paisajismo “sui generis” —, esa pintura contendrá infinitos grados de seducción, emanados los más de la programática sencillez. Gran suerte fue el apartamiento de las clientelas seculares para volver al hallazgo de lo cotidiano, y bendita mil veces la desafección palatina para con esta

pintura. Isabelina sería por la época, y no porque debiera ninguna de sus calidades a aquella mujer vulgar que se llamó Isabel II. En cuanto a sus focos principales, residieron en Andalucía, Madrid y Barcelona, siendo obligado comenzar la historia por el lado andaluz, el decano de los tres en la tarea de configurar la espontaneidad y la sencillez.

LOS GADITANOS TODAVÍA SETECENTISTAS. — La Academia Gaditana de Nobles Artes, en funciones desde 1787 y mantenida más por el fervor de sus componentes que por ningún apoyo oficial, saludó bravamente al siglo XIX mediante la gestión de dos artistas, jerezanos ambos y los dos nacidos en años muy adentrados en el XVIII. Era uno Juan Rodríguez y Jiménez, alias “el Panadero”, cuyas fechas vitales — 1765-1830 — parece que deberían insertarlo en la estética dieciochesca, idea que desmiente su obra. Quizá por haber pasado bastantes años trabajando en alguna tahona, de donde le vendría el apodo, y por no haberse trasladado a Cádiz hasta 1804, llegó tardíamente a la pintura; pero, una vez llegado, se dedicó plenamente al arte y decoró en Sevilla el presbiterio de la iglesia de San Agustín (1819), y en Lisboa y en Oporto, respectivamente, la iglesia de la Encarnación y el telón de boca del teatro. Sin embargo, estas actividades son posteriores al encargo que le hiciera la Academia gaditana de pintar un cuadro en el que se relatase la hazaña del Marqués de la Romana sacando sus tropas de Fonia y trayéndolas a las filas patriotas. En principio, el pensamiento de la Academia de Cádiz era de abrir un concurso con este tema; pero los académicos de Madrid pusieron muchas objeciones y se prefirió confiar el cuadro al “Panadero”. Realizólo éste (fig. 194) con bastante buen aire, en el que habrá que descontar algunas ingenuidades, y lo firmó muy orgulloso en 1809, fecha importante por partir de ella una nueva matización de esta narrativa honorífica, centrada en lo popular. Más dentro del mismo tono, escenitas de majos, bailadores y feriantes, algunas de las cuales acompañan en el Museo Romántico la gesta de don Pedro Caro, quién también fue objeto de algún retrato más por “el Panadero”. Y en esta atención para con el costumbrismo sin disfraz, no consultado sino el pueblo, está el arranque de un capital y perseverante enfoque romántico.

Jerezano igualmente, pero más joven, nacido en 1781, era Joaquín Manuel Fernández Cruzado, otro bravo prologuista del mismo movimiento. Estudió en la Academia de Cádiz y estuvo propuesto para pensión en Roma, que se trocó por otra en Sevilla, donde copiaría a Murillo y Zurbarán. Pasa a ampliar estudios en Madrid, con Gregorio Ferro; allí le sorprende el 2 de mayo de 1808, día en que se bate bravamente. Sigue toda la guerra de la Independencia y la concluye con el grado de capitán. Después de dos estancias en América, vuelve a luchar en 1823 contra los Cien Mil Hijos de San Luis, cayendo prisionero. En 1846 fue profesor de la Academia de Cádiz, y su director en 1850, falleciendo en 1856.

De formación mucho más rigurosa que la del “Panadero”, Fernández Cruzado era todo un verdadero pintor de muy varia tecla, admirable en los retratos — son excelentes la efigie del propio artista, en el Museo Romántico (fig. 195), y las de Celestino Mutis, Moreno de Mora, los generales Freire y Aymerich, en Cádiz — y en los temas populares, cuales las escenas taurinas realizadas con desenfadadísimo garbo. Un cuadro costumbrista de subida belleza, figurando el Interior de una iglesia (fig. 196), en el Museo de Bilbao, es una obrita maestra rica en agudas observaciones. Y, en fin, cabe a Fernández Cruzado el curioso mérito de haber sido el primero en cultivar la pintura de historia mucho antes de que se pusiera de moda, pues sus dos muestras de este género, Gonzalo de Córdoba y Hernán Cortés y Guatimozin,

datan, respectivamente, de 1808 y de 1841; la segunda, por lo menos, es obra mucho mejor construida y compuesta que la mayor parte de las teatralidades expuestas cuarenta años después.

Y así es cómo los primeros románticos conscientes, procedentes de Jerez de la Frontera, inician un apasionante capítulo de nuestra pintura.

LA ESCUELA DE SEVILLA. — Semejante orientación adoptó lo más granado del grupo de pintores sevillanos, numerosos e ilustres en contra de las pequeñas posibilidades que el Betis ofrecía a la escultura. En realidad, el decano de la pintura andaluza, José Elbo, no era sevillano, sino que nació en Úbeda (Jaén), en 1802, marchando pronto a Madrid, donde moriría en 1845. Pero ni sus estudios bajo José Aparicio, ni su estrecha conexión con los artistas madrileños, ni su concurrencia a las exposiciones de la Academia permiten confundirle con un castellano. Será un intérprete fidelísimo de las corridas de toros, de los encierros y de las vacadas y toradas, con lo que alguna crítica malévolamente —pero bien reversible en positiva— llegó a asegurar que los toros pintados por Elbo disfrutaban de entidad propia, como las personas. No sólo se dedicó el artista a esta tendencia popular, sino que determinados retratos, como el de la familia de don Cayetano Fuentes (fig. 200), de 1837, en el Museo Romántico, pertenecen, por su sensible distinción, a la mejor antología de la época.

Refiriéndonos ahora concretamente a Sevilla, y exceptuando la alta personalidad de Esquivel, con derecho a capítulo propio, dos de los decanos del costumbrismo hispalense son José Roldán y Martínez (1808-1871), no precisamente el más característico, ya que forjó su pequeña fama tardíamente, en las exposiciones nacionales, y Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884), más auténtico por algunos buenos cuadros de costumbres, como el excelente de Los contrabandistas, en el museo sevillano. En el Palacio Real se guarda su bonísima Vista de Sevilla, la que, al datar de 1862, no es documento para la época en que estamos interesados.

Mayor fue la efectividad, como fundador de escuela, de José Domínguez Bécquer, nacido en Sevilla en 1805, muerto sólo cuarenta años más tarde. En realidad, se debería haber llamado José Domínguez Insausti, porque el apellido Bécquer se había perdido en su abuela paterna. Sin embargo, el compuesto Domínguez Bécquer será el que usen él, su hermano Joaquín y sus hijos Gustavo Adolfo y Valeriano. José, el menos dotado de todos, fue retratista muy tradicional y pintor de muchísimo cuadrito con escenillas andaluzas, tipos populares y demás folklorismo que ya empezaba a interesar al incipiente turismo extranjero de entonces. La mayor importancia de este pintor no reside en su modesta obra, sino en la circunstancia de haber sido maestro de varios muchachos que alcanzaron mayor renombre.

Lo tuvo también más alto y justificado su hermano Joaquín Domínguez Bécquer, igualmente sevillano, nacido en 1817 y cuya vida, superando las de sus ilustres sobrinos Gustavo Adolfo y Valeriano, se prolongó hasta 1879. Joaquín Domínguez Bécquer, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y con abundante actividad en la vida artística de la ciudad, fue un pintor muy completo, y si comenzó ayudando a su hermano en la producción casi industrial de cuadritos de barato populismo, pronto superó esta factura; no se salió del tema, puesto que seguiría cultivando las escenas de bailes y jaranas andaluzas; pero otras pinturas de mejor complejión, como su Feria de Sevilla, su Interior de la Catedral de Sevilla, su Car-

naval en Sevilla, certifican de su buen hacer. Es ejemplar su Autorretrato en traje de cazador, de la Colección Ibarra, de Sevilla, lienzo sólo posible en un verdadero maestro, y en cuyos rasgos fisonómicos parece identificarse el pintor carlista retratado por su sobrino Valeriano. Otro gran cuadro, Entrevista entre O'Donnell y Muley Abbas, en el Ayuntamiento de Sevilla, pintura que documentó directamente en Marruecos, es bastante más artificiosa.

Aunque Valeriano Domínguez Bécquer, último retoño de la dinastía, muriera antes que su tío, será razón segregarlo de esta relación, dado que la mayor parte de su obra no es sevillana, mientras sí lo es del modo más llamativo la de otros representantes de la escuela hispalense. Uno de ellos, Andrés Cortés y Aguilar, que nacería hacia 1815, es conocido sobre todo por su gran lienzo, firmado en 1852, La feria de Sevilla, en el Museo de Bilbao, pintura divertida y graciosa, pero demasiado popular. En esa misma tónica, pero con mucho mayor número de recursos, con hartísima superioridad de donaire y de brío, destaca la figura de Manuel Rodríguez de Guzmán, también sevillano (1818-1867) y profesor de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad, así como miembro de la Sociedad Protectora de Bellas Artes, fundada por Esquivel. Por discípulo de José Domínguez Bécquer, su temática casi obligada sería la de bailes y fiestas populares; pero complicó el género al imaginar nada menos que una gran serie de romerías y fiestas típicas, en las que hacía intervenir a numerosos figurantes, en alarde de composición, movimiento y alegre colorido. La procesión del Rocío, La feria de Sevilla, La feria de Santiponce, El entierro de la sardina, La romería de la Virgen del Puerto (fig. 197), obras todas pintadas entre 1853 y 1856, son otras tantas demostraciones de las dotes de esta especie de Teniers andaluz de optimismo contagioso al espectador. Mucho menos interesantes son sus cuadros de la serie de los sacramentos — Bautismo, Comunión, etc.—, en los que no podía dar la misma nota. Como retratista, actuó ante las Duquesas de Alba y Medina Celi. De pareja gracia, otro sevillano, José Rodríguez de Losada, que luego derivó hacia la pintura de historia, firmó en 1843 el salado retrato suyo y de su esposa, vestidos de majos (figura 199).

La dinastía Cabral da comienzo con un tal Antonio, del que nada importante cabe consignar; pero el hijo, Manuel Cabral y Aguado Bejarano (1827-1891), más discípulo de José Domínguez Bécquer que de su padre, se da como autor de los bonísimos retratos de Teodora Lamadrid y de Julián Romea, en sus papeles de Adriana Lecouvreur y Sullivan, respectivamente. Sin embargo, más atractivas que estas pinturas son las dos perspectivas de las celebraciones sevillanas de La procesión del Corpus (fig. 198) y de La del Viernes Santo, en el Museo de Arte Moderno y en el Palacio Real, cada una con centenares de figuritas y con un decidido propósito documental de amena contemplación.

Aún, un notable retratista sevillano, José María Romero López, autor de dos retratos de la familia Santaló en el Museo de Arte Moderno y del muy grato del guardiamarina Rodríguez de la Borbolla, en el Romántico. Romero, para no ser excepción en su ciudad, pintó también escenillas populares tan saladas como las de sus compañeros.

LA GRAN ESCUELA MADRILEÑA. LEONARDO ALENZA. — La atención merecida por los andaluces nos ha llevado hasta años muy tardíos, que ahora es preciso remontar ante la consideración del romanticismo madrileño y de su fundador, el glorioso, dotadísimo y malogrado Alenza. Un creador de primerísima categoría, coartada en sus posibilidades mejores por la pequeñez que en todos los sentidos rodeó y cercó a nuestro hombre.

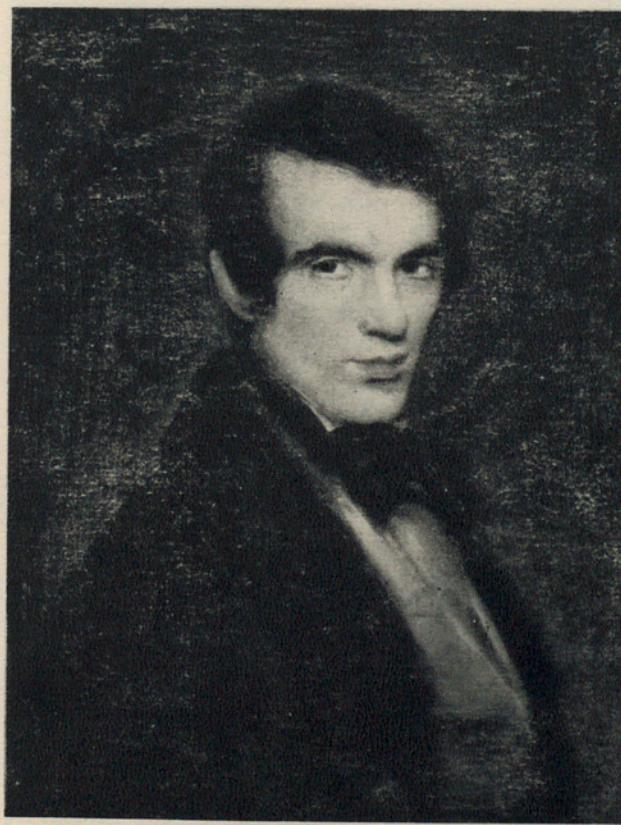
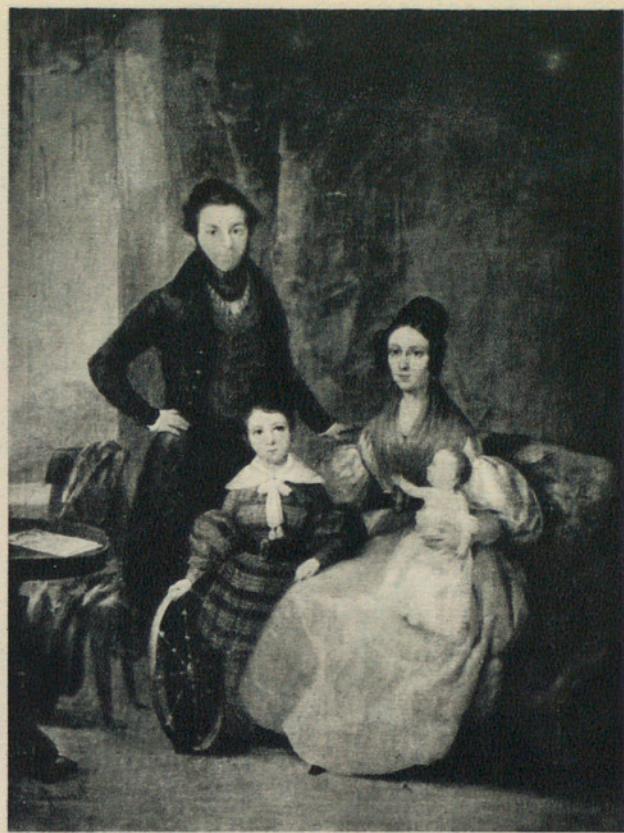


Fig. 199.—J. RODRÍGUEZ DE LOSADA: AUTORRETRATO CON SU ESPOSA (MUSEO DE CÁDIZ). Fig. 200.—JOSÉ ELBO: LA FAMILIA DE FUENTES (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID). Figs. 201 y 202.—LEONARDO ALENZA: AUTORRETRATO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID); DAVID Y GOLIATH (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).

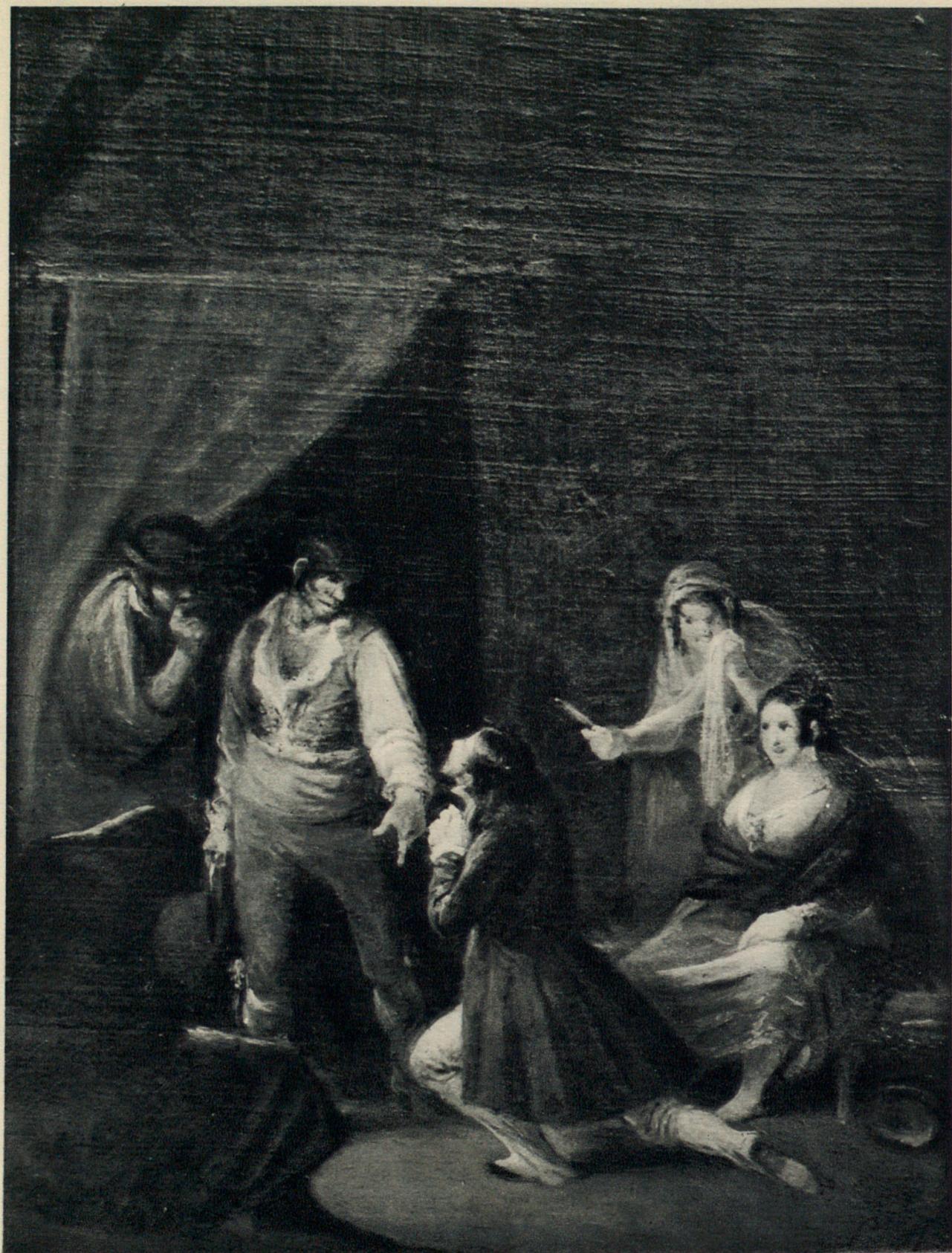
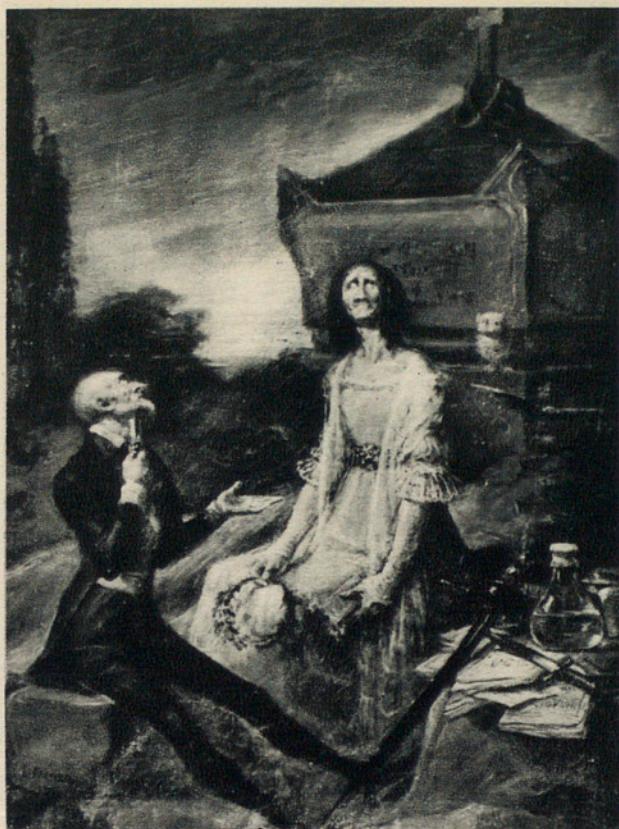


Fig. 203.—LEONARDO ALENZA: ESCENA SINIESTRA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 204, 205 y 206.—LEONARDO ALENZA: PAREJA DE PINTURAS SATIRIZANDO EL ROMANTICISMO (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID); EL SACAMUELAS (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 207 y 208.—LEONARDO ALENZA: DIBUJOS (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID).

Leonardo Alenza y Nieto nació en Madrid, el 6 de noviembre de 1807, siendo bautizado en la iglesia de San Andrés. Fueron sus padres don Valentín Alenza y doña María Nieto, y prontamente fallecida ésta, el padre volvió a casar con una tal doña Micaela, harpía certificada. Habrá que decir que don Valentín Alenza era poetastro ramplón y servil, adulador rastrero de Fernando VII, y que la madrastra Micaela mantuvo hasta el fin de su larguísima vida, extinta a más de los noventa años, toda una colección de perros, gatos y cucarachas, consecuencia ésta de la general suciedad de la casa. Se comprende bien que con tales padre y madrastra, Alenza, ya de suyo enfermizo y delicado, se hiciera concentrado y no pensase más que en su declarada afición a la pintura. Estudió en la Academia de San Fernando bajo la férula de Madrazo, Aparicio y Ribera; pero todo lo que se pueda decir de semejantes enseñanzas es que las aficiones, la temática y el quehacer del artista resultaron lo más contrapuesto a las mismas en que pudiera soñarse. Tan sólo aprovecharía cuanto tocase derechamente al estricto oficio y práctica de la pintura. Puede ser que si se hubieran conservado dos cuadros de circunstancias —Las Ciencias y las Artes llorando la muerte de Fernando VII y Jura de la Reina Gobernadora, ambos de 1833— supiéramos algo de la etapa relativamente académica de Leonardo Alenza. Otro cuadro suyo de carácter más o menos oficial, el de la Muerte de Daoíz, de 1835.

Que ninguna de estas incursiones fuera de la temática que verdaderamente le atraía mereciera gran atención en las altas esferas parece cosa comprobada. Y si añadimos un modo de ser un poco hurao y nada amigo de trepar, se obtendrá, en consecuencia, que las gentes retratadas por Alenza fueran, aparte de don Agustín Argüelles, de condición modesta. De sus efigies, es valiosa como ninguna otra el prodigioso Autorretrato (fig. 201) del Museo de Arte Moderno, pieza de superior factura, rica de pasta, perfecta de encuadre. Sus otros personajes: la prima Manolita Alenza; Alejandro de la Peña, conserje del Museo del Prado; el comerciante Sáinz, la esposa del conserje del Museo, etc., tipifican una mesocracia madrileña que de difícil modo pudiera entenderse contemporánea de los fantasmones en uniforme de don Vicente López. Son criaturas sencillas, extraídas de la masa del pueblo y compartiendo todas sus penas y alegrías, sin que se alejen de esta vida aquel Passuti, administrador del Duque de Osuna, o la bailarina Díez, retrato muy ponderado, pero que si se conserva será en algún lugar de América. Retratos, en fin, poco numerosos por desgracia, pero mucho más parleros y decidores de la sociedad romántica que los del citado López, incluso que los de Esquivel o Madrazo.

Pero si la actividad de Alenza como retratista fue limitada, sus escenas de la vida popular, humilde, muchas veces suburbial y barriobajera de Madrid, son numerosas. Un certero instinto de cronista le hace dirigirse a los arrabales, a las tabernas, a los antros frecuentados por tristes gentezuelas, a los descampados donde los barberos afeitan cara al sol, los ciegos recitan sus coplas, los desharrapados se despiojan. Leonardo es dueño de un prodigioso poderío captador de esos tipos, mucho más indicadores de la vida española auténtica y desnuda que los acomodados. Mientras en Andalucía el tipismo pictórico se ha convertido en alegría demasiado espectacular para ser cierta, las criaturas sorprendidas por Alenza no son rientes ni llorosas, sino de una precisión de abrumadora dosis de fidelidad (fig. 206). Las capas y los refajos, los tufos y las pelambres, el desorden y la dejadez en que anidan las holganzas, la destortalada vida de los desposeídos, nada de esto puede ser motivo de un folklorismo optimista. Más de una vez croniza la violencia rufa de la navaja desenvainada en plena maje-

za (fig. 203), y es entonces cuando las soñadas interconexiones entre pintura y óptimas letras aparecen con el recuerdo de Espronceda en su "Diablo Mundo":

"Si mojas a alguno, cuida
de endiñarle al corazón...
No se olvida una intención
y un beneficio se olvida."

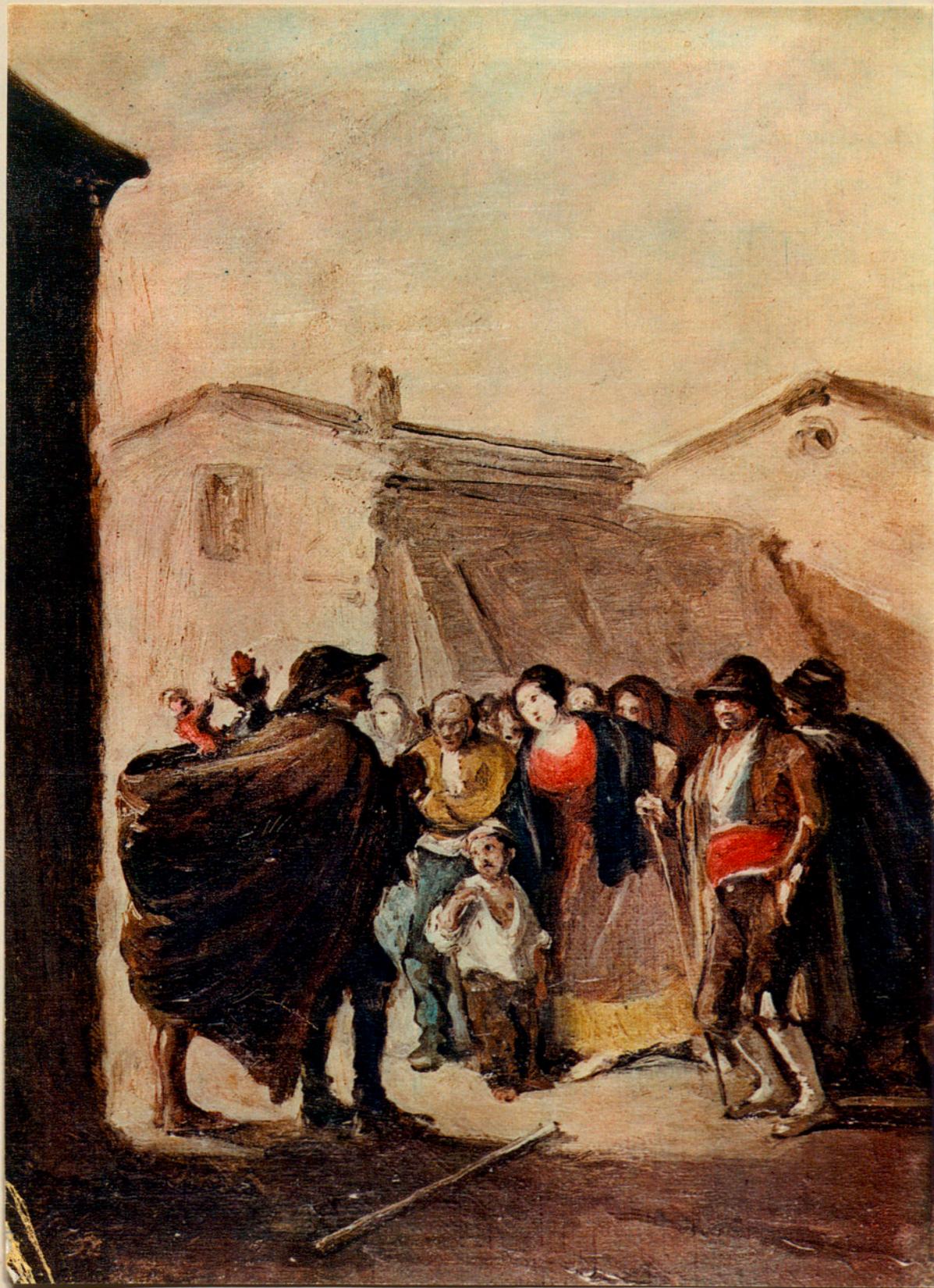
Consejo de quien era

"De chata y abultada catadura;
de entrecana y revuelta espesa ceja;
ojos saltones y mirada dura;
blanca patilla a trechos y bermeja;
la frente estrecha y de color oscura;
rojo el pelo, como áspera guedeja..."

De estas gentes de tronío hay cumplidísima muestra en las pinturas y dibujos de Alenza, aunque está claro que el artista jamás leería el poema de Espronceda, trabajado por 1840-1841. Era sólo el interés hacia lo popular, su traza y su lenguaje, lo que parallelizaba los esfuerzos de ambos genios: uno de ellos, conscientemente romántico; el otro, siéndolo sin saberlo. A cuyo propósito será bueno ya salir al paso de la falsísima creencia de que Alenza fuera imitador de Goya, despropósito de éxito tradicional por la misma razón de ser inadmisible. Poco o ningún goyismo es visible en esta comedia humana arrabalera de Leonardo Alenza, abordada de suerte conscientemente gráfica, nunca circunstancial, nunca tampoco tomada para pretexto de saciedad colorista, ni bien o mal humorada, ni crítica, ni sarcástica. Sencillamente, y no es poco, crónica fiel. Sobre si Alenza se daba o no cuenta de andar creando una pintura acorde con los sentimientos de su tiempo, bastarán los dos cuadritos (figs. 204 y 205) en que satiriza al Romanticismo: suicidas, ahorcados, panteones, filtros envenenados, amor ridículo e imposible. La verdad es que él sospechaba que la única esencia del Romanticismo vigente fuera la literaria, la más exagerada y gesticulante, parece que sin comprender que él mismo colaboraba en su complejión con otra faceta popular, muy cara en su desenfado al mismo movimiento.

Si Alenza no era pintor cortesano, ni académico ni demasiado bien visto, tenida cuenta de su independencia, en las esferas rectoras de nuestro arte, su concurrencia a exposiciones aconsejó hacerlo académico de San Fernando. La pieza a este propósito presentada el 6 de noviembre de 1842 — David y Goliath (fig. 202) — era la más extraña en hombre de su especialidad temática, y claro está que impuesta. No es excelente ni detestable, sino su afirmación de poder abordar cualquier género, ni más ni menos que otros pintores. Le duró poco la condición académica, ya que murió el 30 de junio de 1845. Y no se le enterró en la fosa común del cementerio de la Puerta de Fuencarral porque, muy a última hora, una colecta procuró sepultura individual para el gran artista madrileño. Hartzenbusch escribió entonces el soneto dedicado a Alenza y publicado luego en "El Artista", cuyo primer terceto comenzaba así:

"Genio en ti, Alenza, con virtud se unía..."



Lám. II.—LEONARDO ALENZA: EL GALLEGO DE LOS CURRITOS (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

Pero esa virtud se reconoció rarde, y nunca sabremos cuántas estrecheces y desprecios sufriría nuestro hombre, metido en su casa de la plazuela de San Ildefonso, solo, dibujando constantemente. Encargos importantes no tuvo, y el aire especializado, voluntariamente monográfico, de su producción, parecía rehuirlos. Es posible, y aun seguro, que sus cuadritos costumbristas se vendieran bien; pero claro está que a precios que de ningún modo podían ser elevados. Temas como *El ajusticiado*, *Bandidos orando ante la cabeza de un compañero*, *Frailes repartiendo la sopa boba*, *La riña en el mesón*, *Vieja azotando a un muchacho*, *El avaro despidiéndose de sus tesoros*, *El gallego de los curritos de guíñol* (lám. II), *El carnaval*, *La lotería*, *Asesinato e información judicial*, etc., obligaban a un tamaño muy reducido, como reducida habría de ser la ganancia. Son estos cuadritos muy brillantes de color, sin que falten tinieblas diestramente contrastadas, y la bravura de la inspiración, nunca perdida en el proceso intermedio hasta quedar el óleo concluso, arguye una gran rapidez de ejecución, que no sería premeditada y con vistas a la venta fácil e inmediata, sino consecuencia del mismo brío creacional. Que los varones doctos y graves no aprobaban la dedicación dicha puede comprobarse en un lamento del académico don José Caveda, otras veces citado: “¡Lástima, por cierto, que haya perdido el Arte este profesor en los mejores días de su vida, cuando sus felices disposiciones, más largo tiempo cultivadas, habrían contribuido, sin duda, a procurarle mayores adelantos!” Palabras impresas en 1867, cuando el “adelanto” consistía en la fabricación de cuadros enormes, pintados sin una sola chispa de la gracia y del nervio en que tan milenario mostraba ser nuestro Alenza.

Lo indudable es que esta su dedicación íntima estuvo muy lejos de granjearle simpatías, y por cierto que tampoco él las prodigó, habiendo testimonio de su despegó hacia Villaamil, del que, en realidad, estaba tan poco distanciado en programática ideal. La consecuencia es que Leonardo Alenza no se movió de Madrid, ni pudo soñar en ningún viaje al extranjero, ni encontró premios, ni obtuvo benevolencia de la crítica, a la sazón en pañales. Ello acentuó su consciente misantropía y redondeó su soledad, apartándole de tertulias y corrillos. Con lo que el mejor contrato logrado, de mayores vuelos y más categoría, fue la muestra del Café de Levante, sólo conocida por los dibujos preliminares (fig. 210). Sería deliciosa, y algo así como la obra cumbre del costumbrismo madrileño romántico. Quien más ayudó a Leonardo fue Mesonero Romanos, requiriendo su colaboración para el “Semanario Pintoresco Español” y las “Escenas matritenses”. Había dibujado también para “El Reflejo” y “El Renacimiento”, y estas actividades representan sólo una mínima parte de su labor dibujística. No menos de 1.750 dibujos poseía su madrastra, y los fue vendiendo poco a poco, como los libros del poetastro don Valentín. En 1877 compró más de cuatrocientos la Biblioteca Nacional, los que fueron estudiados por don Ángel Barcia. Y, llegados aquí, no se sabría ponderar suficientemente la infinita maestría de Alenza como dibujante (figs. 207, 208 y 209). Rasgueaba siempre con pluma de ave, y con una desenvoltura, una precisión y un garbo, un desparpajo y una seguridad que asombran. Habría que retroceder al siglo XVII y a Antonio del Castillo para hallar semejantes fluidez y facilidad. Como tendríamos que venir a nuestro tiempo para establecer un cotejo con nuestros más desenfadados dibujantes. No pudo ser verdad este tesoro de aguda observación popular sino mediante los vagares y correteos de Alenza — que sí constan — entre las buenas gentes humildes de su Madrid.

Fue también el artista más o menos grabador. En madera, desde luego, para las ilustraciones editoriales dichas, en lo que le encaminó y animó Mesonero Romanos; pero también



Figs. 209 y 210.—LEONARDO ALENZA: DIBUJO (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID); DIBUJO PARA LA MUESTRA DEL CAFÉ DE LEVANTE (MUSEO MUNICIPAL, MADRID).



Fig. 211.—ANTONIO ESQUIVEL: DAVID (COL. MARQUÉS DE VILLABRÁGIMA, MADRID).

al aguafuerte, ocho pruebas de cuya dedicación, unas fracasadas y otras perfectas, se guardan en la Biblioteca Nacional. Pero los dibujos que compusieron una serie de "Caprichos", por la insistente idea de considerar a Alenza epígono e imitador de Goya, fueron grabados al aguafuerte por don Cristóbal Férriz y don Isidoro Rosell, hacia 1875. Ni son tales caprichos ni tienen que ver con Goya. Las modestas gallardías y la fiera independencia de Leonardo Alenza son estrictamente suyas y de su tiempo; castizas y tradicionales, sin especie de duda, pero sin mayores débitos a cuanto no fuera escucha y consulta de un popularismo nada disfrazado de falsas y tópicas alegrías, sino el veraz, el auténtico, el sufrido.

LOS SEVILLANOS EN MADRID. ESQUIVEL. — La fusión de la escuela andaluza y la madrileña, de memorable provecho para ésta, se opera gracias a la presencia en la capital de dos insignes sevillanos: Antonio Esquivel y José Gutiérrez de la Vega, extraordinarios pintores ambos y cada uno merecedor de infinita atención por sus logros y calidades. Y, a la cabeza, Esquivel, en quien veremos lo más sustantivo y central del Romanticismo.

Se llamaba Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina, y vio la luz en Sevilla el 8 de marzo de 1806. Era su madre doña Lucrecia Suárez de Urbina, única valedora del futuro pintor, ya que el padre, don Francisco Esquivel, oficial de caballería, había muerto en 1808, en la gran batalla de Bailén. Pese a las consiguientes estrecheces económicas, Antonio Esquivel recibe su primera formación en el Colegio de Santo Tomás, y es enviado luego a la Academia sevillana de Bellas Artes, bien dirigido por un oscuro pintor hispalense llamado Francisco Gutiérrez. Otro protector será el dorador Francisco de Ojeda, primer estudio del que será consumado retratista. Tal es la vida del muchacho hasta que en 1823 tiene lugar la indignante invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis. Esquivel no titubea; se agrega a las filas liberales, primero en la Séptima Compañía, luego en la de Granaderos, y defiende la plaza de Cádiz. Parece no haber sido luego objeto de represalias por parte del absolutismo. Reanuda su vida de pintor provinciano, ahora protegido por un empleado llamado Guillermo Estrachán, y en 1827 casa con doña Antonia de Rivas. Por entonces ganaba su vida pintando cuadritos —sin duda, los obligados de temas típicos andaluces—, pronta y baratamente vendidos.

El viaje a Madrid, desde hace mucho tiempo ambicionado, tiene efecto en 1831, merced a dineros facilitados por el cónsul inglés en Sevilla, Mr. Williams. Llega Esquivel a la Corte precedido de algún renombre y se prepara a justificarlo. Se presenta al concurso de 1832, de la Academia de San Fernando, y es recompensado con el título de Académico de Mérito. Se defiende pintando las habituales escenitas sevillanas y cuadros religiosos más o menos murilloscos, a la par que se introduce en las filas de la ardiente juventud romántica madrileña. Acude a las exposiciones de 1835, 1837 y 1838, y en el segundo de dichos años es uno de los más entusiastas contribuyentes a la fundación del Liceo, la gran entidad cultural del Madrid de la regencia de María Cristina. En el otoño de 1838 vuelve a Sevilla y coopera también a la organización del Liceo Sevillano, sin dejar de pintar, ahora ya con el prestigio ganado en Madrid. Pero, en medio de este éxito obtenido a pulso, un año más tarde sufre la gran prueba de quedar ciego.

Desgracia fundamental para cualquiera, es doble en un pintor. Se comprende que reiteradamente intentara suicidarse, imposibilitada por la ceguera su dedicación, a la vez, medio de vida. Pero la estrecha solidaridad de todo el mundillo artístico y literario de Madrid

y Sevilla corrió en su ayuda. La composición poética "El pintor ciego", de don Juan del Peral, inició un vasto movimiento de ayuda, encauzado por la suscripción que en su favor abriera Jenaro Pérez Villaamil, por la donación de obras por parte de varios pintores y por la función que un día de abril de 1840 tuvo efecto en el Liceo de Madrid, con la colaboración de Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Campoamor, Romero Larrañaga, Zorrilla y Espronceda. Se recaudó con todo ello el dinero suficiente para que el ilustre ciego marchase al extranjero, consultase con afamados oftalmólogos y, en definitiva, recuperase la visión. En la primavera de 1841, ya curado, está de nuevo en Madrid, y, al año de la función benéfica, presenta en el mismo Liceo un gran cuadro votivo, cuyo tema de acción de gracias era el de La caída de Luzbel.

Desde entonces todo será más fácil en la vida de Antonio Esquivel. El 19 de diciembre de 1843 es nombrado Pintor de Cámara y en 1847 obtiene el grado de académico de número de la de San Fernando. Repartirá su actividad entre la pintura, la crítica de arte e incluso la redacción de textos didácticos, como el "Tratado de Anatomía Pictórica". Aún concurrirá a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, la de 1856. Y no sigue adelante su actividad porque fallece en su casa de la plaza del Cordón el 9 de abril de 1857, a los sólos cincuenta y un años de edad.

Era legítimo que Esquivel se esforzara en ser pintor completo y que procurase abordar todos los géneros posibles, cual efectivamente hizo, bien que los propios hechos le fueran confirmando en la opinión que hoy todos compartimos: la de haber sido, antes que toda otra cosa, un consumado retratista. Pero sus comienzos de pintor de género y los encargos normales en una ciudad tan tradicional como Sevilla le hicieron proceder de modo muy diverso. Su Transfiguración, de 1837; los Apóstoles, del mismo año, pintados para la Catedral de Sevilla; sus Santas Justa y Rufina, de 1842; la Virgen del Carmen, del año siguiente, hasta el Cristo de Quitapesares, de 1857, encargado por la Reina Gobernadora en devoción al lugar en que se prometió a Muñoz, son, con otras varias obras intermedias, hitos de una pintura religiosa de corte castizamente sexcentista, con notorios ecos de Murillo y de otros maestros sevillanos, pero de no muy sobrada personalidad, sustituida por una afectación como de cosa no sentida. Otras pinturas de tema bíblico — Adán y Eva, La Casta Susana, José y la mujer de Putifar, todas en el Museo de Sevilla — son de composición forzada, artificiosa y declamatoria. En realidad, su cuadro religioso más relevante, sin duda porque virtualmente es un retrato, creemos sea el gallardo y seguro David triunfante (fig. 211), en la Colección Villabrágima, de Madrid, pintado en 1846. Es en él donde se observan los mejores atavismos de la pintura religiosa andaluza del pasado, unidos a las dotes de perfecto dibujante y colorista.

También abordó Esquivel el tema histórico, con pretendidas resurrecciones de Sancho IV, Doña Blanca de Borbón, Colón en La Rábida y La Campana de Huesca, según comenzaba a pedir la moda desde sugerencias emitidas en las alturas; pero será bueno abstenerse de su glosa, que poco favor haría al artista. Y, en cambio, sus raras salidas al campo de la mitología dieron por resultado, aparte de una Psiquis y Cupido citada, pero no conocida, el suavísimo y precioso cuadro, pintado en 1842, Venus con cuatro náyades (fig. 212). Tema más bien congruente con el pasado neoclasicismo, nunca, durante su vigencia, se produjo nada semejante en delicada y recatada belleza, en fiel comprensión de la diosa del amor. Luego de ser alabada esta obra y el firme David, podrá deducirse que Esquivel fuera, ante todo, artista para figuras aisladas y no para cuadros de composición, lo que es cierto, aunque la reunión

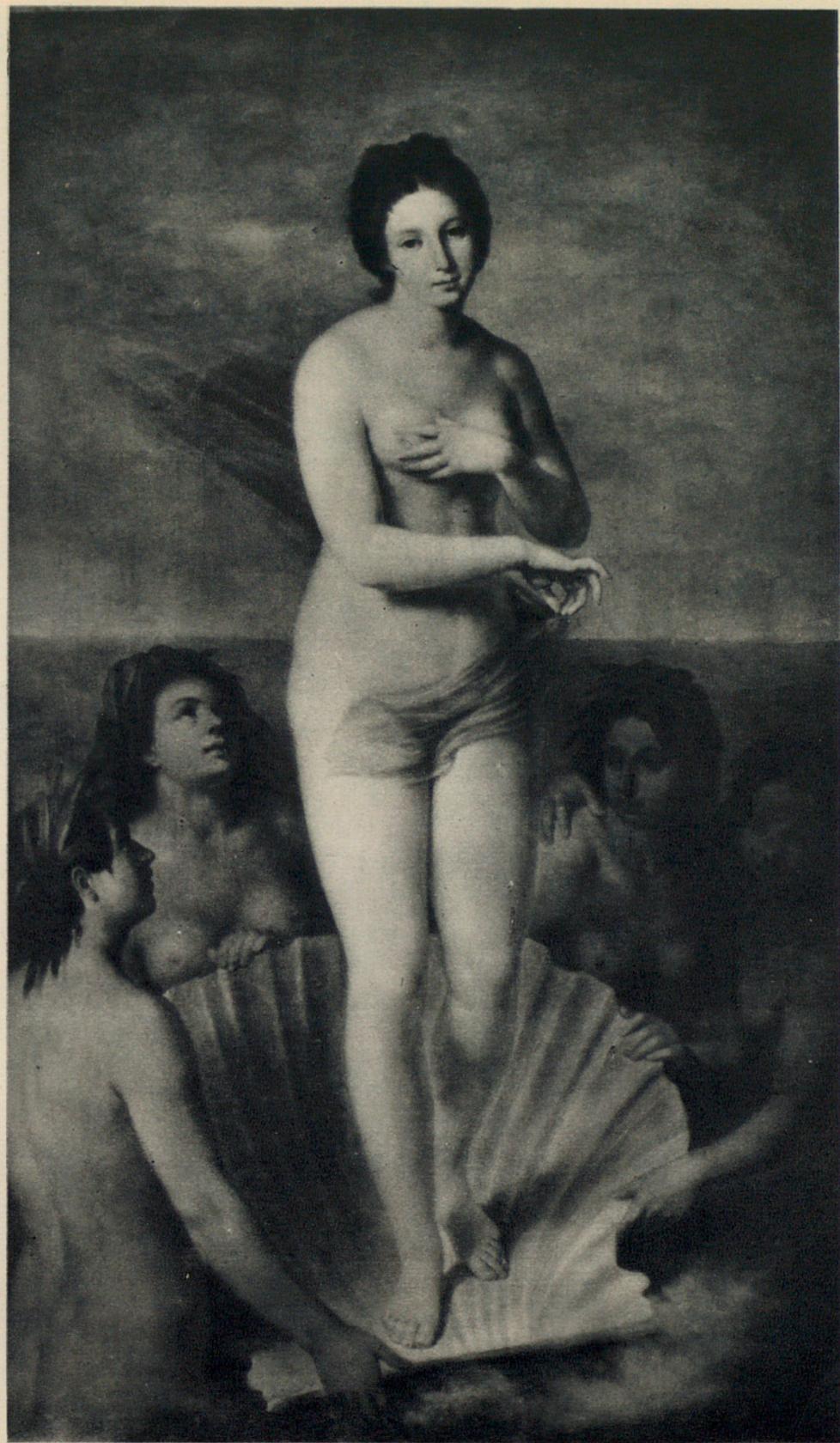
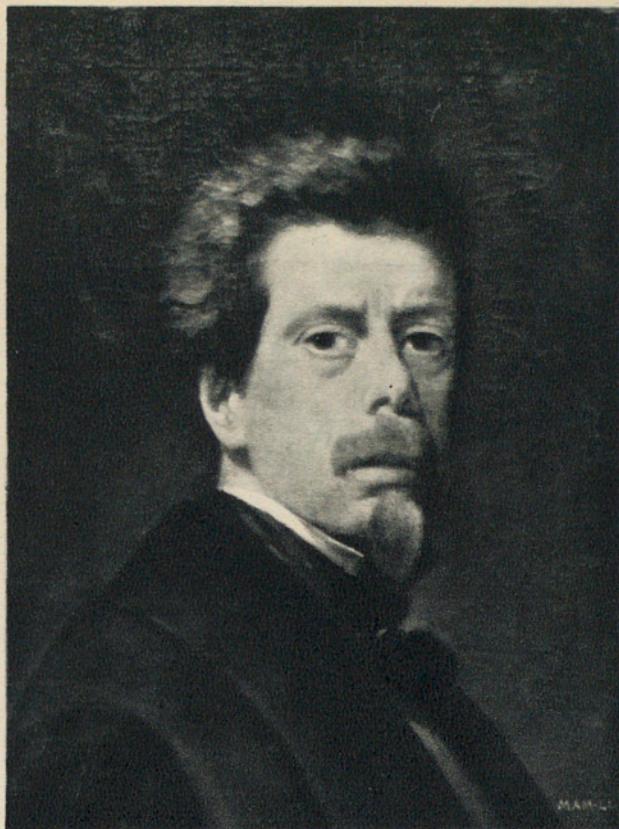


Fig. 212.—ANTONIO ESQUIVEL: VENUS (COL. ANDREU, BARCELONA).



Fig. 213.—ANTONIO ESQUIVEL: EL GENERAL PRIM (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



Figs. 214, 215 y 216.—ANTONIO ESQUIVEL: AUTORRETRATO, EL NIÑO FLORES CALDERÓN (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID); REUNIÓN DE ARTISTAS TEATRALES (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



Fig. 217.—ANTONIO ESQUIVEL: REUNIÓN DE LITERATOS EN EL ESTUDIO DEL ARTISTA. DETALLE (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

—diferente de la integración de actitudes que se significa como composición— haya sido motivo en Esquivel de una obra verdaderamente maestra.

De donde derechamente pasamos a considerar la auténtica gran dedicación esquiveliana, la de retratista. Siendo lógico que tanto personaje de su tiempo anhelase la perpetuidad física como corolario destinado a eternidad de proezas auténticas o sinceras, fue legión de criaturas la que posó ante sus pinceles, y él mismo gustaba de autorretratarse (fig. 214), exhibiendo su cabello bronco, su ceño, su poblado bigote y su perilla. Y son abundantes estos autorretratos, en los que Esquivel soltaría su mano y se ejercitaría antes de enfrentarse con sus clientes.

Fueron éstos numerosísimos, comenzando por Isabel II y por Luisa Fernanda; siguiendo jerárquicamente con Espartero, visto en toda su gala y gloria en la versión del Museo de Cádiz; con don Juan Prim, todavía joven y a muchas leguas de la calle del Turco, montando caballo blanco en una campaña más supuesta que real (fig. 213); con muchos políticos y ministros —Mendizábal, Joaquín María López, Istúriz, Pío Pita Pizarro, Alonso Martínez, Cortina, etc.—, y con casi incontable cantidad de burgueses, altos empleados, militares, aristócratas, intelectuales, etc. Siendo tales retratos de los individuos, lo son mayormente de una época, narrada con un rigor documental de primer orden, ennoblecida por la programática agudeza normal en Esquivel. Naturalmente, son los más gratos los semblantes de los menos conspicuos, los de las mujeres, los de los niños; de toda la copiosa galería esquiveliana, siempre destacarán personalidades tan gratas e inicialmente amigas como don Santiago Miranda, o los niños Manuel (fig. 215) y Rafaela Flores Calderón, o damas desconocidas, pero cuyas bellezas y hasta virtudes persisten por obra y gracia del retratista sevillano. Toda una galería iconográfica de la clase media y alta del Madrid romántico.

Y hay, sin embargo, una superación de tono, una elevación de miras, en los dos cuadros colectivos de Esquivel, el de los actores y el de los literatos, impagable crónica del tiempo. El primero, inacabado, nos muestra a Ventura de la Vega, en el escenario del Teatro del Príncipe, leyendo el original de alguna comedia a la compañía titular (fig. 216). Fecha posible, la de 1845, y personajes insertos, además del escritor, Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid; más difícilmente identificables, otros, hasta un total de cincuenta y tres. Se conserva este cuadro en el Museo Romántico y parece una preparación para empresa de más quilates, la consagración de los literatos del tiempo, ésta en el Museo de Arte Moderno.

Aquí, no sólo la obra maestra de Esquivel, sino el mejor documento iconográfico de la más ilustre selección de escritores del siglo (figs. 27, 217 y 218). En el estudio de Esquivel, que por un momento suspende la pintura de un cuadro religioso, se congregan cuarenta y un literatos, y se añaden los retratos de dos ya entonces difuntos, el duque de Rivas y José de Espronceda. Zorrilla, al centro izquierdo de la composición, lee unas poesías, escuchadas por los más relevantes de sus colegas. Sentados, Juan Nicasio Gallego, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Antonio Ros de Olano, Javier de Burgos y Martínez de la Rosa, a un lado; en el opuesto, Mesonero Romanos, el Duque de Frías y Agustín Durán. En pie, de izquierda a derecha, Ferrer del Río, Hartzenbusch, Rodríguez Rubí, Gil y Baus, Cayetano Rosell, Antonio Flores, Patricio de la Escosura, el Conde de Toreno, Joaquín Pacheco, Mariano Roca de Togores, el Conde de Cheste, Gabino Tejado, José Amador de los Ríos, Luis Valladares, Carlos Doncel, Güell y Renté, José Fernández de la Vega, Ventura de la Vega, Luis Olona, Julián Romea, José Quintana, José María Díaz, Ramón de Campoamor, Manuel Cañete, Pedro de Madrazo,

Aureliano Fernández Guerra, Cándido Nocedal, Gregorio Romero Larrañaga, Eusebio Asquerino y Manuel Juan Diana. Estaban todos, los más y los menos insignes; pero Martínez Villergas, no incluido en la glorificación, no escatimó sus pullas contra el cuadro que llamaba de "la pandilla". ¡Gloriosa pandilla, aunque lo hubiera sido! Éste es el cuadro más entrañable, más trascendental e insustituible de todo el siglo XIX español, prenda de un momento de perfecta coordinación entre artes y letras, cuadro casi sin precedentes ni consecuentes, único y fundamentalísimo en la historia de nuestra cultura. Y, al firmarlo Esquivel en 1846, establecía bien, precisamente al mediar la centuria, el momento más caliente, seductor y rico en figuras ilustres, de nuestro Romanticismo.

Es también imprescindible consignar que se trata del primer cuadro con una reunión de intelectuales en el estudio de un artista. Courbet no pintará su célebre "Atelier" hasta 1855, creando una tradición que seguirán, entre otros, Fantin Latour y Maurice Denis. Otra razón más para que tributemos verdadera devoción a la obra maestra de Esquivel, al cuadro de la gloriosa "pandilla" de autores de nuestras mejores letras.

Antonio Esquivel no creó escuela. De sus hijos, Carlos y Vicente, el primero (1830-1867) logró algunos modestos éxitos por sus envíos de cuadros de género y de historia a las exposiciones nacionales.

LOS SEVILLANOS EN MADRID. GUTIÉRREZ DE LA VEGA. — Un claro paralelo con Esquivel es el ofrecido por José Gutiérrez de la Vega, menor en fama, pero de ningún modo en méritos, aunque no tenga en su haber pintura tan trascendente como la acabada de glosar. Gutiérrez de la Vega nació en Sevilla, parece que hacia 1805, hijo del grabador José Gutiérrez de la Vega y de doña Isabel de Carrizo, ambos de ascendencia santanderina. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y aparece en Madrid en 1832, cuando Esquivel. Lo mismo que éste, se presenta al concurso de la Academia de San Fernando, y su cuadro La coronación de San Fernando le vale el nombramiento de académico de mérito. Concurre a varias exposiciones y es otro de los entusiastas fundadores del Liceo. Fue, sucesivamente, director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y profesor de estudios previos de la Academia de San Fernando. Pidió reiteradamente el puesto de Pintor de Cámara, que se cree no llegó a conseguir. Y falleció en Madrid en diciembre de 1865.

La somera biografía informa poco de los valores de este sevillano, óptimo conocedor de la pintura de su tierra y por su mano reactualizada. Pocos cual él supieron analizar la obra de Murillo, aprender su técnica y sus alardes de pincel, sus veladuras, sus vaporosidades, sus delicadezas. Este consciente aprendizaje pudo haber quedado en no otra cosa que en maestría para imitar y contrahacer la pintura murillesca, precisamente superestimada en aquel tiempo, y es verdad que algunos cuadros religiosos de Gutiérrez de la Vega se acercan mucho, como la Santa Águeda presentada en 1855 a la exposición de París, al ilustre prototipo. Pero, en general, esta destreza técnica fue usada por nuestro hombre para hacer increíblemente deleitosos sus retratos femeninos, especialidad, fibra y clave de la pintura del sevillano. Pues, realmente, estamos hablando de un gran retratista de mujeres.

Entendámosnos. Gutiérrez de la Vega, que abordó también el paisaje, cual testimonian los de Sevilla y Alcalá de Guadaira, retrató a no pocos personajes masculinos; entre ellos, Arriaza, Bretón de los Herreros, Bravo Murillo, y los generales Rodil, Quesada y Linaje; pero con todo y lograr de estos modelos efigies excelentes, no pueden ser comparados con



Fig. 218.—ANTONIO ESQUIVEL: REUNIÓN DE LITERATOS EN EL ESTUDIO DEL ARTISTA. DETALLE (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 219, 220, 221 y 222.—JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA: RETRATOS DE LA ESPOSA E HIJAS DEL CÓNSUL BRACKENBURY (COL. DELGADO BRACKENBURY, MADRID), DE ISABEL II Y DE DAMA DESCONOCIDA (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).

la gracia — a veces un tanto sensual — y la seducción mostrada en sus retratos femeninos. El de doña Catherine Brackenbury, esposa del Cónsul de Inglaterra en Cádiz, firmado en 1830, es de una dignidad y firmeza poco comunes (fig. 219), y el de las hijas de la misma dama (figura 220), de un encanto fuera de serie. Agreguemos el de la Duquesa de Frías, vestida de andaluza, obra de 1835, o el de la Condesa de Berberana y su hija Emilia, o el de la Marquesa de Valdeterrazo, de 1850, o el de la dama desconocida que figura en el Museo Romántico (figura 222). En el mismo, el gran retrato de Isabel II (fig. 221), firmado en 1845 y que consta haber sido propiedad de Narváez, no sólo nos da la imagen más simpática de la Reina, sino que su prodigiosa técnica pictórica resulta ser de una suculencia, de un disfrutar el pintor con la materia, más bien excepcional en los años que andamos historiando. Empastes y veladuras aparecen, no ya como una reminiscencia murillesca, sino superándola. Y es por esta razón por la que Gutiérrez de la Vega había de ser pintor de féminas y no de varones. Se produce el caso inverso a Antonio Esquivel, complementándose a maravilla ambos artistas, cada uno en su especialidad. Pintor más estudioso el que nos ocupa, tuvo una época de acercamiento a Goya, con lo que superó su primer y absorbente murillismo, una vez fundidas ambas seducciones.

Parece que dos de sus hijos, Joaquín y Francisco, fueron pintores también, y del último se conserva algún retrato masculino. Ello aparte, consta la existencia de un homónimo sevillano de Gutiérrez de la Vega, sin ninguna relación con este absoluto maestro.

PÉREZ VILLAAMIL Y EL PAÍSAJE ROMÁNTICO. — Cuando va a virar bruscamente esta historia en géneros y procedencias geográficas de artistas, pasando del retrato y del costumbrismo andaluz y madrileño al nuevo concepto del paisaje y al insigne gallego que fue su introductor e inventor, no sobrará tratar de rastrear precedentes a ambas novedades. Pero serán escasos. Si atendemos al paisaje, uno de los primeros nombres — casi el único — corresponderá a aquel Antonio Brugada, madrileño, que debió nacer por el año 1800, que fue discípulo de la Academia de San Fernando de 1818 a 1821, que mantuvo amistad con Goya y le vio morir en Burdeos, que siguió su aprendizaje en París, y que luego de haber obtenido los honores de Pintor de Cámara, falleció en 1863. Tan sólo esa condición de amigo de Goya — que no discípulo — ha conservado su nombre del olvido en que le hubiera sumido su aburrida obra, totalmente integrada por marinas y combates navales con que afligió a no pocas exposiciones. Era género desprovisto de interés y sin posibilidad de superar al capitán sexcentista Juan de Toledo.

Pero si el paisajismo era género inédito, no menos lo estaban los artistas gallegos después de la gestión de Gregorio Ferro, apenas sucedido sino por dos compostelanos, el retratista Plácido Fernández Erosa, que lo fue, entre otros personajes, de Fernando VII, y el miniaturista Juan José Cancela del Río. De aquí que resulte mayormente imprevista la aparición de esa figura inefable, honor, gloria y verbo del romanticismo español, que fue Jenaro Pérez Villaamil. Criatura tan representativa y valiosa que será difícil pasar a considerarla frenando el entusiasmo que suscitan él y su obra, con todas las demás circunstancias accesorias.

Había nacido en El Ferrol el 3 de febrero de 1807, hijo de Manuel Pérez Villaamil y de María Dughet. El padre era profesor de dibujo, topografía y fortificación en el colegio militar de Santiago de Compostela, y en este centro comenzó sus estudios Jenaro, pasando bruscamente, a sus solos ocho años de edad, de estudiante a profesor ayudante de dibujo;

puede ser que por descarado nepotismo, puede ser que por brillar ya en él sus asombrosas facultades. Sigue la carrera militar, y en calidad de oficial de Estado Mayor se bate en 1823 contra las tropas del Duque de Angulema, cayendo herido y prisionero en Sanlúcar la Mayor. Marcha luego a Cádiz a reponerse de sus heridas, y residirá en esta ciudad varios años hasta que su desafección para con el absolutismo y su afán de aventura le dirigen hacia las Antillas. Trabaja en Jamaica y, sobre todo, en San Juan de Puerto Rico, donde decora, consta que con maravilloso acierto, el Teatro Municipal. En 1832 da por terminada su estancia americana y regresa a España en el bergantín "Amistad", tocando tierra portuguesa el 27 de abril. En ese año y en el siguiente pasa lo más de su tiempo en Madrid, excepto una estancia en Sevilla, durante la feria de 1833, ocasión en que es extremadamente probable que trabe conocimiento con David Roberts (1796-1864), el sensibilísimo pintor escocés, con el que en lo sucesivo tendrá tantas concomitancias. En 1835 ingresa en la Academia de San Fernando, y en 1838 obtiene el grado de Caballero de la Orden de Isabel la Católica. En ese mismo año expone por primera vez en Londres, lo que repetirá en 1840. Ignoramos cuándo ha casado con Teresa Ruiz Perelló, su guapa y dulce esposa, cuyo retrato pudo verse en la exposición retrospectiva de 1954.

¿Qué proscripción, qué incompatibilidad política arrojó al artista nuevamente de España? Una u otra ha comenzado en 1842; esto es, durante la regencia de Espartero, a la que Villaamil, de ardientes convicciones liberales, debería haber sido afecto. Lo cierto es que desde París y Rouen marcha a Bruselas. Llega el 17 de diciembre, y entre Bélgica y Holanda permanece hasta el 3 de febrero de 1844, en que llega a Madrid. El 2 de febrero de 1845 es nombrado Director de la Academia. Y muere en Madrid el 5 de junio de 1854.

Pero los anteriores datos distan mucho de ser completos, y la biografía de Villaamil aún ha de investigar muchas lagunas. Este enardecido romántico, este artista singular, este celta rubio y de ojos azules, gustaba de mostrarse misterioso. Jamás alude en su inestimable diario comenzado en 1844 a las razones de su exilio, y tampoco hizo sino sugerir haber estado en Grecia, lo que parece ser verdad, aunque ignoremos cuándo. Y su temperamento un poco retraído, sin duda enfermizo de antiguo, como prueba su temprana muerte a los cuarenta y siete años, será el responsable de la escasez de noticias biográficas. Desde luego, escasez compensada por la abundancia de su obra.

Es ésta de sorprendente novedad y de exquisita prestancia. Su primer concepto del paisaje, aparte las obras juveniles, el del pintoresquismo arqueológico, con el que coopera del modo más activo a la revivificación romántica de lo medieval. Interiores y exteriores de iglesias y monasterios (figs. 229 y 230) son delineados con exquisitez y respeto, con probidad documental y con pleno conocimiento de cada estilo; pero no serían piezas testificales del romántico por excelencia si no añadiera al testimonio un aditamento humano de infinita cantidad de garbo. Tratantes, arrieros, soldados y frailes contemporáneos — o, con menos fortuna, gentes vestidas según modelos históricos — se agrupan, charlan y holgazanean en derredor de la arqueología constatada. Ello todo, con un equilibrio y contrapeso constantes, suficientes para que la obra no se contente con ser retrato de un edificio de este o de aquel siglo, sino estampa totalmente vivida y calentada por la colaboración humana (lám. III). Respeto a la presencia del monumento, pero fantasía en su inmediación. La consecuencia es que Jenaro Pérez Villaamil, aun sin proponérselo, incluso comenzando por un impulso de premeditado rigor, llega a hacer más bello el monumento copiado, y de ello pueden ser testi-



Lám. III.—JENARO PÉREZ VILLAAMIL: INTERIOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

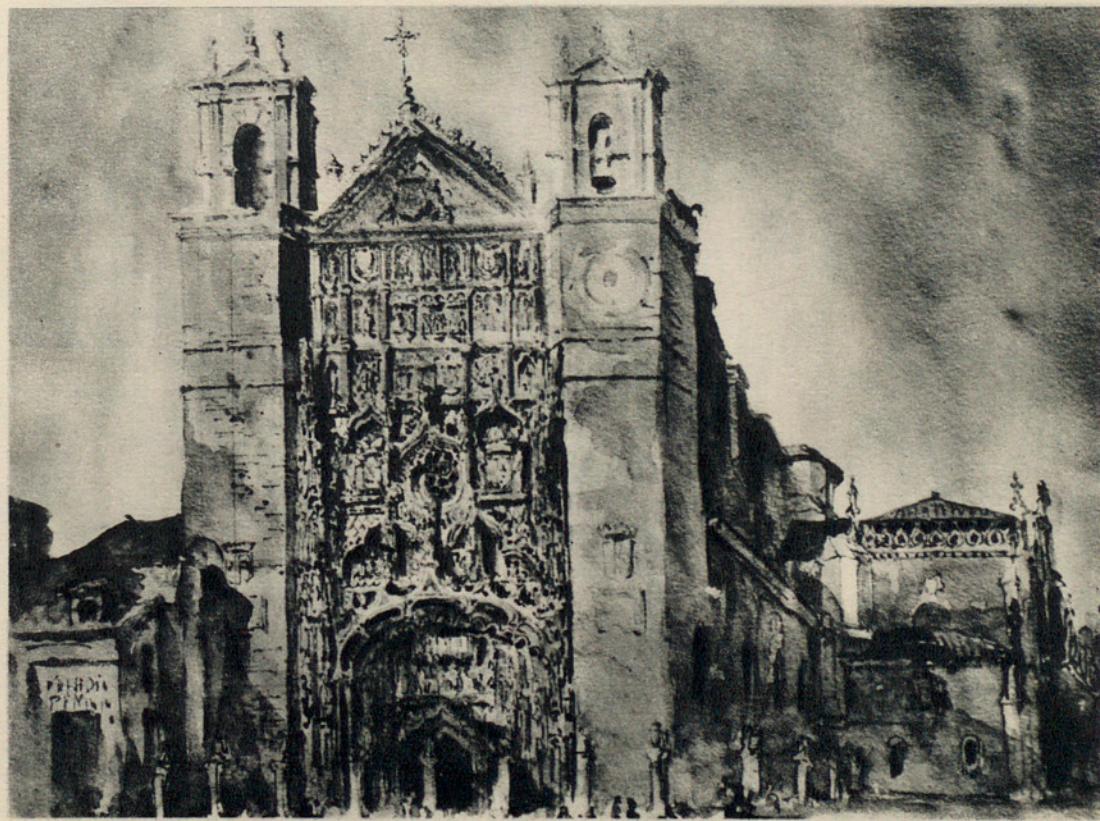
monio acuarelas tan insignes como las que se refieren al Ayuntamiento de Bruselas (fig. 228) o a San Pablo de Valladolid (fig. 224).

Que David Roberts tuvo buena parte de responsabilidad en la dedicación es cosa probada, aunque sólo sea en alguna copia que Villaamil — por ejemplo, en el caso de la Girald — hizo del escocés. En todo caso, era motivación demandada por el ambiente general, y que se condensaría en el bellísimo monumento bibliográfico conocido como "España Artística y Monumental", al que se aludió en la introducción con amor y devoción. Costeaba la edición el Marqués de Remisa, suministraba el texto — de regular valía — Patricio de la Escosura y se debían a Villaamil los originales de las láminas, litografiadas en París. El primer volumen apareció en 1842 y el segundo en 1844. Otra edición en tres tomos lleva la fecha de 1865 y se hizo en Madrid.

Realmente no se trata de una antología de la monumentalidad española, porque los edificios de Toledo y Burgos priman sobre otras ciudades y regiones. No todos los originales previos son de Villaamil, ya que éste aprovechó otros de José Domínguez Bécquer, de Valentín Carderera y de Cecilio Pizarro, pero bien se advierten las diferencias. Los dibujos y acuarelas del ferrolano son de una pulcritud de dibujo, de una gracia lineal, de una frescura de trazo sin precedentes (fig. 227). Ello aderezado con notitas que ayuden al recuerdo, especificando colores, matices o materias, con lo que estos dibujos y estas acuarelas (fig. 223) componen algo así como la más preciosa flor del cariño romántico para con la vieja España. Evidentemente, los litógrafos parisienses traicionaron y cambiaron, interpretaron caprichosamente la maravilla bosquejada por el artista; aun siendo así, la aventura mecénica del Marqués de Remisa merecerá gratitud eterna de los amantes del arte. Una empresa semejante con la que soñaba Villaamil en el destierro, "Bélgica artística y monumental", no llegó a convertirse en realidad.

Cifras notoriamente exageradas aseguran que Villaamil no pintó menos de ocho mil cuadros, como se añade que dejó diez y ocho mil estudios. Seguramente, esta imposible leyenda no tiene otra base que sus probadas rapidez y fecundidad; la primera, certificada por el torneo entablado por Jenaro con su cuñado Lucas para ver quién pintaba antes El castillo roquero (fig. 231), del que se conservan en el Museo Lázaro Galdiano las dos versiones, realizadas en el corto plazo de una hora. Pero este alarde no sería sino excepcional, y otros óleos del artista, como ese espléndido Castillo de Gaucín (fig. 225), ahora en el Museo de Granada, dorado, fastuoso de luz y de contrastes, paisaje desatadamente romántico, juntando roquedal, fortaleza, tumba de muerte violenta y sujetos con porte de bandidos, no ha podido ser realizado — a menos se crea en milagros — sino en varias horas de atenta dedicación. Otro tanto se dirá del Paisaje oriental, mostrando un templo clásico en ruinas, del Museo Romántico.

Un día recordó Jenaro Pérez Villaamil su lugar de nacimiento, y marchó a Galicia. En agosto y septiembre de 1849 están fechados algunos de los más delicados y portentosos dibujos del gran pintor, unas veces retratando edificios de Betanzos, Mugardos, Cambre, Marín, Pontevedra, etc.; otras, interesándose por los campesinos, la arquitectura popular o la naturaleza propiamente dicha. Siempre con una seguridad de trazo que enamora. Y si pudiera sorprender la escasa beligerancia que Jenaro concedió a ese paisaje natural (fig. 232), sólo se deberá a que su considerable afición al tiempo que vivió le ordenaba preferir lo relativo al hombre; sin duda, existen, aparte los dibujos dichos, muchos otros óleos de puro paisaje, naturalmente, menos característicos que los comentados. Y otro curioso tipo de paisaje es el



Figs. 223 y 224.—PÉREZ VILLAAMIL: VISTA DE SEVILLA (COL. PARTICULAR, MADRID); SAN PABLO DE VALLADOLID (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



Figs. 225 y 226.—PÉREZ VILLAAMIL: EL CASTILLO DE GAUCÍN (MUSEO DE BELLAS ARTES, GRANADA); INAUGURACIÓN DEL FERROCARRIL DE GIJÓN (MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS, MADRID).

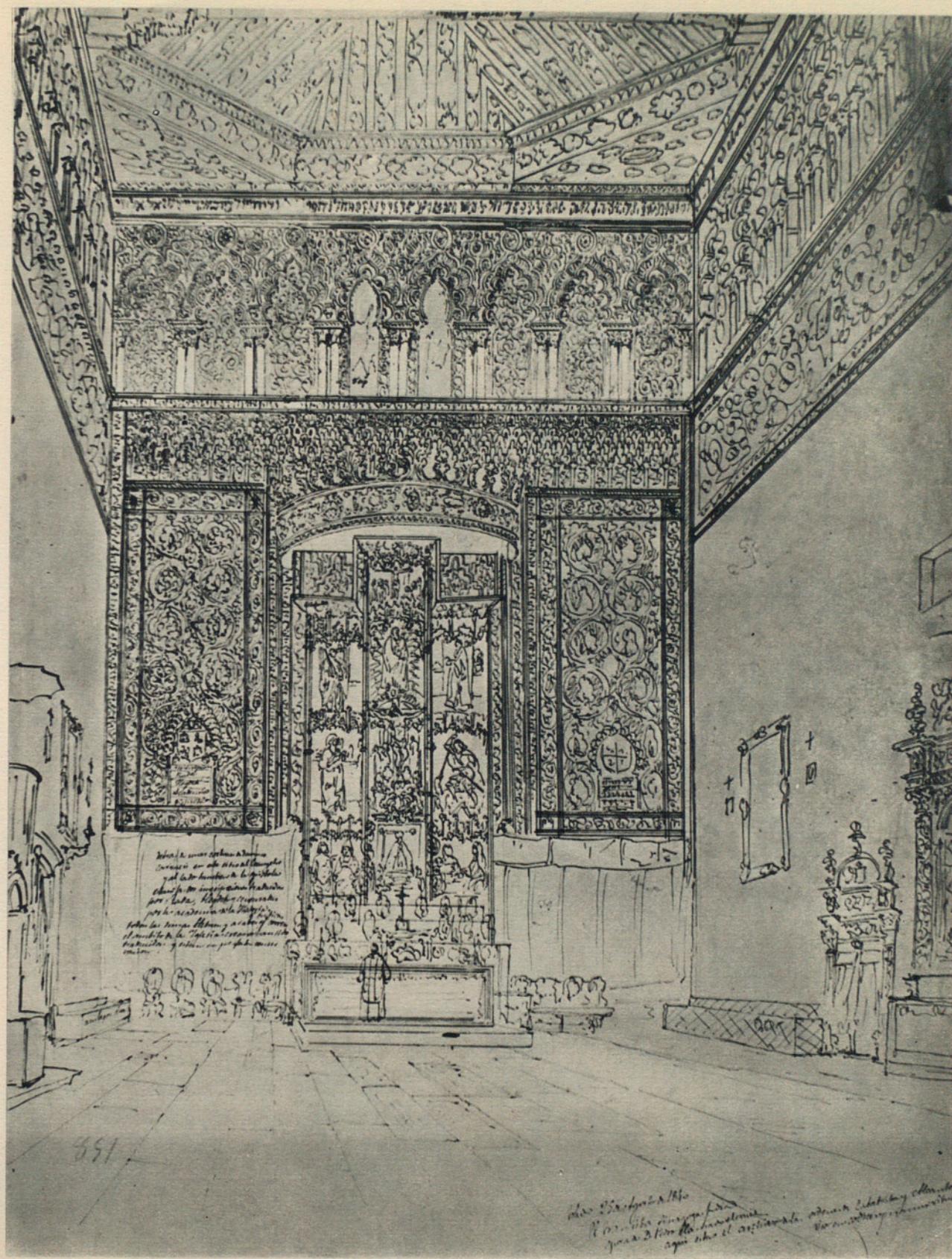
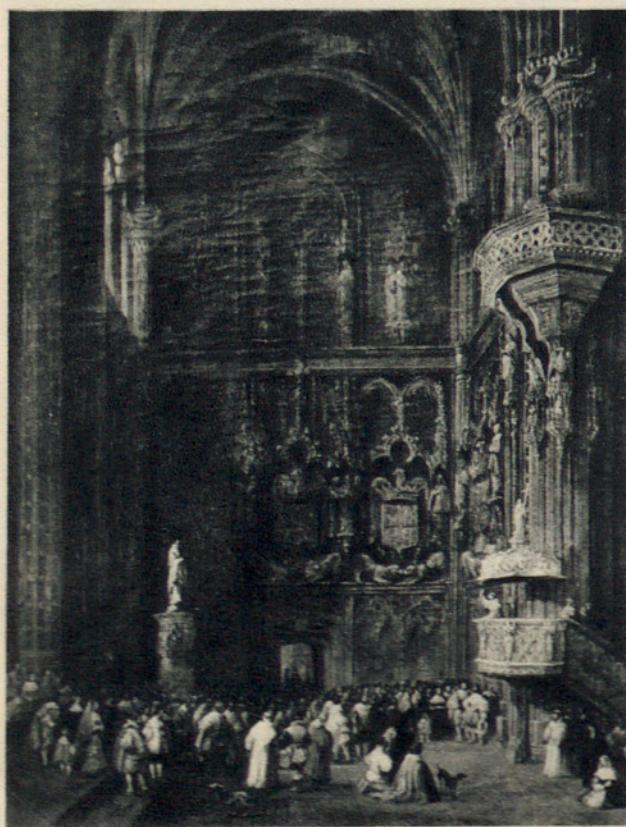
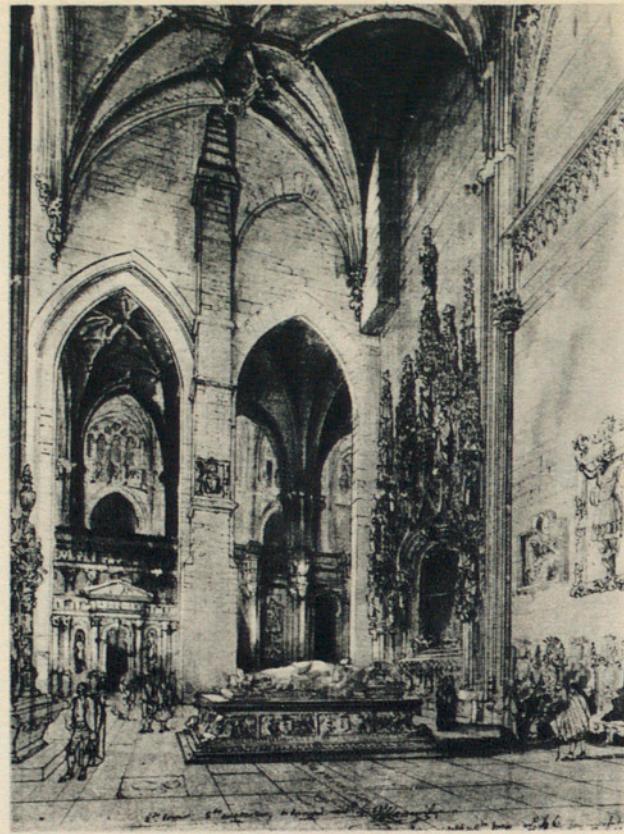


Fig. 227.—PÉREZ VILLAAMIL: LA SINAGOGA DEL TRÁNSITO, DE TOLEDO. DIBUJO (COL. VICTORINO SIMÓN, MADRID).



Figs. 228, 229, 230 y 231.—PÉREZ VILLAAMIL: AYUNTAMIENTO DE BRUSelas (COL. PARTICULAR, MADRID); INTERIOR DE LA CATEDRAL DE BURGOS (COL. PARTICULAR, MADRID); INTERIOR DE SAN JUAN DE LOS REYES, DE TOLEDO (COL. ZULUETA E ISASI, MADRID); EL CASTILLO ROQUERO (MUSEO LÁZARO, MADRID).

que dos años antes de su muerte realizó con ocasión de la inauguración del ferrocarril de Gijón (fig. 226); paisaje, sí, y menudas multitudes, y el símbolo del progreso, a cuya causa se había dedicado; todo en un cuadro de inmenso interés documental.

Por exagerada que sea la cifra de diez y ocho mil borrones y dibujos, siempre será elevada la auténtica, así como certificada por el método de enseñanza que practicaba en la Academia; comenzar con un borrón de tinta, ayudarlo con otras más claras y perseguir el resultado. Procedimiento muy censurado, pero acorde con las enseñanzas que, derivadas de Alejandro Cozens, eran muy usuales en el tiempo. Es verdad que para tener éxito en este proceso convenía poseer las dotes poco comunes de nuestro artista. Del cual, el más conocido en Europa después de Goya, el elogiado por Baudelaire, el emigrado romántico, nos despedimos con haría pena, para tratar de otros de sus colegas.

El primero en proximidad a Jenaro fue su hermano, Juan Pérez Villaamil, quien trató de rehuir un tanto el estilo fraterno, en procuración de un estilo de paisaje propio, no conseguido. Discípulo bastante más efectivo del gran romántico sería Antonio Rotondo y Rabasco, madrileño (1808-1879), pues que estudió al lado de Pérez Villaamil y asimiló no poco de su manera, según puede inferirse del paisaje fantaseado de nuestra colección (fig. 233). Ossorio y Bernard se refiere a la fecundidad inimaginable de este artista, asegurando que en sólo el verano de 1868 le había visto pintar ciento catorce cuadros, haciendo ascender la suma de los que firmara a dos mil. Por lo menos, era Rotondo un talento polifacético, ya que, aparte de pintor y dentista de Isabel II, suscribió varias obras literarias e históricas, como la "Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de... El Escorial". Su esposa, doña Teresa Nicolau y Parody (1817-1895), discípula de Vicente López, fue también discreta pintora.

Otro, más que discípulo, imitador, era Francisco de Paula Van Halen, natural de Vich (1820-1872), discípulo de Aparicio y de la Academia de San Fernando. Pintor muy menor y dado a varios géneros, acabó dándose por completo al de historia, y si se le trae a este lugar es por razón de su serie de litografías "España pintoresca y artística" (Madrid, 1847), donde colecciónó vistas de monumentos — sin posible comparación con Villaamil — y de tipos populares sin gracia. Pintó algún cuadro de paisaje monumental; pero su obra más simpática es el Húsar de la Princesa, que guarda el Museo Romántico.

Sin que proceda hablar de discipulado, sino de concordancia de estímulos, surge aquí la figura extraordinariamente simpática de Francisco Javier Parcerisa y Boada, barcelonés (1803-1876). Nacido en el seno de una familia modesta y debiendo ganar su vida, una irresistible atracción le llevó, primero, a dibujar los monumentos de Barcelona, y, concretamente, la Catedral; después, a ser uno de los que primeramente practicaron en España la litografía y el daguerrotipo. Hace un viaje a Granada para ver sus edificios, crece en entusiasmo y ambiciones, y, asociado con Pablo Piferrer, comienza a publicar en 1839 los "Recuerdos y bellezas de España", con texto del literato dicho, y, fallecido éste, con otros de Pi y Margall, Pedro de Madrazo y José María Quadrado. Esta obra, capital monumento de la historiografía romántica de nuestro arte, se ilustraba con quinientas ochenta y ocho litografías de Parcerisa, en general más fieles que las de la obra gemela de Villaamil, aunque no tan delicadas, y, claro está que con textos más responsables que los de Patricio de la Escosura. Posteriormente, Parcerisa, convertido en perfecto pintor al óleo, no se dirigió a otra temática que la de los monumentos que había litografiado, pintando excelentes cuadros, rigurosos y gráfísimos, de las catedrales de Burgos, Tarragona, León, Vich y otros insignes monumentos (figs. 235

y 236). Murió Parcerisa repentinamente, en su casa de Gracia, cuando estaba empezando a perder la vista.

Siempre de la misma generación, José María Avrial y Flores, madrileño (1807-1891), discípulo de José de Madrazo y de Fernando Brambila, principió como pintor de antiguos ornatos, dedicación que había de servirle para decorar los teatros de Gijón, León, Oviedo y Zamora, obteniendo también buena reputación de escenógrafo. Pero desde que fue llamado a dirigir la Escuela de Bellas Artes de Segovia, se interesó por los monumentos de esta ciudad, sobre todo por el Alcázar, y reprodujo minuciosamente sus interiores, documentación que había de resultar preciosa tras el incendio de este palacio en 1862. Otro pintor de monumentos, tan fiel como Avrial, pero añadiendo más emoción y gracia a la arqueología, fue el zaragozano Pablo Gozalvo (1827-1896), laureado con primeras medallas en las exposiciones, de 1860, 1862 y 1864, por sus aspectos de la Catedral de Toledo. Su cuadro más bello es el expuesto en la de 1871, que reproduce la Torre Nueva de Zaragoza (fig. 237), luego criminalmente derribada. El toledano Cecilio Pizarro, uno de los colaboradores de Jenaro Pérez Villaamil, en 1864 nombrado conservador del Museo de la Trinidad y, más tarde, restaurador del del Prado, pintó muy sentidamente monumentos de su ciudad, como el claustro de San Juan de los Reyes, destrozado, lienzo que, firmado en 1846, se conserva en el Museo Romántico. Pizarro murió en 1886, luego de haber ganado modestas recompensas en las exposiciones nacionales.

Aún más nombres de esta misma dedicación. Uno, el de don Vicente Poleró y Toledo, erudito, restaurador, arqueólogo y pintor, nacido en Cádiz en 1824, autor de cuadros de historia y de otros, bastante ingraciosos, reproduciendo monumentos. En fin, don Pedro Kuntz, romano, cuñado y discípulo de don José de Madrazo, formado también en la Academia de San Lucas de Roma, nos dio el aspecto de varios edificios de dicha ciudad, como la basílica de San Pedro.

En la vertiente catalana, aparte Parcerisa, dos personalidades de gran relieve: Fernando Ferrant y Luis Rigalt. Fernando Ferrant y Llausás, nacido en Palma de Mallorca, en 1810 pese a haber sucedido a Villaamil en la cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando, no es su seguidor, sino muy relativamente, prefiriendo en sus pinturas efectismos y nocturnos que le emparentan más bien con los paisajistas alemanes, como Caspar David Friedrich. El artista, bien situado en los medios cortesanos, falleció en El Escorial, en 1856. En cuanto a Luis Rigalt Farriols, de Barcelona (1814-1894), hijo del Pablo Rigalt ya comentado en el capítulo neoclásico, sucedió a éste en el profesorado de la Escuela de Lonja, de la que llegaría a ser director. Dado que conoció a Villaamil, se interesó por su tendencia y reprodujo buen número de monumentos catalanes; en él comienza ya a ser una realidad el paisaje de pura naturaleza, contribuyendo de modo capital su gestión al auge de esta modalidad en la posterior pintura catalana.

EL MÁS ENCENDIDO ROMANTICISMO. EUGENIO LUCAS. — Por usual que sea aproximar los nombres de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas, se ha preferido aquí separarlos, pues que bien lo estuvieron al diferir en toda una generación. Contaba ya Alenza diez y siete años cuando un día no concretado de septiembre de 1824 nace en Alcalá de Henares el tremendo torbellino de color que se llamó Eugenio Lucas y Padilla, hijo de un cierto Francisco Lucas, madrileño, y de María Padilla, complutense. La familia se trasladó a la capital segu-



Fig. 232.—PÉREZ VILLAAMIL: PAISAJE FANTÁSTICO (COL. PARTICULAR, MADRID). Fig. 233.—ANTONIO ROTONDO: PAISAJE FANTÁSTICO (COL. GAYA NUÑO, MADRID).

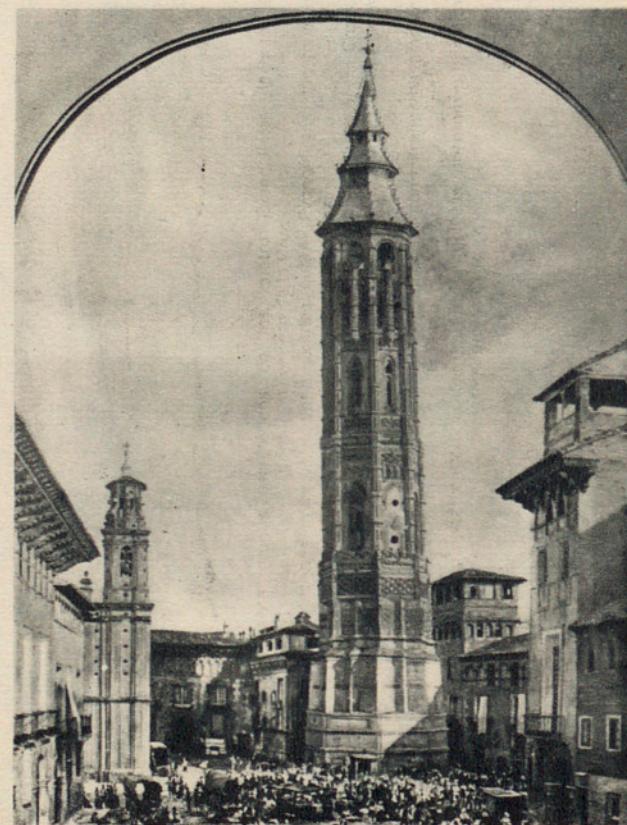
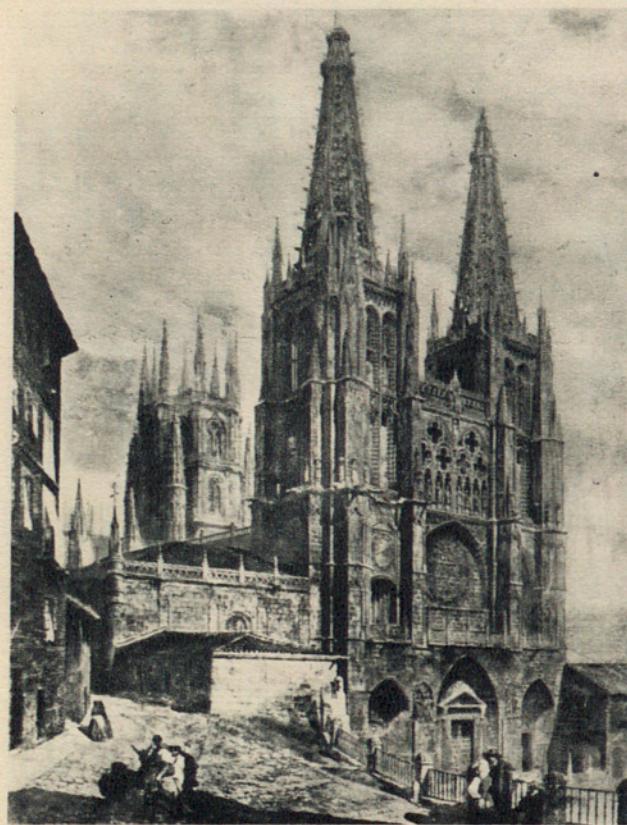
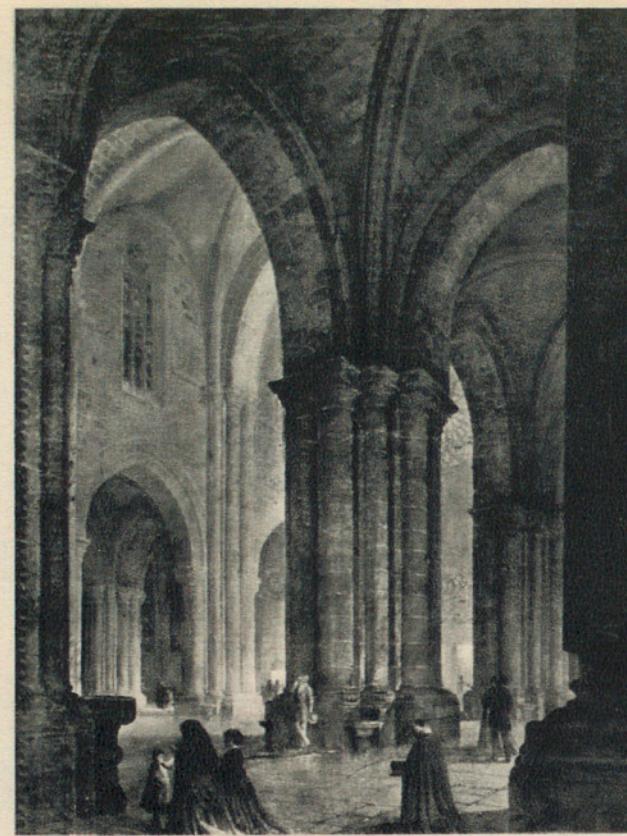
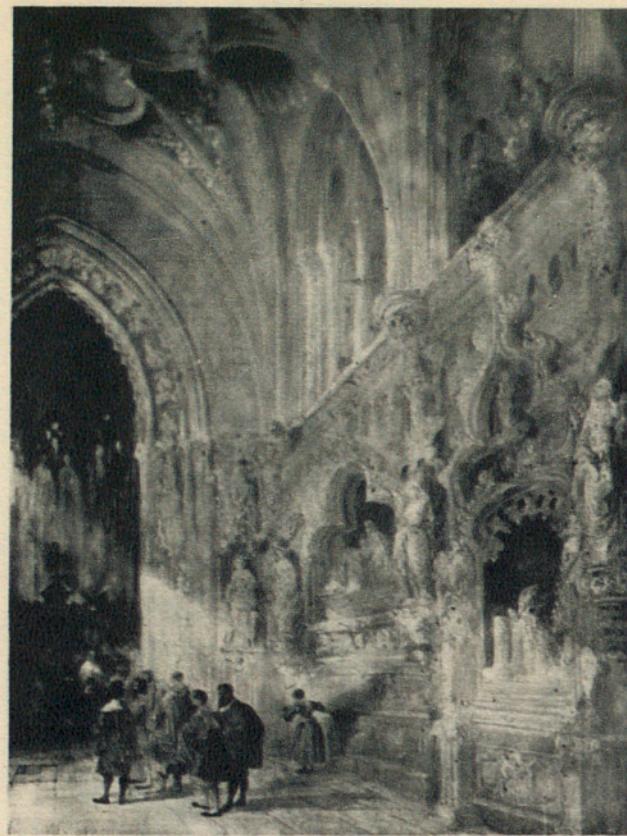


Fig. 234.—PÉREZ VILLAAMIL: INTERIOR DE IGLESIA FANTASEADA (COL. ARREGUI, MADRID). Figs. 235 y 236.—PARCERISA: LA CATEDRAL DE TARRAGONA (COL. PARTICULAR, MADRID) Y LA CATEDRAL DE BURGOS (PALACIO REAL, MADRID). Fig. 237.—PABLO GOZALVO: LA TORRE NUEVA DE ZARAGOZA (COL. PARTICULAR, MADRID).

ramente después que el muchacho, el que, gracias a la protección de un eclesiástico, don Leandro Álvarez de Torrijos —cuyo retrato, pintado por Lucas en 1848, es de lo más impersonal del artista—, pudo seguir estudios en la Academia de San Fernando, bajo la dirección de José de Madrazo, Camarón y Tejeo. Pero todos los biógrafos de Lucas están conformes en que lo extraído de tales enseñanzas no sería sino de orden técnico, ya que los verdaderos maestros —mudos— serían los que dictaban enseñanzas desde los marcos de sus cuadros en los dos museos existentes en Madrid: el del Prado y el de la Trinidad. De aquí la primera entrega a Goya, el artista más capaz de influir en un joven temperamento ya de suyo enamorado del color y de la vehemencia. El hecho de que ya en 1848 firme la Plaza partida, de la Colección Castillo Olivares, certifica cuán pronto ha comenzado esta dilección. Se atenuará, sin embargo, cuando el complutense recibe el encargo, oficial y es de suponer que codiciadísimo, de decorar el techo de la gran sala del Teatro Real. Esta pintura al temple se componía de cuatro paneles trapezoidales simbolizando a las artes, el baile, la poesía y la música, separados entre sí por cuatro matronas sedentes de tamaño natural. Además, medallones con retratos de Moratín, Velázquez, Bellini, Calderón de la Barca y Fernando de Herrera, extraña selección, a decir verdad, y que no dejó de ser criticada en su momento. Sólo conocemos ese techo por una vieja litografía, ya que el conjunto se renovó por Francisco Sans, pero bocetos para dos de los temas principales figuraron en la colección Lázaro. Puede ser que el joven Lucas se sirviera mucho de la habilidad de Enrique Philastre, autor del telón de boca, y que contaba con experiencia en el género por haber ya decorado los teatros de Lille, Douay, Lyon y Dijon. Pero, ya solo, Lucas había de pintar otros techos: el de la primera casa de don José de Salamanca, en la calle de Cedaceros, y el de la de don Pedro Arenas, en la calle de la Princesa.

Aparte tan golosos encargos, Lucas continúa pintando cuadros castizos, con los que su prestigio sube rapidísimamente. En 1852 hace un viaje a París, tan sólo documentado por la noticia de que allí le hiciera un retrato el pintor francés Alexandre Marie Roche. Dos años más tarde, y en unión de otros pintores españoles —Federico y Luis de Madrazo, Carlos Luis Ribera, Valentín Carderera, Joaquín Domínguez Bécquer, Rafael Tejeo, los Ferrant, Gutiérrez de la Vega, etc.— concurre a la Exposición Internacional de París, mediante la citada Plaza Partida y La Revolución, que no consta sea el cuadro del mismo nombre en el Museo de Arte Moderno de Madrid (fig. 240); obras elogiadas y comentadas por Edmond About y Thophile Gautier. Hasta la última fecha citada, en que muere su cuñado Pérez Villaamil, mantiene gran amistad con éste, provechosa por los desafíos y apuestas sobre hazañas pictóricas, ya alguna aludida. En 1856 parece estar en inmejorables relaciones con Palacio, ya que dedica una acuarela al rey consorte don Francisco de Asís y un óleo al príncipe Adalberto de Baviera. En ese mismo año viaja por Italia, según testimonian las fechas y firmas de dos acuarelas con temas venecianos. En 1859 está en Marruecos; pero es posible que antes de la inoportuna e inútil guerra que O'Donnell declaró a ese país, ya que no hay la menor noticia de que anduviera con nuestras tropas; pero una serie más bien numerosa de temas morunos asegura que la estancia fue aprovechada. En 1860 hace una excursión por los Picos de Europa. En 1861 se declara revolucionario y republicano mediante un curioso cuadro —La República dirigiendo a España por el camino del Progreso—, en el Museo Lázaro. En agosto de 1865 llega a Madrid Manet, y es casi seguro que trataran amistad, pues hay tradición de la existencia de un epistolario entre ambos grandes artistas, bien que nadie parezca haberlo

visto. En 1868, nuevo viaje por Italia, y, al año siguiente, excursión al norte de España y a algunas localidades francesas, como San Juan de Luz, Biarritz, Bayona y Pau. En fin, muere en Madrid Eugenio Lucas el 11 de septiembre de 1870.

Si en este puñado de datos vitales abundan las lagunas, las imprecisiones y los supuestos, nadie contribuyó a ello tanto como el propio pintor. Firmó muchas obras, pero fechó bastantes menos, lo que, en una producción tan asombrosamente copiosa como la suya, es razón para despistar y conducir a mil equívocos. De aquí que resulte difícil auscultar el porte de esa múltiple obra por años, ni por decenios, ni por ciclos, dado que las varias tendencias lukeñas se entrecruzaron constantemente, aumentando las incógnitas. Y si son inexplicables circunstancias como la de que fuera encargada decoración de tanta responsabilidad y tan apetecible como el techo del Teatro Real a un joven pintor de pueblo, o las trasmutaciones políticas de nuestro hombre, no añadirán mayor luz sus muchas seducciones y programas en perenne mezcla. Para poner un poco de orden en el estudio de este desordenadísimo y fabuloso artista, se comenzará por asegurar que fue siempre el pintor mejor dotado, el colorista más asombroso, pero, igualmente, el improvisador más irresponsable. Conviene, cuanto antes, rechazar la especie de que toda su fama se reduzca a una imitación de Goya, y menos todavía a un plagio del gran aragonés. Sin duda, Lucas había de ser fiel de por vida a este maestro que no pudo conocer; bien cierto es que copió e imitó no pocas de sus pinturas. Pero más verdad será que eligiera esos rumbos — los más espontáneos, populares y abocetados de Goya — con el propósito de continuar explotando una vena de vida nacional que persistía en España. Por lo demás, los innumerables cuadros de encierros, capeas, corridas más o menos serias, determinadas suertes taurinas, palcos con majos y manolas (fig. 239), figuras aisladas de unas y otros, romerías, aqüelarres, procesiones, escenas de bandidaje y violencia, etc., no son en ningún modo copias ni plagios de ningún Goya, sino ocasiones temáticas incesantemente brindadas por la era romántica a un fogosísimo colorista. Eugenio Lucas no pinta lo pasado, sino lo presente, explotando un temario programático que Goya no había hecho sino iniciar. Será, incluso, más desenfrenado que el maestro, más arrebatado, más irregular, más violento. Esos cuadros, entre los que figuran mil obras maestras, no pueden ser nunca confundidos con los de Francisco de Goya, pues que a la legua delatan haber sido pintados en brevísimo tiempo de inspiración, bien que el procedimiento y la fecundidad denuncien considerables errores de dibujo y composición. Errores y chapucerías bien venidas, porque sin ellas careceríamos de este asombroso panorama de garbo, de majeza, de constancia documental del más caliente siglo XIX. No se mencionarán piezas sobresalientes, porque ello demandaría muchas páginas. No cabe sino asegurar que el complemento ideal de este torbellino de gentes y masas cronizadas por Lucas (fig. 242) conoció el más feliz complemento en los temas marroquíes, realizados con una fogosidad mayor aún que los castellanos (fig. 241).

Por demasiado hablar de Goya en relación con Lucas, suele olvidarse una seducción no inferior, que es la proporcionada por Velázquez. Se sabe bien del fervor sentido por Lucas para con Diego, y cómo, por ejemplo, una copia suya de *Las Hilanderas* fue tenida por rigurosamente velazqueña en Francia. Y si este dato no basta — ni puede bastar —, pinturas del aplomo y seguridad del *Cazador* (fig. 238) aseguran del consciente estudio dicho, a lo que pudiéramos agregar las varias versiones de temas relacionados con la corte de Felipe IV, probando la obsesión del complutense para con la época. Sobra decir que nadie se dejaría confundir, y que estos Felipe, Mariana, Margarita y Velázquez de Lucas son inequívocamente



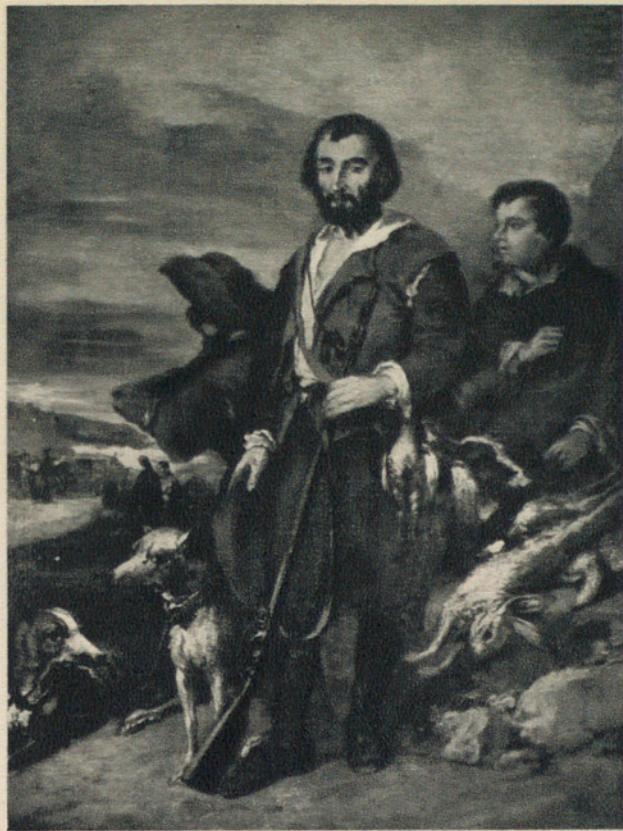
Lám. IV.—EUGENIO LUCAS: LOS HIJOS DEL ARTISTA (COLECCIÓN MARCH, PALMA DE MALLORCA).

románticos, ni más ni menos que un torero o una manola. Y, no obstante, varios de estos cuadros velazquizantes (fig. 244) son superiorísimos de color y de invención, infinitamente más nobles que cualquier pintura de historia y sin la más mínima relación con este género. Determinadas piezas, como los arreglos del Bobo de Coria o de Don Antonio el Inglés, se deben considerar como notables experiencias y estudios, investigaciones y metamorfosis en torno a una etapa pictórica que el artista conocía superiormente.

No retrocedió Eugenio Lucas ante ningún género ni ante ninguna novedad; pintó paisajes, en general de modo personalísimo y original; probó el retrato, dejándonos su propia imagen, la de su madre, la del torero Montes, la de Isabel II; no se arredró en acometer la pintura de desnudos y semidesnudos femeninos, en harta libertad de posturas. En algún momento, éste o aquel suceso le ha impresionado, y prodiga su iconografía; es el caso de la traída de aguas a Madrid, acontecimiento capital para la vida de la Villa, y cuyo brote en la calle de San Bernardo refleja el año 1858, por lo menos en tres versiones, la mejor de todas la de la colección Carles (fig. 243), admirable de verdad — computable con fotografías de ese año — y de ambientación. Que este signo de progreso produjera sensación lo demuestran también otros dos cuadritos del desconocido pintor Nicolás Cabañero, mostrando detalles de la conducción de agua por la sierra de Madrid.

Sería imperdonable abandonar al soberano pintor, dueño de una gama lúcida y vibrante, rica y sabrosa como ninguna de su tiempo, sin plantear y responder la pregunta de cuál fuera su filiación. Ya se ha visto que no nos conformamos con el dictado de mero seguidor o continuador de Goya o de Velázquez. La etiqueta de costumbrista es demasiado modesta para él, no concordando sino con un aspecto temático de su producción. Con lo que convendría buscar sentencia un poco más ennoblecadora. Ésta puede ser la que le considere como un preimpresionista inconsciente de serlo. Resulta demasiado cómodo adjudicar esa posición a Goya y verterla a bocetismo en el caso de Lucas cuando éste actúa de modo tan insistente en sus policromías esenciales. Por descontado que si aceptamos ese preimpresionismo, no será sino teniendo muy en cuenta la anárquica ausencia de todo credo estético en el complutense. Y, sin embargo, alguna extraordinaria obra de Eugenio Lucas puede ser comparada sin desdoro al mejor Manet. Es el retrato de los hijos del artista (lám. IV), antes en la colección Lázaro, ahora en la March, de Palma de Mallorca. Este cuadro soberano y por desgracia — ¿o por fortuna? — inconcluso, es de una fuerza contenida, de un rigor lineal y de un desparpajo colorista que obliga a pensar en el citado Manet. Obliga también a discurrir sobre cuál hubiera podido ser la posterior evolución del hombre de Alcalá de Henares de no haber muerto a sus cuarenta y seis años.

Era lógico que el prestigio de Lucas, así como su facilidad y su espectacularidad, le granjeasen discípulos e imitadores. Como tal, el militar sevillano Leonardo Santiago y Moreno, al concurrir a la exposición parisina de 1855, se enorgullecía de serlo. El granadino Paulino de Lalinde, que era alumno muy directo de Lucas, lo imitó en algunas escenas de romerías y verbenas, bien que derivase hacia la pintura de historia. Y se da también como discípulo a otro granadino, José Martínez Victoria, cuya producción cierta se conoce mal. De los dos hijos del artista, Julián y Eugenio, pintores ambos, el primero valía muy poco; el segundo, que firmaba Lucas Villaamil cuando deseaba distinguirse de su padre, era artista de inmensa habilidad, por lo general nada bien empleada. Su producción puede dividirse en tres grupos: uno, de descarada imitación de pinturas de su padre, insistiendo en la misma temática; otro, de



Figs. 238, 239 y 240.—EUGENIO LUCAS: EL CAZADOR, EL PALCO Y LA REVOLUCIÓN (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 241 y 242.—EUGENIO LUCAS: MOROS CORRIENDO LA PÓLVORA (MUSEO LÁZARO, MADRID); EL SITIO DE ZARAGOZA (ANTES, EN LA COL. LÁZARO).



Figs. 243 y 244.—EUGENIO LUCAS: INAUGURACIÓN DE LA TRAÍDA DE AGUAS A MADRID (COL. DOMINGO CARLES, BARCELONA); LA CORTE DE FELIPE IV (COL. ROIG, HUMACAO, PUERTO RICO).



Fig. 245.—FRANCISCO LAMEYER: MUJERES JUDÍAS DE TÁNGER.

pinturas que tratan de ser goyescas, no por similitud de asuntos y de gama, sino con la clara pretensión de pasar por obras del propio Goya, y un tercer grupo, el de imaginación propia, que, naturalmente, es el menos interesante. Excepto en la primera de las indicadas tendencias, en que con frecuencia se llega a confusión entre los dos Lucas, el que es llamado el Mozo se caracteriza por un canon más esbelto y por una pincelada más menuda. Eugenio Lucas el Mozo, cuya fecha de nacimiento se ignora,^{*} murió en Madrid el 23 de enero de 1918. Fecha que ya dice algo sobre las infinitas facetas estilísticas que hubo de presenciar, siguiendo muchas de ellas. Decoró techos en el palacio de don José Lázaro Galdiano y vendió a éste buena cantidad de cuadros del Lucas padre, del grandísimo pintor.

Sin que en puridad fueran discípulos de Eugenio Lucas, al menos el primero de los que nombraremos, sí quedan un tanto en su órbita, por paralelismo de temario y técnica, y tanto más cuanto que le sobrevivieron largos años, dos pintores, cada uno desigual en su propia obra, y los dos poco afortunados; Pérez Rubio y Ángel Lizcano. Antonio Pérez Rubio, nacido en Navalcarnero (Madrid) el 30 de noviembre de 1822, hijo, según se cree, de un cirujano, estudió en la Academia de San Fernando, pero sin adelantar gran cosa en la corrección de su dibujo, en tanto su excelente sentido colorista le obligaba a un bocetismo semejante en apariencia al de Lucas, pero a mil años de luz del garbo y brío de éste. Se especializó en escenillas de ambiente dieciochesco, indudablemente graciosas, pero inconsistentes y flojas (figura 249). De 1862 a 1887 expuso mucho en los certámenes nacionales, sin pasar nunca de segunda medalla, porque, a decir verdad, sus cuadros de tema histórico no merecían mucho más. Vivió pobre y bohemia existencia, poco compaginable con su altivez, y murió, atropellado por un ómnibus, en diciembre de 1888.

Ángel Lizcano, nacido en Alcázar de San Juan (Ciudad Real), en 1846, excede, en cuanto a cronología, la etapa que nos interesa, tanto más al haber vivido nada menos que hasta 1929. Pero su pintura de aire popular, rica en color, sólidamente trabada, en algún caso magistral, recuerda muchas veces a Eugenio Lucas y hasta a Goya, con quien ha sido confundido, por obra y gracia de marchantes desaprensivos, en el extranjero. Fue gran artista, superior al flojo tiempo del tercer tercio del siglo, y acabó en la miseria, matándose materialmente para poder vivir, a cambio de pintar todo cuanto le pidieran. Hasta aquí, el rastro de aquel cometa vertiginoso que se llamó Eugenio Lucas y Padilla.

LAMEYER. — Si algún rival de categoría tuvo Eugenio Lucas en su investigación del donaire popular y en la más concreta de los escenarios marroquíes, ese fue un hombre pésimamente conocido, y al que los repertorios más responsables despachan con unas cuantas frases formularias. Ese hombre, merecedor como pocos de una monografía bien trabajada y enaltecedora de su hacer, era Francisco Lameyer y Berenguer.

Había nacido en el Puerto de Santa María (Cádiz), el 12 de noviembre de 1825, hijo de homónimo y de doña María Belén Berenguer. No hay noticia de la institución en que se formara, y si se puede presumir que en San Fernando, será por la constancia de que, siendo aún muy niño, su familia se trasladó a Madrid. Lameyer ingresó en el cuerpo administrativo de la Armada y por algún tiempo simultaneó los deberes de este cargo con la pintura. Hombre acomodado, ni aceptaba encargos, ni vendía cuadros, ni concurría a exposiciones, siendo éstas las razones que han oscurecido su nombre, amén de un carácter huraño y poco comunicativo, excepto con amigos muy de verdad, cuales eran los Madrazo. Desde muy joven

* 1858 Véase artículo de Pardo Cañalés en la revista *Goya*, 239

dibujaba. Debutó como ilustrador en la edición del "Buscón", de Quevedo — entonces se le daba el nombre inexacto de "El Gran Tacaño" — de 1841, y continuó haciéndolo para otras ediciones de clásicos, para el "Semanario Pintoresco Español", "El Siglo Pintoresco" y "El Semanario". Estas ilustraciones eran generalmente grabadas en madera por Vicente Castelló y Amat. Otras más importantes son las que avaloran la primera edición de las "Escenas andaluzas", de don Serafín Estébanez Calderón, a quien conociera el artista en 1849, al integrar ambos la expedición militar del general Fernández de Córdoba en socorro de los estados pontificios. En 1860 parece que estuvo en París, y en 1863 residió varios meses en Marruecos, haciendo multitud de apuntes, de los que salieron algunos de sus cuadros principales. Dícese que viajó también por China, Japón y Filipinas; pero se ignora cuándo y si de tales viajes quedó testimonio plástico. Lameyer, que residía en la calle de Amaniel y mantenía un rico estudio en la del Espíritu Santo, falleció en Madrid el 3 de junio de 1877, cinco meses después que su madre. Hacía tiempo que había abandonado su carrera para no dedicarse sino a la pintura.

A la pintura, al dibujo y al grabado, pues era artista muy completo. Su confesado amor para con Goya no se resolvió en imitaciones ni sugerencias, sino en perfectísimas copias, la más certera de todas una de Las Majas al balcón, que daría lugar a muchos equívocos. Bonísimo retratista, demuestra serlo en el retrato de su madre. En alguno de sus viajes a París queda impresionado por la fogosidad de Eugène Delacroix, y un reflejo de esta admiración es un cuadro superior y, por otra parte, bien original: La barca de Caronte. En temas castizos, su Defensa de Zaragoza, del Museo de Arte Moderno de Lisboa, no es inferior a la escena del mismo título por Lucas. Pero quizá sea la serie más característica de Lameyer, en lo que se refiere a pintura, su colección de temas marroquíes, como Mendigo de Tánger, Mujeres judías de Tánger (fig. 245), Fakir en una mezquita tangerina (fig. 246), Combate moro, etc. Son obras muy estudiadas, muy ricas de color, en ningún caso inferiores a las de los orientalistas franceses del mismo momento. Marcan todo el comienzo de un gran capítulo de interés español hacia África y, cada día más, reclaman un estudio.

No son menos trascendentales los dibujos de Lameyer. Algunos, sencillos apuntes al carbón, muy rápidos y escuetos (figs. 247 y 248). Otros, también a lápiz, pero matizados con toques de color, son admirables y preciosos. Éstos suelen especular con tipos populares, bandidos, gitanos, etc., y normalmente adoptan un tono levemente caricaturesco que obliga a acercar a Lameyer, en este aspecto, más a Leonardo Alenza que a Eugenio Lucas. El aprendizaje deducible de la literatura y de la conversación del ingenioso Estébanez Calderón debió ser decisivo para nuestro hombre. En fin, Francisco Lameyer era destrísimo grabador al aguafuerte, datando su primera plancha de 1846. Hacia 1850 publicó una colección de veinte grabados, siempre con escenas populares proclives a lo grotesco, y en fecha posterior otra serie fue lanzada en París por el editor Cadart. Ambas son hoy extremadamente raras, en verdad inencontrables. Valdría la pena reproducirlas como primer medio de devolver a Francisco Lameyer toda la fama que merece.

VALERÍANO BÉCQUER Y EL COSTUMBRISMO. — Volvemos en busca de la dinastía Domínguez Bécquer, hace varias páginas abandonada. O, por mejor decir, en busca del último vástago de la familia, del hijo de don José Domínguez y de doña Joaquina Bastida y Vargas, que nació en Sevilla el 19 de diciembre de 1834, y al que se impuso el nombre de



Fig. 246.—FRANCISCO LAMEYER: FAKIR EN UNA MEZQUITA TANGERINA.



Figs. 247 y 248.—FRANCISCO LAMEYER: DIBUJOS (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID). Fig. 249.—PÉREZ RUBIO: BAILE CAMPESINO (COL. PARTICULAR, MADRID).

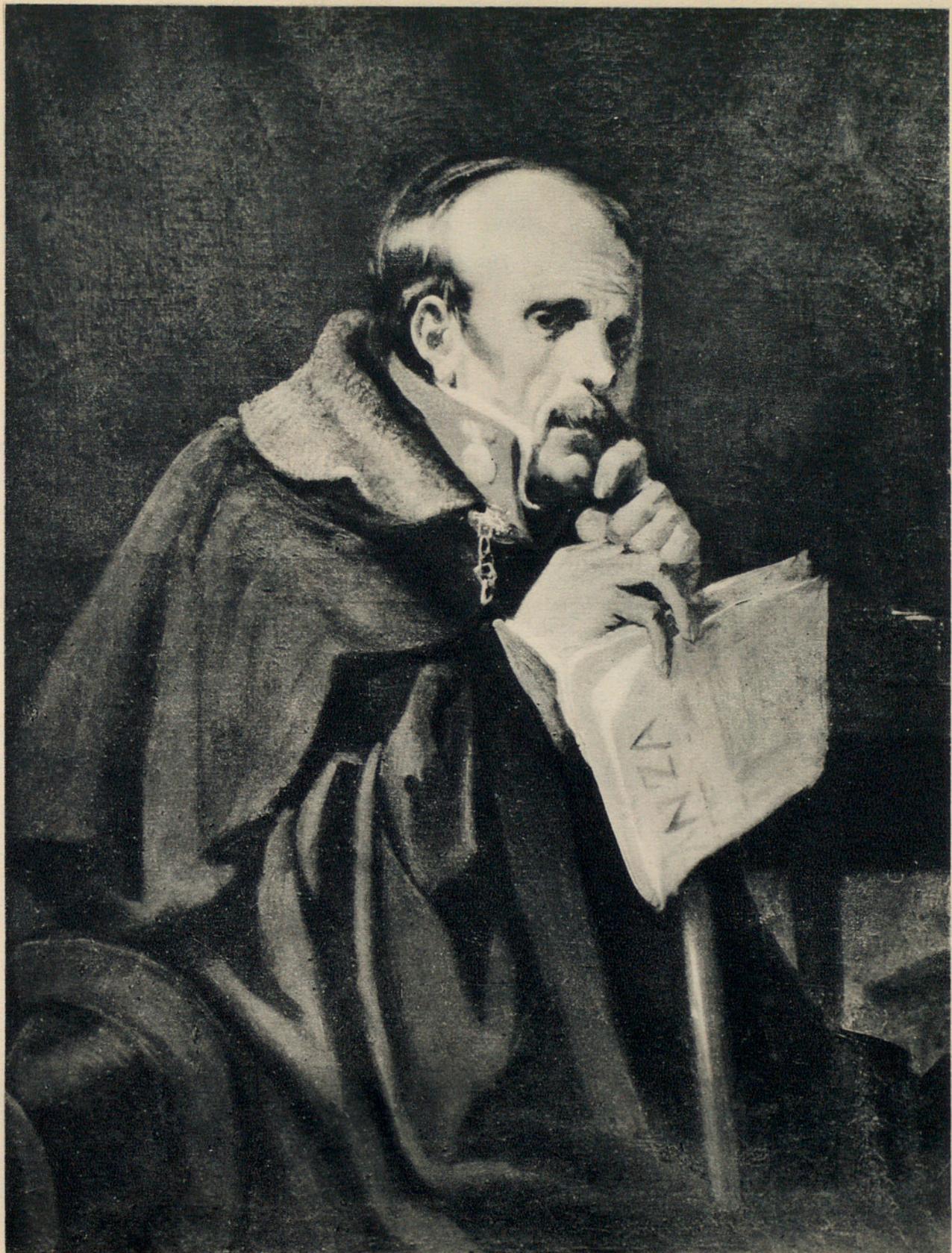


Fig. 250.—VALERIANO D. BÉCQUER: UN CONSPIRADOR CARLISTA (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).



Fig. 251.—VALERIANO D. BÉCQUER: RETRATO DE MUCHACHA (MUSEO LÁZARO, MADRID).

Valeriano. Catorce meses después nacería su hermano Gustavo Adolfo, y muertos el padre en 1841 y la madre en 1845, ambos quedaron huérfanos y escasos de posibles. Valeriano aprendió dibujo y pintura en el estudio de su tío Joaquín, luego de haber estudiado en el Colegio de San Diego. Al emanciparse, hacia los veinte años, comenzó a ganarse la vida vendiendo tablitas costumbristas. Por 1856 ó 1857, casa con Winnefried Cogham, hija de un marino irlandés retirado en el Puerto de Santa María, y sus dos hijos, Alfredo y Julia, nacen, respectivamente, en 1858 y 1860. En 1861, sin duda urgido por la necesidad de mayores ingresos, marcha a Madrid. Hasta esa fecha ha pintado cuadros tan importantes como *El conspirador carlista* (fig. 250), de 1856, y la curiosa *Familia del pintor carlista* (fig. 252), tres años posterior; *la Nodriza en traje de pasiega*; *El bardo, u hombre tocando el arpa*, en el Museo de Buenos Aires, que se tiene por retrato de Gustavo Adolfo, y el encantador cuadro de *La familia* (fig. 253), en el Museo de Cádiz, que, al estar firmado en 1856, no puede retratar a su hermano ni a su cuñada, puesto que esta pareja casó en 1861. Todo ello es pintura franca, caliente, totalmente romántica.

Al llegar Valeriano a Madrid en 1861, parece que su matrimonio con la irlandesa es tan poco feliz como el de su hermano Gustavo Adolfo con Casta Esteban Navarro. Será él quien se ocupe de los niños, en años de negras penalidades, no resueltas por el encargo de decorar el palacio del Marqués de Remisa, bocetos de cuya decoración se conservaban hace años en la colección García de Espinosa. Se unen los dos hermanos y pasan largas temporadas en el Monasterio de Veruela, desde donde Valeriano captará multitud de tipos y escenas populares. En 1865, don Antonio Alcalá Galiano le concede una pensión de dos mil quinientas pesetas anuales para recorrer España, sin mayor obligación que la de entregar dos cuadros anualmente al Museo. Comenzó entonces la etapa más feliz en la vida del artista. Recorrió sucesivamente las tierras de Zaragoza, Soria y las Vascongadas, concluyendo por Ávila, y de esas andanzas datan cuadros tan bellos como el *Baile de campesinos sorianos* (fig. 254), *El escudero*, *Pastores de Villaciervos*, *La fuente de la ermita*, etc., así como retratos tan excelentes como la muchachita que conserva el Museo Lázaro (fig. 251). Pero la pensión gubernamental, con todo y ser modesta, concluyó en 1868, mediante la revolución. Valeriano tuvo que contratarse como ilustrador de las revistas *"El Arte en España"*, *"El Museo Universal"* y *"La Ilustración de Madrid"*, ello luego de una temporada en Toledo. Las desdichas económicas, la ruptura con la esposa y una afección hepática van restando fuerzas a Valeriano Bécquer, que fallece en Madrid el 23 de septiembre de 1870.

Su obra, corta y homogénea, ya que apenas comprende sino retratos y escenas de costumbres, no rebasa la sesentena de óleos, suficientes para obtener idea de la valía del artista. Tanto en figuras aisladas como en los grupos, Valeriano era un maestro de la sencillez, logrando los mejores resultados con la mayor economía de medios. A la cabeza de su producción, los dos cuadros familiares, el del pintor carlista y el del museo gaditano; a continuación, los retratos, y, en fin, los gratos escenarios campesinos, vistos por primera vez con atención verista y no con ojos de buscador de fiestas tópicas ni superficiales. En todos los casos, un consumado colorista, y, por doquier, la sensación de la bondad, de la humildad del gran pintor. Pero no quedaría completo nuestro concepto de Valeriano Bécquer si nos atuviéramos exclusivamente a sus pinturas; la cuantiosa serie de ilustraciones mencionadas, con todo y haber sido forzosamente deformadas y desvirtuadas en sus líneas por los grabadores, componen un repertorio de grafismo dirigido a lo popular verdaderamente impagable. Y, aún

mejor, se conservan bastantes originales del artista. Por ejemplo, la Columbia University, de Nueva York, posee desde 1893 un álbum de dibujos y acuarelas de Valeriano, procedente de la venta que la esposa de éste, Winnefried, realizó nada más morir el desventurado pintor; álbum consagrado a la expedición a Veruela, de diciembre de 1863 a julio de 1864. Sus dibujos al lápiz y sus acuarelas son de la sencillez y pureza de trazo que era de esperar luego de haber gustado la pintura de Valeriano Bécquer.

Será difícil separar del género predilecto de Bécquer a otro pintor de parecidas metas, menos sensible, pero más afortunado en la vida; nos referimos al asturiano Dionisio Fierros (1827-1894), del que se sospecha haber intervenido en el macabro robo de la calavera de Goya, turbando su descanso en el cementerio de la Cartuja, de Burdeos. Por lo menos, retrató el cráneo del genial artista, y consta que lo poseyó y que pasó a sus descendientes. Aparte tal atrocidad, Fierros, único pintor que fue descendiendo en las exposiciones nacionales, pasando de primera medalla en 1860 a tercera en 1867, se especializó en la pintura de escenas campesinas, sobre todo de Galicia, donde permaneció de 1855 a 1858. Sus cuadros, fríos y exentos de gracia, quedan muy por bajo de los de Bécquer, aun siendo similares los enfoques.

Gran cuadro costumbrista, salado y garboso como pocos otros del siglo, es el que figura el Patio de caballos de la Plaza de Madrid antes de una corrida (fig. 255), con retratos de los diestros más famosos por 1853, fecha de la obra. Su autor era el madrileño Manuel Castellano (1828-1880), luego dedicado a la pintura de historia, en la que logró medianos triunfos. Es verdad que pintura de historia — de historia taurina — era este indudable acierto, el que, pese a su estudiadísima composición, no más sencilla especulando con toreros que con héroes medievales, conserva toda la gallardía del concepto inicial.

ROMA - PARÍS - MADRID. FEDERICO DE MADRAZO.— Ni por su educación, ni por sus modales y preferencias, ni por sus idearios de cualquier índole, podía haber sido incorporado el pintor ahora comentado a ninguno de los capítulos anteriores. La sola idea de que se divirtiera pintando gitanos, majos o malhechores, campesinos auténticos, bailes de farol o escenas de taberna, capeas o coros de mendigos, es tan incompatible con los sentires de Federico de Madrazo, con su mundo social y con su plano aristocrático cual para convertirse en disparatada. Ni majezas ni confusiones, sino una inalterable fidelidad a lo sereno y altivo, tan sin etiqueta nacional que su arte podría haber sido acogido por cualquier bandera, lo que no cabe en sus colegas hasta ahora estudiados. Pero también esta buscada insularidad, también esta postura insolidaria podía contener — y contuvo — a un superlativo artista.

Federico de Madrazo y Kuntz, del que casi sobra decir que fuera hijo de don José de Madrazo y de doña Isabel Kuntz Valentini, nacía en Roma el 9 de febrero de 1815, durante la estancia del padre junto al Tíber. Y parece que este nacer romano — no en Navalcarnero ni en Alcalá de Henares — marcaba ya el sino del pintor, como la circunstancia de haber sido bautizado en Santa María Maggiore, teniendo por padrino a nadie menos que al Príncipe Federico de Sajonia, del que recibió el nombre. Cuatro años después es traído por su familia a Madrid, y recibe educación humanística de don Alberto Lista. Pasa en seguida a ser discípulo de su padre y demás colegas en San Fernando, y tan pronto como a los catorce años pinta ya cuadros de historia clásica. A los diecisiete, el entonces celebradísimo en que aparecía María Cristina de Nápoles cuidando amorosamente a Fernando VII enfermo, obra famosa que conmovió a miles de sensibles corazones españoles. A esos cortos dieciséis años, Federico



Figs. 252 y 253.—VALERIANO D. BÉCQUER: ESTUDIO DE UN PINTOR CARLISTA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID); LA FAMILIA (MUSEO DE CÁDIZ).



Fig. 254.—VALERIANO D. BÉCQUER: BAILE DE CAMPESINOS SORIANOS (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 255.—MANUEL CASTELLANOS: EL PATIO DE CABALLOS EN LA PLAZA DE TOROS DE MADRID (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

de Madrazo es ya Académico de Mérito de la de San Fernando. A finales de 1832, marcha a París, donde es acogido por Dominique Ingres como un hijo. Por lo menos, como el hijo de un gran amigo; al año siguiente, el extraordinario retrato del maestro de La odalisca, por Federico, aún superior a los del Barón Taylor y de Agustín Medeck, podrá informar a Francia de la categoría del español romano. Pero no continúa, de momento, su dedicación de retratista, sino que se enfrasca en un gran cuadro de historia — consecuencias de los contactos con Paul Delaroche — en que figura al Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours; pintura fría, quieta, sin alma en su indudable y excesiva corrección. El cuadro fue expuesto en 1836 en la Academia de San Fernando y suscitó un entusiasmo hoy incomprendible. Al año siguiente, Federico de Madrazo vuelve a París, ahora como triunfador, y el rey Luis Felipe le encarga, para la galería de enormísimos lienzos de Versalles, uno que represente a Godofredo de Bouillón en Jerusalén, tela a la que se pudiera aplicar el anterior dictamen.

Vuelto a Madrid, prepara su viaje a Italia. Ha llegado el 21 de octubre de 1840 a Florencia, y, de aquí, por Perusa y Espoleto, alcanza el 24 su ciudad natal. En su diario de viaje consigna el nombre de ésta en mayúsculas: ROMA. Y en esa Roma, con razón mayúscula, en la que tantas seducciones eternas le aguardaban, escogió la más circunstancial, enfermiza y efímera, la del grupo nazareno, capitaneado por Overbeck y seguido por pintores de toda nación, la menos convencida, la italiana. Es fama que un cuadro de Federico totalmente inciso en la tendencia — Las Marías ante el sepulcro —, obra de las más flojas salidas de su mano, mereció los elogios de Overbeck, lo que significaba el más apetecible espaldarazo. En 1842 da por conclusa la experiencia romana y vuelve a Madrid, donde se le reserva todo cargo y todo honor. Será Primer Pintor de Cámara, Director de la Academia de San Fernando desde 1866, Director del Museo del Prado de 1860 a 1868 y de 1881 a 1894, y recibirá nadie sabe cuántas distinciones, entre ellas la de Caballero de la Legión de Honor. Ilustre y rico, convertido en gloria nacional, morirá en Madrid el 10 de junio de 1894. En realidad, puede casi decirse que vivió y actuó un siglo, dado que conoció a Fernando VII y a Alfonso XIII niño. Y tanto pudiera haber sido estudiado en el primero o en el tercer capítulo de este volumen, pues que en todos los ciclos cronológicos queda algo suyo.

Este hombre superafortunado, jamás sabedor de luchas por la vida, estrecheces, competencias y apuros, rector de los organismos estéticos españoles durante tantos años, heredero de su padre en rigorismos y dictaduras — condiciones todas que no excitan a la simpatía — supo corresponder a la bonísima estrella que constantemente le guiara. Fue un gran artista y un insigne pintor, y con tales títulos se mostró acreedor a su envidiable suerte. Cuando abandonó las mascaradas históricas y las tristísimas y blanduchas composiciones nazarenas evidenció ser lo que había comenzado demostrando; que era, antes que toda otra cosa, un maravilloso retratista. Un retratista más atractivo que, por ejemplo, Esquivel, por todo lo que tenía de enaltecedor de los modelos, y no precisamente por deseo de halagarlos, sino porque les contagia una natural dosis de nobleza que a todos llegó en alguna proporción. Y, dado que nuestro don Federico retrató por espacio de más de medio siglo, su perspicacia le obligaba a seguir las variaciones de gesto, de porte, de ademán, claro está que de modas masculinas y femeninas, tan cambiantes a lo largo de esos cincuenta años. Y aquí su destreza, aquí su magia. Ha palpado como nadie la aureola personal que el Romanticismo prendió en la cabeza de sus protagonistas mejores, y los retratos nobilísimos del marino Sánchez, del Duque

de Osuna a caballo (fig. 256), de Ventura de la Vega, de don Pedro de Madrazo, son pura esencia del tiempo, con un empaque distante propio del que sueña. Y no hay que referirse exclusivamente a óleos, porque los dibujos — excepcionalísimos, increíbles de perfección — en que capta a figuras tan entrañables como Mariano José de Larra (fig. 257) o su amigo el arrojado Conde de Campo Alange (fig. 258), a literatos como Bretón de los Herreros (fig. 259), a artistas como Ponzano (fig. 260), quizás los superen en excelencia. Pero pasan los años, y ahora es el anciano general don Evaristo San Miguel (fig. 261), prólogo a la revolución progresista de 1854, el que va rebasando aquellos años de sueño. Y pasarán otros, y el retratado será don Nicolás Salmerón, figura ya de nuestro tiempo (fig. 11).

De Fernando VII a don Nicolás Salmerón. Federico de Madrazo, pese a sus ideas políticas bien definidas, no altera su objetividad — de enaltecimiento, de perfectibilidad innatas — sea quién fuere el modelo. Incluso se rebelará contra las condiciones negativas de éste, no ocultando su disgusto ante las facciones de pepona gorda de Isabel II, y no otro sería el único caso en que los pinceles de don Federico mintieron, y mintieron sólo a medias. Con las demás españolas, no había miedo. Toda la innumerable cantidad de duquesas, marquesas, condesas, esposas de ministros y generales, damas particulares (fig. 263) que por centenares posaron ante él, poseían en mayor o menor medida belleza, gracia o distinción, y de cualquiera de estas cualidades sacaba máximo partido don Federico. Retratos como los de la Duquesa de Alba, la Condesa de Vilches, la Marquesa de Potestad, doña Leocadia Zamora o doña Carolina Coronado (fig. 262) sorprenden por su aire de familia, de común y general seducción, sin duda amable y cautivador, pero con algo y mucho de mundo distante y lejano, que tanto podía centrarse en París como en Londres o en Viena. No en vano se han pronunciado juntas muchas veces los nombres de Federico de Madrazo y de Franz Winterhalter, aunque nuestro artista quede a mil codos sobre el badense; éste no hubiera sido capaz de firmar el retrato de María Agustina Larrañaga de Zabaleta, la hermosa nodriza vasca de la Infanta Isabel.

Un tercer grupo de retratos madrazinos, los de niños, completa los diagnósticos anteriores. Esas preciosas criaturas — los propios hijos del artista, la Condesita de París, Ángel García Loygorri, Vicente Beltrán de Lis, Federico Flórez, etc. — constituyen un mundo menudo apartado de la dinámica infantil, como si se tratara de plantas de estufa, bellas, pero delicadas, necesitadas de infinitos cuidados. Y pudiera resumirse el juicio afirmando que en todos los retratos por Federico de Madrazo, trátese de hombres, mujeres o niños, sobra destreza y sabiduría de pintor, mientras sería deseable un poco más de personalidad, fuera positiva o negativa; es decir, la personalidad que trajeron de la era isabelina otros pintores, y de modo torrencial. Sí, fue un más que extraordinario artista, dotado como pocos, sabio cual ninguno, tan caudaloso en destrezas como en dinero y en honores. Pero, desde sus alturas, no podía percibir el porcentaje de drama y de sainete que jugaban sus retratados. Y quienes no pudieran serlo, no le interesaban.

CARLOS LUIS RIBERA. OTROS RETRATISTAS. — La coincidencia, respecto de Federico de Madrazo, de haber nacido también en Roma y el mismo año 1815, debería haber hecho de Carlos Luis Ribera, hijo de don Juan Antonio Ribera, algo así como un hermano gemelo del artista acabado de biografiar; pero tanta fortuna no suele repetirse. Sí se repitieron las fases juveniles de éxitos tempranos y de viajes de estudios a París y a Roma. Incluso la factura de un complejo cuadro de historia — Origen del apellido de los Girones —, más movido



Fig. 256.—FEDERICO DE MADRAZO: RETRATO ECUESTRE DEL DUQUE DE OSUNA (COL. ESCRIVÁ DE ROMANÍ, MADRID).



Figs. 257, 258, 259 y 260.—FEDERICO DE MADRAZO: DIBUJOS RETRATANDO A MARIANO JOSÉ DE LARRA, CONDE DE CAMPO ALANGE, BRETÓN DE LOS HERREROS Y PONCIANO PONZANO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 261, 262 y 263.—FEDERICO DE MADRAZO: RETRATOS DEL GENERAL SAN MIGUEL, DE CAROLINA CORONADO Y DE DAMA DESCONOCIDA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 264.—CARLOS LUIS RIBERA: RETRATO DE LA DUQUESA DE OSUNA (COL. DE DOÑA ISABEL GORINA, MADRID).



Fig. 265.—CARLOS LUIS RIBERA: RETRATO ECUESTRE DE DON GREGORIO LÓPEZ MOLLINEDO (COL. DE D. DOMINGO DE LAS BÁRCENAS, MADRID).

y airoso que el del Gran Capitán, de su colega, motivó también mucho comentario elogioso. Despues, las rutas se separan, y Carlos Luis Ribera, favorecido con encargos de carácter religioso, obtiene el de una obra que, a la sazón, se consideraría envidiable. Era la decoración del techo del salón de sesiones del Congreso, en el que trabajó de 1850 a 1854; obra de desmayado simbolismo, de las que no sufren ser miradas si no es con una guía impresa en mano, para poder enterarse de todo lo que quiso decir el pintor, tras de lo cual convence menos que antes. Ello aparte, la vocación verdadera y las auténticas dotes de Ribera se dirigían al retrato, dedicación de que son buena muestra la efigie de su amigo don Federico, la de la Duquesa de Osuna (fig. 264) o la ecuestre de don Gregorio Mollinedo, prototipo de feliz burgués (fig. 265). Otros retratos muy ciertos e íntimos, como los de niños, acreditan la valía, todavía no bien aquilatada, de Carlos Luis, que vivió hasta 1891.

Este será el lugar propicio para asegurar que, tras de todo lo narrado, estamos muy lejos de haber agotado las menciones de retratistas románticos. Si entre Vicente López, Esquivel y Federico de Madrazo quedó eternizado un sobrecedor número de españoles deseosos de supervivencia, muchos otros artistas menores completaron la empresa con varia fortuna, escalonándose en jerarquía los pocos conocidos, los que lo fueron peor y los anónimos. Hacia la mitad del siglo andaban en estas funciones Juan Álvarez, Luis María Durán, Antonio Rocafull, Francisco Prats, etc., poca cosa más que nombres. De mayor categoría, Luis Ferrant y Llausas, de Barcelona (1806-1868), protegido del infante don Sebastián, autor de unos poco interesantes cuadros alusivos a las virtudes cardinales, pero buen retratista, como enseñan los semblantes de su hermano Francisco y de su cuñada Natalia Boris, en el Museo Romántico, o los de dos niños, de 1851, en la misma institución (fig. 266). El hermano de Federico de Madrazo, Luis (1825-1897), nada gracioso en otros géneros, acertó en los retratos, según confirman los de la Condesita de Roncali (fig. 267) y del Cardenal Ceferino González. San Sebastián ve nacer a Luis Brocheton y Mugurúa (1826-1863), autor de óptimos retratos románticos en los museos de Santander y de su ciudad natal. E Ignacio Suárez Llanos (1830-1881) nos dejará la efigie de Eulogio Florentino Sanz. El último retratista incluible en el tiempo y en la tendencia será el sanluqueño Ángel María Cortellini (1840-1899).

Hubo muchísimas damas pintoras, generalmente retratistas. De todas — Antonia María Oviedo, Emilia Carmena de Prota, Soledad y Carmen Enríquez Ferrer, etc. —, creemos fuera la más sensible Clara Trueba y Cossío, autora de dos finas acuarelas retratando damas, en el Museo de Santander. Notable, también, Ana Gertrudis Urrutia de Urmeneta, gaditana (1812-1850), a la que se atribuye un autorretrato en actitud de pintar a su padre. Quizá guarde alguna relación con un tal Javier Urrutia, firmante de un retrato del gastador José Robles, en el Museo Romántico. Otra pintora de Cádiz, Alejandrina Aurora Gessler, más conocida como Madame Anselma (1831-1907), pertenece más bien al período siguiente.

CANO DE LA PEÑA, UN NOMBRE PUENTE. — De los artistas que partieron sus ideales entre el Romanticismo y el historicismo, ninguno tan característico como Eduardo Cano de la Peña, nacido en Madrid el 22 de marzo de 1823, en Sevilla, desde poco después, allí discípulo de José y Joaquín Domínguez Bécquer. Alumno luego de San Fernando, pensionado en París y profesor de la escuela de Sevilla, aquí muere el 1 de abril de 1897. Fue el primer triunfador en la pintura de historia, ya que en la Exposición de 1856 es premiado su Colón en la Rábida, pintado en París, lienzo que no trata de convencer documentalmente, pero que, por lo mismo

y por su buena composición, es pieza sumamente valiosa, superior al nivel medio de este género (fig. 268; también visible en la 19). Mas lo notable de Cano es que no creía que tales historias vetaran obligatoriamente compartir posibilidades de otras temáticas más sencillas y espontáneas, con lo que en 1859 pinta un cuadro — Regreso de la guerra de África — (fig. 269) con libertad plenamente romántica, que subraya un bravo y poderoso colorido. Por este no someterse a un género que él había contribuido a prestigiar, simultaneándolo con el mejor intimismo isabelino, el nombre de Cano de la Peña debe ser resaltado como símbolo y puente de las fechas críticas que marcan el final de este capítulo.

CATALUÑA: PURISTAS Y NAZARENOS. — Bien que hayan aparecido nombres catalanes en la presentación del romanticismo isabelino, ellos no fueron sino esporádicas y excepcionales aportaciones, no constitutivas de escuela. La normal corriente de avidez para con los temas populares no se produjo en Barcelona, y si Parcerisa es paralelo a Villaamil, nadie lo será a Alenza ni a Lucas. Un interesante pintor reusense, Ramón Vives Ayné (1815-1894), autor de cuadros de cacería y de bodegones, notable en su *Guardabosques dormido*, podía haber contribuido a cimentar el popularismo, pero no encontró eco. Por el contrario, los más relevantes pintores catalanes de la época se dejaron pescar en las redes del nazarenismo. Federico de Madrazo se salvó a tiempo, y no del todo; los que vamos a comentar quedaron en él incursos de por vida.

Veamos cuán sencillos fueron los hechos. Pablo Milá y Fontanals, hermano del gran humanista Manuel, nacido en Villafranca del Panadés en 1810, alumno de la Escuela de Bellas Artes de Lonja, obtuvo en 1832 una beca para ampliar estudios en Roma. Nueve años permaneció allí, y se consagraron a una adhesión total y fanática a los idearios de Overbeck y de sus nazarenos, cuya doctrina consideraba Milá salvadora. Él guió a otros jóvenes catalanes — Lorenzale, Espalter y Pelegrin Clavé — al cenáculo de este seudoapóstol, y cuidó de su conversión al nuevo credo. Las convicciones de Milá y Fontanals eran tan acentuadas que prefirió, una vez vuelto a Barcelona, abandonar la pintura y dedicar su vida a la propaganda del nazarenismo. Lo hizo desde la cátedra, desde la tribuna del Ateneo, desde la tertulia de café, en sus colaboraciones literarias y hasta en una estética dirigida a los niños y redactada en pareados bastante chabacanos. Esta especie de Ruskin catalán falleció en 1883.

Debía ser hombre de la mayor eficacia persuasiva, como sin duda lo era el propio Overbeck, quien en su estudio — y la visita a éste era obligada — pontificaba y se mostraba como un apóstol. Relación de una de estas audiencias nos ha sido conservada en un escrito de José Arrau y Barba, barcelonés (1802-1872), quien no llegó a abrazar tan santa causa porque prefería ser más práctico pintando retratos (fig. 270), alguno muy bueno, e interiores de conventos, a la vez que escribía y practicaba la restauración de pinturas. El profeta Overbeck se hacía el modesto ante los visitantes jóvenes: "Sois demasiado bueno, amigo mío, al juzgar mis obras." Con lo que los catecúmenos se emocionaban abundantemente y juraban "in pectore" fidelidad al rebuscadísimo alemán, con gran contento de Milá. Y uno de los buenos artistas estropeados de tal guisa era Espalter.

Joaquín Espalter y Rull nació en Sitges el 30 de noviembre de 1809. Estudia en Barcelona, pasa en 1828 a Marsella y sigue viaje, el año siguiente, a París, donde será durante cuatro años discípulo del Barón Gros. Aprendizaje muy beneficioso, porque en él se ejercitaría el suburente en una riqueza de paleta que no le hubiera sido comunicada por el endeble santón



Fig. 266.—LUIS FERRANT: RETRATO DE NIÑOS (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID). Fig. 267.—LUIS DE MADRAZO: LA CONDESA DE RONCALI (MUSEO LÁZARO, MADRID). Fig. 268.—EDUARDO CANO DE LA PEÑA: COLÓN EN LA RÁBIDA (ANTIGUO SENADO, MADRID).



Fig. 269.—EDUARDO CANO DE LA PEÑA: REGRESO DE LA GUERRA DE ÁFRICA (MUSEO ROMÁNTICO, MADRID).

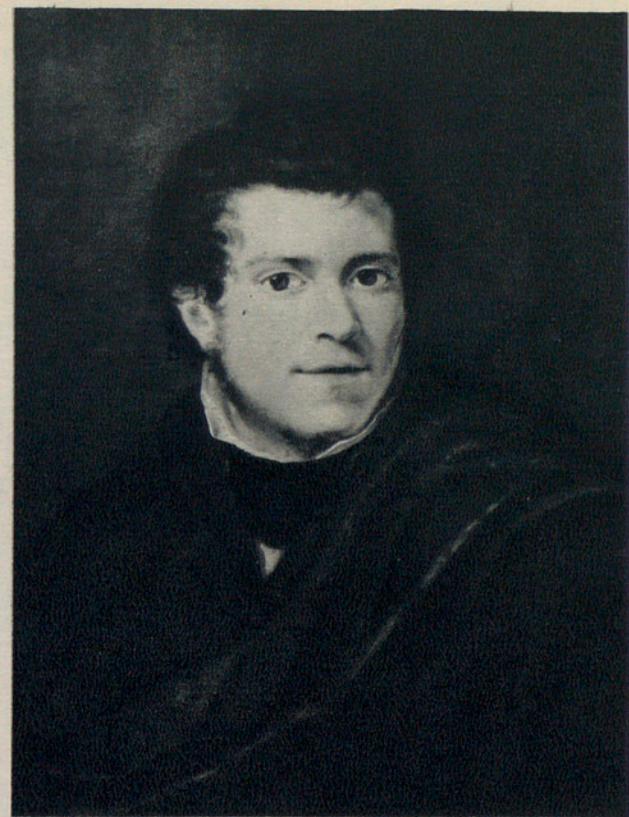
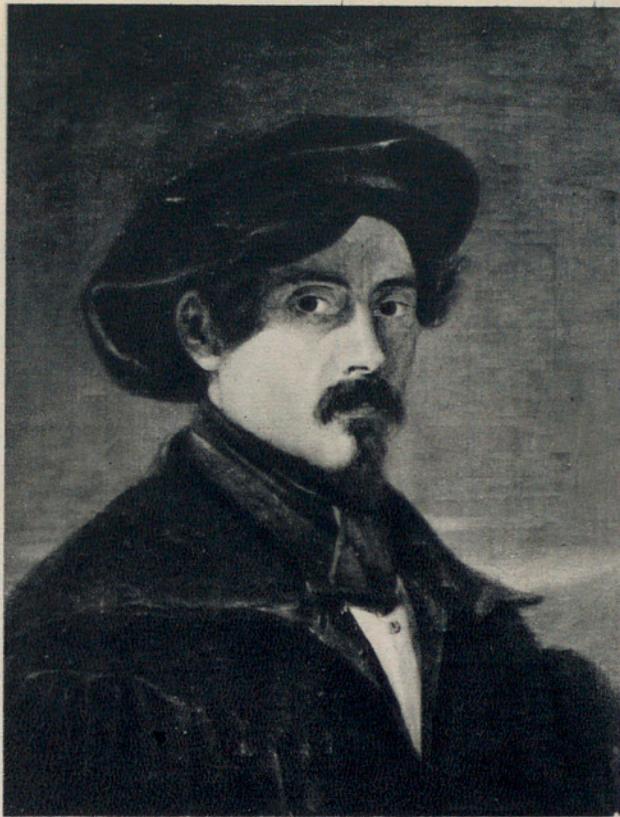


Fig. 270.—JOSÉ ARRAU: AUTORRETRATO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Fig. 271.—PELEGRÍN CLAVÉ: AUTORRETRATO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Fig. 272.—JOAQUÍN ESPALTER: LA ERA CRISTIANA (MUSEO PROVINCIAL, GERONA).



Fig. 273.—CLAUDIO LORENZALE: EL INVIERNO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).

de Roma, ciudad a la que llega en 1833. En Italia permanecería hasta 1842. Aparece en Madrid muy poco después, sin duda por amistad con Federico de Madrazo, y esa misma amistad le traerá en 1843 el nombramiento de Académico de San Fernando y en 1846 el de Pintor de Cámara. De por entonces puede datar un buen retrato de familia — la de don Jorge Flaquer, en el Museo Romántico —, que no sabemos si es una concesión a la estética madrileña o versión auténtica de la del autor. En todo caso, sin la menor relación con una obra de harta responsabilidad, cual fue la decoración pictórica del Paraninfo de la Universidad Central, conclusa en 1858. Es posible que hubiera plácido a Overbeck y a su grupo; es sabido que motivó toda una entusiasta y hojarascosísima monografía de don Emilio Castelar; también es seguro que hoy nos parece de una frialdad y de un mal gusto rayanos en la delincuencia, más aún que el techo del Congreso, por Carlos Luis Ribera. Y, sin embargo, Espalter era todo un pintor, más que estimable, no sólo en la ya indicada calidad de retratista — llegada a lo admirable en el retrato de las niñas de la familia Coronas — o en el tema histórico — El suspiro del moro, de 1855, en Aranjuez —, sino incluso en pinturas tan típicamente overbeckianas — pero superiores a Overbeck — como La era cristiana (fig. 272), de 1871, en el Museo de Gerona, una de las pocas piezas de pintura española decimonónica transparentando auténtica religiosidad. En fin, Espalter, al morir en Madrid el 3 de enero de 1880, nos planteaba una ancha incógnita; ignoramos cuál fue el verdadero norte estético de este hombre.

Más convencido, pero más moderado, fue Pelegrín Clavé y Roquer, barcelonés nacido en 1811. He aquí a otro de los pensionados a Roma por la Junta de Comercio, y de los destinados a afiliarse en el purismo nazareno. Muestra de ello serían cuadros como Parábola del Samaritano y Sueño de Elías, con otras acometidas a temas bíblicos, según mandaba el apóstol. Y, en tanto, sus retratos (fig. 271) solían ser excelentes y veristas, apartados de fórmulas preconcebidas. En 1847 pasa a Méjico, contratado por la Academia de San Carlos de dicha ciudad para ordenar sus enseñanzas de pintura, como Vilar haría con las de escultura. Y continuó la bivalencia dicha. Si los retratos de la Señora Almanza de Echevarría y de la Señorita Echevarría son precisos y realistas, composiciones como La locura de doña Isabel de Portugal pudieron hacer muy poco bien al discipulado mejicano. En 1865 regresó a Barcelona, donde viviría hasta 1880. Creemos fue otro buen artista estropeado en Roma.

Otro de los catecúmenos sería Francisco Cerdá, del que en capítulo anterior se comentó su obra de carácter neoclásico. Fue de los menos perjudicados por la estancia romana, que completó con viajes a Alemania, Polonia y Turquía, estableciéndose luego en Madrid como retratista.

El benjamín del grupo, que nos falta por enjuiciar, es acaso el más interesante, el que mejor merecería un serio estudio, aunque sólo fuera en acción de gracias por todo lo que influyó en la generación catalana siguiente. Con lo que estamos presentando a Claudio Lorenzale y Sugrañes, nacido en Barcelona el año 1816. Era de ascendencia italiana, y, después de estudiar en la Escuela de Lonja, donde en 1837 fue premiado por su cuadro Jael matando a Sísara, marchó a Roma, donde Milá le puso en relación con Overbeck. En la ciudad pontificia estuvo por espacio de ocho años, durante los cuales fue el más decidido partidario del ideario nazareno, que compartió con el estudio de los maestros italianos. En 1844 vuelve a Barcelona y establece una academia particular, que reuniría buen número de alumnos, a los que, ello es cierto, no trató de imponer su estética particular. En 1851 fue nombrado profesor de la Escuela de Lonja, y en 1858 su director, cargo desempeñado hasta 1885. Murió en Barcelona, en 1889,

teniendo en su haber el adiestramiento de discípulos tan eminentes como Fortuny, Caba y Padró.

El retorno a Barcelona había amortiguado un tanto el programa purista que Lorenzale adoptara en Roma, y si llevó sus esencias a las decoraciones de Santa María del Mar, a cuadros religiosos y a otros simbólicos, como el titulado Invierno (fig. 273), más propiamente pre-rafaelista que nazareno, lo mejor de su numen lo dedicó a la especialidad del retrato (fig. 274), en cuya sencilla frontalidad logró muchos éxitos. Era Claudio Lorenzale un pintor más que discreto y un excelente profesor, título éste con que ha pasado a la historia de la pintura catalana.

No ligado directamente al grupo Espalter-Cerdá-Clavé-Lorenzale, pero sí de acuerdo con sus tendencias, el tarragonense Miguel Fluixench (hacia 1820-1866 ó 1867) estuvo también pensionado en Roma, y al regreso fue nombrado profesor de la Escuela de Lonja. Se dedicó a la pintura religiosa — el título de uno de sus cuadros, La primera obligación del cristiano al levantarse es dar gracias a Dios — y al retrato, entre cuyos modelos se contó Isabel II.

Y hasta aquí la pintura catalana de este momento, que aguarda el posterior para declarar su poderío mediante el nombre de Martí Alsina.

LA ILUSTRACIÓN Y LA CARICATURA. — El momento decimonónico en que procede referirse a estos dos géneros menores no es el del primer tercio del siglo, en que se inician, ni el tercero, en que presentarán características poco diversas de las novecentistas, sino el del Romanticismo, con su noble pasión por el diario, la revista y el libro, todos tres medios en progresivo auge. Si en la introducción se aludió a la trascendencia de hechos como la difusión de la litografía, el cometido vulgarizador del grabado en madera y la aparición de publicaciones periódicas tan justamente famosas como "El Artista", si después se concretaron las actividades ilustradoras de hombres de la categoría de Alenza o Lameyer, convendrá ahora dar algunos nombres de profesionales más modestos dedicados a la ilustración. Uno de los decanos es Pablo Alabern Moles (1804-1860), nieto de Pedro Pascual Moles, del que había heredado la técnica del más noble grabado. Sus hijos, Camilo (1825-1876) y Ramón Alabern Casas (nacido hacia 1830), siguieron la dinastía, sin rebajar la calidad. Otros ilustradores catalanes serían Juan Amils, y, sobre todo, Eusebio Planas y Franquesa (1833-1897), superior dibujante y litógrafo, no inferior a los mejores franceses de la época, y al que se deben las láminas de muchas novelas nacidas en el Romanticismo, las más de ellas traducidas.

De los mejores ilustradores valencianos quedan a la cabeza Vicente Castelló (1815-1872) y Teodoro Blasco, y de los castellanos, Eusebio Zarza, Carlos Múgica, José Vallejo y Calixto Ortega. De muy diversos méritos, todos coincidieron en la fidelidad al estilo, siendo normal que las portadas de libros se pergeñasen en un fantástico estilo gótico y que las láminas o grabados en el texto se ajustaran a cierto amaneramiento mucho más convencional que el que pudiera ser hallado en la obra de ningún pintor coetáneo. Y, con todo, son ilustraciones del más considerable encanto, indispensables para obtener un completo escenario de la sociedad romántica.

Esta sumarísima relación quedaría muy incompleta si no se trajera a plaza un artista polifacético y merecedor de alguna cantidad de gratitud en pago a lo popular que hubo de ser en su época. Es Francisco Ortego Veredo, madrileño nacido en 1833, consumado trabajador, emigrado a Francia para mejorar de suerte económica y fallecido en Bois-Colombes en 1881.



Fig. 274.—CLAUDIO LORENZALE: RETRATO DE DAMA CON SUS HIJOS (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Figs. 275 y 276.—FRANCISCO ORTEGO: CARICATURAS DE FUNCIONARIOS PÚBLICOS. Figs. 277 y 278.—LUIS PONZANO: CARICATURAS DEL ACTOR MIGUEL IBÁÑEZ Y DE SU ESPOSA (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID).

Si como pintor era poca cosa — y bien se obstinó en superarse —, sus ilustraciones al “Diario de un testigo de la guerra de África” y “De Madrid a Nápoles”, de Pedro Antonio de Alarcón; de “Don Juan Tenorio”, de Fernández y González, y de “Las tardes de La Granja”, le conquistaron harta popularidad, sin embargo inferior a la lograda con sus caricaturas, publicadas en varios periódicos. Eran éstos, por lo común, de sátira política, como “El Fisgón”, y las colaboraciones de Ortego se recomendaban por una gracia jamás lesiva ni sangrienta, sino bien humorada y sana (figs. 275 y 276), no llegando a la deformación, apenas más retorcida que la que pudiéramos hallar en los dibujos de Alenza o de Lameyer. Hombre ingenioso y digno de mejor suerte, Ortego es el primer caricaturista no casual, sino con intención de serlo, que hallamos en la crónica del arte español.

Por lo demás, esta dedicación fue alcanzando progresivo auge durante el tiempo que nos ha ocupado, y una rebusca en los álbumes y cartapacios de artistas sumamente serios nos traería la sorpresa de abundantes testimonios de momentos de humor y de solaz. De Luis Ponzano, nacido en Roma en 1844, muerto trágicamente, por asfixia, en Madrid, en 1875 e hijo del escultor Ponciano Ponzano, se conservan en la Biblioteca Nacional dos graciosas caricaturas, figurando al actor Miguel Ibáñez y a su esposa (figs. 277 y 278), ya con un criterio muy moderno de este género. Y artista tan serio como don Claudio Lorenzale, no desdeñó, al igual que otros de su tiempo, intercalar algún gracioso dibujillo caricatural entre otros del más digno trazo. Todo ello son precedentes aislados — siempre presididos por la gestión de Ortego — para la extensa dedicación a la caricatura que alcanzará su cumbre en el período subsiguiente.

Pero la historia de tal dedicación en España, dificultada por el anonimato de muchas caricaturas políticas, principal tema de la caricatura desde la guerra de la Independencia, está todavía por hacer, y no es éste el lugar más apropiado para iniciar siquiera un bosquejo de género tan curioso y apasionante. Basten estas líneas y el augurio del éxito que aguardaría a tal libro para excitar a alguien que las lea a que emprenda trabajo tan sugestivo e inaplazable.