

EL TERCER TERCIO DEL SIGLO

(1869-1900)

HISTORICISMO, ECLECTICISMO, NATURALISMO, IMPRESIONISMO

A) LA ARQUITECTURA

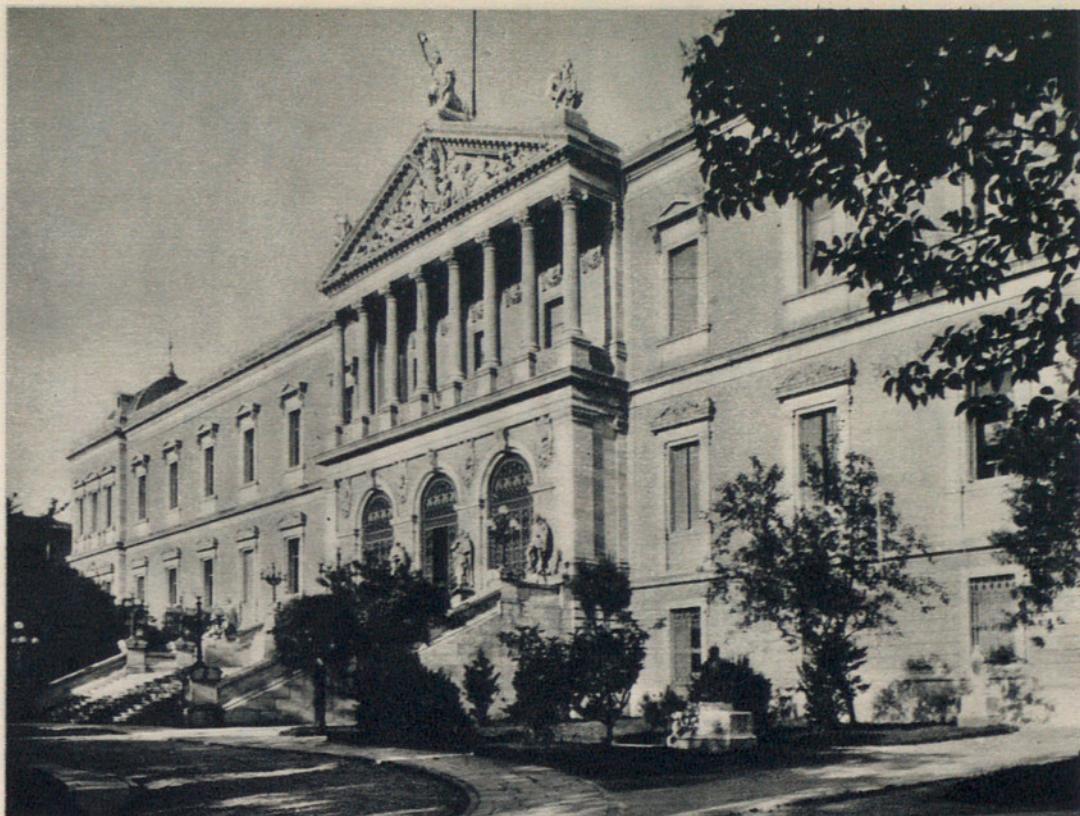
EL TIEMPO DE LA SUFICIENCIA. — Nos adentramos en una era de errores y desvaríos, convenientemente disfrazados de suficiencia pedante y de prosopopeya torpísima. Errores y desvaríos de ningún modo engendrados al tiempo de comenzar estos últimos treinta años del siglo, sino heredados del anterior. “¡Españoles! Una serie de lamentables equivocaciones...”: así comenzaba Isabel II su manifiesto de 1854, con sinceridad primera y última en su vida. Y lamentables equivocaciones fueron los más de los actos de su reinado, bien que las consecuencias, cada día más complejas y enredadas, no se advirtieran en toda su gravedad hasta años posteriores. Acabó de reinar “la de los tristes destinos” en 1868, cuando el Romanticismo estaba virtualmente concluso desde nueve años antes. Se creería que ahora, con hombres más serios, capaces y responsables en el Poder, todo sería máximamente auténtico, natural y espontáneo. Pero, por desventura grande, ocurrió todo lo contrario, porque el siglo, sabiéndose mayor de edad, usó de esta mayoría de la manera más infantil posible, abominando de las improvisaciones románticas. Un aura de suficiencia y de erudición mal digerida se dejó sentir por doquier, en todas las manifestaciones de la plástica, y, de modo naturalmente irreparable, en la arquitectura. Cada uno de sus profesionales buscó ser más sabio y pedante que su compañero, y como quiera que si se volvían los ojos hacia Europa en demanda de ayuda todo lo hallable era similarmente falso y engréido, no hubo remedio. El tiempo de las exposiciones internacionales, de la arquitectura de pabellón, del mal gusto victoriano y de los plágios medievales se encontró sin una modelación, sin una normática, sin un estilo provisto de alguna dignidad. Enfermedad europea y, por consiguiente, española, caminando en todas las latitudes y longitudes hacia su inapelable meta, la del monstruoso modernismo. Y, sin embargo, este tiempo de pedanterías, suficiencias y “lamentables equivocaciones” también debe ser objeto de crónica.

LA OBRA DE JAREÑO. — En plena actuación la Escuela Superior de Arquitectura, donde sin duda se enseñaba a los alumnos a construir edificios con todo rigor técnico, pero

sin la menor posibilidad de ingenio inventivo ni de invocaciones a la gracia, era, desde 1855, su profesor de Historia del Arte — nefasta asignatura para un arquitecto impersonal — el señor Jareño. Don Francisco Jareño y Alarcón, nacido en Albacete el 24 de enero de 1818, salido ya de la dicha Escuela de Arquitectura en sus primeras promociones, hubiera debido ser, por razón de edad, un arquitecto del pleno Romanticismo; pero la mayor parte de sus creaciones datan de los últimos años isabelinos y se continuarán en los posteriores a su reinado. Las más de sus obras, como la Plaza de Toros de Toledo o el Tribunal de Cuentas, en Madrid, poco dicen de su maestría. La Casa de la Moneda, en la madrileña plaza de Colón, es un caserón desabrido, culminado por un alerito ridículo, en lugar de las amplias cornisas voladas por el neoclasicismo que él parece que aspiraba a interpretar. Y, en este caso, la idea preconcebida de que una fábrica — aunque fuera de moneda — había de ser obligatoriamente fea y digna de la sordidez de un suburbio, obligó al arquitecto albaceteño a destruir el encanto de uno de los lugares más hermosos de Madrid.

Contiguo a esa Fábrica de Moneda estaba el vasto solar donde había de ser alzado el Palacio de Bibliotecas y Museos, encargo que recibió Jareño en 1862, para el que dio los planos en 1865 y cuya primera piedra fue colocada en 1866. Por fortuna, al no tratarse de una fábrica, sino de un templo del saber y de las artes, el arquitecto utilizó mejor inspiración. Fue bien resuelto el cuadrilátero, de tres plantas en la fachada a Recoletos y de dos en la que da a la calle de Serrano, con la buena idea de alternar la piedra con un ladrillo pálido y discreto de color. Discreta, igualmente, la molduración de vanos, y comedido todo ello, excepto en la demasiado monumental portada de la Biblioteca (fig. 279) que arma en su planta superior una columnata corintia bien fuera de lugar, con pretexto para el ostentoso y nada afortunado frontón griego que esculpiría Querol. Si la idea de dejar soportar todo este templo griego por un pórtico de tres arcos más o menos renacentistas es sorprendente, la fachada opuesta, la del Museo Arqueológico (fig. 280), resultó mucho más graciosa y afortunada, con su exacta coordinación de orden dórico en la planta baja y de jónico en la superior, constituyendo uno de los logros más antológicos de esta etapa decimonónica. Pero habrá que advertir cómo, fallecido Jareño el 8 de octubre de 1892, ya mucho antes se habían hecho cargo de las obras, primero, don José María Ortiz, con un proyecto de reforma que no fue aprobado; luego, desde 1884, don Antonio Ruiz de Salces, el que acabó la construcción. En definitiva, era ésta la de uno de los edificios más ambiciosos, prestantes y útiles que nos legara el siglo XIX, y con largo y vario uso desde su inauguración.

OTROS CLASICISTAS: REPULLÉS, AGUADO DE LA SIERRA, VELÁZQUEZ BOSCO. — Con todos los defectos apuntados en la fachada de la Biblioteca Nacional, su clasicismo era el asidero más noble al que podían haberse acogido los arquitectos madrileños del período. Y decimos madrileños porque el principal escenario de actuaciones, fuera cual fuese la oriundez de los actuantes, era la capital de España, cuyo porte externo, en afán de emulación europeista, era la preocupación de todos los gobernantes, principalmente a partir de la Restauración de los Borbones. Se aspiraba a que Madrid se remozase, y la verdad es que no se reparó en gastos ni en esfuerzos para tal fin. La fortuna sería muy distinta, mas los aciertos principales se deberían a las estructuras clásicas, planeadas cuando sus autores no se ocupaban de inventar arqueologías frías y muertas. Prescindiendo por un momento de ellas, el abulense don Enrique María Repullés y Vargas (1845-1922) proyectó en 1893 el edificio



Figs. 279 y 280.—MADRID: BIBLIOTECA NACIONAL Y MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, POR FRANCISCO JAREÑO Y ANTONIO RUIZ DE SALCES.



Figs. 281 y 282.—MADRID: EDIFICIOS DE LA BOLSA, POR ENRIQUE MARÍA REPULLÉS, Y DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, POR MIGUEL AGUADO DE LA SIERRA.

de la Bolsa (fig. 281), con fachada de concavidad poligonal, de cuyo cuerpo central avanza el obligado pórtico corintio, bien resuelto si no cargase sobre él un pesado ático, superdecorado. Mejor armonía obtuvo don Miguel Aguado de la Sierra al planear la sede de la Real Academia Española (fig. 282) en el inmejorable emplazamiento de que goza. Aguado de la Sierra, que había estudiado en Roma y que conocía el arte clásico, no por repertorios de láminas, sino con directo conocimiento de causa, no vaciló en utilizar la castiza bivalencia de piedra blanca y ladrillo rojo; pero su porche de columnata dórica está mucho más dentro de la pureza griega y bastante mejor dibujado que los de sus colegas. En fin, hablemos de uno de los más caracterizados y fecundos usuarios de formas clásicas, cual era Velázquez Bosco.

Don Ricardo Velázquez Bosco, nacido en Burgos en 1843, muerto en Madrid en 1923, discípulo de don Juan de Madrazo, dibujante habilísimo de los "Monumentos Arquitectónicos de España", alistado, cuando estudiante, en el viaje a Oriente de la fragata "Arapiles", fue hombre de muy plural actividad. Como restaurador erudito, y en tanto tuvo a su cargo la Mezquita de Córdoba, mostró mayor seso que sus colegas, sin propasarse a excesos ni invenciones. Como excavador, fue el primero en poner de manifiesto la hasta entonces soterrada ciudad de Medina Azzahra, estudiando también la de Alamíriya. Quienes le trataron han dado testimonio de su bravo y original temperamento, de su condición humana altamente estimable.

Triunfó pronto como arquitecto, recibiendo y resolviendo importantes encargos estatales. Serían de los primeros los nada afortunados pabellones de exposiciones del Buen Retiro: uno, el llamado de Velázquez; otro, el dicho de Cristal. Son construcciones de relumbrón, cual llamadas a demolición al término de las primeras exposiciones para que sirvieran. Lejos de ello, albergan desde 1908 las Nacionales de Bellas Artes, siendo precisas cada vez reparaciones y adecuaciones que han multiplicado infinitamente el costo inicial. Que el edificio en que se celebraban desde 1877 — el denominado Palacio de las Artes y de las Industrias, construido por Fernando de la Torriente, albergue hoy del Museo de Ciencias Naturales — fuera mucho más feo, no será razón para eludir el pésimo juicio que merecen estas arquitecturas de bazar insertas en nuestro mejor parque. Mas no por ellas hay que juzgar definitivamente a Velázquez Bosco. Su fachada posterior del viejo Casón, luego Museo de Reproducciones (figura 283), es de esbelta y altanera dignidad, o lo parecerá al menos si entornamos los ojos y nos negamos a ver la horrible arbitrariedad de sus capiteles. En cualquier caso, supera en mucho la fachada opuesta del propio edificio, obra de don Agustín Felipe Peró, don Manuel Antonio Capo y don Mariano Carderera.

Otro caserón muy característico del clasicismo libre de Velázquez Bosco, la Escuela de Ingenieros de Minas, construido de 1886 a 1893, claro está que sin olvidar la columnata, es de lo más serio del arquitecto burgalés. Y el más considerable en proporciones, una mole cuya masa recuerda un tanto al enorme Palacio de Justicia de Bruselas, de Joseph Polaert, será el Ministerio de Fomento (fig. 284). El edificio belga, iniciado en 1868, se acababa en 1883, y es de creer que influyera, al igual que otras construcciones francesas, en este pretenciosísimo caserón, abigarrado de colores y ornatos, dado que Velázquez Bosco tenía perversa afición a usar la cerámica en la decoración exterior. Imaginemos, incluso sin examinar el tal Ministerio, cómo rimarán los azulejos multicolores con la columnata corintia, y respecto de la oportunidad de ésta, hagamos propia la pregunta de Pierre Paris: "Comment expliquer ce sou-

basement à cariatides, soutenant un portique de temple corinthien "in antis", dont les colonnes jumelées supportent à leur tour, outre leur corniche naturelle, un pesant et inutile attique au lieu d'un fronton?" Y aún más grave que tales fallos fue el desatentado remate de pegasos imaginados por Querol, por fortuna todavía no instalados cuando se hizo la fotografía aquí reproducida.

La explicación de todos estos dislates es clara, bien que duela aducirla respecto de un arquitecto inicialmente tan bien dotado como Velázquez Bosco: la de que el mal gusto reinante en Europa, el carnaval ecléctico y la boga arqueológica prohibían definitivamente cualquier correcta versión del repertorio clásico, condenado a trocarse en caricatura de su ser natural. Basta con observar la historia de su decadencia entre Jareño y Velázquez Bosco.

LA ORGÍA ROMÁNICA Y GÓTICA. — Decididamente, sabían demasiada Historia del Arte estos bienaventurados arquitectos, y no desaprovecharían ni la menor ocasión de ostentar tan mal digerida sabiduría. No olvidemos que se trataba de un momento en que la arquitectura medieval comenzaba a ser estudiada con mayor rigor que durante el Romanticismo, lo que traía como primera consecuencia la restauración de sus monumentos. En esta tarea, la mayor atención había sido la dedicada a la ilustre Catedral de León, que llegada con graves lesiones, no menores que hundimientos parciales, al siglo, necesitaba de los mayores cuidados. En 1859 se nombró director de las obras restauradoras a don Matías Laviña y Blasco, arquitecto clasicista y dibujante más que estimable, pero desconocedor de la anatomía y fisiología de una catedral gótica, y que con sus drásticas supresiones de postizos puso en inminente peligro de derrumbamiento el insigne templo. Muerto Laviña en 1868, le sucedió el quinto miembro de la familia Madrazo, es decir, don Juan de Madrazo, hijo de don José y hermano de don Federico, don Pedro y don Luis. Había nacido en Madrid, en 1829; estudió en la Escuela Superior de Arquitectura, desempeñó cátedra en la misma y trabajó muy poco en su profesión, aparte del gran empeño con que prosiguiera la obra restauradora de León al suceder a Laviña. Si a éste sus desacertados sistemas habían estado a punto de costarle la pérdida de la "pulchra leonina", don Juan de Madrazo, con un racional empleo de andamiajes y cimbras, garantizó la salvación de la frágil y preciosa catedral. Pero no sobrevivió a los trabajos y disgustos proporcionados por tal empresa, y murió en 1880, obteniendo póstumamente por sus proyectos leoneses la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1881. Otras obras suyas eran la restauración exterior de la iglesia de las Calatravas, con revestimiento de terracota sin la menor relación con el aspecto primitivo del templo, y la construcción del palacio del Conde de la Unión, en la confluencia de la calle de Hortaleza con la plaza de Santa Bárbara.

Sucedió a Madrazo en la reconstrucción de la catedral leonesa don Demetrio de los Ríos, que seguiría la consolidación; pero uno y otro arquitecto rivalizaron en arreglar lo legado por los siglos a su capricho, desmontando grandes cantidades de elementos para rehacerlos conforme a un purismo gótico en que no pensaron los tracistas del siglo XIII. Y este vicio — por lo demás, importado de Francia, donde se posponía la autenticidad al aspecto homogéneo, logrado por los medios que fueran — continuó prosperando en las restauraciones de otros edificios. O, por mejor decir, no en restauraciones, sino en invenciones, pues sabida la libertad con que procedió Pascual y Colomer en la iglesia de San Jerónimo el Real, bien puede imaginarse lo que hicieron en el mismo sentido Repullés con San Vicente



Figs. 283 y 284.—MADRID: FACHADA DEL CASÓN DEL BUEN RETIRO Y MINISTERIO DE FOMENTO, POR VELÁZQUEZ BOSCO.

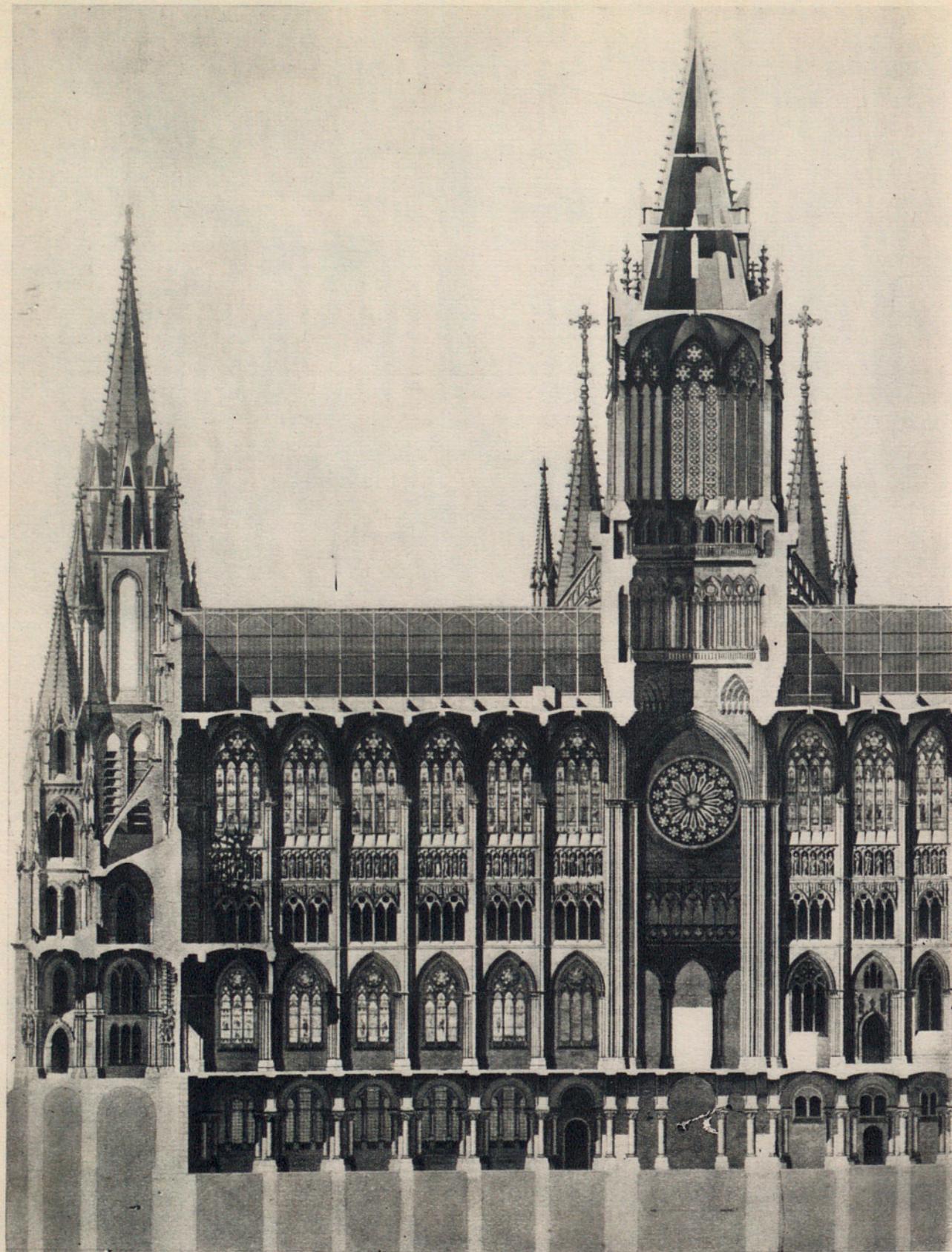


Fig. 285.—PROYECTO DE LA CATEDRAL DE LA ALMUDENA, DE MADRID, POR EL MARQUÉS DE CUBAS.

de Ávila, Bermejo y Odriozola con el Alcázar de Segovia, don Elías Rogent con Santa María de Ripoll, don Manuel Aníbal Álvarez con San Martín de Frómista. Fue aquélla una era implacable, empeñada en restar a los monumentos cualquier aspecto vital y pintoresco, en aras de una supuesta unidad estilística de que seguramente no habían gozado en ningún tiempo. Y ello, despiadada y friamente, en nombre de una arqueología oficial y burocrática.

Si con tales desmanes disfrazados de solicitud se ponía mano a la antigüedad más venerable, es fácil comprender cuáles otros afligirían a otra especie de monumentalidad, la que se iba alzando por toda España merced a multitud de pías fundaciones, unas estatales, otras particulares. Comenzó a planearse la construcción de templos de grandes aientos, y por demás está consignar que habían de ser precisamente góticos, y del gótico más extremado y gélido. Con lo que, llegados a tan insensata aventura, procederá reanudar la en otro capítulo suspendida biografía de don Francisco de Cubas.

Porque aquel Cubas, al que vimos alzar en su mejor estilo personal los palacetes de Alcañices y López Dóriga, fue el responsable de la tremenda equivocación conocida bajo el nombre de Catedral de la Almudena. Había sido creada la diócesis de Madrid-Alcalá y, pareciendo muy de prestado y poco congruente con la categoría litúrgica el viejo templo de la Compañía, en la calle de Toledo, donde de momento se instalaba la sede, atendióse a erigir catedral nueva, ampliando el templo parroquial acabado de iniciar al sur del Palacio Real. Desde el principio se encargó del menester al prestigioso don Francisco de Cubas, y la primera piedra se colocaba solemnemente el 4 de abril de 1883. Piedra que tan sólo era de una iglesia más o menos suntuosa, pero que, consumada la creación de la diócesis en 1885, vendría a serlo de la catedral novísima. Como no todos los días se presenta a la noble ambición profesional de un arquitecto la posibilidad de alzar toda una catedral, don Francisco de Cubas no se contentó con menos de proyectar un templo de dimensiones tan amplias como setenta y cuatro metros de longitud de la nave central por sesenta y seis de la de crucero, doce de anchura en la nave mayor por treinta y dos de altura; a setenta y ocho se elevarían las torres de la fachada y a noventa y ocho la descomunal linterna sobre el crucero. Sencillamente, se trataba de emular las mejores conquistas del siglo XIII; pero la consecuencia inmediata iba a ser la de sepultar el noble Palacio Real bajo la sombra de aquel dislate de piedra, no ya gótico, sino supergótico (fig. 285). Las obras, comenzadas a buen ritmo, permitieron que el 8 de noviembre de 1886 fuera consagrada la cripta, que, para completar toda esta erudición muerta, era de un románico no poco irritante en buena parte de sus detalles (fig. 286). Las pilas de las naves góticas también se alzaron, pero lentamente, y fallecido Cubas —ya a la sazón Marqués de Cubas — en 1899, se trabajó poco en la equivocada fábrica, hasta la remodelación que en nuestros días ha procurado volver a la discreción, en la medida de lo posible, tan monumental error.

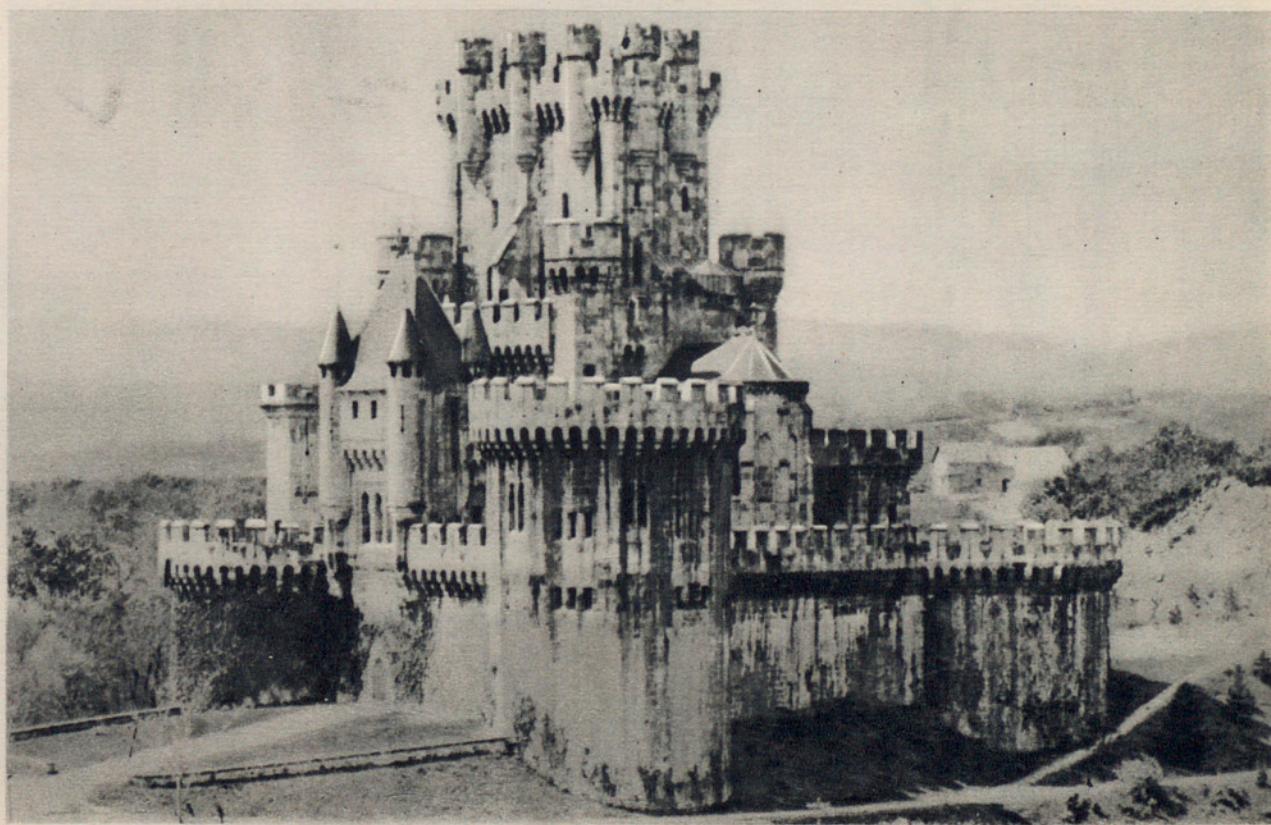
Otras construcciones religiosas de Cubas, como la iglesia de Santa Cruz o el Colegio de Jesuitas de Chamartín, son aún más desafortunadas. Lo serían aunque tan sólo fuese por el plural dominio de estilos de que hacía gala el de todos modos considerable arquitecto, aplicando aquí el gótico, allá el mudéjar. Si se le presentaba ocasión de alzar un museo, claro está que había de ser clásico, y éste sería el aire — con bien dibujada columnata jónica — del Museo Antropológico del doctor González de Velasco, construido de 1873 a 1875. Y, en semejante reparto de estilo, un castillo no se concebiría sino goticísimo. Y, aquí, otro de los lucimientos de don Francisco de Cubas. Así como la emperatriz Eugenia había hecho que sus

arquitectos franceses Chambrechef y Ancelet le inventasen un castillo gótico en Gauzteguiz de Arteaga (Vizcaya), los Marqueses de Torrecilla quisieron superar esa fortaleza imperial, y encargaron a Cubas que sustituyese unos tristes paredones de Butrón, en el término, también vizcaíno, de Gatica, por otro castillo mucho más suntuoso y purista que los de Segovia o Pierrefonds. Así se hizo, y la fortaleza gótica más completa de España fue inventada por don Francisco de Cubas a partir de 1869 (figs. 287 y 288).

Pudiéramos seleccionar este monumento como prototípico de las apetencias, aficiones, ideales y esmeros de la arquitectura arqueológica, porque en este caso no se atentó contra ninguna piedra venerable, ni se sustituyeron lienzos enteros de sillería por otros nuevos, ni se dio color cadavérico a lo que estaba curtido por soles y lluvias de muchos siglos. No; lo realizado por el Marqués de Cubas en aquellos placenteros y verdes lugares era ejercicio absolutamente inocente, y ojalá hubieran hecho los hados que todas las ansias de rehacer la Edad Media a medida de los deseos de cada arquitecto decimonónico se hubieran conformado con semejantes y tan inocuas libertades. Porque aquí no cabía hablar de restauración, y sí de total creación, en la que, evidentemente, todo capricho está permitido. Y puede ser que, aprovechado ese permiso, facilitado por la inexistencia de una fortaleza anterior propiamente dicha, nuestro hombre pudo creerse proyectista del siglo XV, y hacer a su antojo. En estricta estética, este castillo es muy hermoso y de más que linda presencia, no contentándose con el aspecto de residencia de placer, ya que los baluartes de menester defensivo mantienen tanto propósito de guerrear cual si, efectivamente, hubieran de hacerlo. Y, aparte silueta y por menores, conviene añadir, en honor de Cubas y de sus auxiliares, que la construcción toda se cuidó de forma tan concienzuda y con tan excelente labra cual en los mejores momentos del goticismo de verdad. No es absurdo que muchas almas ingenuas se pregunten, ante el Castillo de Butrón, si efectivamente ha resistido cinco siglos sin lesión alguna.

Algunos otros castillos de verdad fueron restaurados, lamentando sin duda los propietarios y sus arquitectos no poder competir con el de Butrón. Restauróse, con probidad, el de Guardamur, en tierras de Toledo, y, años después, el de Viñuelas, en término de El Pardo, era convertido por sus dueños en lujoso palacio de hadas, más que medieval, medievalizante, y esta vez, con daño de lo auténtico de sus partes. Pero nos llevaría demasiado lejos cronizar todo este capítulo de reinvencción de los siglos góticos.

Comenzado tal torneo de falsificaciones, hubiera sido difícil no continuarlo. Un digno rival de Cubas era don Federico Aparici y Soriano, nacido en Valencia en 1832; en 1854, premiado por su proyecto de mausoleo para Mendizábal, Argüelles y Calatrava; arquitecto en 1855, y profesor de la Escuela Superior en 1867. Parece que en calidad de pedagogo de la arquitectura realizó labor óptima para las generaciones de futuros profesionales que desfilaron por su cátedra. Como arquitecto, no fue, en verdad, un creador. Planeó y cuidó de la erección de la Colegiata de Covadonga (Asturias), que pudo ver terminada, superando en este aspecto a Cubas. Dicha Colegiata (fig. 289), situada en uno de los lugares de más estratégicas grandeza y hermosura de España, resultó ser, por puro capricho de su creador, románica, y, para acentuar mejor el purismo, románica francesa, y no del Mediodía, sino del Norte, con agujas semejantes a las de Saint-Étienne de Caen. Pero como quiera que los monumentos franceses a los que se volvían los ojos no eran ya auténticos en buena parte de su ser, sino desfiguraciones arbitrarias por Viollet-le-Duc y colegas, lo que copiaban los buenos de nuestros arquitectos no eran estilos genuinos y sí esas arbitrariedades. Por otra parte,



Figs. 286 y 287.—CRIPTA DE LA CATEDRAL DE LA ALMUDENA, DE MADRID, Y CASTILLO DE BUTRÓN (VIZCAYA), POR EL MARQUÉS DE CUBAS.



Fig. 288.—CASTILLO DE BUTRÓN (VIZCAYA), POR EL MARQUÉS DE CUBAS.



Fig. 289.—COLEGIATA DE COVADONGA (ASTURIAS), POR F. APARICI Y SORIANO.

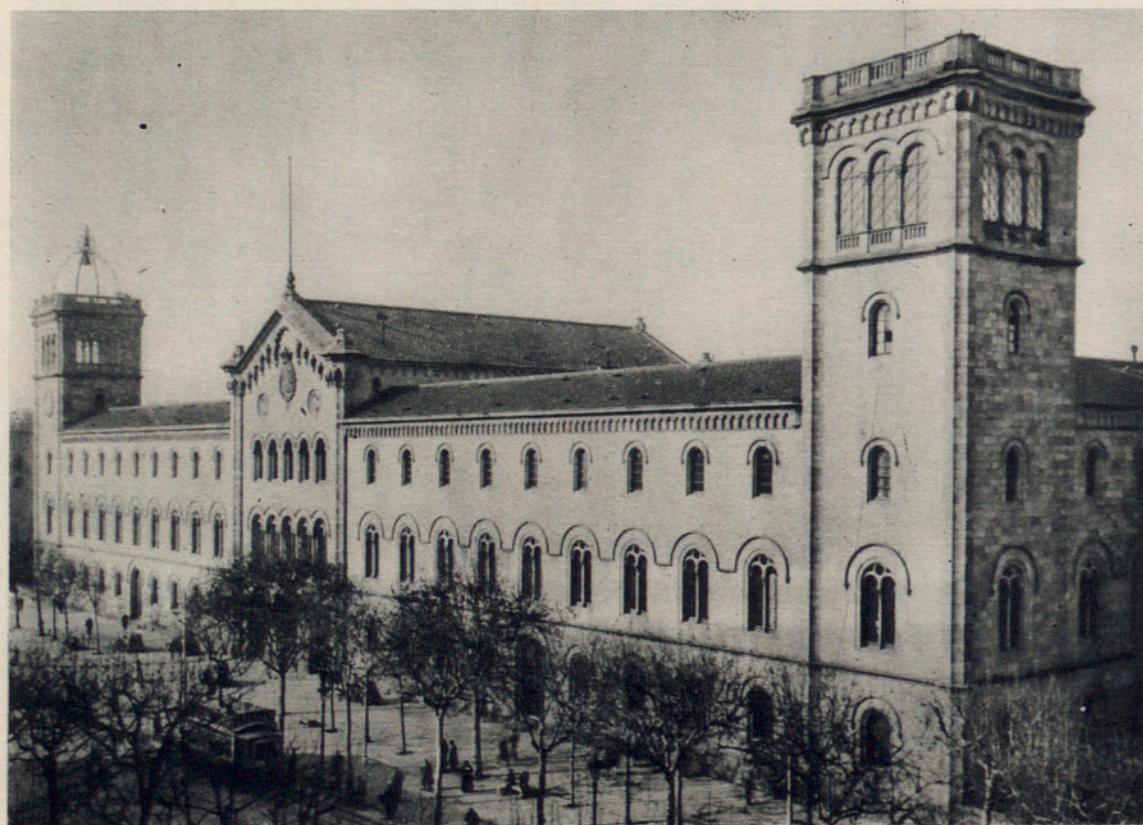


Fig. 290.—PROYECTO DE LA BASÍLICA DE ATOCHA, DE MADRID, POR ARBÓS Y TREMANTI. Fig. 291.—UNIVERSIDAD DE BARCELONA, POR ELÍAS ROGENT.

podían asegurar, en su descargo, que si media Catedral de León había sido falsificada, no había obstáculo en sacar de nueva planta mixtificaciones menos dañinas. Poco más que esta Colegiata asturiana construyó Aparici, muerto en 1917.

Aún habría quien llegara más lejos en semejantes fantasías. Fernando Arbós y Tremanti, nacido en Roma en 1840, conocedor del arte italiano y del francés, titulado arquitecto en 1869, no se iba a contentar con el empleo de esquemas románicos o góticos de alguna internacionalidad, sino que nos implantaría las versiones italianas —tan originales e intrasferibles a otras tierras— de esos estilos. Lo cual, en punto a desvaríos y licencias, rebasa todo otro atrevimiento. Enamorado del campanile de la catedral de Florencia, se propuso Arbós injertarlo en la arquitectura religiosa de su tiempo, y a fin de que se conviniese con los respectivos templos, no dudó en traer a éstos normas mitad bizantinas y mitad italianas. De suerte que cuando le tocó rehacer la basílica de Atocha (fig. 290), una de las grandes y erradas empresas arquitectónicas de la Restauración, sorprendió a propios y extraños, no sólo con el exótico campanile, sino con la alternancia de chapeado blanco y negro en los exteriores, procedimiento que, si muy toscano, jamás se viera en España. Y, enamorado de su descubrimiento, lo repitió muchos años más tarde en la iglesia de San Manuel y San Benito, de la calle de Alcalá, con parecidos plagios. Suyo también, en colaboración con don José María Uriarte, el planeamiento de la necrópolis de la Almudena. Arbós, que fue el primer ampliador del Museo del Prado, murió en 1920.

De tal modo quedaba abierta la tácita invitación a erigir por doquier iglesias románicas y catedrales góticas, invitación más aprovechada de lo que hubiera sido menester. Repullés comenzaba en 1898 la tremenda basílica de Santa Teresa, en Alba de Tormes (Salamanca), y todavía en 1907 se ponía la primera piedra de la Catedral Nueva de Vitoria, por don Javier Luque y don Julián Apraiz, templo que en lo tocante a delirio gótico se proponía superar en mucho los proyectos de Cubas.

Nada ha sido dicho hasta ahora de las consecuencias de todo este vasto movimiento falsificador en Cataluña, donde las actividades similares no fueron menores. El representante más caracterizado y veterano sería don Elías Rogent y Amat, nacido en Barcelona en 1821, discípulo de la Escuela de Arquitectura de Lonja y de la de Madrid, donde obtuvo el título de arquitecto en 1848. Debutó en Barcelona con la casa Masó, frente al Teatro Principal, que en su momento se tuvo por modernísima. En 1862 comienza a construir la Universidad de Barcelona (fig. 291), en estilo pretendidamente románico, dando un aspecto de seminario a la primera entidad cultural catalana. Rogent, que construyó varios edificios en el nuevo ensanche barcelonés, fue también el autor de la restauración de la iglesia y monasterio de Ripoll, o, más bien, de su reinvencción, pues en nada se ajustó al ser primero de este gran monumento. Murió en Barcelona, el año 1897. Su hijo, Francisco Rogent Pedrosa (1861-1898), adaptó las casas de Sitges que albergaron al "Cau Ferrat", de Rusiñol.

Otros arquitectos medievalizantes de Cataluña prosiguen la tendencia mezclando el historicismo con un profundo conocimiento de la monumentalidad de la región. Francisco de Paula Villar, aunque nacido en Murcia en 1828, fue de actividad plenamente barcelonesa, y él sería el primer tracista de la cripta del templo expiatorio de la Sagrada Familia, en estilo más purista que el empleado por Gaudí. Murió Villar en 1903. Juan Martorell Montells (1833-1906), restaurador del Monasterio de Pedralbes y constructor de no pocas casas religiosas de Barcelona, difundió fuera de Cataluña su dictadura gótica al edificar, en 1880, el

Seminario Pontificio de Comillas (Santander). Camilo Oliveras Gensana (1840-1898), uno de los arquitectos más originales de esta generación, fue el autor de la Casa de Maternidad de Las Corts y de la iglesia de Santa Ana, en Barcelona. En fin, Augusto Font y Carreras (1846-1924), que demostraba claramente, en su Seminario de Tarragona, su condición de discípulo de Elías Rogent, alzaba el ciborio de la Catedral de Barcelona y restauraba las torres de Santa María del Mar. En esta actividad dedicada a completar monumentos medievales inacabados, no habrá que olvidar cómo, en los últimos años del siglo, se construye la fachada de la catedral barcelonesa, según los planos de José Oriol Mestres y mediante la aportación económica de la familia Girona.

Hasta aquí la escuela medievalista catalana propiamente dicha. De los arquitectos que, manipulando el gótico regional, llegaron a soluciones de mayor personalidad, llamadas a considerable aceptación en su tierra, trataremos más adelante.

ARABISMO Y MUDEJARISMO. — En aquel alocado barajar de estilos pasados, reflejo inconsciente de la certidumbre de que todo estaba hecho, nada se ignoraba y nada, tampoco, podía ser inventado, se llegó a las más singulares conclusiones. Por ejemplo, las de que una catedral había de ser gótica, y un centro de enseñanza, románico. Pero los edificios destinados a pura diversión y los palacetes podían y debían disfrazarse con estilísticas no cristianas, por consiguiente, más frívolas. Resultaba de esta legislación no escrita que una plaza de toros o un palacete familiar tenían pleno derecho — y hasta puede ser que obligación — para lucir galas moras o mudéjares. De aquí que un superior y malogrado arquitecto madrileño, Emilio Rodríguez Ayuso (1845-1891) concluyera en 1874 la entonces nueva Plaza de Toros de Madrid, en sustitución de la vieja de junto a la Puerta de Alcalá, alejándola hasta el lugar que hoy ocupa el Palacio de los Deportes. Conviene fijar la atención en este desaparecido edificio, conocido por viejas y abundantes fotografías (fig. 292), porque era el más perfecto exponente del mudéjarismo bien entendido; su fábrica, de ladrillo liso en las partes vivas, de ladrillo cortado y de tracería resaltada en lo decorativo, perfectamente seguida la labor de los albañiles moriscos, despertaba mucha menor idea de falsificación que las aberraciones románicas y góticas. Huelga decir que el estilo se siguió — con harta menor fortuna — en todas las plazas de toros que en lo sucesivo se edificaran en España, y que la baratura del material, así como el atavismo de la mano de obra, que seguía a través de los siglos la más consumada destreza, popularizaron el procedimiento. Y no ya el propio Rodríguez Ayuso, en alguna de sus construcciones, como las Escuelas Aguirre, sino muchos otros arquitectos, dieron en edificar en mudéjar, a base del referido ladrillo. Ladrillo industrial y de feo color oscuro, con el cual material y con propósitos mudéjaristas, se construyeron en toda España, pero singularmente en Madrid, multitud de conventos e iglesias, que no mencionaremos ni calificaremos por respeto a sus difuntos y equivocados constructores. Acababan de ingresar en España muchas órdenes religiosas desde 1875, y todas, sin excepción, se hicieron construir en el ensanche madrileño su casa mudéjar, con profusión y repetición de modales que las apartan de cualquier panorama especulando sobre arte.

Serían excepción de la tónica general — cansina y aburrida — aciertos aislados, como la llamada Casa de Xifré (fig. 293), emplazada en el paseo del Prado, y que fue derribada hace no muchos años. Este palacete particular, extremadamente cuidado en sus detalles, de traza almohade en su exterior, mezclando detalles granadinos, se asegura que fue construido



Fig. 292.—FACHADA DE LA VIEJA PLAZA DE TOROS DE MADRID (DEMOLIDA), POR RODRÍGUEZ AYUSO.

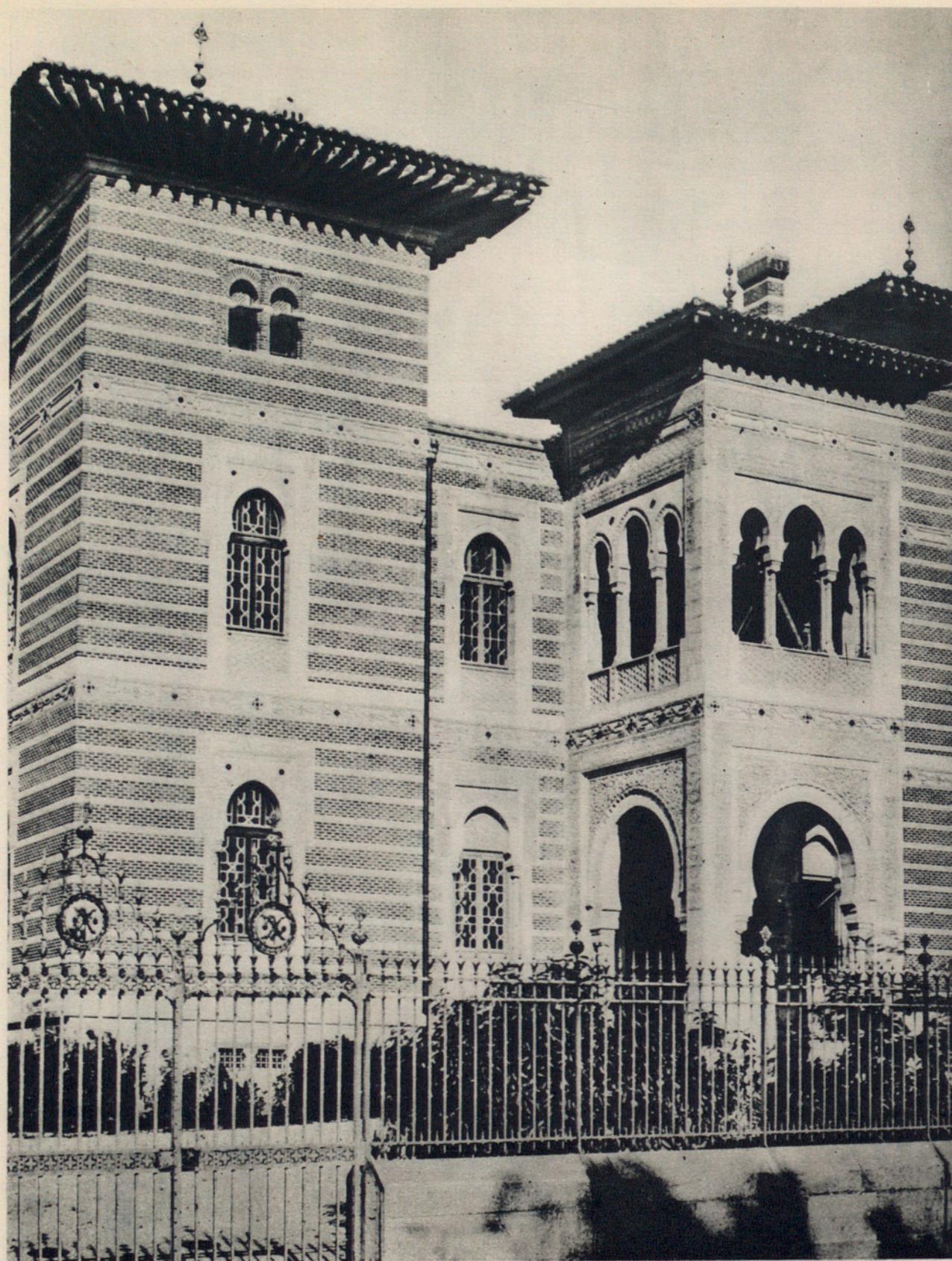


Fig. 293.—PALACETE LLAMADO DE XIFRÉ, EN EL PASEO DEL PRADO, DE MADRID (DEMOLIDO).

según planos de Viollet-le-Duc, y, de ser cierta la noticia, que no he comprobado, demostraría que el abuso de la arquitectura neomusulmana y neomudéjar llegó a prender hasta en el profesional que más lejos parecía andar de sus principios.

LLEGADA AL PLATERESCO. — En este carnaval de estilos históricos se llegó también, como no podía menos de ocurrir, al Renacimiento. No en vano se restauraba el sufrido Alcázar de Toledo, que bien podía suministrar normas. Con otras, milanesas, había revestido don Juan de Madrazo la iglesia de las Calatravas, mientras don José María Aguilar trazaba un porche italianizante para la de San Ginés. Pero el gran edificio donde triunfó un plateresco bien interpretado, jugoso, noble, de plena monumentalidad, fue la casa central del Banco de España, en Madrid.

No merecía menos que este acierto uno de los lugares más prestigiosos y céntricos de la capital de España. Era el emplazamiento del sexcentista palacio de Alcañices, que, derribado, dejó un amplio solar para nuestra primera institución bancaria, cuya piedra depositaría Alfonso XII el 4 de julio de 1884. Más de seis años duraron las obras, y cuando ello ocurrió, Madrid se encontraba con uno de sus edificios claves (fig. 294). El ilustre autor de los planos, don Eduardo Adaro (1845-1906), no eludía evidentes reminiscencias de Sansovino y de Scamozzi, mas jugándolas con tal habilidad y autoridad, que el resultado podía blasonar de altamente original. Tan sólo tres plantas, con gran dominio de la horizontalidad y sin abusar de la privilegiada situación en la plaza de la Cibeles, que a otro arquitecto menos sensible hubiera inducido — y ello ocurrió más tarde, en frente del edificio elogiado — a un fácil despliegue en sentido vertical. Todo lo que se refiere a tratamiento de la piedra de sillería y a motivaciones ornamentales es de la mayor dignidad, cual si de construcción efectivamente del siglo XVI se tratase. Los colaboradores de Adaro, como Sáinz de la Lastra, Herrero, Amador de los Ríos y Aníbal Álvarez, mostraron aquí lo que ya iba faltando en toda España, esto es, buen gusto, y todos contribuyeron a la cuantía de la empresa. Otras construcciones de Adaro, cual el Banco Hispano Americano, quedan muy por bajo del acierto glosado.

El Banco de España y don Eduardo Adaro, su ilustre autor, demostraban claramente que era factible inspirarse en un estilo histórico para, sin servilismos ni plagios, deducir de él una obra original y cuantiosa. La demostración, de momento, apuntaba hacia un plateresco matizado de italianismos; lo que, bien administrado, pudo ser una solución. Pero ni don Ricardo Magdalena, ni don Vicente Lampérez, los que más de cerca siguieron esa directriz, se mostraron capaces de aprovecharla. Más tardíamente, un arquitecto santanderino, don Leonardo Rucabado, aunque exageró en muchas de sus construcciones un cierto clasicismo plateresco y montañés, acertó en otras, como la Biblioteca Menéndez y Pelayo, de Santander, inspirada en Rodrigo Gil de Ontañón. Pero la gestión de Rucabado, que falleció joven, es más bien novecentista.

EL ESTILO SIN NOMBRE. — Luego de haber presenciado el sorprendente desfile de resurrecciones estilísticas que se diría procuraban informar al hombre de la calle sobre las características del románico y del gótico, del musulmán y del mudéjar, del renacimiento y del neoclásico, ocurre preguntarse si ninguno de los arquitectos encargados de estos menesteres didácticos se sintió atraído por las formas del barroco. No lo hizo ni podría propasarse a ello, porque la arquitectura sexcentista y sus encendidos epílogos dieciochescos padecían total pros-

cripción. Y así como cualquier estilo puede ser traído a sus más delirantes consecuencias lógicas, el destino que aguardaba a todo el carnaval de piedra comentado no pasaría de torpísima y desatentada confusión de formas, incapaces de integrarse en ninguna gramática que mereciera el nombre de tal. Mientras cada uno de los arquitectos mencionados se ceñía a un repertorio de formas del pasado, la construcción resultante podía ser variamente afortunada; pero si se desasía de la Historia y trataba de construir un edificio no disfrazado, los logros no eran sino espantosos. Jamás fue en España tan pobre el numen, ni tan desagradables las nuevas formas intentadas, ni tan infeliz la ordenación de cuerpos, ni tan desventurada la mol duración. Si hubiéramos de juzgar a los profesionales de más nombre mediante sus producciones de estilo estrictamente decimonónico; es decir, a Jareño, por los lamentables barracones que albergaron la Casa de la Moneda; a Fernando Arbós, por la hiriente fealdad del Monte de Piedad — sin que impusiera respeto su proximidad al convento de las Descalzas Reales —; a otros, por los conventos mudéjares reiteradamente diseminados por el nuevo barrio de Salamanca, no habría sido dado intercalar ni un sólo adjetivo halagüeño. Mala cosa era el seguimiento de la arqueología; pero mil veces peor fue la postura superadora en teoría de los estilos del pasado.

Triste y recia cosa es que, para merecer un recuerdo piadoso, estos arquitectos se vieran precisados a alzar falsificaciones de los siglos XII o XV. Porque, cuando no las hicieron; cuando la esterilidad del XIX se reveló como hecho pactado e incontrovertible, aceptado y consumado, el espectador comprende que se abusara tantísimo del pasado, ya que aquel presente, si obraba con fidelidad a su ser y a sus delgadas convicciones, no iba a originar sino total repulsa. Si los hombres del siglo XX estamos tan lejos de pensar que en nuestro tiempo ha sido hecho todo cuanto cabía hacer, ¿por qué no discurrieron del mismo modo nuestros abuelos? No lo hacían por la ingenua creencia en la suma de bondades, logros, felicidades y perfecciones de su tiempo, con lo que era permisible dar de barato toda preocupación estilística. Todo estaba ya superado, y era inútil pretender llegar más lejos.

De tal modo, se vino a lo inconcebible; esto es, a que el arquitecto comenzara a dejar de ser artista, contentándose con el costado práctico y útil de lo que construía. La obra de Ortiz de Villajos, por ejemplo, aun en lo más personal que de él ha quedado — Teatro de la Princesa, iglesia del Buen Suceso, etc. —, nos trae una sensación de mezquindad cercana a lo infantil. Cuando se entra al salón principal del Ateneo de Madrid, horrorosamente decorado por don Arturo Mélida y Alinari, se hace difícil o imposible creer que si en algún momento de la Historia ha habido criaturas capaces de considerar aceptable aquel conjunto, sea él debido a la mano de un profesional de la arquitectura, de un colega de Juan de Villanueva. Pero precisamente de este arquitecto — que en su calidad de proyectista de escultura volveremos a encontrar en páginas adelante — se hicieron lenguas sus contemporáneos por la proeza de haber alzado en sólo tres meses el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1888, pabellón que, mezclando los estilos mudéjar, plateresco y gótico, se consideraba como una exaltación de patriotismo. Con tan raras ideaciones patrióticas y con otras perversiones eclécticas se vivía en la España de la Restauración. Y ha de tenerse muy en cuenta que la mala estética y el pésimo gusto acabados de flagelar fueron los ingredientes obligados en la erección de la mayor parte del caserío urbano con que hoy cuenta España y de la casi totalidad de sus edificios oficiales. Mala y hasta pésima suerte fue que nuestras ciudades configurasen su fisonomía en los años más desafortunados del arte español. Pero esta alusión a

trances urbanísticos parece convidar a comentarlos más pormenorizadamente en algún otro apartado.

NUEVA ETAPA URBANÍSTICA. — De nuevo, regresos, marchas atrás, inseguros tráspies respecto de lo bien pensado y bien comenzado por los románticos. Habíamos visto en páginas anteriores cómo durante la etapa isabelina se procedió, con inmejorable juicio y con la mayor de las previsiones, a estatuir el futuro desenvolvimiento urbano de Madrid y Barcelona, determinando ensanches más que suficientemente capaces para la época, normales para las sucesivas. En la inmediatamente siguiente, es decir, en la que nos ocupa ahora, no sólo no se mejoraron aquellas inteligentísimas previsiones, sino que los mal aconsejados Municipios de Madrid y Barcelona toleraron que a partir del perímetro hasta entonces proyectado fueran amontonándose y proliferando urbanizaciones espontáneas e improvisadas, infinitamente ruines, tortuosas y pueblerinas. El siglo se creía tan sabio y suficiente cual para interesarse por el porvenir mucho menos que en los años medios de la centuria.

Mientras ambas ciudades se dejaban ahogar por esas urbanizaciones de índole semirrural y mezquina, procedían a llenar de caserío los ensanches de trazo isabelino, en diverso modo. Madrid, durante los años de la Restauración, multiplicó un modelo de casa muy sencillo, de cuatro o cinco pisos, con molduraje de piedra, paramentos de ladrillo rojo y — aditamento que nunca faltó — gran balconaje de hierro. Modelo sin mayores ambiciones ni complicaciones, pero que dio un tono muy característico al caserío madrileño de la Restauración. Barcelona, por los mismos años, creó su propio tipo, más barroco y ostentoso, inclinándose a una lineación progresivamente ecléctica y premoderna, fruto de la escuela local de arquitectos, de que se hablará más adelante. Ambas ciudades, dispares en su estilo urbano, conocieron, por otra parte, los mismos graves problemas a que les condenaba la coincidente imprevisión estatal y edilicia, resuelta, lo mejor que se pudo, ya en años avanzados del siglo XX.

De otras ciudades españolas — aparte Bilbao y San Sebastián, que siguieron de cerca las normas de Madrid y Barcelona, pero con adjetivación más ultrapirenaica — será preferible callar. Tan sólo edificios oficiales, alternando con raras y enfáticas construcciones privadas, rompieron la rutina acumulada por los siglos, lo que fue preferible, para que no se repitieran desaguisados tan hirientes a la estética como la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, delito perpetrado en la ciudad imperial por don Arturo Mélida.

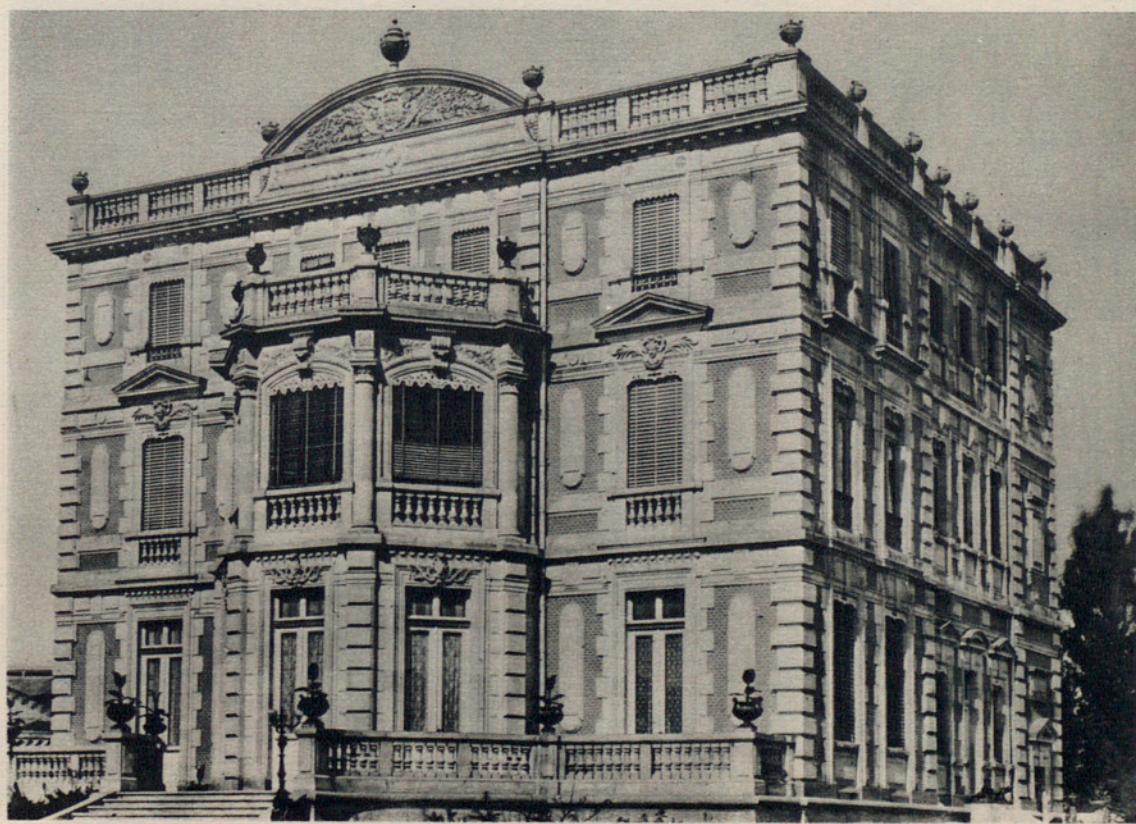
LA ARQUITECTURA OSTENTOSA. — El adjetivo no significa mucho en sí, ya que lo ostentoso puede blasonar de bondades o de maldades. Pero en este caso la intención sólo puede ser peyorativa, porque la desventurada corriente ecléctica, barajadora de formas inconciliables, lejos de ocultar sus desvaríos, gustaba de manifestarlos con un orgullo descomendido, tan sólo afín a la fatuidad infantil de la época. Cuando Madrid creció en prestancia y en afirmaciones de gran capital europea, sus vías más nuevas y señoriales alinearon multitud de casas privadas y palacetes, sedes de otras tantas familias deseosas de señalar su prosapia de sangre o la suma de sus caudales. Ostentosa había de ser la arquitectura correspondiente, para la que se solían adoptar formas acreditadas en Francia por esas clases sociales. Una arquitectura propia del segundo Imperio o de la tercera República, falsamente fastuosa y señorial, que eligió como sus víctimas la calle de Alcalá y, con mayor predilección, los paseos de Recoletos y de la Castellana. La piqueta y la especulación de terrenos en alza han ido aca-

bando con la casi totalidad de esos especímenes de mala arquitectura internacional, para cuya muestra bastará comentar y reproducir dos edificios: uno, el palacio de Indo, en la Castellana (fig. 295), verdadera antología de desconciertos estilísticos; otro, el de Medinaceli, que estuvo en la plaza de Colón (fig. 296), y que, si más discreto en sus líneas, se adornaba con una mansarda muy apropiada para Nantes, París o El Havre, pero totalmente inesperada y absurda en climas madrileños. Ni conocemos los nombres de los arquitectos respectivos, ni recomendamos sean indagados, como tampoco los de los autores de otros muchos edificios de la misma época y de los que quizá no subsistan ni testimonios gráficos.

Donde ese estilo francés prendió de modo más natural, motivado por la proximidad de la fuente original, fue en el País Vasco. San Sebastián, que había derribado sus murallas en 1863, que comenzaba a convertirse en lugar de veraneo internacional y en ciudad de alto recreo, procuró adoptar en su fisonomía urbana un aire cosmopolita, para lo que no regateó esfuerzos. A los edificios mencionados en otro capítulo se añadía en 1883 el noble Palacio de la Diputación, solemne y maciza estructura neoclásica, con porches en su planta baja. Maltrecho por un incendio, su estructura originaria, que se debía a don José Goicoa, fue rehecha dos años más tarde por don Luis Aladrén (fig. 297). Este mismo arquitecto, en colaboración con don Adolfo Morales de los Ríos, dio en 1882 los planos para la construcción del Gran Casino (figura 298), que pertenece de lleno a esa arquitectura ostentosísima y espléndida, de raíz francesa y aceptación internacional. Con detalles eclécticos y clásicos, desmentidos éstos por las elevadas torres, el Casino no se inauguraría hasta el 1 de julio de 1887. Por lo menos, ofrece mejor porte que el Gran Kursaal, en la misma ciudad, cuyo exterior es, precisamente, el que compete a eso, a un Kursaal de no importa qué localidad europea. El citado don José Goicoa alzó entre 1888 y 1897 dos iglesias de la ciudad, las de San Sebastián el Antiguo y de San Ignacio. Una tercera, la del Buen Pastor, conclusa en 1897, es falsificación gótica debida a don Manuel de Echave. De Aladrén es, en Bilbao, el Palacio de la Diputación, macizo y recargado hasta lo imposible, al extremo de que deja de asemejarse a lo francés para traer recuerdos de la arquitectura india.

LA ESCUELA PREMODERNISTA CATALANA. — Si se cortó la relación de los arquitectos catalanes en Font y Carreras, no se hizo arbitrariamente, sino en atención a un hecho que así lo exigía, en razón de su decisiva importancia. El año de 1869 es creada la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, circunstancia bastante para que, además de la institución docente, naciera un clima propiciador de una nueva arquitectura catalana. En lo sucesivo, los aprendices de arquitectura no tendrían que pasar por Madrid, con lo que sus ideales y esfuerzos se integrarían en una modulación regional de indudable homogeneidad. Y los cuidados y estudios que mereciera antes la arquitectura medieval catalana no se traducirían ya en meros pastiches, sino, insertados en una orientación premoderna, sustantivos de una escuela claramente característica. Y como no sólo sobraron las posibilidades de trabajos oficiales y privados, sino que se añadió, como gran ocasión de lucimientos, la Exposición Internacional inaugurada en los terrenos del Parque de la Ciudadela por la Reina Regente, el 20 de mayo de 1888, esta escuela encontró unas posibilidades de desarrollar su personalidad como nunca antes se habían dado en la región desde fines del siglo XV.

A la primera generación de arquitectos salida de la nueva Escuela Superior de Barcelona pertenecía don José Vilaseca Casanovas, barcelonés (1848-1910), hombre de largos viajes por



Figs. 294 y 295.—MADRID: EDIFICIO DEL BANCO DE ESPAÑA, POR ADARO, Y PALACIO DE INDO, EN LA CASTELLANA (DEMOLIDO).

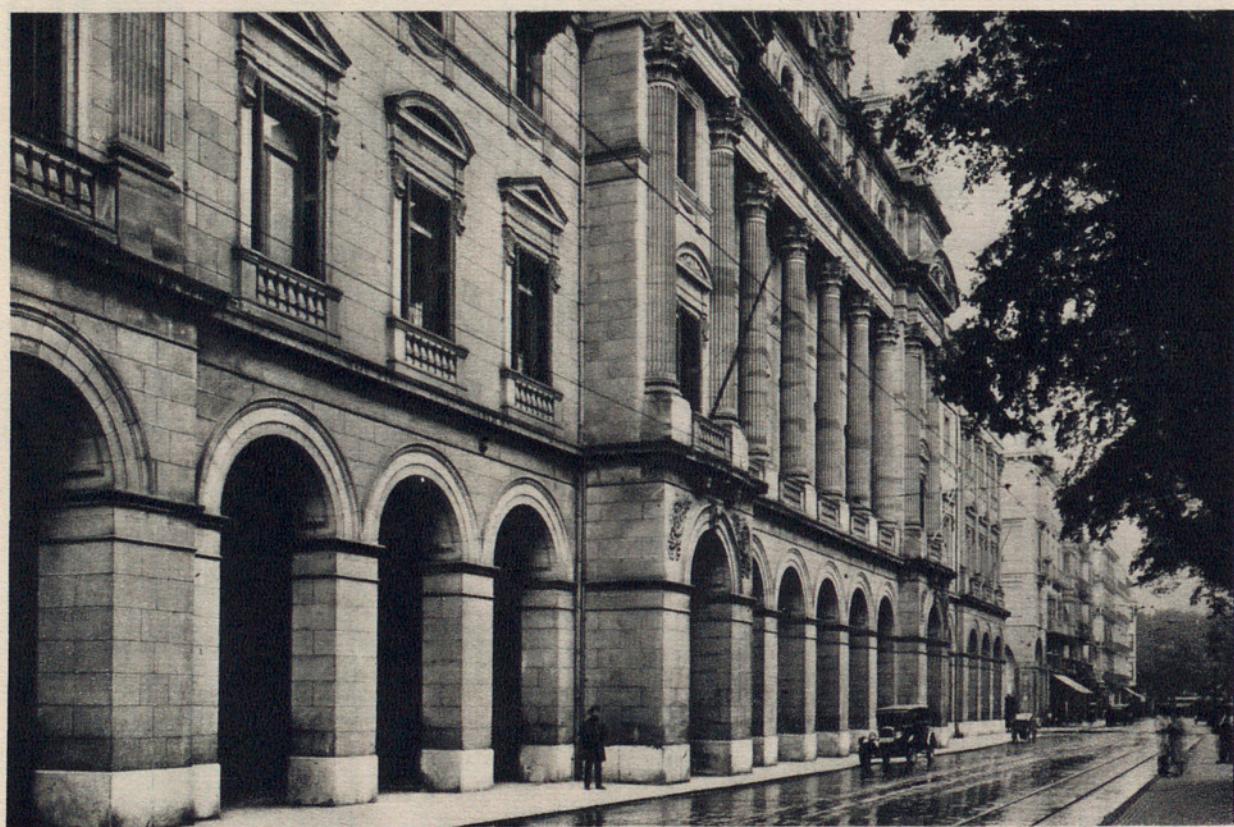
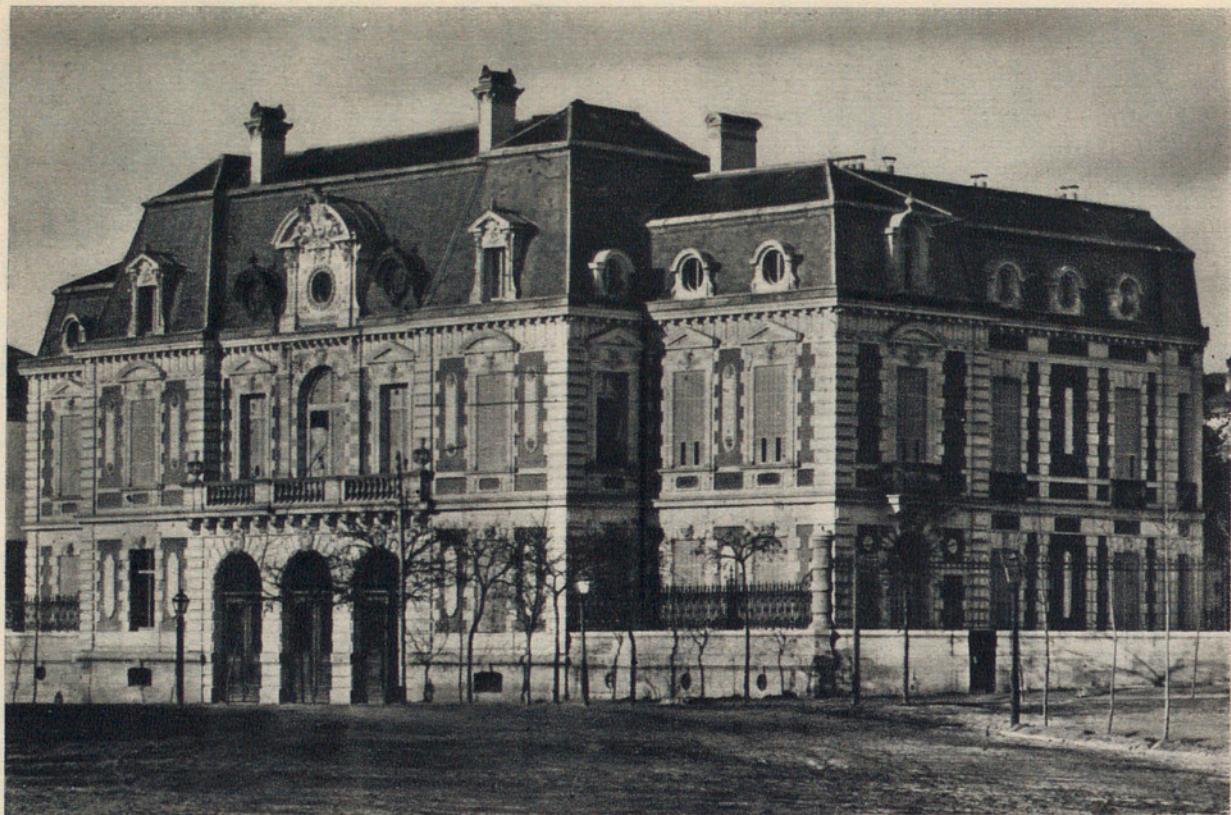


Fig. 296.—MADRID: PALACIO DE MEDINACELI (DEMOLIDO). Fig. 297.—SAN SEBASTIÁN: PALACIO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL, POR ALADRÉN.



Fig. 298.—SAN SEBASTIÁN: GRAN CASINO, POR ALADRÉN Y MORALES DE LOS RÍOS. Fig. 299.—BARCELONA: ARCO DE TRIUNFO, POR JOSÉ VILASECA.



Fig. 300.—BARCELONA: RESTAURANTE DE LA EXPOSICIÓN DE 1888, POR DOMÉNECH Y MONTANER.

Europa y autor de buen número de construcciones en su ciudad. Su obra mayormente conocida es el Arco de Triunfo (fig. 299), en el paseo de San Juan, realizado en ladrillo, lo que ya era licencia más que violenta en una organización de porte clásico. Una exagerada cantidad de ornamentación, tan extraña y desafortunada como los ocho bulbos del remate o como los festoneados del arco producen el primero de los estupores a que dará frecuente lugar la arquitectura modernista catalana. Vilaseca había colaborado al principio de su carrera con don Luis Doménech y Muntaner, también barcelonés (1850-1923), sin duda más rectamente original que su colega. Interesante estilizador del gótico catalán, mereció justas alabanzas el restaurante de la Exposición de 1888 (fig. 300), luego Museo de Historia Natural, de gran sobriedad de líneas y no menor fortuna en el alto friso de paveses excelentemente trazados. Realizó Doménech muchas casas del ensanche, entre las que merece particular mención la de Thomas, en la calle de Mallorca, muy personal dentro de sus lineaciones góticas y en la que, curiosamente, no producen el mal efecto que fuera lógico e inmediato la inserción de columnas jónicas. Pedro Falques Urpi, de San Andrés del Palomar (1857-1916), desde 1889 arquitecto municipal de Barcelona, ampliador del Palacio de la Ciudadela, colaboró en la Exposición de 1888 al proyectar los palacios de Ciencias y de Agricultura. Enrique Sagnier Villavecchia, Marqués de Sagnier (1858-1931), autor de varias iglesias, como la de la cumbre del Tibidabo, la de Pompeya y la Capilla Francesa, lo fue también del tremendo Palacio de Justicia, obra en colaboración con José Doménech Estapá (1858-1917); no se inauguró hasta 1908, pero su traza increíble, con cupulones de mansarda y abigarradísima decoración, lo hace parecer mucho más viejo. En fin, Antonio María Gallissá Soqué (1861-1903), aún más caracterizadamente modernista y prerrafaelista, también colaborador de la Exposición de 1888, construyó la iglesia de Santa María de Cervelló y buen número de monumentos funerarios.

Hasta aquí la relación de los arquitectos catalanes de la última etapa decimonónica, aunque, como se ha visto, algunos de ellos continuaron su gestión durante muchos años novecentistas. Por entender como preponderantemente incursa en nuestro siglo la obra de Gaudí no se estudia en este lugar, sin embargo de que el discutido arquitecto perteneciera a la generación comentada. Ni se mencionan excesos, como el Palacio de la Música Catalana, de Doménech y Muntaner, demasiados para el siglo XIX. De lo que se deducirá una conciencia de continuidad de esa escuela hasta muy entrada nuestra centuria.

Muchos de los arquitectos citados, con otros de menor nombre, fueron los responsables del turbador aspecto del ensanche barcelonés, caprichoso y delirante, difícil de poder ser estudiado con seriedad y atención, pese a los años transcurridos desde su configuración; esto es, cuando ya son carne de historia. Ni se intentará hacerlo ni el autor de este libro recataría su hondo desafecto para con tal corriente arquitectónica. Y, sin embargo, con toda la cruel suma de aberraciones y dislates que delataría un estudio pormenorizado, es de justicia consignar que esta generación de arquitectos catalanes formuló una estética, todo lo ingrata o equivocada que se quiera, en tanto que sus colegas de la escuela de Madrid no eran adeptos de ninguna. En Barcelona se procuró una revivificación de formas medievales, cierto es que pronto sumergida en el más arbitrario y torrencial decorativismo de la especie más irresponsable. Pero las generaciones madrileñas abocaban nuestro siglo sin alguna orientación de beligerancia homogénea.

OTRAS REGIONES.— Si faltaba personalidad en la inexistente escuela madrileña, es fácil imaginar lo que acaecería en otras comarcas españolas, todas las cuales podían ser medidas con el mismo rasero. Habían concluido hacía tiempo las escuelas regionales, porque los provincianos trabajan en Madrid, y los madrileños imponían sus planos en provincias, curándose poco o nada de que los proyectos fríamente elaborados en sus estudios rimaran con la ciudad a la que se destinaban. Cundió una especie de industrialización de la arquitectura, abdicando de cualquier aspiración a belleza, y el hado trató por igual a todas las tierras españolas. Acaso pueda hacerse una excepción con Valencia, ciudad que, por otra parte, siguió fielmente los dictados en moda. Don José Camaña Laymón y don Godofredo Ros fueron allí los principales arquitectos, constructores de iglesias neogóticas y conventos en el ya horríto estilo dominante en Madrid. Con lo que se puede considerar feliz y bienaventurada la ciudad española que no albergó en su casco urbano construcciones de alguna cuantía entre los años 1869 y 1900.

BALANCE DE LA ARQUITECTURA DECIMONÓNICA.— Obliga a establecerlo la justicia, procediendo con rigor y exigencia, dado que la arquitectura no es ocupación plástica compatible con ensayos ni tanteos, sino obligada a plenitudes de toda suerte de responsabilidad. Equivocarse en la escultura o en la pintura, tiene fácil remedio. Pero los edificios quedan, y, al quedar, acusan.

Pero seguramente no acusan tanto a sus autores como a la gestión de los gobernantes y a la mentalidad media por ellos creada. A unos y a otra debemos reprochar que una arquitectura prologada por don Juan de Villanueva, el más grande profesional español de esta actividad, se nos fuera encogiendo de tamaño y de propósitos, se trivializara más tarde y concluyera su gestión de cien años disfrazándose con vestimentas solicitadas del pasado. Y que similares desgracias ocurrieran más allá de las fronteras españolas no es consuelo.

El lector habrá observado cómo, luego de recorrer esos cien años de arquitectura, no ha sido hacedero calificar de "majestuoso" o de "grandioso" a ninguno de los edificios estudiados. Los hubo gratos, sólidos, bellos, correctos, afortunados; mas siempre en un tono menor y de clase media. Y quizá haya sido mejor así, porque de realizarse la Catedral de la Almudena conforme a los proyectos de Cubas, acaso se habría logrado el monumento grandioso del siglo, pero de una grandiosidad catastrófica. Por lo menos, algo se mantuvo dentro de la normal bondad secular de la arquitectura española: el buen oficio de proyectos, dibujantes, canteros, etc. Y ese buen oficio sí sería legado — aparte una mejor y hasta excesiva preparación técnica — a los arquitectos del siglo XX, en tanto no se les entregaba, en cuanto a estilo, sino una descorazonadora confusión, que costaría mil trabajos y buen manojo de años superar. Sí, de nuevo hay que culpar a Europa de todos los abandonos y de todas las enfermedades que aquejaron a la arquitectura. Pero a ese panorama patológico nosotros no pudimos oponer la categoría de un Herrera, de un Ventura Rodríguez o de un Villanueva. Incluso ingenios de menor altura, como don Narciso Pascual y Colomer, hubieran sido muy capaces de emularlos, caso de haber contado con alientos y bríos en las desmayadas esferas. Mas no los hubo, y ello condicionó la suerte de la dedicación plástica más insigne. Y hasta aquí la historia de la arquitectura española del siglo XIX.

B) LA ESCULTURA

LA ERA DE LAS POSIBILIDADES Y DE LAS EQUIVOCACIONES. — No de otro modo, ni con palabras más justas o benévolas, procede apellaridar este último tercio de la escultura española decimonónica. Pues pocas otras etapas tan propicias para los profesionales de una plástica obligadamente cara y no de sencilla adquisición por particulares. Si casi siempre ha sido éste un arte necesitado de mecenazgos para su mejor compleción, la verdad es que pocos momentos de nuestra Historia protegieron de modo tan activo a la estatua y a sus autores. Lo de menos era, para los escultores, la concurrencia a las exposiciones nacionales de Bellas Artes y la eventual obtención de honores y medallas, afanes muy por bajo de otros bastante más provechosos. Pues los treinta años que vamos a repasar fueron los que se cuidaron de no dejar plaza, glorieta, paseo o avenida de no importa qué ciudad española sin su correspondiente monumento al general, político, poeta o pintor mejor o peor merecedor de tal distinción. Gastóse en mármoles y bronces mucho más dinero que en ningún otro ciclo cronológico, y mientras la arquitectura del mismo tiempo pecaba de encogida y modesta, no acaecía otro tanto con las efigies conmemorativas. En lo que realmente no hacíamos sino participar en un designio común a toda Europa, con resultados gemelos en casi todas las ciudades de no importa qué nacionalidad. Las ocasiones ofrecidas a los escultores de lograr fama y fortuna fueron infinitas, aunque el primero de esos bienes no pasara comúnmente de fugaz. Y otras varias posibilidades se añadieron.

Por ejemplo, se continuaba trabajando en el horrendo Panteón de Infantes del monasterio escurialense. Otrosí, don Antonio Cánovas del Castillo, el político clave de estos últimos treinta años, dio en la idea de convertir el templo de San Francisco el Grande en algo como una fastuosa iglesia nacional, repartiendo los más pingües encargos a escultores y pintores. La pretensión primera era la de hacerlo panteón de hombres ilustres, y si se desistió de ella no fue sino para trasladar la misma función a la basílica de Atocha, y con los mayores lujos y dispendios. Añadamos las decoraciones exigidas por los grandes edificios de la era restauradora — Biblioteca Nacional, Ministerio de Fomento, etc. — y obtendremos un ligero balance previo de los mil encargos y de las otras tantas bonanzas reservadas a los escultores de la Restauración. Pero dictaminar acerca de los correspondientes resultados es asunto harto más delicado.

Correspondieron los escultores del único modo que podían hacerlo. Esos treinta años coinciden con la crónica de una larga equivocación europea — naturalmente, extendida a América — durante la cual la escultura no se liga a un estilo, sino a una moda de dictados muy categóricos. Si se representa a una dama, importará menos el rostro que el vestido y que el tocado. Si se glorifica a una personalidad desaparecida, el modelo será invariable, y tanto podrá avecindarse en Madrid como en Londres. Temas sólo propios de la pintura sensiblera pasan al mármol o al bronce sin escrúpulos, sin respetos a las que se tenían por materias nobilísimas. Uno de los pocos hechos felices a señalar es el de la resurrección de la estatua ecuestre, no intentada anteriormente en el siglo. Pero no bastará para compensar las mil rutinas y falsías, ni el desagradable aire de moda de un solo año, ni los engolamientos postizos, ni las ninjas exageradas y no convencidas, ni la intención — a un tiempo inocente y si-

niesta — de convertir en barro hasta las nubes o el aire. Si de consuelo sirve reflexionar en que la Europa coetánea no era más feliz, consuelo sea en hora buena.

Y, sin embargo, muchos de los escultores que desfilarán por estas páginas estaban lejos de la vulgaridad. Hubiéramos tocado vivir una era menos sabia y segura de sí misma, más sencilla y espontánea — la de un Piquer, por ejemplo —, y el resultado habría sido muy otro. En todo caso, convendrá distinguir entre el tiempo y sus ambientes, enfáticos y pedantes, y la labor de unos hombres más víctimas que dueños de aquella gran equivocación. Pero la distinción procedente, con todo lo que sobre sí atraiga de elogio o de censura, debe esperar a la exposición de hechos y artistas que se inicia a continuación.

LA SUPREMACÍA CATALANA. — La primera característica de los escultores de este período que merece ser anotada es la de su casi total y exclusiva procedencia catalana, o, a lo sumo, catalana y valenciana. Ello pide explicación, cuya respuesta se dará tan sólo con carácter hipotético. Aparte del indiscutible empuje de la gran Barcelona, ciudad con más círculos artísticos que Madrid, parece como si las enseñanzas de la Escuela Central de Bellas Artes hubieran defraudado a cantidad de estudiantes. En todo caso, las consecuencias no dejaron a Madrid en situación de inferioridad respecto de Barcelona, porque uno de los quehaceres principales de los escultores, fuera el que fuese el lugar de su nacimiento, fue el de engalanar edificios y lugares urbanos de la capital de España, y, de momento, sin acentuar ninguna norma diferencial de la que pudiera deducirse alguna especie de regionalismo. Si la escultura francesa de un Chapu o de un Delaplanche difiere poco de la española del mismo instante, mal podrían rastrearse en ésta otras distinciones de suelo o de ambiente. Lo cierto es que se observa una muy determinada unidad estética.

Vayamos a los primeros nombres de nacimiento inmediatamente posterior al de los Vallmitjana, aunque, naturalmente, de su generación. El primero a considerar es Andrés Aleu Teixidor, nacido en Tarragona en 1832, muerto en Barcelona en 1901. Esta longevidad, común a casi todos los hombres de que nos vamos a ocupar, motivó que pudiera conocer todos los capítulos posibles de la escultura de tantos años, y que, discípulo todavía de Campeny, actuase largamente durante la Restauración. Obtuvo la cátedra de escultura de la Escuela de Lonja, a la que se presentara en oposición Venancio Vallmitjana, y la más de su labor fue barcelonesa, como el San Jorge tallado para la fachada de la Diputación de Barcelona, por el que obtuvo primera medalla en la exposición nacional de 1871; un grupo de intención más heráldica que otra cosa, más bien acomodado a su destino. Y, realmente, mejor pensado que la obra que lo representa en Madrid, la estatua ecuestre del Marqués del Duero, en la Castellana, fría, endebles y con un no se sabe qué de muñeco a caballo (fig. 314).

Juan Samsó, de Gracia, Barcelona (1834-1908), alumno de la vieja Escuela de Lonja, pero profesor desde 1878 de la de Madrid, no es superior a Aleu. Su aportación a la exposición nacional de 1878, premiada con primera medalla, La Virgen madre, debe considerarse como su escultura más grata, bien que trasladando el sentimiento religioso a un tono muy menor; en todo caso, superior al San Francisco que presentó a la de 1867. Toda su obra gira en torno de la estatuaria sacra, y sus mayores esfuerzos en este sentido serían las dos grandes imágenes de Jesús y la Virgen, que se le encargaron para la Capilla de Palacio. Fue también autor del mausoleo del general Espartero, en el Panteón de Hombres Ilustres.

Con Juan Roig y Soler, nacido en Reus en 1835, muerto en Barcelona en 1918, aparece

en estas páginas el primer tipo de escultor organizado de modo industrial para atender a mil encargos, en general religiosos y funerarios. Tengamos en cuenta que proveyó de imágenes a muchos templos de Barcelona, Madrid, Zaragoza, Santander y aun Cuba; que trabajó intensamente para mausoleos de los cementerios barcelonés — el del Marqués de Mariana — y madrileño — el de la familia Ayala —, y que de su taller salieron las setenta y seis estatuas de la fachada neogótica de la Catedral de Barcelona, y ello sin contar otras muchas obras de signo decorativo. Pero que Roig y Soler era artista personal y abundante en gracia, dones que debiera haber explotado mejor, lo demuestra su encantadora Dama de la sombrilla (figura 301), en una fuente del Parque de la Ciudadela, estatua más llena de donaire ochocentista que cualquier otra de la Francia coetánea; hoy, sin duda, más estimada que al tiempo de su erección. Es un símbolo de la época y la mejor prueba de que si estos escultores no hubieran sido oprimidos por su necesidad de ganarse la vida en un clima insano, habrían creado una escuela bastante más seductora.

José Alcoverro y Amorós, nacido en 1835 en Tivenys (Tarragona), se estableció prontamente en Madrid, donde fue discípulo de José Piquer. Concurrió a muchas exposiciones nacionales, hasta conseguir primera medalla en 1895. Buena parte de su labor es de carácter religioso, en el que demuestra haberse inspirado en obras castizas cincocentistas, acaso de Berruguete. Aparte de este género, de sus retratos y alegorías, y del monumento a don Francisco Piquer, fundador del Monte de Piedad, Alcoverro es notable por el reposo y por la contenida, serena monumentalidad de sus dos figuras sedentes de San Isidoro (fig. 302) y de Alfonso el Sabio (fig. 303), en la escalinata de la Biblioteca Nacional, obras de considerable dignidad. Talló también la estatua de Alonso Berruguete, en la fachada opuesta del mismo edificio, la del Museo Arqueológico Nacional. Alcoverro, trabajador incansable, falleció en Madrid el año 1910.

Bastante menos vida alcanzó otro catalán muy bien dotado, el barcelonés Rosendo Nobas y Ballbé (1838-1891). Alumno de la Escuela de Lonja y su profesor desde 1877, discípulo más efectivo de los Vallmitjana, Nobas era artista fecundo, sin duda excesivamente. Trabajó buen número de bustos y de monumentos y se hizo famoso por su estatua en bronce Torero herido, de 1871, obra efectista y detallista, de un realismo exacerbado que parece anticiparse al de Benlliure. Bastante más valiosa, aunque de pretensiones más modestas, se nos antoja la labor de Nobas como restaurador de la técnica de la terracota, en la que realizó obras tan graciosas como su Payesa catalana (fig. 304), especie de tanagra rural ejemplarmente observada y conseguida.

■ ■ Otro escultor nacido antes de 1840 es Ricardo Soria y Ferrando, éste valenciano (1839-1906). Hombre fecundísimo, dedicado casi exclusivamente a la estatuaria religiosa, visible en varias iglesias de la región levantina, Soria es particularmente digno de recuerdo por los excelentes procedimientos de enseñanza de la escultura que introdujo en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal.

SUÑOL Y SU GENERACIÓN. — Era necesario dar un corte a la anterior relación al llegar a Suñol. No sólo nos hallamos ante un escultor de cuerpo entero, sino ante un estricto contemporáneo de Rodin, lo que motivará mayores exigencias críticas en lo sucesivo, procurando alguna superación y elevación de pensamiento en la escultura de esta generación. Ambas exigencias hallamos en lo más sustancial de la labor de Jerónimo Suñol, nacido en

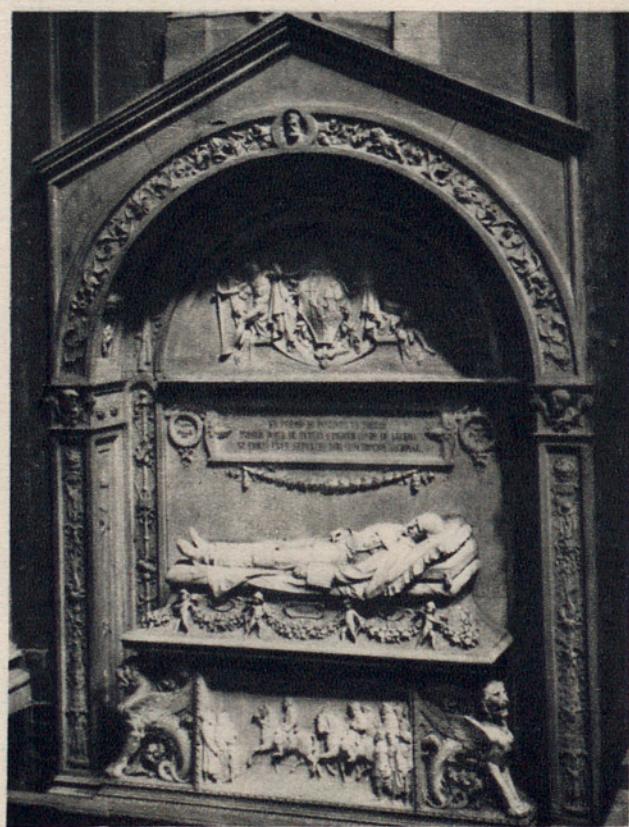
Barcelona el 13 de diciembre de 1840, de 1839, según Serrano Fatigati. Era hijo de un modesto carpintero de la calle de Barberá, pero no se resignó a seguir el oficio paterno, pasó al obrador de un insignificante imaginero apellidado Passavell y simultaneó esta esclavitud con sus estudios en la Escuela de Lonja y en el taller de los Vallmitjana. No esperó a obtener premios ni pensiones que facilitaran su soñado viaje a Roma, sino que lo emprendió por sus propios medios, los obtenidos con la venta de un tríptico tallado en madera. Que asimiló bien lo mejor del sentimiento y de la idealidad de Roma y Florencia quedó bien demostrado en su envío a la exposición nacional de 1864; era su concisa, recogida e italiano-síma — no sólo por la personalidad del retratado — estatua de Dante (fig. 306), pensativo y ensimismado. Escultura de notable sencillez, así como de un desprecio de las arrogancias falsas, ya por entonces típicas y obligadas, cual para certificar la cuanía de verdadero gran escultor que poseía Suñol. Increíblemente, obra de tan nueva dignidad no obtuvo en el certamen sino segunda medalla, mientras que *El Himeneo*, presentado al de 1867, y notoriamente inferior, ganaba una primera, sin duda porque ya para aquellas fechas los Jurados estaban cerciorados de la anterior injusticia. En este mismo año de 1867, Suñol es pensionado oficialmente en Roma, ciudad en la que permaneció hasta 1875, cuando, enfermo, regresa a Barcelona. Fruto de esta estancia sería el mausoleo del general O'Donnell (fig. 305), previsto con poco acierto para la iglesia de las Salesas, donde se conserva. Por desgracia grande, en este conjunto Suñol queda incurso en las tendencias del arte oficial, a demasiada distancia del nobilísimo Dante. Pero la equivocación reside en la traza general, ya que la figura yacente del Duque de Tetuán, considerada aisladamente, es buena, y los ornatos platerescos, los grifos, láureas y demás detalles revelan siempre la mano de un escultor sensible.

Aun sin ser Jerónimo Suñol un escultor fecundo; aun habiendo sido perseguido por una insistente mala suerte, la misma que prefirió a su proyecto de frontón de la Biblioteca Nacional el mucho más soso e inútilmente complicado de Agustín Querol, produjo obras varias de coincidente nobleza y aplomo, como el sepulcro de don Mariano Álvarez de Castro, en Gerona, y el del doctor Salazar, en Madrid; la ornamentación del palacio del Marqués de Linares; el Neptuno y Anfitrite, en el Parque de la Ciudadela, de Barcelona, y no pocos bustos-retratos y esculturas religiosas. En esta especialidad han de ser señaladas sus estatuas de San Pedro (fig. 307) y San Pablo (fig. 308), realizadas para el templo de San Francisco el Grande, y por cierto que de lo más sobrio y ejemplar en la algarabía de ese tan poco afortunado conjunto. Tan poco afortunado, o, mejor, tan desafortunado, que el espectador no acierta a distinguir lo malo de lo bueno, y bonísimas son las dichas esculturas de Suñol, quizá particularmente el nervioso San Pablo. En cuanto a monumentos, no podía evadirse Suñol del mandato del tiempo. Suya es la estatua de Colón, en la plaza de su nombre, de Madrid, aunque el pedestal lo hiciera Mélida, y de dicha estatua hay réplica en Nueva York. Otra gran figura de Suñol es la del monumento a don José de Salamanca (fig. 309), posiblemente la mejor, en ropaje civil, después de las de Gragera.

El hecho de que la vida no fuera fácil para Jerónimo Suñol, de que no contase con un mecenazgo desinteresado, de que tuviera que aplicarse al cumplimiento de encargos muy heterogéneos, obstaculizó — a lo que creemos — el normal desarrollo de este gran escultor. Cabía esperar más luego de su Dante, verdadero hallazgo y exacto acierto. Hubiera merecido Suñol una vida menos urgida por la necesidad diaria, con lo que quizá habríamos tenido en él al no hallado renovador de nuestra escultura decimonónica, y, aun sin serlo,



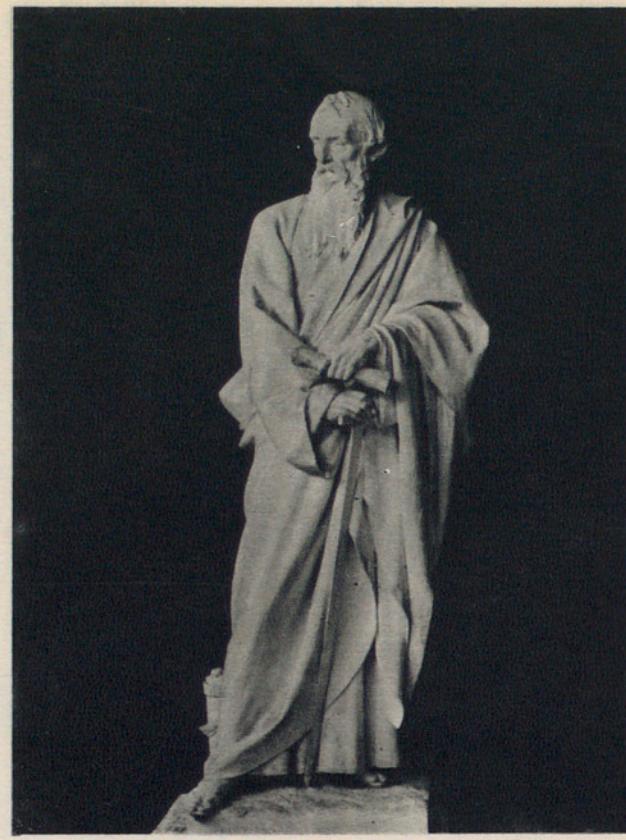
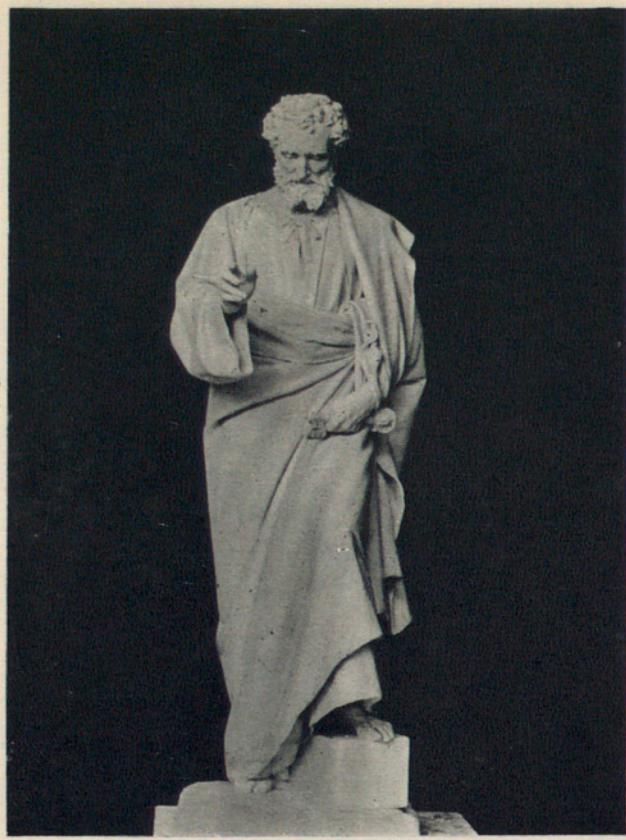
Fig. 301.—ROIG Y SOLER: LA DAMA DE LA SOMBRILLA (PARQUE DE LA CIUDADELA, BARCELONA).



Figs. 302 y 303.—ALCOVERRO: SAN ISIDORO Y ALFONSO EL SABIO (BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID). Fig. 304.—NOBAS PAYESA (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Fig. 305.—SUÑOL: SEPULCRO DE O'DONNELL (LAS SALESAS, MADRID).



Fig. 306.—SUÑOL: EL DANTE (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Figs. 307, 308 y 309.—SUÑOL: SAN PEDRO, SAN PABLO (SAN FRANCISCO EL GRANDE, MADRID) Y ESTATUA DE DON JOSÉ DE SALAMANCA (PLAZA DE SALAMANCA, MADRID). Fig. 310.—OMS: MONUMENTO A ISABEL LA CATÓLICA (PASEO DE LA CASTELLANA, MADRID).

es digno de toda especie de respetos. Falleció el gran artista en Madrid el 16 de octubre de 1902.

Los hombres de la generación de Suñol quedan muy por bajo de su categoría, y algunos no son otra cosa que nombres. Así, el valenciano Lino Esparza, nacido en 1843, autor de bustos y bajorrelieves con destino a su ciudad natal. El mismo año había nacido en Barcelona Manuel Oms y Canet, hijo de un escultor industrial, alumno de la Escuela de Lonja, y que con el importe de un crucifijo que tallara con destino a Méjico, se decidió a viajar por el extranjero y ampliar sus conocimientos. Volvió cuando el dinero se le había agotado; pero entonces consiguió una pensión en toda regla para estudiar en Roma. Vuelve a España, se ocupa en la decoración de un palacio, y de nuevo marcha a Roma. Una obra poco interesante que presenta a la exposición de 1876 — El primer paso — le vale una segunda medalla, lo que le animó a continuar sus envíos a estos certámenes; lo mejor de ellos, sus tipos catalanes. Muy diferente de concepto es su trabajo de pensionado en Roma, no menos que una estatua ecuestre de Isabel la Católica (fig. 310), enarbolando la cruz, mientras el Gran Capitán lleva al caballo de las riendas y al otro lado marcha el Cardenal Mendoza. Es grupo no mal construido ni pensado, pero en el que el propósito de espectacularidad priva sobre toda otra preocupación, como en el que estamos acordes con María Elena Gómez Moreno en considerar su modelo, esto es, el áspero y barbudo Carlomagno ecuestre, de París. Sin embargo, Casado del Alisal, el director de la Escuela de España en Roma, elogió sin tasa el grupo de Oms, y Francisco Pradilla unió sus alabanzas, con lo que la obra, fundida en bronce, pasó a la condición de monumento público en el paseo de la Castellana, donde se inauguró solemnemente el 30 de noviembre de 1883. Recientemente, desmontada de su pretencioso pedestal, ha pasado a un lugar más tranquilo, donde goza de mejor visibilidad. En cuanto al autor, del que podía esperarse obra más recogida, falleció en 1886.

Otro barcelonés, Victoriano Codina y Langlin (1844-1911), pintor a la vez que escultor, pensionado en Roma, estudiioso por su cuenta en París, afincado desde 1877 en Londres, donde murió, es el autor de dos estatuas figurando a Viladomat y a Balmes, realizadas para la Diputación de Barcelona. Trabajó para el cementerio del Padre Lachaise, en París, y se asegura que fue el primer autor del busto simbólico de Mariana, esto es, de la República Francesa, inmediatamente después del desastre de Sedán. Es posible que algunas de sus obras más importantes se hallen en Inglaterra. De su generación es un escultor valenciano, José Aixá Iñigo (1844-1920), hombre inquieto, que trabajó para la Universidad y el Hospital General de Valencia. Y, un año más joven, el importante escultor presentado a continuación.

RICARDO BELLVER. — No parece aventurado reconocer en Ricardo Bellver y Ramón el escultor más completo y dotado del último tercio del siglo, bien que limitado por todas las cortapisas ya expuestas. De familia de artistas e hijo del también escultor José, Ricardo había nacido en Madrid en 1845; dato poco decidor, ya que el temple valenciano de la familia no dejaría de manifestarse en el artista. Por ejemplo, es levantina su precocidad, que le permite a sus solos diez y siete años firmar una estatua del cacique Tucapel, héroe de "La Araucana", y dos años más tarde un relieve de sátiro y faunos que parece una ilustración a Teócrito. Pensionado a Roma, envía en 1870 un bajorrelieve, Entierro de Santa Inés, de lineación tan precisa y exigente como la de un Flaxman. Las dotes de Bellver se acusaban cada día más per-

sonales y sensibles. Ya vuelto de Roma, presenta a la Exposición Nacional de 1876 el yeso de El Ángel caído y obtiene la primera medalla (fig. 311).

No era acreedor a menos este alarde de originalidad, de energía, de gracia, de perfecta articulación de un cuerpo joven, pero complicado al contar con otros miembros, las alas. Como juego de ritmos, como geometría de equilibrios, como modelado de musculación, como resolución de postura violenta y al propio tiempo lógica, esta escultura es acaso la obra maestra de la treintena. El buen criterio estético de Bellver no ha exagerado la maldad del ángel soberbio, sino que se ha limitado a sugerirla, e incluso sobraría la culebra que se enrosca a las piernas del antihéroe. Tiene razón Lozoya al llamar a este muchacho diabólico "un Laocoonte desesperado"; pero agregaríamos que un Laocoonte de caída en el dolor mucho más exacta y cierta que la del sacerdote troyano en su conocidísima iconografía helenística. Se comprende que causara sensación en Roma y en la exposición Internacional de París de 1878. Porque no era frecuente en tales años contemplar una academia de cuerpo masculino tan antiacadémica, ni un grito de furor tan dinámico, ni una pasión tan sin esperanza. Es una obra maestra, de las pocas, de las contadas en la estatuaria de nuestro siglo XIX. Fundida en bronce y relegada a un lugar altísimo del paseo de coches del Retiro, centenares de éstos desfilan diariamente bajo el hermoso y frenético cuerpo, sin sospechar la calidad de su arte, creyendo tal vez que no es sino un monumento más de tantos como sobran en calles y plazas de Madrid. Un precedente suyo en la escultura castiza española, el otro Ángel caído, por Montañés, en el retablo de San Miguel de Jerez, se nos antoja más diabólico, más marcado por una rabia teológica que ya no podía perpetuar Bellver.

Pero, de nuevo, las equivocaciones, y, de nuevo también, la mezquindad ambiental que no desea ver en el artista un creador lleno de genial ímpetu. Hay que adocenarlo convenientemente, apartando su inspiración de toda originalidad conceptiva, trayéndolo a los monumentos y sepulcros que están invadiendo España. Ya la estatua de la Fama, la que coronaba en el cementerio de San Isidro el panteón de Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés, aún con toda la gracia joven y femenina que en ella pondría Ricardo Bellver, es figura falsa y poco convincente, mucho menos al ocuparse en el vulgarísimo menester de trompetear la fama de los tres ilustres muertos. El monumento a Juan Sebastián Elcano, realizado para el Ministerio de Estado, teatral y todo cual es, guarda no poco de aquellos acentos de violencia libre con naturales en el gran escultor; pero se rodea de demasiados atributos, en los que era obligatoria una técnica realista en demasía. Convendrá seleccionar de esta escultura dos aciertos, el de la lineación de miembros y el de la brava cabeza, aciertos que debieran haber sido mejor explotados.

En cuanto a sus obras en Sevilla, de ningún modo podían ser ni la mitad de afortunadas. La idea, muy del tiempo, de completar los tímpanos cuatrocentistas de la Catedral de Sevilla no era menester apto para nuestro escultor, sino para algún otro artífice sin personalidad. Y el sepulcro del Cardenal Lastra y Cuesta, en la misma iglesia, resulta de una frialdad y de una falta de convicción bien lamentables. Tampoco es afortunado el sepulcro del Cardenal Silíceo, en el Colegio de Doncellas Nobles, de Toledo. Estos encargos historicistas y arcaizantes rimaban mal con un hombre bien demostrador de afanes mucho más propios.

Pero, en cualquier caso, Bellver, si no triunfaba en tales lides, dejaba bien marcada su honda personalidad. Fue de los pocos que hicieron en su tiempo una escultura religiosa abundante en amabilidad y gracia, como la bonita Virgen del Rosario, de la iglesia de San José, de



Fig. 311.—RICARDO BELLVER: EL ÁNGEL CAÍDO (RETIRO, MADRID).

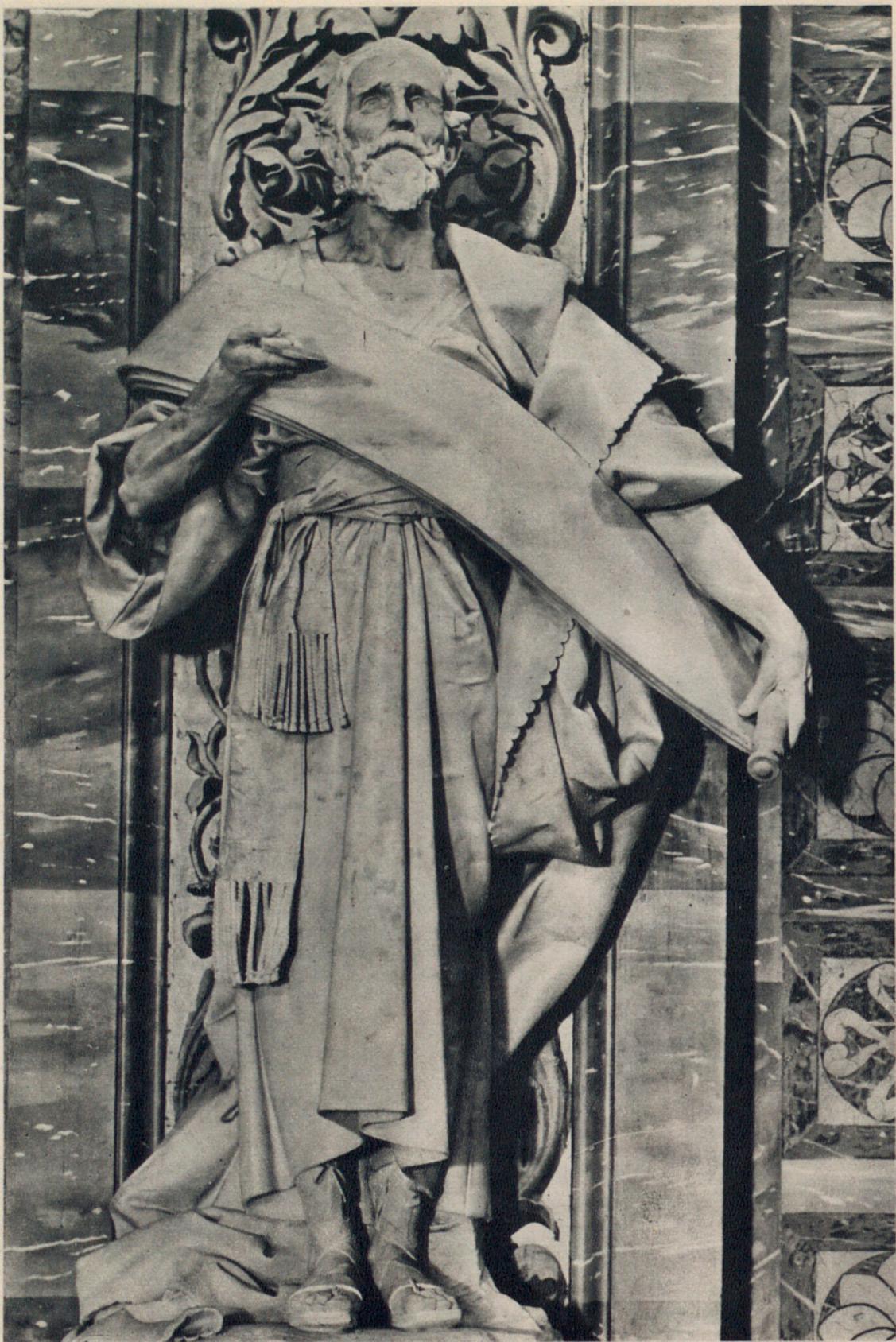


Fig. 312.—RICARDO BELLVER: SAN BARTOLOMÉ (SAN FRANCISCO EL GRANDE, MADRID).

Madrid. Por lo que se refiere a los ambiciosos encargos para el templo nacional de San Francisco el Grande, sus grandes estatuas de San Andrés y San Bartolomé (fig. 312) no desmerecen de la pareja de apóstoles de Suñol; pero si éstos se encerraban en una severa contención, los de Bellver, particularmente el San Andrés, son una chispa más dramáticos y declamatorios. En todo caso, piezas robustas y enérgicas tan sólo posibles en un verdadero creador.

Ahora bien: este creador no había podido realizar la obra homogénea, original y genial anunciada por el Ángel caído, del Retiro. Tuvo que poner mano en demasiados encargos oficiales y semioficiales, a menudo discordes con su vena inicial, gastando fuerzas y dilapidando energías. El gran escultor, en tan buena parte y por ajenas culpas fracasado, murió en Madrid en 1924.

OTROS ESCULTORES DEL PERÍODO. — En la empresa que se consideraba mecenazgo sin precedentes, esto es, la decoración de San Francisco el Grande, pésima en pintura y aceptable en escultura, la estatua de San Tadeo había sido adjudicada a un escultor más bien oscuro, Justo Gandarias, nacido en Barcelona en 1846. Se había formado tanto en Barcelona como en París, y en la exposición de 1878 celebrada en esta ciudad había obtenido premio. Menor fortuna alcanzó en las nacionales de Madrid, donde ganó sólo una tercera medalla en 1881 por su Anfitrite, y segundas en 1887 — El Amor y el Interés — y 1890 — Iberia —. Se pierde después su rastro, porque, habiendo marchado a Guatemala solicitado por determinados encargos, no los halló y hubo de dedicarse a otras ocupaciones para ganar su pan. Así, apenas hay otro testimonio de su quehacer español que el dicho San Tadeo.

Juan Flotats y Lluciá, de Manresa (1847-1917), discípulo de los Vallmitjana, dedicado particularmente a la imaginería religiosa, no desdeñó intervenir en géneros muy diferentes, y suya es la figura de Dánae en la cascada del Parque de la Ciudadela, de Barcelona. Más interesante es su colega Francisco Font, nacido en Barcelona en 1848, y que trabajó tanto para su ciudad como para Madrid, donde abrió taller en la calle del Desengaño. Tenía un concepto más bien industrial de su arte y atendió cualesquiera encargos le llegasen, trabajando para las iglesias matritenses de San Marcos y de las Comendadoras de Santiago. Sus principales obras fueron la estatua de Juan Sebastián Elcano, en la fachada de la casa número 60 del paseo de Gracia, de Barcelona, y el monumento a Zumalacárcer.

Otros artistas catalanes de la hornada: Uno, Miguel Castellanas Escolá, de Gracia (1849-1924), dado a la imaginería religiosa del carácter más industrial y emitida en serie, gracias a la pasta por él inventada y llamada fibrón. Otro, José Reynés y Gurgui, de Barcelona (1850-1926), tuvo la buena fortuna de poder formarse en París, de 1873 a 1876, al lado de Carpeaux, quien le comunicó buena parte de su gracia. El uso que de la misma hizo Reynés fue muy variable, como de costumbre, por culpa de los ambientes. Pues no era mayor ocasión de lucimiento el bajorrelieve que se vio obligado a hacer para el Arco de Triunfo del paseo de San Juan, de Barcelona, bajorrelieve prácticamente invisible. Tampoco le dieron demasiada gloria otras decoraciones en las que había que plegarse al dudoso gusto de los relativos mecenas. Y, muy en trueque, la Violinista, con que obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de 1890, es figura de portentosa gracia, y aquí sí que se advierten los años pasados al lado de Carpeaux. Estrictamente contemporáneo de Reynés, el también barcelonés Manuel Fuxá y Leal (1850-1927), discípulo de Rosendo Nobas, viajero por Francia e Italia, fue autor de un número casi aterrador de monumentos, bustos, alegorías, simbolismos y otros excesos.

En ninguno de ellos mostró elevación ni espiritualidad; pero pocos caballeros broncíneos del tiempo son tan prosaicos y vulgares como el Anselmo Clavé que irguió en la Rambla de Cataluña, de Barcelona. Otras de sus obras, cual el Lope de Vega, de la Biblioteca Nacional de Madrid, se contentan con no pasar de insustanciales.

Otro colaborador como Reynés, en las decoraciones del Arco de Triunfo, de Barcelona, fue el hombre que llevaba un nombre tan comprometedor como Torcuato Tasso. Torcuato Tasso y Nadal, nacido en Barcelona en 1852, discípulo de las escuelas de Bellas Artes de su ciudad natal y de Madrid, alumno también de Rosendo Nobas, trabajó mucho para la exposición barcelonesa de 1888, realizó muchos bustos y acabó por emigrar a la República Argentina, donde vivió hasta 1935 y donde se conserva la mayor parte de su obra. Ya con él estamos en plena etapa de la industrialización del gran monumento conmemorativo.

ARTURO MÉLIDA. — Según la escultura iba precipitándose por los derroteros más falsos y antiplásticos, proliferaron también los errores que propiciaban el múltiple desvarío. Uno de los más dañinos fue, precisamente en una era de arquitectos voluntariamente desconectados del siglo y afectos a cualquier otro de los pasados, dejar que esos arquitectos diseñaran y proyectaran escultura, dislate que tan sólo podía conducir a mayor momificación de este arte, con total pérdida de vuelo, agilidad y gracia. Pues ésta sería una de las empresas a que se entregara un hombre ya censurado al comentar la arquitectura, don Arturo Mélida y Alinari. Había nacido en Madrid, el 24 de julio de 1849, graduándose de arquitecto en 1873, y obteniendo la cátedra de modelado en la Escuela de Arquitectura en 1887. Construyó bastante y, verdaderamente, mucho más de lo que necesitaba España; mas dicha dedicación parecía interesarle menos que la del dibujo, que cultivó con honradez, resultando no mal ilustrador. Esta multiplicidad de actividades le llevó a mezclar arquitectura y escultura, de suerte que, cuando en 1877 ganó el concurso convocado para levantar el monumento a Colón — aparte de la estatua del descubridor, de Jerónimo Suñol — se esforzó porque el pedestal no consistiera solamente en lo que debía haber sido, esto es, en un sencillo y simple pedestal, sino que concibió un feo candelero de hibridez tal, en supuesto estilo isabelino, en el que se ignora dónde acaba la arquitectura y dónde empieza la escultura, con daño para ambas. Se argüirá que lo mismo precisamente ocurría a los edificios isabelinos de verdad; pero por ello — y no por la estatua de Suñol — resulta tan enfadoso ese monumento.

No pararon ahí los caprichos de Mélida, llegados a lo repelente en el sepulcro del Marqués del Duero, en la Basílica de Atocha, pues que aprovecharon un encargo bien excepcional. Era, en 1891, y con vistas al cuatricentenario del descubrimiento de América, el de construir y esculpir el panteón que guardase en La Habana las discutidas cenizas del descubridor. A Mélida correspondió tamaña responsabilidad; la resolvió a su manera, y el sepulcro (figura 313), luego de la independencia de Cuba, vino a albergarse, con toda absurdidad, en la Catedral de Sevilla, teniendo por incongruente fondo el San Cristobalón de Pérez de Almario. No sabemos quién o quiénes serían los realizadores materiales del monumento, torpe por sus dimensiones y por su policromía; pero el proyecto — y ya es absurdo que una obra de escultura se proyecte por mentes ajenas — es de Mélida, y aún más arcaizante que el pedestal madrileño y colombino. Cuatro reyes de armas llevan a hombros el féretro del Almirante, con lo que se procuraba reactualizar la gran creación de Antoine Le Moiturier,

esto es, la tumba del senescal Philippe Pot, en el Louvre. Hasta la policromía pretende semejanzas, con la diferencia de ser sobria en el original y abigarrada en la copia.

Mélida falleció el 15 de diciembre de 1902. Está fuera de duda que trabajara con entusiasmo y con inmejorable buena fe en sus sorprendentes creaciones; pero hay que felicitarse de que no encabezara ninguna escuela o grupo animado por semejante estética. Demasiadas dolencias aquejaban al arte decimonónico para que se agregara una más.

Y, de modo inverso, también es motivo de congratulación que la escultura del mismo siglo recuperase una bella idea que parecía perdida y que es comentada a continuación.

RENACIMIENTO DE LA ESTATUA ECUESTRE. — En aquellos años de la Restauración, tan preocupados por perennizar las glorias de tantísimos figurones de las letras o de la política activa, buena parte de estos laureles se adjudicaron a los militares que tan exagerado cometido habían jugado en la sesentena anterior. Naturalmente, su número era de tal modo incontable, que los más hubieron de contentarse con que su nombre rotulase calles y plazas. Otros fueron creídos con mérito suficiente para obtener derecho a monumento público, y con buen criterio reapareció para tales menesteres la estatua ecuestre y triunfante. Al renacer este motivo, tan perfectamente tradicional por clásico, barroco y neoclásico, tan olvidado por los artistas hispanos desde que Tolsá hiciera fundir el Carlos IV, de Méjico, gobernantes y artistas no podían desconocer que el resto de Europa se nos había anticipado en la tarea. Los escultores germanos, tan ávidos de apoderarse de las normas clásicas, Franz Anton von Zauner, en su José II, de Viena, y Christian Rauch, en su Federico el Grande, de Berlín, tuvieron éxito, uno en el neoclasicismo, otro durante el Romanticismo, al montar sus héroes a caballo. Otro tanto hizo en Francia —y no una ni dos veces— Fremiet. Con lo que los escultores españoles, que jamás deberían haber recibido esta lección, se consideraron autorizados a seguirla.

Como ya es costumbre en este período, la iniciativa sería catalana. Ha sido mencionado y no con elogio, el Marqués del Duero, ecuestre, de Andrés Aleu. Más lo merecerán otras esculturas de la misma guisa, paulatinamente incorporadas al repertorio. Y la que de momento interesa exaltar es una prácticamente inédita, pese a su situación en uno de los lugares más céntricos de Madrid: es la del general Espartero, Duque de la Victoria y Príncipe de Vergara (fig. 316), firmada en 1885 por Pablo Gibert. Este artista, cuyo segundo apellido era Roig, había nacido en Tarragona el año 1850, era discípulo de Aleu, al que ayudó en el modelado de la mencionada estatua del Marqués del Duero, y concurrió, sin éxito, a alguna exposición nacional. Ni siquiera se sabe en qué año murió. Pues bien: esa estatua ecuestre de don Baldomero Espartero, nada fina ni sutil, pero aplomada, segura, con caballo de inmejorable planta, no favorecido el jinete —que el escultor sabría bien era de baja estatura, y no lo disimuló— debe ser tenida como la primera obra considerable de este grato renacimiento de un tema. La gallardía militar con que saluda el ilustre soldado, la verdad de su porte y la traza del caballo aconsejan extraer del olvido a esta excelente pieza y a su autor, Pablo Gibert Roig.

Siguieron varios monumentos ecuestres. Comparable al comentado, mas ya sin la novedad de un descubrimiento, el del general Martínez Campos, por Mariano Benlliure (fig. 315), notable por la sensación cansina del caballo, que en este género importa tanto o más que el jinete. Posteriormente, el hallazgo se vulgarizaría, no sin óptimas excepciones en el siglo XX.

DE LA MISMA GENERACIÓN.— Se agruparán aquí algunos escultores casi totalmente olvidados, pero alguno de ellos autor de obras de positivo interés. Por ejemplo, Rafael Atché Farré, de Barcelona (1854-1923), discípulo de los Vallmitjana, viajero por Francia, Italia e Inglaterra, autor de mucha imaginería religiosa y de la decoración escultórica del Palacio de Justicia de Barcelona; digno de memoria, cuando menos, por ser el autor de la estatua de Colón en el monumento al navegante en el puerto de la capital catalana. En el mismo monumento colaboró, mediante la figura representando a Cataluña, Pedro Carbonell Huguet, de Sarriá (1854-1927), autor, igualmente, de la estatua de Luis Vives, en la Biblioteca nacional de Madrid, no mejor ni peor que sus compañeras, pues que casi todos estos artistas tenían la desgraciada virtud de parecerse como hermanos gemelos. Supera ese parecido otro de los colaboradores en el monumento barcelonés a Colón: es Eduardo B. Alentorn, nacido en Falset en 1856, muerto en Manresa en 1920. Como casi todos los escultores de esta generación catalana, había sido discípulo de los Vallmitjana y, además, de Aleu. Su aportación al monumento colombino consistió en las figuras del capitán Margarit y del Padre Boil. De sus numerosísimos monumentos públicos, cabe citar el erigido al general Vara del Rey en Ibiza, con figuras gigantescas, muy propias de su vena, tendente a lo enorme y poco refinado. Pero dentro de esa falta de refinamiento, las estatuas sedentes de Félix de Azara (fig. 317) y Jaime Salvador, en la fachada del Museo Martorell, de Barcelona, impresionan por una honrada sencillez, por una compenetración con el retratado que nos le dejan en casi familiar proximidad. El último escultor catalán de esta generación, Enrique Clarasó y Daudí, de San Felú del Recó, Sabadell (1857-1941), hombre en el que se emparejaron la longevidad y la fecundidad — se asegura que realizó más de cuatro mil obras — fue discípulo de Roig en Barcelona y de Chapu en París, prefiriendo para su trabajo el mármol, que derivaba hacia cometidos decorativos. Su amistad y compenetración con Ramón Casas y Santiago Rusiñol, así como la circunstancia de que su obra más importante, el monumento a Jaime I en Palma de Mallorca date de 1927, le adentran en el siglo XX, bien que por su estética fuera caracterizadamente ochocentista.

SUSILLO.— Rompe esta relación de nombres catalanes, verdaderos monopolizadores de la escultura última del siglo XIX, el de un sevillano, escasísimo testimonio de que en la tierra de Montañés y Roldán no se había olvidado completamente este arte. En Sevilla había nacido Antonio Susillo, en 1857, en el hogar de un aceitunero. Dícese que comenzó a jugar con barro en el taller de un alfarero, modelando graciosos muñecos, y que recibió adiestramiento en el dibujo por parte del pintor José de la Vega, contando ya el mozo sus buenos diez y ocho años. Algun magnate ruso, y de manera un tanto misteriosa, protegió su viaje a París, estudiando en su Escuela de Bellas Artes y ganando en 1884 un importante premio. Pasa a Roma con nuevos triunfos, obtiene luego dos segundas medallas en las exposiciones nacionales de 1887 y 1890 y concluye suicidándose, en su ciudad natal, el año 1896.

La cortedad de su biografía, comenzada de modo tan prometedor, induce a creer que Susillo, de no haber acabado de modo tan temprano y dramático, acaso hubiera superado el sofocante ambiente modernista que le marcó en París, obligado por ello a practicar una escultura las más de las veces barroca, cominera, empalagosa, en cierto modo antípata de la de Benlliure; escultura que no parecía cómoda si no se dedicaba a narrar una anécdota. Que no le faltó gracia a Susillo lo demuestra su grupo premiado en 1887, La primera con-



Fig. 313.—ARTURO MÉLIDA: MAUSOLEO DE CRISTÓBAL COLÓN (CATEDRAL DE SEVILLA).

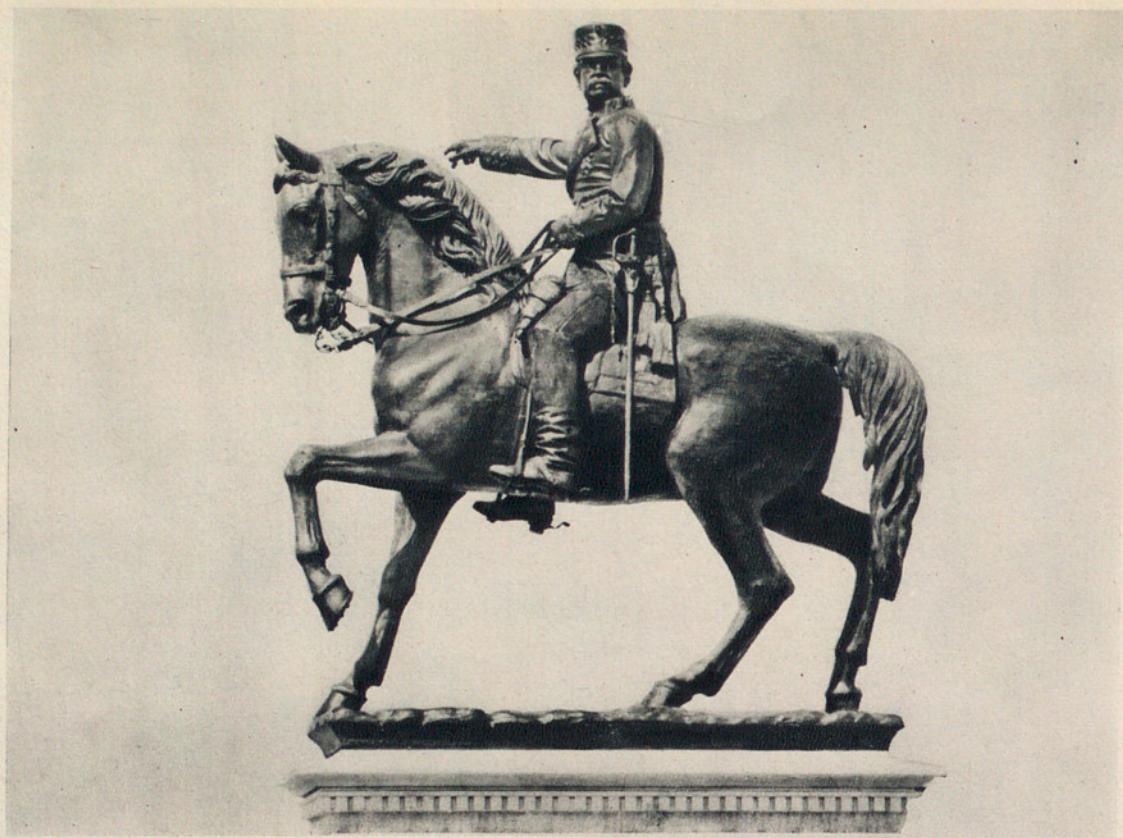


Fig. 314.—ALEU: ESTATUA ECUESTRE DEL MARQUÉS DEL DUERO (PASEO DE LA CASTELLANA, MADRID). Fig. 315.—BENLLIURE: ESTATUA ECUESTRE DEL GENERAL MARTÍNEZ CAMPOS (RETIRO, MADRID).



Fig. 316.—PABLO GIBERT: ESTATUA ECUESTRE DEL GENERAL ESPARTERO (CALLE DE ALCALÁ, MADRID).

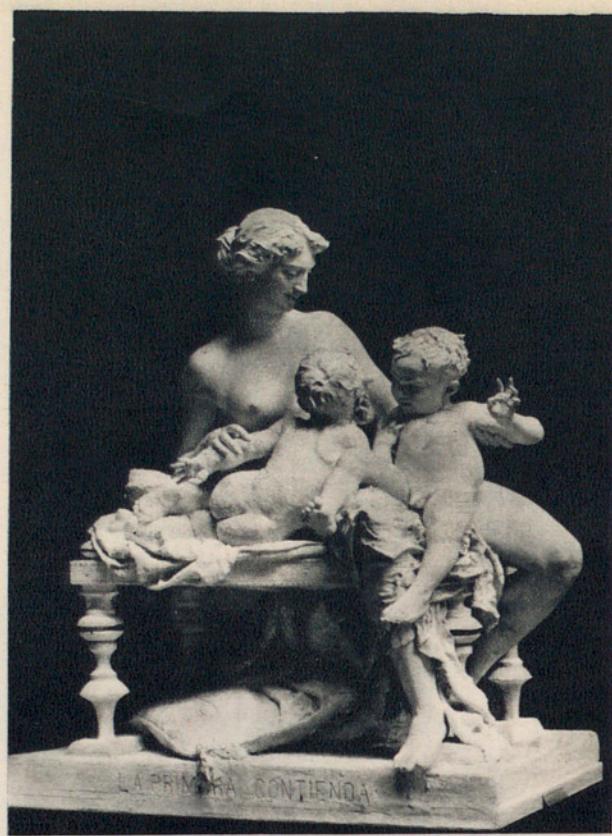


Fig. 317.—ALENTORN: DON FÉLIX DE AZARA (MUSEO MARTORELL, BARCELONA). Fig. 318.—SUSILLO: LA PRIMERA CONTIENDA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 319.—BARRÓN: RONCESVALLES (COL. PARTICULAR).
Fig. 320.—QUEROL: LA TRADICIÓN (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

tienda (fig. 318), ahora en la Academia de Sevilla: dos niños desnuditos que se pelean, vigilados por su madre. Pero si en este caso el asunto es compensado por claros trozos de belleza, en otros, como *El Lazarillo de Tormes*, la sumisión a lo narrativo, al propósito de contar un cuento, convierte su labor en casi repulsiva, de tan prosaica, y otro tanto acaece en las más de sus restantes obras, como *La consulta a la hechicera*. De acuerdo con lo obligado en su tiempo, modeló varios monumentos, precisamente los que se erigieron en Sevilla a Montañés, Daoíz y Velázquez.

EDUARDO BARRÓN. — Otra réplica a la generación catalana, y más cuantiosa que la acabada de comentar, es la que ofrece Eduardo Barrón, nacido en Moraleja del Vino (Zamora), en 1858. Pensionado por la Diputación zamorana, pudo estudiar en la Escuela de San Fernando y ampliar lo aprendido en Roma, de donde regresa en 1884. En tal año obtiene en la Exposición Nacional una segunda medalla por su brioso *Viriato*, a la vez que oposita a la pensión de Roma, a donde regresa. En la ciudad del Tíber dejó un *San José* en la iglesia de San Lorenzo. Vuelto a España, trabajó incansablemente, y en 1904 alcanzaría primera medalla por su *Nerón y Séneca*, su obra más conocida. A pesar de que el escultor zamorano se propuso el peligroso designio de trasladar al terreno de la escultura un tema sólo propio de la pintura de historia, la verdad es que lo hizo con más probidad, mejor sentido de la síntesis y decoro debido al volumen de lo normal por el entonces, y el grupo de los dos romanos, bien coordinado, no es acreedor sino a respeto. Y es que había en Barrón, sin duda por su procedencia castellano-leonesa, un sentido de la austeridad y de un nato clasicismo, algo áspero y campesino, muy superior a las rizadas entelequias de su tiempo. El cual sentido luce, sobre todo, en su proyectado monumento a la gesta de Roncesvalles (fig. 319), que el artista pensaba regalar a Pamplona y quedó en una propiedad privada; el guerrero semidesnudo que otea el horizonte guarda tanta grandeza — menos declamatoria — como el héroe semejante de Álvarez Cubero.

Más obras esculpió Barrón, como el *Adán* después del pecado, del Ateneo de Madrid, o el monumento a Castelar, en Cádiz. El escultor dedicó sus últimos años a catalogar las piezas de su arte conservadas en el Museo del Prado, trabajo todavía vigente en varios aspectos. Y falleció en Madrid el 22 de noviembre de 1911. Era el último gran escultor castellano del siglo.

AGUSTÍN QUEROL. — El subtítulo debería ser, con mayor exactitud, no el enunciado, sino “el caso Querol”. Porque, evidentemente, hubo un caso de psicosis colectiva en derredor de este hombre, suficiente para engañar a casi todos sus contemporáneos y a él mismo a la cabeza de todos. Ese arrebato, ese falso frenesí que acompaña a sus obras, aseguró a todas las gentes de su generación la presencia de un verdadero genio de la escultura, cuya fama fue voceada en todos los tonos posibles. Veamos la historia de este no corto equívoco.

Había nacido Agustín Querol Subirats en Tortosa, Tarragona — otras noticias aseguran que en Ulldecona — en 1860, estudiando primeramente con el imaginero tortosino Ramón Cerveto, en tanto trabajaba como panadero. En 1878 marcha a Barcelona, asiste al taller de Talar, luego al de los Vallmitjana y, finalmente, a las clases de la Escuela de Lonja. Pronto podrá establecer taller propio, en un barracón de Sarriá, superando las dificultades económicas y las miserias que le han aquejado hasta entonces, explotado de mala manera por unos

y otros. En 1884 logra una pensión a Roma, al cabo de la cual, en 1887, remite a la exposición nacional del mismo año el grupo *La Tradición* (fig. 320), premiado con primera medalla. Aquí comienza su gloria artificial, impulsada por el apoyo incondicional de don Antonio Cánovas del Castillo. El artista tortosino se establece en Madrid y alberga su ya principesco estudio en un gran pabellón del paseo del Cisne. Las viejas fotografías del interior de este pabellón bastan para dar idea del arte de su inquilino. Un recargado "bric à brac" de todos los objetos y muebles imaginables, ni más ni menos que la heterogénea cantidad de elementos que Agustín Querol añadía a todos sus monumentos y hasta a sus figuras aisladas.

Que ese abigarramiento complacía y hasta entusiasmaba por aquellos años es afirmación que sobra consignar. Y no sólo por la ayuda de Cánovas, sino por la adhesión de toda laya de particulares y corporaciones, illovieron materialmente los encargos sobre el escultor, en tal desenfrenada cantidad que resultaba imposible que pusiera mano a cuanto firmaba. Y, naturalmente, no lo hacía, sino que modelaba en barro, ayudado por múltiples auxiliares, y los marmolistas de Carrara tallaban el grupo, figura o monumento. Sólo así es posible comprender el número de delirios marmóreos que llevan su nombre — monumento a los bomberos de La Habana; a Legazpi y Urdaneta, en Manila; a Méndez Núñez, en Vigo; a don Aureliano Linares Rivas, en La Coruña; a Elduayen, en Vigo; al Conde de Rivadeba, en Colombres (Santander); a Claudio Moyano, en Madrid; a la Viuda de Epalza, en Bilbao; a Quevedo, en Madrid; a Bolognesi, en Lima; a los Mártires y a los Sitios, en Zaragoza; a Moret, en Cádiz; a la Independencia, en Guayaquil (Ecuador); a Urquiza, en Paraná; a Garibaldi, en Montevideo; a la colonia española, en Buenos Aires — y que dan la más penosa idea de los rumbos tomados por la escultura. Columnatas, genios y ninfas volantes, nubes, glorias, huracanes, héroes, tropeles de enardecidos portadores de laureles, y tantas más enfadísimas ocurrencias, bastantes para empequeñecer y trivializar lo que pudiera contener cada una de estas obras de admisible. En el entretanto continuaban sus éxitos oficiales, con otra primera medalla en 1895, por su *Tulia*. En 1906 obtendría la de honor por el feo grupo alusivo a la ruina de Sagunto.

Antes de todo ello, una consagración oficial — pero del más caciquil de los modales oficiales — procuraba hacer de Agustín Querol el moderno Fidias español, con la misma procedente diferencia de niveles entre Pericles y Cánovas. Convocado concurso por la Academia de San Fernando para elegir el conjunto escultórico destinado al frontón de la Biblioteca Nacional, presiones y omnímodas influencias seleccionaron el proyecto de Querol, con desprecio de otros bastante más sensibles, y la adjudicación tuvo lugar el 28 de noviembre de 1892, no sin que la Academia obligase a determinadas rectificaciones. Los tres años de plazo para la realización definitiva se convirtieron en diez y medio; Querol ignoró las variantes a que quedaba obligado, desatendió otra imposición: la de la ejecución de la obra definitiva en Madrid; y, como de costumbre, fueron los marmolistas italianos los verdaderos autores de este amazacotado concurso de mujeres desnudas y simbólicas, en total confusión y sin tener ellas mismas clara idea de lo que están tratando de fingir. Es suerte que la altura del frontón no ayude a la vista en su inspección, para no hacer demasiado flagrante su inferioridad, incluso respecto al del Congreso, por Ponzano. En compensación de ello, damos fotografía del proyecto, en yeso (fig. 321), y otra del momento de su terminación, en donde el artista aparece rodeado de periodistas y escritores del amanecer del siglo XX, fácilmente reconocibles: Gregorio Martínez Sierra, Ricardo Baroja, Manuel Bueno, Pío Baroja, Francisco

Verdugo Landi, Carlos del Río, Juan Pérez Zúñiga y Azorín, pieza documental equiparable, en cierto modo, al insigne cuadro de Antonio Esquivel (fig. 28).

Los desatentados pegasos del Ministerio de Fomento, el sepulcro de Cánovas del Castillo (fig. 322), blanducho y oleoso, y los proyectos de doce monumentos tronitonantes y flamígeros, son otros tantos datos últimos para entender el concepto que de la escultura poseía Agustín Querol, culminando todos los errores de la plástica de su tiempo. Falleció el tortosino en Madrid, abrumado de distinciones, honores y dineros, el 14 de diciembre de 1909. Difícil era el legado que entregaba al siglo XX.

ENTRE LOS DOS SIGLOS. — Se impone, al llegar aquí, alguna especie de distinción entre los escultores que cumple considerar decimonónicos, aunque hayan actuado en nuestra centuría, y los que nacidos en el ochocentismo han de tenerse por novecentistas. Distinción que ya no cabe subrayar mediante las fechas de nacimiento o de muerte, sino atendiendo a procedimientos, formación y, muy sobre todo, naturaleza estilística de su quehacer. Por lo demás, la frontera entre 1800 y 1900 permanece muy laxa para la mayor parte de la labor de tales artistas.

Así, de los nacidos en 1864, cabe por todo concepto considerar todavía decimonónicos a hombres como Eusebio Arnau y Joaquín Bilbao. El primero, Eusebio Arnau Mascort, de Barcelona (1864-1933), alumno de la Escuela de Lonja, viajero por Italia, Bélgica y Francia, se dio a conocer en 1891 por su bajorrelieve *Traslación de los restos de Santa Eulalia*, obra a la que seguirían muchos monumentos. Más importante es en Arnau la faceta de medallista, aprendida del francés Dalou, y en la que revela lo mejor de sus limpias dotes. En cuanto al sevillano Joaquín Bilbao (1864-1938), tercera medalla en la nacional de 1897, es, aparte de escenas y grupos de carácter sentimental y anecdotico, el autor del poquísimo afortunado monumento a don Antonio Cánovas del Castillo, frente al Senado; pretencioso y torpe de diseño, puede servir como modelo de lo que no debe ser hecho en escultura.

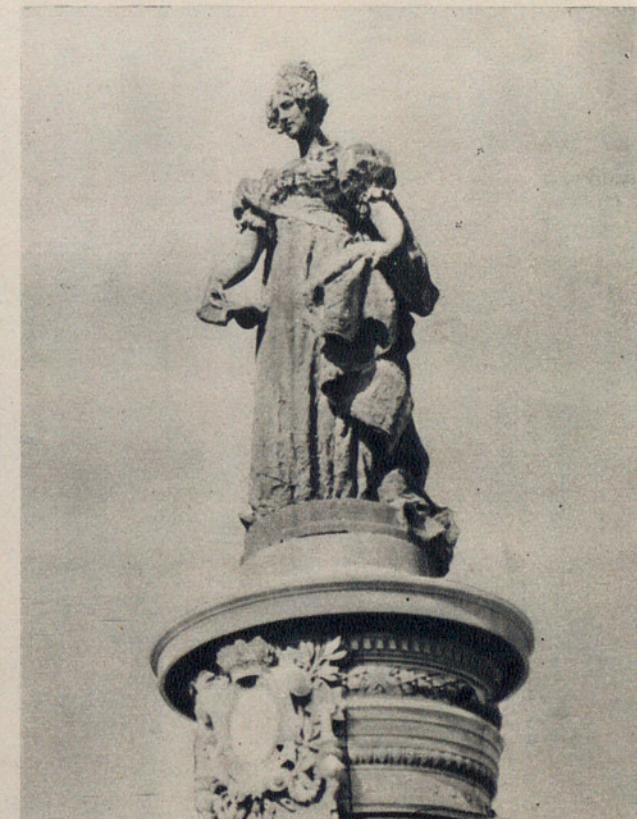
En la generación de los acabados de comentar aparecen dos escultores de fechas muy similares, a saber: uno, Mariano Benlliure, cuya vida se desarrolla entre 1862 y 1947; otro, José Llimona, nacido en 1864 y muerto en 1934. Son estrictamente contemporáneos, y las fechas dadas parecen, en buena lógica, invitar a estudiarlos conjuntamente. Ello no sería sino el mayor de los despropósitos, porque Llimona, que alcanzó mucha menor porción de novecentismo que su compañero, es, no sólo un hombre y un escultor del siglo XX; con más legítima gloria, uno de los saneadores de los vicios legados por el 1800 a su hijo el 1900, con lo que no puede ser incluido en esta relación y pertenece, estilística e ideológicamente, a nuestro tiempo. Y, en trueque, Mariano Benlliure, que vivió no menos de medio siglo XX, continuó en su seno siendo un total ochocentista, y es de suponer que con ese talante hubiera actuado en años como 1967 ó 1980. En consecuencia, se excluye de esta historia a Llimona y se integra a Benlliure.

MARIANO BENLLIURE. — Mucha parte de la biografía de Querol, de sus principios humildes, de su éxito exorbitante, de la producción de monumentos al por mayor, convendría a Benlliure, e incluso superando las proporciones, dado que el tortosino vivió cuarenta y nueve años y don Mariano resistió hasta los ochenta y cinco. Mas, aparte de tales semejan-

zas, no dejará de haber un saldo favorable en el balance de gracias y desgracias del último. Mariano Benlliure Gil nació en Valencia, en 1862, de familia de artistas. Estudió en San Carlos, de Valencia, y en San Fernando, de Madrid, ampliando luego estudios en París, cerca de Francisco Domingo. Concurrió desde muy tempranos años a las exposiciones nacionales, obteniendo, sucesivamente, segunda medalla en la de 1884 y primeras en 1887 y 1890. Pero la rapidez con que se impuso a la opinión media española no se debía tanto a estos galardones como al éxito motivado por su estilo, que jamás pasó de lo popular. Gran modelador en barro, todo cuanto hacía, ya se trasladara a piedra, mármol o bronce, continuaba mostrando pegajosas calidades, las propias de una escultura en barro o en mantequilla, circunstancia que placía como pocas otras a los bienaventurados españoles de por 1890 (fig. 324). Agreeguemos la orientación de su temática, la que en la obra de Benlliure cuenta en un 75 por 100: toros moribundos, toreros, gitanas, niños desnuditos, retratos que acreditaban indudable parecido y, cosa más difícil, que se parecían entre sí, guardando un notable aire de familia. La facilidad de trabajo de este levantino impetuoso no reconocía límites, y a ello se debe que asumiera la escultura de tantísimos monumentos conmemorativos, cual ni Querol en persona hubiera podido soñar. Ni los enumeraremos ni la relación, caso de ser posible, instruiría demasiado. Las más de las veces, esas pirámides de gloria constituyen un verdadero desbarajuste de figuras más o menos diestramente conectadas con el homenajeado. Y, seguramente, pocas tan desafortunadas y caóticas como la que cupo en suerte a don Emilio Castelar, pues que allí se mezclan escaños parlamentarios, piezas de artillería y manifestaciones obreras, cual para dejar en libertad todas las posibilidades de acertar si el ilustre republicano se contentó con su oratoria, mandó ejércitos o encabezó rebeliones proletarias.

No obstante, sería manifiestamente injusto juzgar a Mariano Benlliure exclusivamente por sus errores, con ser éstos tantos, tan visibles y tan abultados. El valenciano, llegado a tiempo para participar en el reparto de encargos de San Francisco el Grande —suya es allí la estatua de San Mateo—, no olvidaba haberse codeado con Suñol y Bellver, y, esporádicamente, acertaba en tal o cual figura aislada, que no en los grupos ni composiciones. Así, es de indudable belleza la apuesta figura del Duque de Rivas en su monumento cordobés; muy graciosa de líneas, la de la reina María Cristina, frente al Casón del Buen Retiro (fig. 323); notable, cual ya se dijo, la estatua ecuestre del general Martínez Campos. Con lo que acaban de mencionarse sus producciones menos populares, las mínimamente estimadas, a la vez que hacían furor sus bailadoras, picadores, garrochistas y demás excesos, que culminarían en el mausoleo de Gallito, versión torera y gitana del del pobre senescal Philippe Pot. Así, no fue sólo el desparpajo valenciano de Benlliure el que propició toda esta escultura falsamente castiza, sino la aprobación, aplauso y encomio de unos contemporáneos que se habían olvidado de qué cosa fuera escultura. Y obligaron a hacerla olvidar al propio Benlliure; por lo menos, cuando llegó a la atrocidad de convertir grabados de Goya en bajorrelieves, ello en el pedestal del monumento al gran pintor, mucho tiempo en la calle de este nombre y desde hace unos veinte años frente al Museo del Prado.

Mariano Benlliure murió en Madrid, el 9 de noviembre de 1947. El dictamen, más bien negativo, acerca de su orientación y de su obra, una y otra retrasando penosamente el advenimiento de una estatuaria más limpia, agigantando los errores acumulados por el siglo XIX, no impide saludar con respeto al infatigable trabajador que fue desde su niñez hasta la hora de su muerte.



Figs. 321 y 322.—QUEROL: FRONTÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID, Y SEPULCRO DE CÁNOVAS DEL CASTILLO (BASÍLICA DE ATOCHA, MADRID). Fig. 323.—BENLLIURE: MONUMENTO A MARÍA CRISTINA DE BORBÓN (MADRID, FRENTE AL CASÓN).

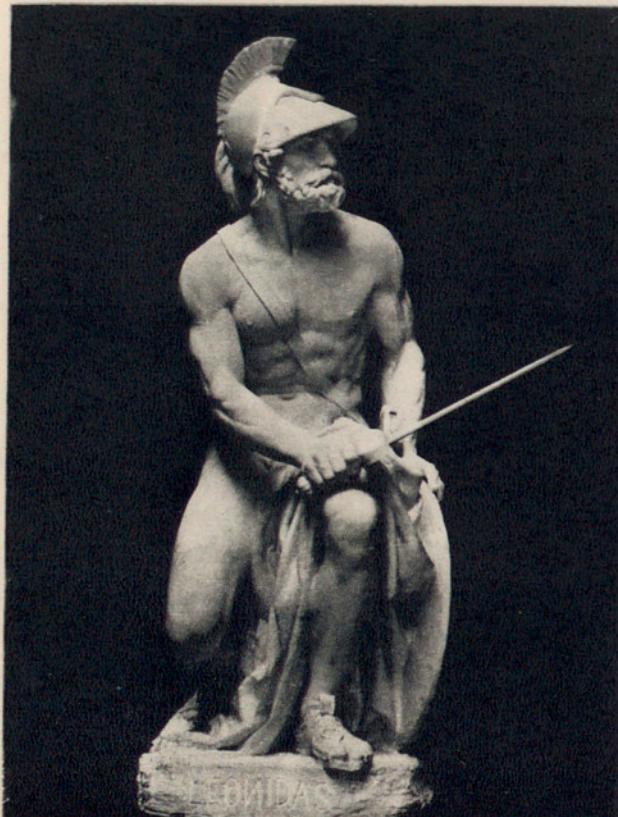


Fig. 324.—BENLLIURE: NIÑOS PASTORES. Fig. 325.—MIGUEL ÁNGEL TRILLES: LEÓNIDAS. Fig. 326.—MIGUEL BLAY: HACIA EL IDEAL.

TRILLES, BLAY Y MARINAS. — Los tres, a horcajadas entre el siglo XIX y el XX, pertenecen más por su estética al primero, bien que cualquiera de ellos, mil veces menos mimados por la fortuna y el aplauso que Benlliure, parezcan mucho más modernos que éste, cuando en realidad sólo eran menores en cuatro años. Miguel Ángel Trilles, hijo del jefe de vaciado de escultura en la Academia de San Fernando, nació en Madrid, el 20 de marzo de 1866. Cursó en la Escuela de Bellas Artes, obtuvo tercera medalla en la nacional de 1887 por su Leónidas (figura 325), y marchó pensionado a Roma. Su modelo para frontón de la Biblioteca Nacional era, como el de Suñol, muy superior al premiado en claridad y nobleza; pero, consumada la injusticia, hubo pocas más oportunidades para Trilles. De 1895 a 1899 permaneció en Roma, y en 1904 ganó la primera medalla de la exposición nacional por su grupo Perseo y Andrómeda. Autor del monumento a Bravo Murillo, lo fue también de los niños agregados al carro de la diosa Cibeles. Murió en Madrid el 10 de julio de 1936.

Miguel Blay, nacido en Olot (Gerona) el 4 de octubre de 1866, discípulo en su ciudad natal de Berga y Boix, y en París de Chapu, con estancias en Buenos Aires y en Roma, obtuvo la primera medalla en 1892 por el grupo, mil veces reproducido, de Los primeros fríos, y se le reiteró en 1897 por El ideal, obra menos sólida (fig. 326); en 1908, medalla de honor por su Eclosión. Pero puede ser que tales obras y otras, como el monumento al doctor Rubio, en el Parque del Oeste, valgan menos que algunos gratos retratos, como el de la viuda de Iturbe y su hija Piedad, de auténtica elegancia natural. Este ilustre escultor, nada prolífico, murió en Madrid el 22 de enero de 1936.

El tercero del grupo, Aniceto Marinas, nacido en Segovia el mismo año que sus dos colegas anteriores, pensionado por su Diputación Provincial en la Escuela de San Fernando, ya segunda medalla en 1887 y enviado con otra pensión a Roma al año siguiente, ganaba al regreso una primera medalla en 1890. Galardones a los que hay que añadir otros de carácter internacional, obtenidos en Chicago y en Roma. Marinas, un poco confuso en la organización de sus monumentos conmemorativos, creció en sencillez según se iba adentrando en el siglo XX, aunque, evidentemente, no era el suyo. Cuando en 1926 alcanzó la medalla de honor por sus Hermanitos de leche, pieza ya desfasada de aquellos años, más intento de renovación de un artista decimonónico, se alzaron grandes protestas, no del todo justificadas. El escultor segoviano prolongó su vida, casi nonagenaria, hasta el 23 de septiembre de 1953.

Hasta aquí la injerencia en el novecentismo de hombres formados en doctrinas del siglo XIX, al que sobrevivieron con muy diversas posturas. Con lo que sólo queda presentar a un raro, desgraciado y malogrado artista, que pudo representar todo un capítulo interesantísimo del final ochocentista, y que, a pesar de todos los pesares, conviene extraer del olvido para justipreciar sus muchas ambiciones y sus contadas realizaciones. Es Carlos Maní.

CARLOS MANÍ. — Es casi incomprendible que el hombre del que nos vamos a ocupar fuera coetáneo de Blay o de Marinas. Carlos Maní Roig, nacido en Tarragona en 1866, se inició en el dibujo y en la escultura, respectivamente, con el pintor Hermenegildo Bellvé y con los escultores Janés y Miró, todos tres tarragonenses. En 1883, ya en Barcelona, asiste a las clases de la Escuela de Bellas Artes, a la vez que se gana la vida como ayudante de otros escultores. En 1885, siguiendo la dirección de tantos de sus colegas catalanes, marcha a

Madrid, donde no le aguarda ningún triunfo, sino años de privaciones, parece que viviendo por favor en un cuartel y más o menos protegido por los jesuitas, lo que no tendrá otro resultado que acentuar sus rebeldías. En 1893 marcha a París, donde, para no perder la costumbre, vuelve a pasar grandísimas miserias. En 1899 ha conseguido una tercera medalla en Madrid por su *Instinto humano*, pieza totalmente desconocida. Vuelto a Barcelona, será uno de los ayudantes de Gaudí en la parte escultórica de la Sagrada Familia. Y muere en Barcelona el año 1911, sin haber hallado jamás reposo, halago, ni siquiera una vida de mínimas comodidades materiales.

En 1907 expuso en Barcelona su grupo titulado *Los Degenerados*, en el que trabajó reiteradamente en los años madrileños, modelando varias versiones, y esta obra singular de concepto y de realización produjo muy natural escándalo. Aparecen en ella dos desnudos masculinos, acurrucados y abrumados por no se sabe qué carga de degradaciones, bastantes para reducir a sus portadores a la categoría más subhumana. Pieza de notable fuerza dentro de su premeditada mudez y recogimiento, excelente de volúmenes y de intensidad, solamente esbozada, sin duda como protesta contra los preciosismos detallistas que a la sazón enamoraban, casi se juzgaría imposible haber sido trabajada en el Madrid de final del siglo XIX. Es obra suficientemente expresiva para entender que su autor, caso de haber sido comprendido, de no estar solo frente a un público hostil, muy bien pudiera haber sido algo semejante al desenfadado Rodin, que tanta falta hacía en la escultura española. Ni lo pudo ser, ni las exigencias de cada día permitieron a Maní otra cosa que tallar esculturas religiosas de puro compromiso, insignificantes las más de ellas. Por lo menos, es sumamente grato concluir este capítulo, tan abundante en artificiosas equivocaciones, con la presencia de una obra rebelde, aislada y del todo despegada de la estética impuesta desde las esferas oficiales por Cánovas y Sagasta, y dócilmente seguida por todos.

HERENCIAS ESCULTÓRICAS PARA EL SIGLO XX.—Lo que en 1901 recibiría el nuevo siglo de la escultura decimonónica no era precisamente un balance halagüeño. Tras haberse encadenado las estéticas impuestas por la fidelidad a Europa o por la propia depravación del gusto nacional, anulando tantas veces las personalidades de artistas de cuerpo entero, operando el milagro de que varios y aun muchos de ellos salvaran lo mejor de su personalidad a través de tantos riesgos, lo mejor que podía legar la escultura española era una prodigiosa cantidad de oficio. Prodigiosa, pero demasiada. La virtuosidad técnica, nunca ausente de nuestra plástica, se exacerbó en aquellos últimos años al gozarse en los más insospechados detallismos, al tratar insensatamente de traducir al volumen el agua, o el aire, o las gasas y tules de las legiones de matronas y ninfas simbólicas. Además de ello, legaba un tipo de monumento conmemorativo tan consagrado por la costumbre, tan adulador de multitudes en sus andamiajes de falsedad, y, por mayor desgracia, tan esparcido por toda la faz de España, que costaría Dios y ayuda, más no plazo menor que el de veinticinco años, desarraigártalo. Y, al lado de lo mayor y más agresivo en tamaño, una afectación enfermiza del peor diagnóstico posible.

Que, pese a todo, el entretejido de equivocaciones no había sido capaz de sofocar el desarrollo de personalidad de muchos escultores es obvio. Más equívocos y más dolencias eran necesarias para llegar a tan imposible resultado, y ni aun así hubieran estrangulado la fuerza de dicción del artista español. Que éste sobreviviera a tantos males y que, rodeado

de ellos, triunfase total o parcialmente, no es sino una de las más asombrosas afirmaciones de vitalidad del arte español. Y ya fue mucho que Suñol o Bellver pudieran ser dignos colegas de Álvarez Cubero, de Campeny o de Gragera.

C) LA PINTURA

ANATOMÍA DE UN ERROR. — Se hizo tópico acostumbrado entre numerosos historiógrafos de arte el de encadenar nuestra pintura de historia con la actividad de Paul Delaroche, al que se ha llamado el Casimir Delavigne de la pintura. No se negará totalmente el influjo de este triunfador oficial en la contigua Francia, pero matizándolo con la observación de que murió precisamente en 1856, cuando no ha hecho sino comenzar tal azote en nuestro arte de tramitación burocrática. En esa Exposición Nacional de 1856 no se premian menos que cuatro cuadros de historia, a saber: Colón en La Rábida, de Cano de la Peña; Don Pelayo en Covadonga, por Luis de Madrazo; Prisión de Guatimozín, de Carlos María Esquivel, y La Cava saliendo del baño, por Isidoro Lozano. Naturalmente, se presentaron muchos más, y la marea iría aumentando constantemente, hasta llegar a la temible cifra final de quinientos veinte sumados entre las exposiciones nacionales de un siglo, según cómputo de Bernardino de Pantorba. Más que demasiado.

Pero no era preciso el ejemplo de un Delaroche. Lo cierto es que todos los españoles de aquel tiempo sabían desconsideradas cantidades de Historia. Por lo menos, de lo superficial y anecdotico de la Historia, y ello venía de lejos, desde los grandes éxitos teatrales del Romanticismo. Si en 1835 se estrena "Don Álvaro o la fuerza del sino", del Duque de Rivas, al año siguiente se aplaudirá "El trovador", de García Gutiérrez; en 1838, "Doña Mencía", de Hartzenbusch; de 1844 data "Don Juan Tenorio", de Zorrilla, y, del propio año, "Don Francisco de Quevedo", de Eulogio Florentino Sanz. Tamayo y Baus da en 1854 "La Ricahembra", y aún, en 1867, cuando ya se estilan épocas y vestimentas contemporáneas, "Un drama nuevo". Añádanse las novelas de reconstrucción histórica a lo Walter Scott, el gusto por lo caballeresco, la nueva valoración de nuestros monumentos, incluso la vulgarización de la Historia de verdad, y se llegará a tener conciencia de cuantísimo placían los trajes, escenarios y lenguajes engolados. De modo que, de la misma suerte que en arquitectura triunfaban los estilos del pasado, la pintura de historia procuró ser congruente con la situación, abusando de toda temática relacionable con la historia. Constante verdaderamente desgraciada, que argüía un progresivo desvío de afanes mecánicos y coleccionistas, confiados unos y otros al pobre Estado español, paño de toda lágrima y de cualquier desamparo. El Estado sería quien pechase con todos los Príncipes de Viana, con todos los Comuneros de Castilla, con todos los Juanes de Lanuza, con todos los Guzmanes los Buenos. Desde Sagunto, Viriato y Numancia hasta la última guerra marroquí — no olvidemos que el postre cuadro de historia, de 1929, narra El desembarco de Alhucemas, firmado por Moreno Carbonero — no hay empresa de nuestros anales que no haya sido objeto de narración pintada, claro está que abusando en modo especialísimo de los Reyes Católicos, de Cristóbal Colón y de los héroes de la guerra de la Independencia. Y ello en progresivos tamaños, siempre descomunales, imposibles para salones, aun los más amplios de las casas privadas, ni ellas habían de contenerlos, porque en el ánimo del artista no jugaban otros ideales paraderos que los de museos y depen-

dencias estatales. Unos y otras se saturaron de especímenes de tan mayúsculo error colectivo, dando la más ambicionada satisfacción a sus autores. Demostración de los raros caminos a que conducía tan estrafalario empacho de ciencia histórica.

Si pasamos de los mecanismos a los hechos, la adjetivación no podrá ser más benigna. Acometer la pintura de un cuadro de sus buenos quince metros cuadrados no era tarea sencilla, requiriendo cantidad de horas de trabajo, gasto no chico en lienzo, colores y modelos, más los imprescindibles trabajos de documentación teatral, haciéndose con trajes y cachivaches del siglo que procediera reconstruir. Conforme pasaban los años, crecía el tamaño de esas ilustraciones, y, con él, el prurito arqueologizante del autor, decidido a obtener sobresaliente en Historia. La consecuencia era que la factura del cuadro se prolongaba, perdiendo cualquier indicio de espontaneidad primeriza, quedando en ademán yerto y enfriado, doble o triplemente cuanto más enfática y solemne se pretendiera una actitud. En estos cuadros no escasean los trozos excelentes de observación puntual, de perfecto dibujo y aun de exigente composición; pero esos aciertos suelen ser neutralizados por la mentira total del conjunto, por la falsía de sus imprecaciones y gritos, y, sobre todo, por la lamentable cantidad de sangre que fingían verter. Pues una constante que se hizo ascensional fue la de procurar la narración de algunos de los momentos más trágicos y espeluznantes de la historia patria, con tantos fusilamientos, combates, decapitaciones y heridas, cual para mover a compasión. A tanta como la que debemos a los descaminados pintores que gastaron sus dotes en tan malaconejada actividad, destinada finalmente a decorar los muros de una Delegación de Hacienda, de una Audiencia o Instituto de sufridas provincias. Porque tal ha sido el paradero de obras que en un año lejano recibieron segunda o tercera medalla en exposición nacional solemnemente inaugurada por el rey o la reina de rigor.

Y los autores de esos capítulos de historia falseada no eran peores que sus colegas de otro ciclo cualquiera del arte español, como acreditaron en dibujos, rasguños u obrillas otras no previstas para un triunfo oficial. Simplemente, estaban empecinados en su error, como lo estaban a la sazón tantos otros pintores de toda Europa. Y, dado que estamos tardando a dar sus nombres y a precisar las gracias y desgracias de cada uno de ellos, procederá resumir brevemente unas y otras al lado de la nómina y la cronología de los actuantes.

LA PRIMERA OLEADA DE PINTORES DE HISTORIA. — Muchos de ellos proceden de las mismas generaciones de que salieron los románticos, y otros arañan el siglo XX; pero todos coinciden en fervores historicistas. Si procedemos por orden cronológico, el primero a considerar será Benito Mercadé, de La Bisbal, Gerona (1821-1897), no mal retratista (fig. 327), autor en 1858 de la casi obligatoria versión de Cristóbal Colón llegando al monasterio de La Rábida, y que más tarde se especializó en el género de pintura religiosa de historia, especialización sorprendente, por lo menos en hombre de opiniones ateas. Fruto de ese difícil género fueron Los últimos momentos de San Juan Clímaco, Traslación del cuerpo de San Francisco — obra de excelente dibujo — y Santa Teresa en el coro. Su mejor cuadro, La señora Anita, de 1872, demuestra bien la clase de pintor que hubiera podido ser con modales más íntimos. El mismo año que Eduardo Cano de la Peña, ya presentado, es decir, en 1823, nacía en Murcia Germán Hernández Amores, también dado a lo histórico-religioso, mescolanza visible en el cuadro que le valió primera medalla en 1862, Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso, entre nazareno y prerrafaelista, con lo que queda formulado el diagnóstico. Falleció



Fig. 327.—BENITO MERCADÉ: RETRATO DE SU SOBRINA (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Fig. 328.—CASADO DEL ALISAL: RETRATO DE UNA DAMA FRANCESA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 329.—DIÓSCORO PUEBLA: BACANTE Y FAUNO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).



Fig. 330.—CASADO DEL ALISAL: LA CAPITULACIÓN DE BAILÉN (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 331.—PALMAROLI: EL 3 DE MAYO DE 1808 (AYUNTAMIENTO DE MADRID).

este murciano en 1894, sin mejorar de estética. El zaragozano Bernardino Montañés (1825-1893), retratista de reyes medievales, procura acercarse a Goya y Bayeu, interviniendo en las pinturas murales del Pilar de Zaragoza.

Mariano de la Roca, sevillano (1825-1872), obtiene segunda medalla en 1858 por su *Cervantes, preso, imaginando el "Quijote"*. El barcelonés Francisco Sans y Cabot (1828-1881), inverosímilmente Director del Museo del Prado, no había pasado de la misma recompensa por su *Trafalgar*, de 1862. José María Rodríguez de Losada, sevillano (1826-1896), de gratos comienzos románticos, afiguría a las exposiciones con temas oscilantes entre *La toma de Sevilla* y *La batalla de Alcolea*. El granadino José Marcelo Contreras (1827-1890) siguió la especialidad de historia religiosa, mientras Víctor Manzano y Mejorada, de Madrid (1831-1865), reiteraba sus sombrías reconstrucciones de hechos de los siglos XVI y XVII, no más que ilustraciones, a gran tamaño, de novelones. Lorenzo Vallés, nacido en Madrid en 1831, muerto en Roma en 1910, logró infundado prestigio por su *Demencia de Doña Juana*, cuadro premiado en 1867, y de los menos interesantes de la serie. Mayor fama alcanzó Alejo Vera, nacido en Viñuelas, Guadalajara, en 1834, amigo de Rosales, coleccionista de primeras medallas obtenidas en 1862 por *El entierro de San Lorenzo*, en 1867 y en 1871. Murió en Madrid, en 1923. Dióscoro Teófilo Puebla, de Melgar de Fernamental, Burgos (1832-1901), primera medalla en 1862 por el obligado *Descubrimiento de América*, demostró mucha mayor sensibilidad en cuadros más sinceros, personales y exentos de ropavejería (fig. 329). Domingo Valdivieso, de Mazarrón, Murcia (1830-1872), es otro más de la especialidad histórico-religiosa. Ricardo Navarrete, alcoyano (1834-1909), obtuvo segunda medalla en 1871 por una reconstrucción de la historia de Venecia, que hasta tan largo llevaban estos afanes de tramoya. Eusebio Valdeperas, de Barcelona (1827-1900), no mal retratista, prefirió entenderse con Hernán Cortés y Guatimozín. Ignacio León y Escosura, de Oviedo (1834-1901), tuvo pocos éxitos en la especialidad, y vivió mucho tiempo en París, imitando nuestra vieja y ya estimada pintura. Y Luis Álvarez Catalá, de Monasterio de Hermo, Asturias (1841-1901), retratista áulico (fig. 14), consiguió primera medalla en 1890 por su *Silla de Felipe II*, cuadro del que vino a enamorarse, nadie sabe por qué, el Museo de Berlín, donde se conserva. En cuanto al gijonés Ignacio Suárez Llanos (1830-1881), había tenido el mismo premio en 1862 por su *Entierro de Lope de Vega*.

Cortaremos esta relación catalogal, tan monótona como poco propicia a entusiasmos. Nada diría añadir nombres, que pudieran ser muchos, ya que de los tres mil artistas enjuiciados por Ossorio Bernard en su repertorio, los más de ellos pertenecen a este período. Y mejor será destacar a tres pintores efectivamente valiosos y a un cuarto superior a toda su generación.

CASADO DEL ALISAL, PALMAROLÍ, GISBERT. — Éstos son los tres artistas sobresalientes, como el cuarto será Rosales. El decano, José Casado del Alisal, nacido en Villada (Palencia), en 1832; muerto en Madrid, en 1886. Se había educado en la Escuela de Artes y Oficios de Palencia y en la de San Fernando, de Madrid, pasando con pensión a Roma en 1855. Reiterado triunfador en las exposiciones nacionales, obtiene primeras medallas en 1860 — *Fernando IV el Emplazado* — y 1864 — *La capitulación de Bailén* —. Si no contáramos con otros datos para juzgar a Casado, y uno excelente sería el retrato de una desconocida dama francesa (fig. 328), absolutamente encantador, caliente de gama y perfecto de enfoque, bastaría este acierto para el encomio. *La capitulación de Bailén* (fig. 330), pese a todos

los demasiados recuerdos que conserva de La rendición de Breda, es reconstrucción histórica convincente, pródiga en trozos admirables, notable en su dibujo y muy rica de color. Es el primer buen cuadro de Historia que encontramos, y no es sencillo comprender por qué pudo merecer tan duro vapuleo por parte de don Gregorio Cruzada Villaamil. Sospechamos que si el tal cuadro es capaz de gustar hoy, más debería haber placido hace un siglo; de suerte que hay para creer que el mencionado crítico actuaba por motivos puramente personales. Contra ellos, puede asegurarse que nos hallamos ante un bravo y estudiadísimo alarde de la mejor Pintura de Historia. Ahora bien, el elogio no puede extenderse a otras reconstrucciones del artista, como La jura de las Cortes de Cádiz, o la truculenta Campana de Huesca. Casado del Alisal, Director de la Academia Española en Roma, premiado en Viena y Munich, sería uno de los asesores, en pintura, de la renovación decorativa de San Francisco el Grande, de Madrid.

No fue menor artista Vicente Palmaroli y González, nacido en Zarzalejo (Madrid), en 1834. Era hijo del pintor y litógrafo Cayetano Palmaroli. Consiguientemente, su discípulo, antes de serlo de la Escuela de San Fernando y de marchar a Roma con pensión oficial, residiendo también en Florencia y Nápoles. Esas estancias darán cierto matiz italiano a buena parte de su producción; pero se compensan ampliamente con el indudable acierto que supone el cuadro premiado con primera medalla en 1871, esto es, El 3 de mayo de 1808 (fig. 331); siendo arriesgada la empresa de continuar y epilogar a Goya en sus Fusilamientos, Palmaroli la resuelve mejor que discretamente. Es el suyo un cuadro sobrio de figuras y ambientes, en contra de lo acostumbrado en semejantes lides, bastando con los cadáveres de primer término, las mujeres angustiadas y el enterrador. Descontando las expresiones agitadas en demasía, un muy bello cuadro. Palmaroli, superior retratista, tanto de ancianas — Doña Inés de Blake — como de jóvenes beldades — la graciosa Conchita Miramón (fig. 332) —, era académico de San Fernando desde 1872 y Director del Museo del Prado desde 1895. Murió al año siguiente, en Madrid, habiendo dejado obra no numerosa ni homogénea, pero siempre dotada de los dones de un verdadero maestro.

El tercer pintor que emerge de la marea casi anónima de la Pintura de Historia es Antonio Gisbert, nacido en Alcoy (Alicante), en 1835; alumno de la Escuela de San Fernando, pensionado en Roma en 1855, hombre de grandes estancias francesas, muerto finalmente en París el 25 de noviembre de 1902. Era Gisbert tan buen colorista como Casado del Alisal y quizá de mayores suavidades en el modelado, aparte de consumado dibujante. Una clara orientación progresista le llevó a elegir temas en que pudiera ser exaltada la libertad de pensamiento, con lo que nos encontramos ante un claro ejemplo de artista comprometido. Si en 1858 obtiene primera medalla por su cuadro Últimos momentos del príncipe don Carlos, obra poco expresiva, en 1860 se le concederá la misma recompensa por sus celebrados Comuneros de Castilla (fig. 333), y en 1864 por el Desembarco de los Puritanos en América. No es obra premiada, pero la fundamental de su autor, El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros (fig. 334). Porque si la famosa tela de los Comuneros resulta un tanto teatral en su composición, la que relata el asesinato de los liberales en las playas de Málaga sorprende por su veracidad. Cual en el caso de Palmaroli, tratar temas contiguos a Goya era aventurado; pero Gisbert domina la situación y elimina los peligros. Los condenados, firmes y serenas figuras; los ya fusilados, cuerpos de espantosa certeza; la frialdad del amanecer trágico, el mismo fondo de orografía costera, todo está conjugado con la mayor de las seguridades y dibujado con una perfección



Fig. 332.—PALMAROLI: RETRATO DE CONCHITA MARIMÓN (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 333 y 334.—GISBERT: LOS COMUNEROS DE CASTILLA (PALACIO DE LAS CORTES, MADRID) Y EL FUSILAMIENTO DE TORRIJOS (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Fig. 335.—ROSALES: TOBIAS Y EL ÁNGEL (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 336 y 337.—ROSALES: DIBUJOS A PLUMA, PREPARATORIOS DE EL TESTAMENTO DE ISABEL LA CATÓLICA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

que obliga a situar esta pintura, con la Capitulación de Bailén, de Casado del Alisal, muy a la cabeza de la serie. Antonio Gisbert, retratista de Amadeo I y del general Serrano (figs. 8 y 7), fue también autor del documento gráfico que recoge la visita del único rey español de la Casa de Saboya al cadáver de su valedor, don Juan Prim. Este tipo de pintura documental de grandes hechos contemporáneos, iniciado con el citado cuadro, se hará muy común hacia el final del siglo.

EDUARDO ROSALES. — A la misma generación de Casado del Alisal, Palmaroli y Gisbert pertenecía el insigne artista cuyo nombre se acaba de enunciar; pero, por desventura para los rumbos de nuestro arte, quedaría muy lejos del promedio de vida de sesenta y un años de aquéllos, no llegando a cumplir los treinta y siete. Por estas razones generacionales, de educación, de grupo y de ambiente, tenía que ser pintor de historia, si bien sus condiciones de óptimo conocedor de nuestros clásicos, de consumado dibujante y de dueño de un deleitoso colorido, le apartan de los cánones en que se movían sus compañeros. Y más y más se hubiera apartado con sólo serle dado llegar a la cincuentena.

El 4 de noviembre de 1836 nace en la casa número 21 de la calle de San Marcos, de Madrid, Eduardo Rosales Gallina, hijo de don Anselmo y de doña Petra; aquél, modesto empleado público, de la más apurada mesocracia romántica. A los nueve años ingresaba el niño en el Colegio de Escolapios, de la calle de Hortaleza, y a los trece, en el Instituto de San Isidro. Delicado de salud y buen estudiante, el porvenir parecía brindarle el destino paterno, o el de su hermano Ramón, telegrafista. Pero se cruza una afición por el dibujo, que lleva al muchacho a tomar lecciones de un tal italiano, Feoli de nombre, no más que pintor aficionado. La consecuencia es que en 1851 ingresa en la Escuela de San Fernando, con don Federico de Madrazo como principal maestro, y traba pronto amistad con Alejo Vera y con Vicente Palmaroli. En octubre de 1855, y con diferencia de diez días, a consecuencia de la epidemia de cólera, mueren los padres de Rosales, lo que determina una época de negrísima penuria, aliviada por una doña Pepita, que ayuda a vivir al muchacho. Encargos varios, alguno del Rey consorte, le permiten ir defendiéndose; pero en febrero de 1856 una hemoptisis le avisa seriamente del estado de sus pulmones. En 1857, año que comienza el artista en El Escorial, acepta la ayuda que Palmaroli y Luis Álvarez le brindan para que les acompañe a la soñada Roma. Entran en Francia por Bayona, y el 25 de agosto, en Burdeos, anota nuestro artista: "Delante del cuadro de León Cogniet, La hija del Tintoretto, hago voto formal de pintar un cuadro, aunque me muera de hambre." Curiosa confesión de inferioridad profunda ante un cuadro inferior a todo cuanto hará. Por Nimes, Marsella, Liorna, Génova y Florencia, los tres pintores llegan a Roma el 19 de octubre de 1857, alojándose en un pobre piso de la Vía della Purificazione.

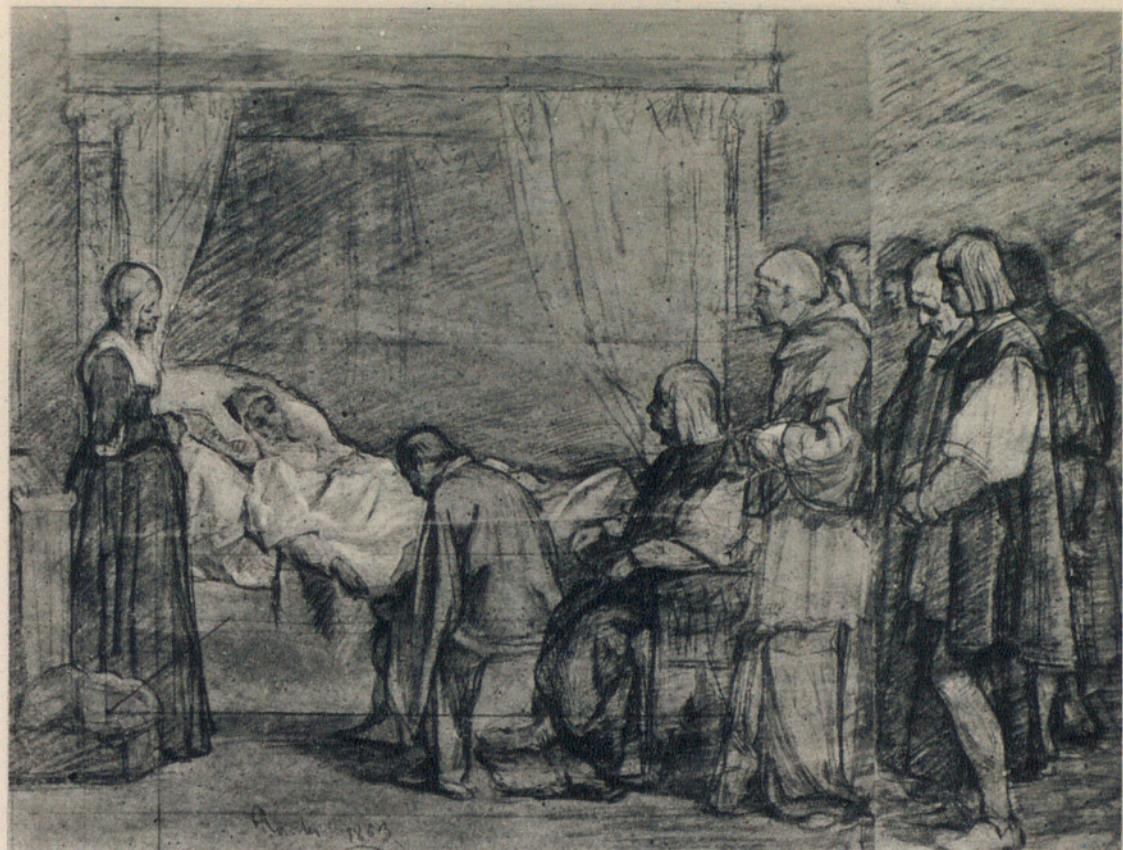
Son interesantísimas las notas del diario romano de Eduardo Rosales, feliz en 1859 cuando se une al trío de pintores españoles un cuarto, Alejo Vera, y cuando tiene noticia de haberle sido conseguida una misera pensión de cien liras mensuales. Un corto viaje a España para tratar de detener su ya declarada tuberculosis pulmonar. Vuelta a Italia, estancia en Siena, y primer envío a una exposición nacional de Madrid: el de La Nena, que obtiene mención honorífica. Por mayo de 1863 ya tiene la idea de su gran cuadro alusivo a Isabel la Católica, el que tras muchos dibujos y bocetos envía a la exposición de 1864, obteniendo justísima primera medalla. Viajes a España y a Francia, boda en Madrid con doña Maximina Martínez Pe-

drosa, el 6 de agosto de 1868, y luna de miel en Roma. En 1871, nueva primera medalla por La muerte de Lucrecia. Después, huidas a Panticosa y a Murcia, en busca de una imposible curación. Las tardías mercedes — nombramientos de Director de la Escuela Española en Roma y de Director del Museo del Prado — no son valederas para un moribundo. Murió, en el número 2 de la calle de Válgame Dios, de Madrid, el 13 de septiembre de 1873. Y casi asombra que durara hasta entonces.

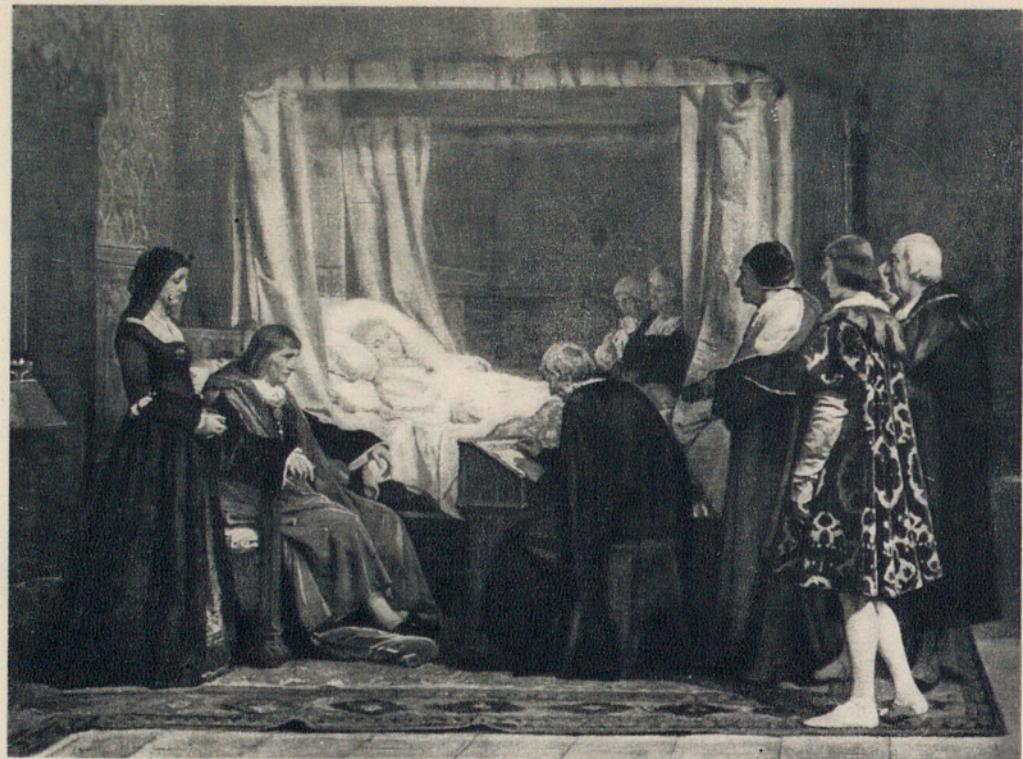
Aun tratándose de pintor tan prontamente malogrado, su obra no es numéricamente corta. De lo primero, el Tobías y el Ángel (fig. 335), cuadro en que trabajaba por 1860, que se le resistió y que quedó inacabado; tanto da, ya que no es posible mejorar la sensible traza del muchacho. Angelo y La Nena, pinturas de muy notorio italiano, quedan por bajo de ese extraño tema, tan certero de enfoque. De 1861 data el boceto del cuadro nunca realizado, Entrevista de Carlos V y Felipe II, en el que muestra Rosales una tendencia a la escena larga y poco alta, apaisada, de figuras un tanto disueltas, en que pintará Doña Blanca de Navarra entregada al Capitán del Buc y Presentación de don Juan de Austria al Emperador; tendencia afortunada, en pugna con los densos grupos de que gustaban generalmente los pintores de historia. Sin embargo, Rosales no hace uso de ese encuadre personal en ninguno de los tanteos de su obra maestra, ni en la realización definitiva.

Esa obra maestra, El testamento de Isabel la Católica (fig. 340), premiada en la exposición madrileña de 1864 y en la parisina de 1867, es un cuadro de historia, pero de mínima historia. Ni truculencias, ni ademanes heroicos, ni gestos magnánimos, ni alarde de vestimentas o armaduras. Tan sólo un interior, un lecho, diez personajes, uno sólo de ellos vestido con manifiesto lujo. La composición, que pudiéramos llamar sosegadamente barroca, se equilibra mediante silencios en torno a un gran vano central y superior. Se ha conseguido ese sosiego tras mucho estudio sucesivo del conjunto, advertible en los varios bocetos y dibujos (figuras 336 a 339) en que el artista fue tanteando la idea hasta dar con el módulo perfecto y elegido. Un tanto inocentemente, Rosales ha querido documentarse acerca del momento en que la Reina dicta su testamento; pero la verdad es que a la hora de la realización definitiva no toma demasiado en cuenta la erudición obtenida. Por el contrario, hará admirables bocetos aislados de las cabezas, de un diseño fuerte y riguroso, puede ser que mayor que en el gran cuadro. El resultado, de una sensacional autoseguridad, nos trae la mejor fórmula de realismo en la medida más digna y sexcentista de la palabra. Pero, curiosamente, el recuerdo de aquel mediano cuadro de Cogniet visto en Burdeos ha persistido finalmente en el gran hallazgo.

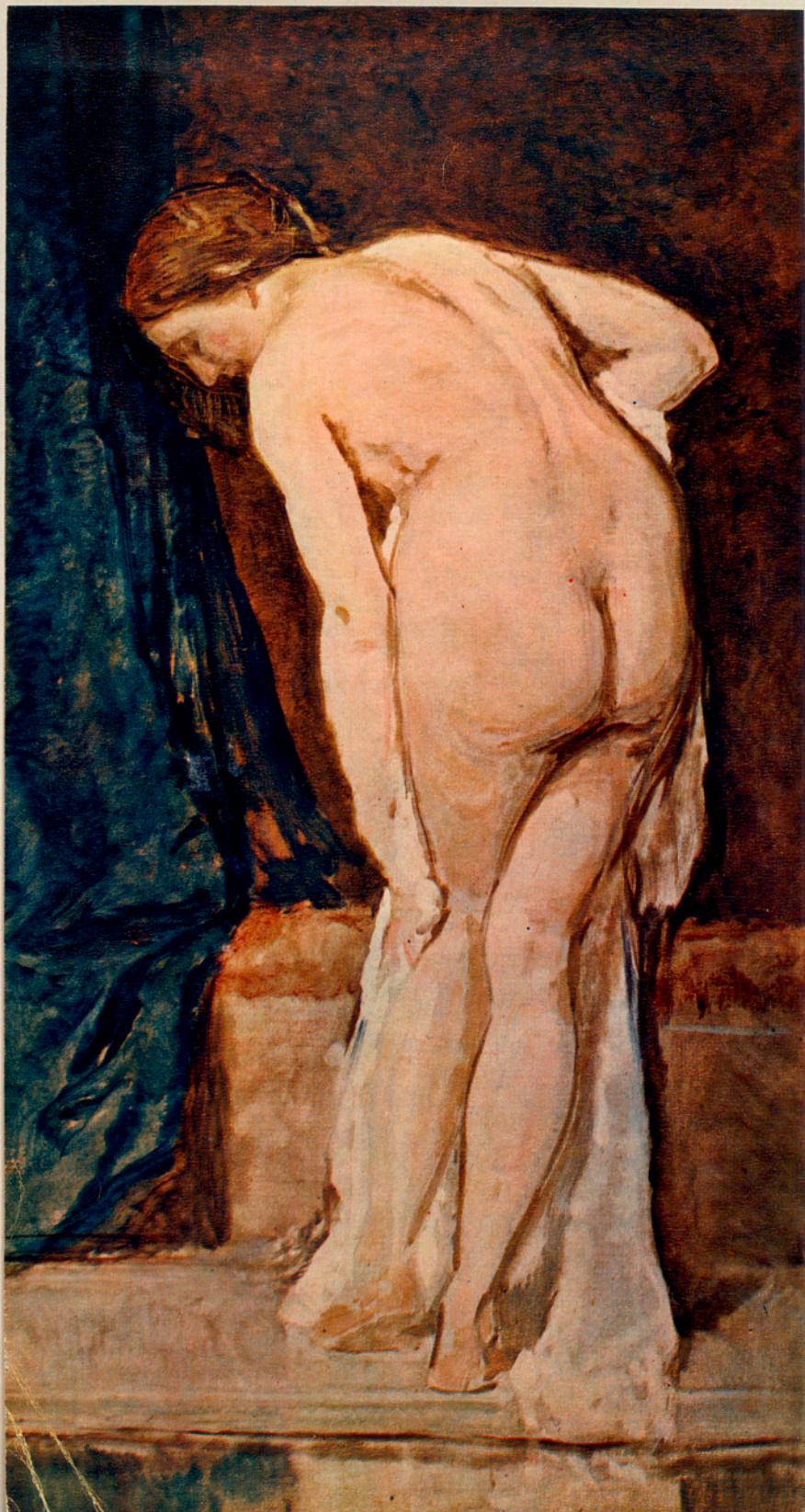
La génesis de la segunda obra maestra de Rosales ha sido menos derecha y más difícil, no presidida por la obsesión de un semejante recuerdo. Desde 1867, por lo menos, piensa en interpretar un tema de la historia romana; decididamente, el de La muerte de Lucrecia (figura 342), ilustrando a Tito Livio. Por fuerza, ha de ser pintura más declamatoria y dramática que la comentada hace un momento; pero también más bella, porque el gran pintor podrá analizar un hermoso cuerpo femenino. Un día de 1871, Rosales firma el cuadro en su casa de la calle de la Libertad y lo envía a la exposición nacional. Obtiene primera medalla, cierto, pero también una incomprensible hostilidad por parte de los críticos, muy sobre todo de Túbino y Cañete. Y había que ser ciego para no advertir la valentía de pincelada, el brío compositivo, la rotundidad de dibujo, en el que siempre será trozo antológico el bellísimo brazo desnudo de la protagonista. En lo tocante a valores plásticos, eminentemente pictóricos, la



Figs. 338 y 339.—ROSALES: DIBUJO Y BOCETO PREPARATORIOS DE EL TESTAMENTO DE ISABEL LA CATÓLICA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 340 y 341.—ROSALES: EL TESTAMENTO DE ISABEL LA CATÓLICA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID), Y BOCETO DE PINTURA NO REALIZADA (ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES, ROMA).



Lám. V.—EDUARDO ROSALES: DESNUDO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

Lucrecia es muy superior al Testamento, sobre todo en el grupo central. Si Rosales hubiera hecho bien en eliminar los dos romanos de cada lado, no se atrevió a tanto para conservar las dimensiones obligadas por la costumbre; pero esta superación de sí mismo habría sido el mejor de sus logros. En la misma exposición de 1871 presentaba Rosales otras tres obras: La presentación de don Juan de Austria al Emperador (fig. 343), Doña Blanca de Navarra presentada al Capitán del Buch, y el delicioso retrato de Conchita Serrano. La primera de estas obras, dotada de un equilibrio y una medida sólo exigibles de un gran artista. Otros varios temas quedaron sólo en boceto (fig. 341).

La conveniencia de aproximar el comentario de las dos obras maestras de Rosales exigió la deliberada omisión de otra más íntima, también más prometedora para un futuro que no había de llegar. Un día de 1869, en Roma, en plena preparación de la Lucrecia, ha hecho desnudarse a Nicolina, la modelo perpetuada en este cuadro; sorprende el soberbio cuerpo femenino en una postura no premeditada, y en sólo unas horas queda trazado el más bello desnudo de mujer realizado por un pintor español desde La Venus del espejo. La obra (lám. V), es de suponer que deliberadamente inacabada, y por ello conservando toda la fragancia inicial, corresponde a criterios ya muy distantes de la pintura de historia. Serán los de un artista en libertad, persuadido íntimamente de unos novísimos rumbos, los caminos del impresionismo, vedados a Rosales por el acabamiento de su vida. Y si el desnudo de Nicolina no es sino discutible prólogo a esa tendencia, el sorprendente paisaje urbano (fig. 344) de la Colección Valdés, de Bilbao, con su increíble novedad de enfoque y de pincelada, asegura que Eduardo Rosales, obligatoriamente ligado a mecanismos y temarios de su tiempo, procuraba siempre ir más lejos, abordar situaciones inéditas, aproximarse a futuros de momento prohibidos.

Los cuadros de tipismos murcianos — pero tipismos no rientes ni aduladores, sino hondos y algo secos — y los vigorosos bocetos para las pechinas de la iglesia de Santo Tomás, figurando a San Mateo y a San Juan, serán de lo último de su tarea, en la que dejará retratos inconclusos, como el del escultor Aguirre, en el Museo de San Sebastián. Menos de treinta y siete años de vida, tan sólo quince de trabajo pleno. Demasiado poco para la noble, la casi desesperada potencia que no cabía en sus pulmones deshechos.

MARIANO FORTUNY Y LA ESCUELA PRECIOSISTA. — Una extraña y fatal coincidencia relaciona forzosamente la breve vida de Rosales con la paralela y coetánea, casi al mismo tiempo eliminada por el destino, de Fortuny. La longevidad de que disfrutaron tantos y tantos mediocres no la permitieron los hados a los mejor dotados del siglo. Pero, en el caso de Fortuny, las brillantes cimas de éxito y fortuna mimaron al menos, a diferencia de Rosales, los años de una existencia demasiado corta.

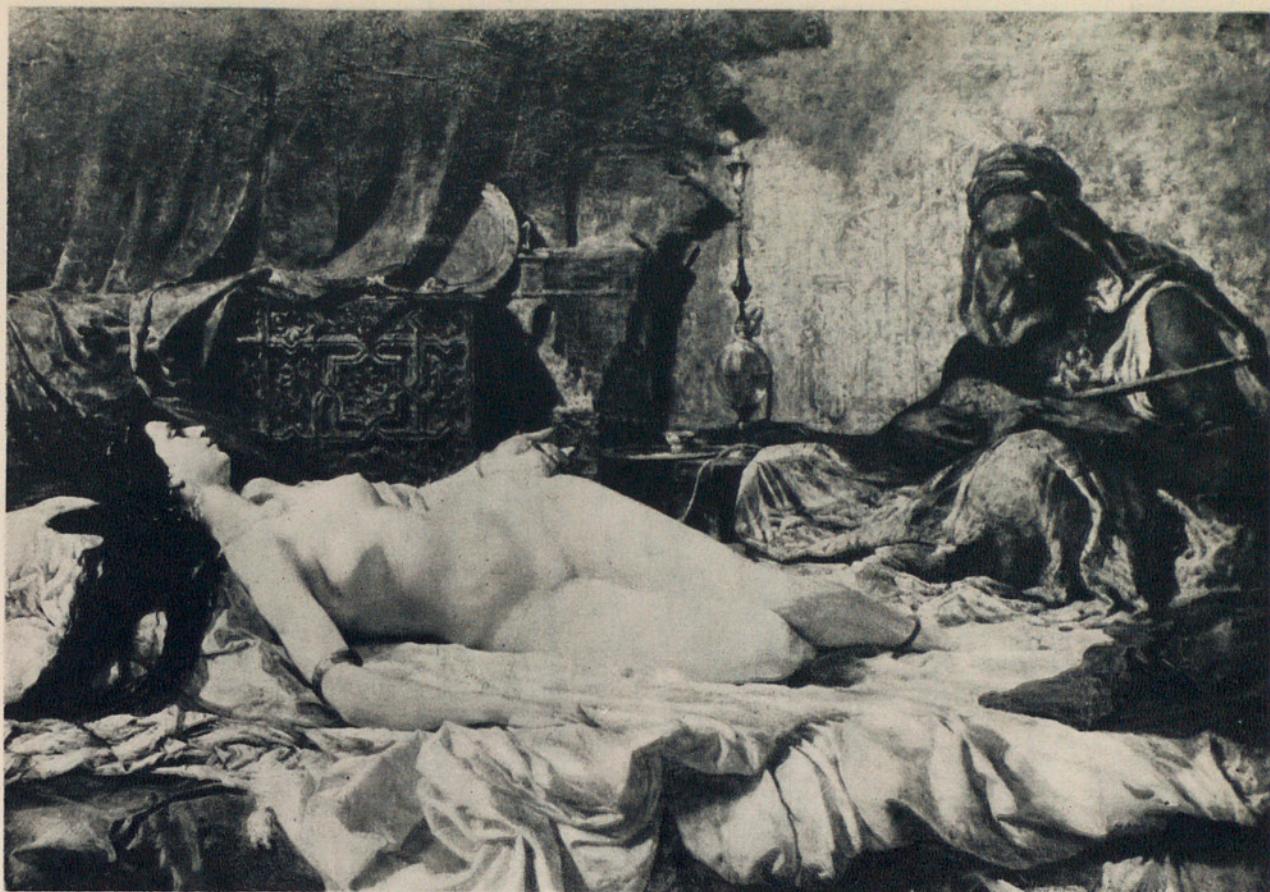
En Reus, Tarragona, había nacido Mariano Fortuny y Marsal, hijo de un carpintero homónimo y de Teresa Marsal, el 11 de junio de 1838. Posiblemente hubiera seguido el oficio de la casa, de no haber muerto prontamente los padres y tener necesidad el niño de ser recogido por el abuelo, sugestivo personaje de varia artesanía, entre ella la del modelado de figurillas de barro, lo que le valiera el remoquete de "lo Sinyor Marianet de les figures". El señor Marianet comprende bien la desafición de su nieto para con los estudios y aprueba el incipiente amor al arte, prontamente dirigido por un pintor local, llamado Domingo Soberano. Pero el ambiente reusense es adivinado pequeño para las dotes del muchacho, y un día de 1852 abuelo y nieto se dirigen a Barcelona, a pie y casi sin dinero. Consíguese que el escultor Ta-



Figs. 342 y 343.—ROSALES: LA MUERTE DE LUCRECIA Y PRESENTACIÓN DE DON JUAN DE AUSTRIA AL EMPERADOR CARLOS (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Fig. 344.—ROSALES: PAISAJE URBANO (COL. DE D. FÉLIX VALDÉS, BILBAO). Fig. 345.—FORTUNY: SAN PABLO EN EL AREÓPAGO. DIBUJO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Figs. 346 y 347.—FORTUNY: LA ODALISCA Y LA BATALLA DE TETUÁN (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Fig. 348.—FORTUNY: IL CONTINO. ACUARELA (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).

larn aprecie los tanteos de Marianito, con el buen resultado de una matrícula gratuita en la Escuela de Lonja. En 1853 Fortuny ingresa en el taller de don Claudio Lorenzale, y al año siguiente recibe el primer encargo, de la iglesia de San Agustín. En 1856 gana el premio de la Junta de Comercio, y en 1857 el de la pensión en Roma. Hasta ahora, los comienzos fortunyanos han abordado — Los almogávares, Ramón Berenguer III en el castillo de Foix, San Pablo en el Areópago (fig. 345), temas de los que nos quedan dibujos magistralísimos — hechos pertenecientes a la pintura de historia. Serán los primeros y los últimos.

Llega Fortuny a Roma el 19 de marzo de 1858. Su buen criterio nato le ordena admirar lo admirable y rechazar inmediatamente lo que Lorenzale hubiera deseado que admirase: esto es, Overbeck y su tónica enfermiza. Con una visita de compromiso al apóstol nazarreno, el reusense cumple, decepcionado ante la vaciedad de aquella infeliz escuela. En cambio, una casi frenética actividad le lleva a ver, croquizar, copiar, tomar apuntes. De pronto, y ya comenzada la guerra tonta entre España y Marruecos, la Diputación de Barcelona, el 10 de enero de 1860, le propone trasladarse al campo de batalla africano, con cartas de recomendación para su paisano Prim y para Ros de Olano. Al cabo de un mes se presenta al ejército, asiste a combates y escaramuzas, se enamora de la luz y del multicolor escenario moro. Comenzará una riquísima etapa fortunyanana, ya de bien acusada personalidad, sin débitos a nadie. Otra fascinación se intercalará, mediante un viaje a París, en el que conoce a Vernet y a Regnault; pero la atracción africana se renueva en 1862, fecha del segundo viaje a Marruecos. De momento, envía a Barcelona *La odalisca* (fig. 346), cuadro seductor y delicado, bien que inferior a otras escenas del mismo tenor, más sueltas y menos académicas. La pensión en Roma continúa siendo pagada por la Diputación barcelonesa, en espera del gran cuadro de *La batalla de Tetuán* (fig. 347). Cuadro grande, enorme, de los que exigen mucho trabajo, suficiente para enfriar la inspiración. Envíos como el de la maravillosa acuarela *Il Contino* (fig. 348) servirán para templar impaciencias. Pasarán los años sin que se concluya el cuadro. Entretanto, y en un viaje a Madrid, Fortuny ha conocido a don Federico de Madrazo y se ha enamorado de su hija Cecilia. El 27 de noviembre de 1867 se celebra la boda del hijo del carpintero con la hija del pintor más cortesano, prestigioso y adinerado de España.

No era flojo triunfo, y, con todo, solamente prólogo de otro más sonado. Porque en los trámites del casamiento, Fortuny había discurrido perpetuar las formalidades de sacristía en alguna obrilla graciosa, mínima, pintada con amoroso pormenor. En la primavera de 1868 dio comienzo a la idea, haciendo posar a su cuñada Isabel con traje goyesco, el que llevara la muchacha en un baile de máscaras del palacio de Fernán Núñez. Continúa la factura, tras varios bocetos y dibujos, en Roma y en París, donde Meissonier posará vestido de militar. Otros modelos, aparte los profesionales Arlequino y Nicolina, Ricardo de Madrazo y doña Malvina Colomer. A finales de 1870, Fortuny firmaba *La Vicaría*, título definitivo de la composición (fig. 349).

Es una pequeña tabla, de dimensiones tan chicas como 55 por 92 centímetros, exactamente las opuestas a lo que por entonces privaba en España, el gran telón histórico de muchos metros cuadrados. Consiguientemente, el comentario ha de ser muy otro: *La Vicaría*, preciosa miniatura, gallarda y centelleante de color, primorosa colección de figuritas bien observadas, procuró ser desde su nacimiento una protesta contra las composiciones gigantescas, quizá subrayando la circunstancia de que su autor jamás concurrió a las exposiciones nacionales. Es una deliciosa obra maestra, que causó sensación al ser expuesta en París y que no costó

menos de setenta mil francos a su primera poseedora, madame Cassin. No se puede llegar más lejos en punto a virtuosismo y delicadeza de pincelada, características que, desde luego, abdicaron de todo propósito de grandiosidad, pero que proporcionan una pintura de indecible gracia visual. Fortuny cuidó los detalles y la ambientación dieciochescas, sin otro yerro que el traje de luces del torero, más Frascuelo que Paquiro. Y, tras el clamoroso éxito de *La Vicaría*, otros cuadritos semejantes, miniados, de ambiente setecentista, no menos virtuosistas — *El aficionado a las estampas* (fig. 350), *La elección de modelo*, *El jardín de los poetas* —, continuaron afianzando la fama, ya internacional, de Fortuny.

Roma, Granada, Portici, han sido los últimos talleres del artista reusense, llegado a un renombre y a un justiprecio económico sin parangón con, por ejemplo, los obtenidos por Rosales. Se le abría la segunda parte de una vida fecunda en inmensas posibilidades, cuando una rápida enfermedad — para unos, afección estomacal; para otros, la malaria de las lagunas pontinas — le hace morir en Roma, el 21 de noviembre de 1874, a sus solos treinta y seis años. Al cabo de uno, se repetía el mal hado de Rosales. Y se perdía un pintor que no hacía sino comenzar a enderezar sus prodigiosas facultades.

Porque el éxito de los cuadritos dieciochescos no debe desviar los verdaderos merecimientos de Fortuny. La preferencia para con las dimensiones menudas no significa que su concepto sea también diminuto. Había en ellas proporciones ampliables diez, quince y veinte veces, con resultados mucho más nobles, más plásticos y pictóricos que los obtenibles en la generalmente desventurada pintura de historia. Si Mariano Fortuny ha cultivado el tamaño menor — que no la pintura menor — se deberá, no sólo a convicciones estéticas, sino a conveniencias económicas, ya que el cuadrito de coleccionista era de fácil venta, en tanto los Saguntos, Numancias y Trafalgares no tenían más cliente potencial que el pobre Estado español. Y, así, la grandilocuencia ha tenido que convertirse en primor, como los tonos terrosos se abrirán en el iris más variado. No despreció Fortuny grandes composiciones, cual esa fogosa Batalla de Tetuán, acaso más fogosa por inacabada, o la más leve Batalla de Guad Ras, o el curioso cuadro — de arbitrariedad casi votiva — en el que María Cristina e Isabel II revistan las tropas liberales mientras se acercan las carlistas (fig. 351). Y con todo ello, con la composición de múltiples actores, con la menuda y multicolor anécdota (figs. 352 y 353), con los otros óleos y acuarelas en que Mariano Fortuny sorprende las gratas tardes de Portici o de Granada, su gran aportación es la del escenario marroquí, visto con un nervio cierto, con un apasionado amor, con una dignidad muy por encima del mero exotismo que degradaría el temario indígena. No sólo perseguía un mundo fertilísimo iniciado en la pintura española por Lucas y Lameyer, sino que, vertido a mayor trascendencia, superaba parecidos ambientes prestigiados en el arte francés por Delacroix, Chassériau, Corot o Fromentin. De suerte que de la producción fortunyana, tan pródiga en bellezas, nos interesa mucho menos la famosa *Vicaría* que el *Herrador moro*, del Museo de Barcelona, o los *Marroquíes*, del del Prado (lám. VI).

Buen administrador de su breve gloria en vida, fervoroso coleccionista de cerámicas de reflejos metálicos, diseñador de varias artes aplicadas, por las que mostraba un interés no compartido por su época, Mariano Fortuny fue también superiorísimo aguafortista, en la discontinua tradición de Ribera y de Goya. Su considerable talento no debió terminar en 1874, sino cuarenta o cincuenta años más tarde; ello hubiera hecho posible la reversión que ya se adivinaba, al tiempo de su muerte, hacia una pintura más sintética y compacta, más acorde con las inquietudes que a la sazón nacían a la vida.



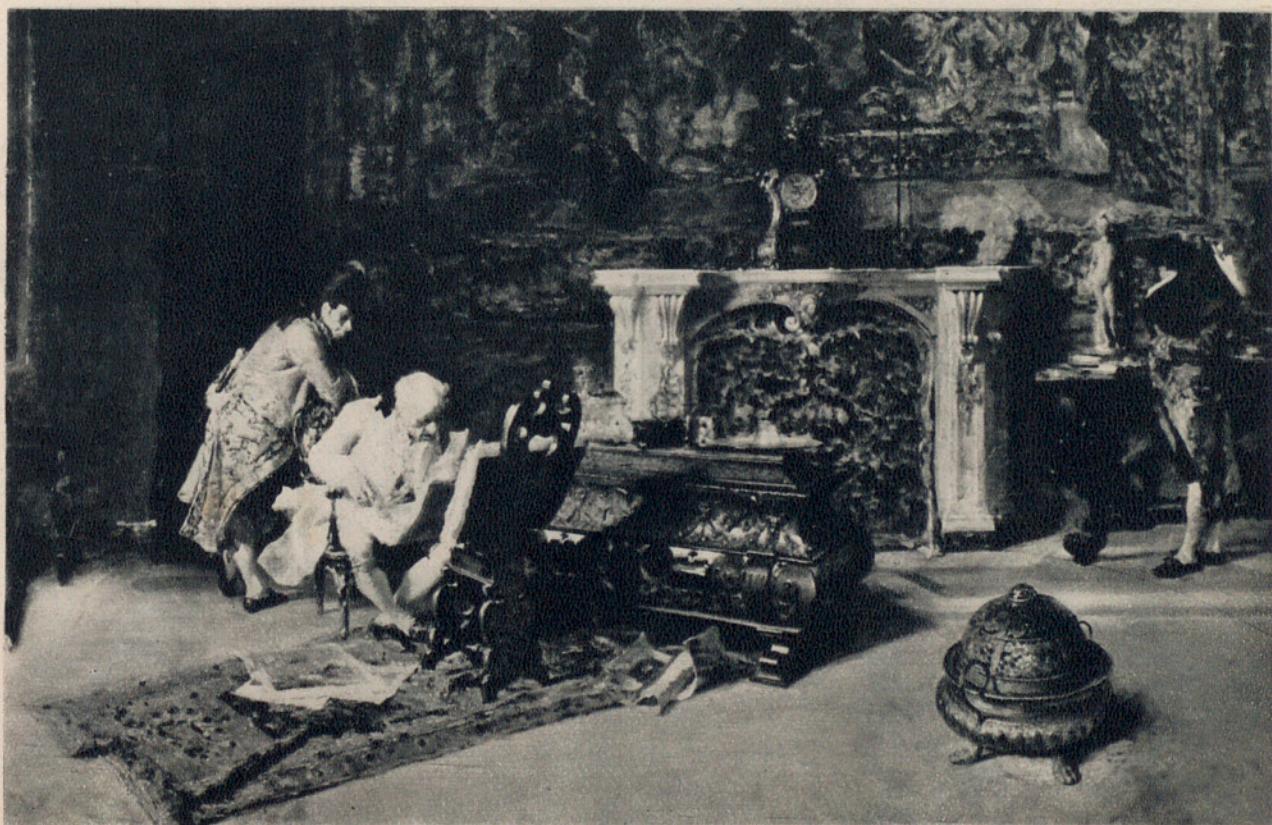
Lám. VI.—MARIANO FORTUNY: MARROQUÉS (MUSEO DEL PRADO).

Naturalmente, el éxito de Fortuny cegó a muchos de sus contemporáneos; sobre todo, a los artistas de su generación que tuvieron el privilegio de ser sus amigos. Lo fue grandísimo Tomás Moragas Torras, gerundés (1837-1906), discípulo de Milá y de Lorenzale, en Roma desde 1858, cuando ya era íntimo y admirador de Fortuny. Su obra, bastante desigual, alcanza el mejor nivel en obras tan fortunyanas cual el Marroquí a caballo (fig. 355), que acaso no hubiera desdeñado firmar el maestro. José Tapiró Baró, nacido en Reus dos años antes que Fortuny, y, como él, discípulo de Soberano y Lorenzale, era muy notable acuarelista, también subyugado por el hechizo marroquí, hasta el extremo de que en Tánger falleció, el año 1913. Son de gran verismo sus tipos moros, recargados con demasiado prurito etnográfico (fig. 356). En cuanto a Joaquín Agrasot y Juan, de Orihuela, Alicante (1836-1919), pertenece al círculo más estrecho de amigos y admiradores de Fortuny; pero sólo se le acerca en alguna obra tan afortunada como el Desnudo, del Museo de Bellas Artes de Valencia.

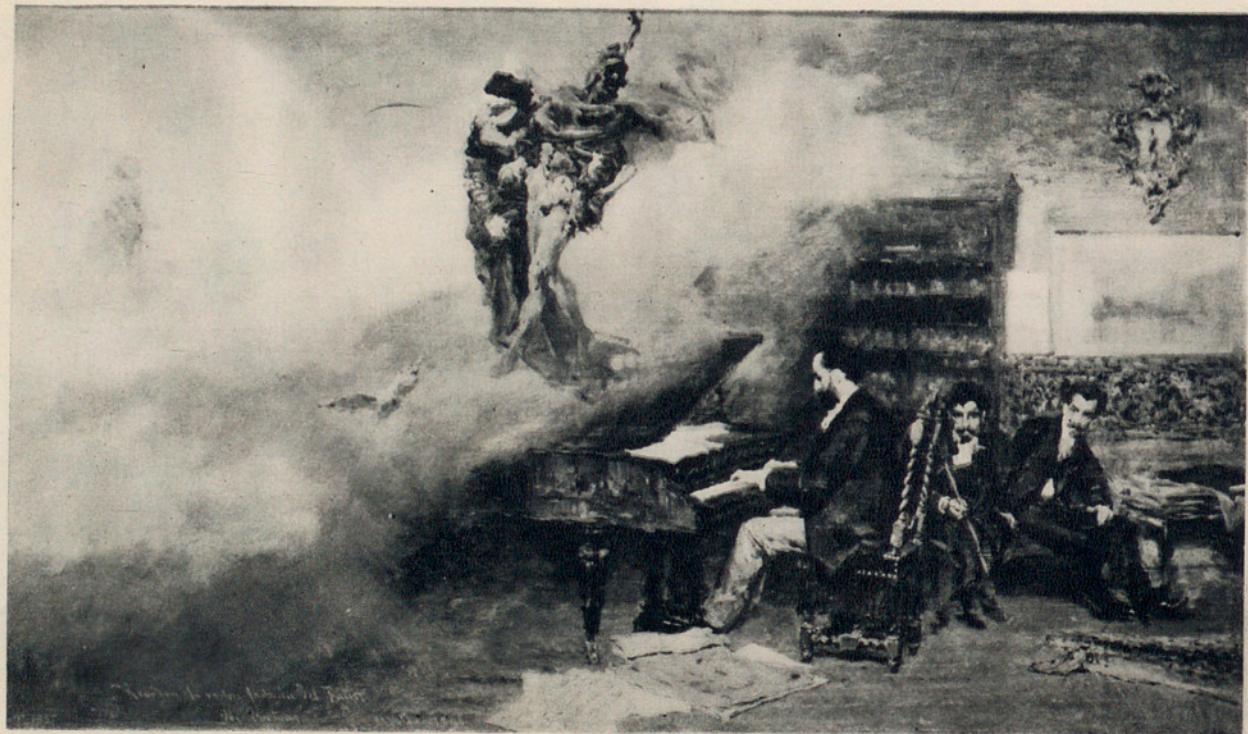
Si el africanismo próximo de Fortuny era todo un programa a seguir, aún más incitaba a prolongar los éxitos del reusense su pintura de escenarios dieciochescos, la llamada "de casacones". Hubo toda una nube de cultivadores del género, que concluyó por tornarse aborrecible. Antes de que lo fuera, determinados artistas óptimamente dotados lo prestigieron. Era uno el bilbaíno Eduardo Zamacois, de cortísima vida (1842-1874), conocido principalmente por su gracioso y demasiadamente anécdótico cuadrito La visita inoportuna (fig. 357), en el Museo de Bilbao. Otro, con mucha mayor labor y más subidos méritos, José Jiménez Aranda, nacido en Sevilla el 7 de febrero de 1837, muerto en la misma ciudad el 6 de mayo de 1903. Amigo de Fortuny en Roma, muy premiado en exposiciones españolas y extranjeras, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, Jiménez Aranda, dibujante excepcional, abordó muchos géneros, entre ellos el religioso; pero sus principales triunfos los debe al de los casacones, con pinturas tan risueñas como El nieto del General (fig. 358). A la misma vertiente pertenece Bernardo Ferrández y Badenes, nacido en Valencia en 1835, muerto en Málaga en 1885; artista muy desigual, decorador del Teatro Principal de Málaga, abusó de la anécdota valencianista, con huertanos socarrones y vulgares. De los últimos fortunyanos, Antonio Fabrés (1854-1936), bonísimo dibujante (fig. 354).

EL MAESTRO DEL NATURALISMO: MARTÍ ALSINA. — Lejos de los dos ambientes señalados, luchando antes de que lo hicieran Rosales y Fortuny, pero, por fortuna, sobreviviéndoles en muchos años, un verdadero maestro, cuya cuantía exige, por lo menos, una rehabilitación, no hacedera sin largo estudio, y si las noticias que siguen no remediarán el caso, sí tratan de contribuir a la valoración pertinente.

Ramón Martí Alsina (fig. 359) — tal el maestro anunciado — nace en Barcelona el 10 de agosto de 1826, en una casa de la calle de Semoleras. El padre, funcionario del Ayuntamiento, fallece en 1834, y, al faltar, se encarga de la educación de Ramón el médico de la familia, doctor Tenas, quien le sugiere estudiar filosofía, lo que hará. Pero prefiere pintar. A los catorce años ingresa en la Escuela de Lonja; permanece allí cinco más, y a los diez y nueve entiende llegado el momento de consagrarse totalmente a la pintura y vivir de ella. Sus comienzos profesionales son los retratos de parientes de Mataró, el pueblo de su madre. En 1848 hace su primer viaje a París y en 1850 contrae matrimonio. En 1852 es nombrado profesor de Dibujo lineal en la Escuela de Lonja, y en 1854 pasa a enseñar Dibujo de figura. En 1858 y 1860 concurrirá a las exposiciones nacionales, logrando en la última una segunda medalla.



Figs. 349 y 350.—FORTUNY: LA VICARÍA Y EL AFICIONADO A LAS ESTAMPAS (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Figs. 351 y 352.—FORTUNY: MARÍA CRISTINA E ISABEL REVISTANDO LAS TROPAS (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID); FANTASÍA DE FAUSTO (MUSEO DEL PRADO).

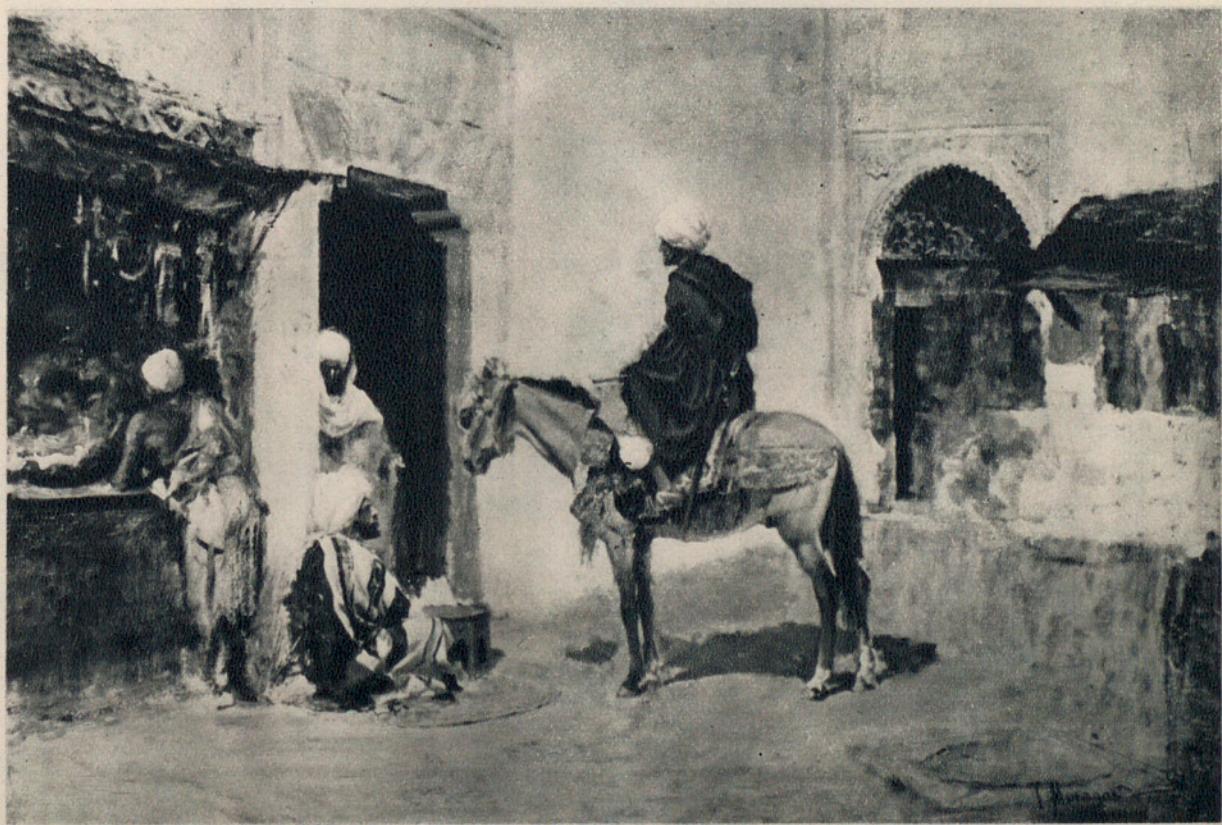
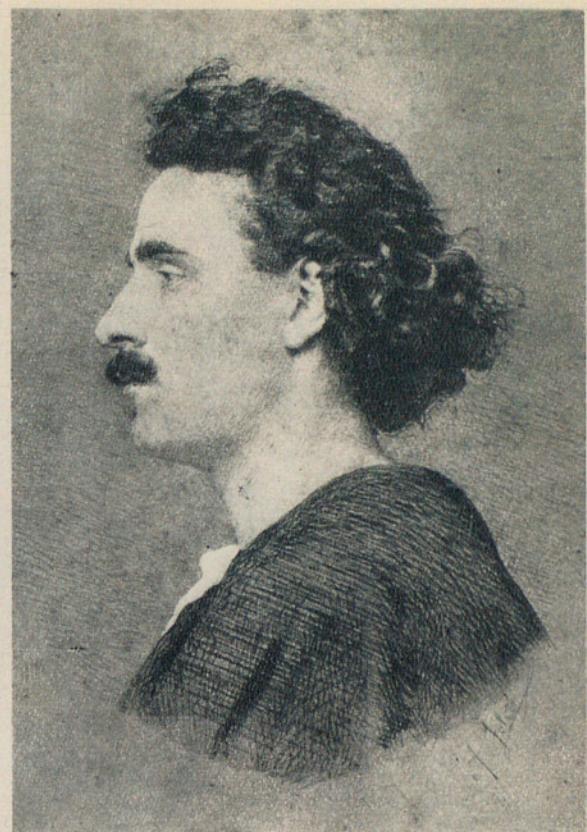


Fig. 353.—FORTUNY: NIÑOS EN EL SALÓN JAPONÉS. DETALLE (MUSEO DEL PRADO). Fig. 354.—FABRÉS: RETRATO DE FORTUNY (AGUAFUERTE). Fig. 355.—MORAGAS: MARROQUÍ A CABALLO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Fig. 356.—TAPIRÓ: BUSTO DE MORA (COL. PARTICULAR, BARCELONA).

Fracasan sus propósitos de exponer en París y Londres y se afana en pintar un inmenso cuadro de historia — Los defensores de Gerona —, género al que difícilmente podía plegarse su genio. En 1870 dimite su cargo por estimar que la constitución de 1869 ha falseado los principios revolucionarios del año anterior, posición bien congruente en un hombre que no accedió a tratar a Isabel II como reina y que declinó el nombramiento de pintor de cámara. En 1872 fallecen sus hijos Camilo y Carlota; en 1878, su esposa. Vuelve a casar tardeamente, en la era de sus mayores trabajos y máximas dificultades económicas. Y retocando un retrato de su segunda mujer, muy bella, falleció en Barcelona el 22 de diciembre de 1894. No sólo moría un gran pintor, sino un fuerte luchador.

Por haberlo sido en todos los órdenes, en cualquier escala vital; por acreditar siempre un empuje y un “élan” poquísimos frecuentes en la España del entonces; por instaurar en nuestra pintura decimonónica géneros y modales de total inédiccción, y también por su entereza de pensamiento, Martí Alsina careció de ambientes fáciles. Su constante lucha con el dinero se agudizó en los últimos veinte años de vida, cuando para hacer frente a las necesidades de su hogar y de otros complementarios — los de sus amantes — había de mantener activos siete talleres — tres en la Riera de San Juan, uno en la calle de Ronda, otro en Sans y dos en la Barceloneta — en los que trabajaban sus auxiliares, limitándose el gran maestro a dar unos cuantos toques finales y certeros a cada cuadro. Ello explica, un tanto parejamente a Rubens, el elevadísimo número de cuadros y el casi desconsiderado de dibujos que llevan su firma. Pero antes de tal industrialización — y aun en ella — el vigor de Martí Alsina se impone siempre con una potencialidad que buena falta hacía en nuestro clima.

La advertiremos en seguida en sus intensas figuras, en el retrato de sus niños, en la Nena durmiendo; en la Campesina, de la colección Sala; en el Otoño, de la colección Rosés; en el Caín y Abel, de la de Reig; en esa obra maestra que es *La siesta* (fig. 361), del Museo de Arte Moderno de Barcelona. Involuntariamente, se piensa en la fuerza y en la honradez de Courbet, el gran contemporáneo de nuestro hombre, pero no maestro. Ni pudo serlo ni se sabe nada de contactos entre ambos ilustres y enérgicos luchadores, pese a la constancia de dos viajes de Martí a París, como también visitó Bélgica y Holanda. Mas no son necesarios contactos de ninguna clase para que idénticos respetos hacia la robustez y verdad de la vida puedan dictar caminos semejantes, rubricados con una seguridad rotunda, con una firmeza no tan perseguidora de lo bello como de lo cierto, aunque lograda esta calidad quede alcanzada la anterior. Xavier de Salas cree que Martí conoció la obra de Courbet, mas sin dejar de añadir, certeramente, que “mantenían una posición ideológica semejante. Cuando Courbet pintaba sus trabajadores y cuando Martí Alsina, desde Barcelona, se lanzaba a pintar los labriegos en el trabajo, los humildes y los oscuros, pensaban y sentían de manera semejante.” Observación exacta, propiciada por la común rebeldía de los dos luchadores. Esa lozanía con que el barcelonés ha interpretado un mundo del que hasta entonces no interesaba sino el aspecto folklórico, se comunicará también a bravos cuadros de animales, recordando obligadamente a Delacroix, y a otros de bodegón de una intensidad absolutamente nueva.

También al desnudo. Ramón Martí Alsina, maestro e innovador en tantos géneros, ha concedido a la mujer desnuda un largo capítulo de entrega, instaurando un tema que en sus manos era vital, y que luego, demasiado manoseado, se trivializaría. De nuevo, como en el caso de Courbet, las desnudas por Martí Alsina no son formas modélicas ni venusticas (figura 360). Muy a menudo, féminas de función amorosa y sexual bien caracterizadas, ten-

dentes a lucir carnes de excesiva opulencia y, no infrecuentemente, con deliberada incitación a la voluptuosidad. La Pilar y La Llaureneta fueron las modelos predilectas para este Rubens catalán, que multiplicó la constancia de sus encantos un poco bastos, sin duda para atender a la gran demanda de la mercancía. Pues bien, esas mujeres de tantas libras quedan trazadas por Martín Alsina con un sugestivo propósito de verdad, el mismo que aplicaba a sus bodegones, a sus animales o a sus campesinos. La salud mental y física del gran pintor no se cuida de disimular defectos, y las arrugas de grasa, las lorzas y los desdibujos nada canónicos de las mujeres desnudas se certifican en su integridad. Exactamente con los mismos respetos de que usaba Courbet y que tantas agrias antipatías le valieron.

Deliberadamente se ha dejado para el final del comentario una dedicación capital en Martín Alsina, la del paisaje. Y ello, tanto por su trascendencia como por nuestro interés en rebatir la muy equivocada opinión de que los méritos del artista sean exclusiva o preponderantemente los de iniciador del paisajismo catalán. No tenía que iniciarla —tras la gestión de Luis Rigalt—, pero sí dotarle de un sentido vario, habitualmente coordinado con presencias humanas, reelaborando los conceptos románticos de esta bivalencia temática. Capitales son en tal aspecto los paisajes urbanos de Barcelona —El Bornet, El Llano de la Boquería, Los antiguos Encantes—, hechos crónica vitalizada por el gentío (fig. 362). Pieza aún más admirable, la vista del Boulevard Clichy, de París, en la colección Mata, de Barcelona; pintura de subido encanto y que parece presagiar la síntesis impresionista. En cuanto a los abundantísimos paisajes campestres, forestales y costeros de Martí Alsina, sorprenderán siempre por su claro y optimista colorido, por su verdadera comunión con la naturaleza, por la sumisión a una verdad no compuesta ni mentida. Su sol, su niebla, sus celajes, sus tierras y sus bosques hallarán el color preciso, adecuado, convincente o, para decirlo en dos palabras comprometedoras, cierto y natural. Casi siempre ese color tiende a ser cálido y acariciador, y ésta es la única licencia que se permite el incansable optimismo del soberbio luchador, mas nunca en desacuerdo con los hechos. Para ello actúa en todo caso su amor a la pintura, tan visible en la obra como en las acotaciones de su cuaderno de apuntes, tan similares éstos a los de Corot. Dice en una ocasión Martí Alsina: "Hoy, día 26. Voy andando por la carretera. Son las cinco de la mañana. El cielo se tiñe levemente de rosa..." La comparación con Corot, nada arbitraria y ya sugerida por José María Junoy, cobraría mayor vigencia si se publicaran los escritos de nuestro artista, uno de los pocos de nuestra Historia que han redactado un diario más o menos discontinuo.

Uno de sus discípulos le describió recordando "su cabeza poderosa y arrogante, algo leonina, nimbada por abundantes cabellos ya grises; el rostro energico y expresivo, iluminado por unos ojos vivos e inteligentes... Su elocuencia era cálida y persuasiva, y se apoderaba en seguida del alma de su joven auditorio." Sí, su personalidad debió ser arrolladora; pero, por demasiado absorbente, no acertó a construir escuela, y sus discípulos principales —Armet, Urgell, Torrescasana, Vayreda, Galofre, etc.— se desvincularon pronto de lo que hubiera debido y podido ser óptima rama catalana de un ciclo de pintura naturalista casi sólo corporeizado en Ramón Martí Alsina.

EL REALISMO Y SUS FIELES. — Quienes carecieran de la pujanza de Eduardo Rosales o de Ramón Martí Alsina, por apetecible que les fuera la expresión naturalista, habrían de limitarse a un tono menor de esa dicción, el menos fuerte y más insistido que conocemos con el

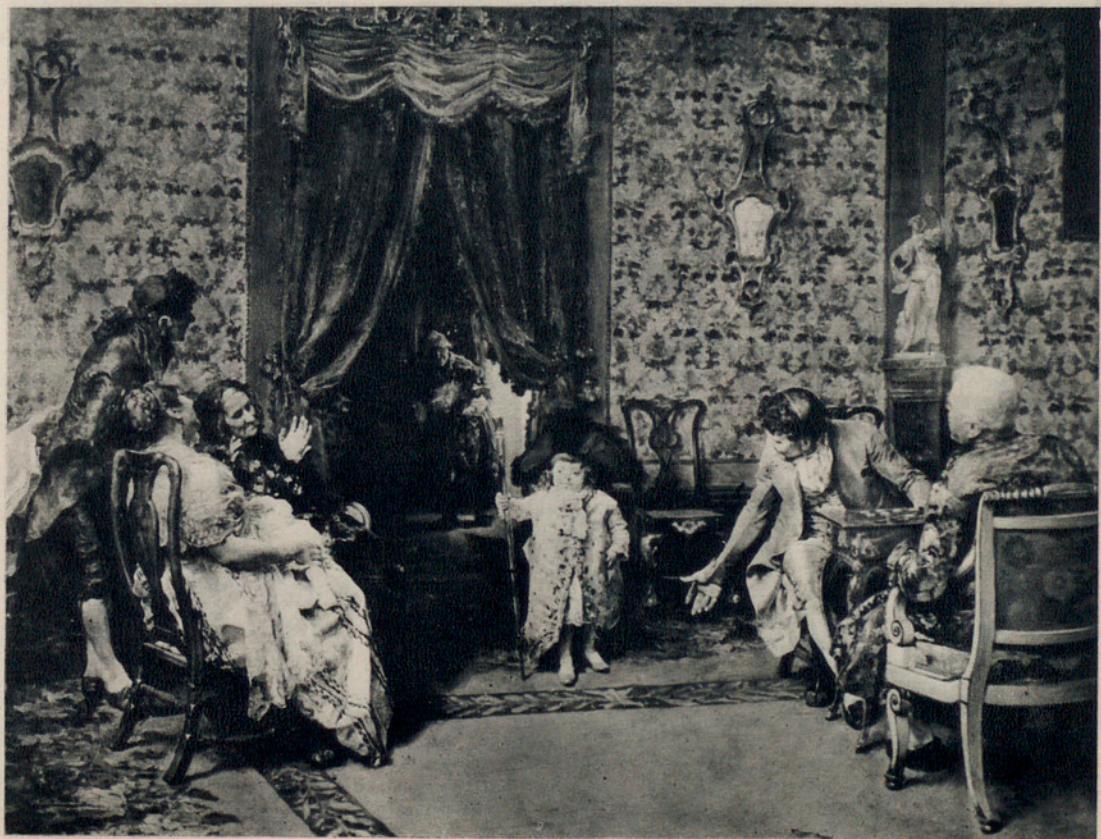
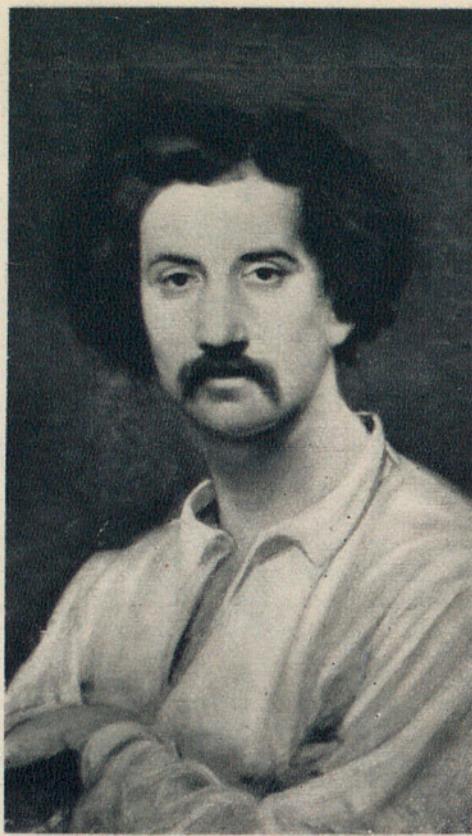


Fig. 357.—ZAMACOIS: LA VISITA INOPORTUNA (MUSEO DE BELLAS ARTES, BILBAO). Fig. 358.—JIMÉNEZ ARANDA: EL NIETO DEL GENERAL (COL. BAUZÁ, MADRID).



Figs. 359, 360 y 361.—MARTÍ ALSINA: AUTORRETRATO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA); DESNUDO (COL. FRA-DERA, BARCELONA); LA SIESTA (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).

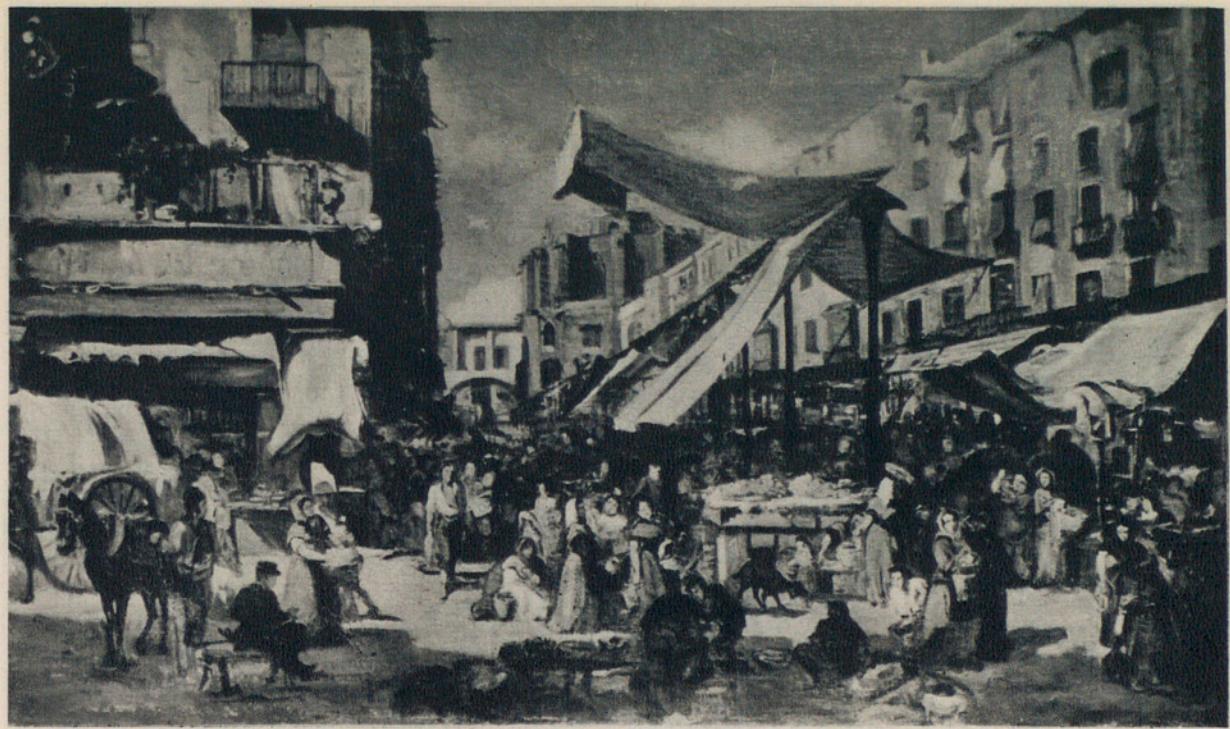


Fig. 362.—MARTÍ ALSINA: PLAZA DEL BORNE (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Fig. 363.—TUSQUETS: ENTIERRO DE FORTUNY (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Fig. 364.—PELICER: ZITTO, SILENCIO, CHE PASSA LA RONDA (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Fig. 365.—SIMÓN GÓMEZ: LOS JUGADORES (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).

nombre de realismo. Y los que faltaban del encanto policromado y menudo de Mariano Fortuny coincidirían en parecidas metas, al fin y al cabo más que dignas si la pintura no era rebasada por el desenfreno anecdótico del contenido. Se llegaría a ello, e incluso se rebasaría hasta los extremos más reprobables, de los que se formulará oportuna acusación. Mientras tanto, veamos los artistas y las obras que prestigieron esa corriente realista.

Para continuar con Barcelona, ya en estos momentos centro de vivacísima actividad artística, se comenzará por una nómina en la que abundan discípulos de Martí Alsina, como José Armet (1843-1911), muy estimado en su tiempo por cuadros repletos de figuritas, o Jaime Pahissa (1846-1928), notable dibujante, retratista y paisajista. Figura más considerable es la de Ramón Tusquets Maignon, nacido en Barcelona en 1839, muerto en Roma en 1904. Nos importaría escasamente por sus lienzos de historia, de sonoro éxito internacional, si no fuese igualmente autor de notables cuadros costumbristas de ambiente italiano — residió en Roma desde 1864 — y, sobre todo, de uno, en el Museo de Barcelona, muy sensible, directo y abocetado, que refiere el entierro de Mariano Fortuny (fig. 363). Tomás Padró (1840-1877) y José Luis Pellicer (1842-1901), dos de los animadores de la “rebotiga” de Pitarra, fueron, ante todo, superiosísimos ilustradores; pero el segundo, correspondal gráfico de las guerras carlista y de Crimea, emerge de tal consideración mediante un óleo — *Zitto, silencio, che passa la ronda* (fig. 364) —, cuyo título, de aparente subido anecdotismo, no trata de enmascarar la bondad de la pintura, segunda medalla en la exposición nacional de 1871. En cuanto a la breve carrera de Simón Gómez Polo (1845-1880), es necesario lamentar que, muerto a los treinta y cinco años, no llegara su fuerte acento a proporcionar todos los registros que de él cabía aguardar. Discípulo del dibujante Eusebio Planas, de la Escuela de Lonja, y de Couture, en París, el verdadero influjo lo recibió de los grandes maestros del pasado. Conocía bien la obra de Velázquez, Ribera y Murillo, así como la de los buenos flamencos y holandeses, todos ellos fortalecedores de su nervio natural, recio y sano. En su taller de Poble Sec, conviviendo con gentes humildes, de humildad eterna, Simón Gómez estaba empezando a crear uno de los realismos más auténticos del siglo, del que pueden ser testimonio sus *Jugadores de dados* (fig. 365), de esencias más cercanas a la pintura de los Países Bajos que a la española. Semejantes rumbos, bien que lastimados por una exageración y un efectismo que estropearon buenas dotes iniciales, fueron los de Luis Graner y Arrufí (1863-1929). Esta propensión de la pintura catalana al realismo se hace ya tristona y literaria en las prédicas de Juan Llimona (1860-1932) y en las alegorías de Dionisio Baixeras (1862-1943).

Si de aquí pasamos al retrato, agregada la habilidad un tanto sobada a la constante realista, el primer nombre a considerar es el de Antonio Caba y Casamitjana (1838-1907), hombre de largos éxitos, iniciados en las oposiciones a cierta cátedra de la Escuela de Lonja, en que derrotó, no consta si en plena justicia, a Simón Gómez. Se le ha acusado — y nos unimos a la acusación — de haber practicado una pintura sedosa, pormenorizada, rica en lujos superfluos, halagadora de modelos, en la que tal cual vez se producen excepciones tan gallardas como el retrato de Joaquín Vayreda (fig. 366). Más interesante fue Francisco Miralles Galup, nacido en Valencia en 1848, pero de gestión totalmente barcelonesa hasta su muerte en 1901. Su pintura suele ser tan aduladora y atractiva como la de Caba, pero más prodiga en aciertos, alguno — el del pianista Rachel (fig. 367) — digno de la firma de Manet. Marcan el declive de la tendencia, llegada a mero preciosismo, Francisco Masriera (1842-1902), retratista de damas elegantes, con mayor atención a los atuendos que a los rostros, y Román

Ribera (1849-1935), cuyos lienzos — Amanecer, Salida del baile y otros temas muy de vida de sociedad y muy convencionales — le atrajeron desproporcionadas cantidades de fama. En fin, sería interminable la lista de pintores menores que en Barcelona continuaron esta escuela. Aporcelanada, meliflua y apropiadísima para burgueses optimistas, sus autores explotaron el filón cuanto pudieron.

No cabía hacer otro tanto en Madrid, o, mejor dicho, sí se haría, mediante pintores generalmente lamentables, cuya condenación ha de verse en otro apartado. Porque empeñados los artistas y sus asesores en los descarríos históricos y sensibleros, apenas hay otro nombre digno y señorío que el de Raimundo de Madrazo, pese a sus limitaciones y a sus muy concretas especializaciones. Raimundo de Madrazo Garreta, hijo de don Federico, nació en Roma el 24 de julio de 1841, recibió lecciones de su abuelo y de su padre, otras de la Escuela de San Fernando y ulteriores, en París, de León Cogniet. En 1860 se estableció en París, y, aparte ocasionales viajes a Madrid, Sevilla y Granada, en la capital francesa continuaría hasta la hora de su muerte, acaecida el 15 de septiembre de 1920. Conste bien que los adjetivos con que se encabezan los anteriores datos no han aludido a ninguna especie de genialidad, de la que carecía en absoluto el artista. Componiendo e inventando es mediocre discípulo de la fácil gracia de su cuñado Fortuny, con el que alguna vez colaboró. Algún cuadro de tema histórico, cual el de La muerte de don Lope de Haro, en la Hispanic Society, de Nueva York, es francamente desafortunado. Y, sin embargo, en el terreno en el que difícilmente podían fallar los Madrazo, esto es, en el del retrato, Raimundo heredó muchos dones de su padre y de su abuelo, particularmente cuando sus retratados pertenecían al sexo débil. Son de gran empaque y señorío algunas de sus versiones de la reina doña María Cristina de Habsburgo-Lorena, y superior a éstos, el de la Duquesa de Alba, doña María del Rosario Falcó y Osorio (fig. 368), obra más que discreta al resarcir la escasa belleza de la aristócrata con su considerable distinción. De las efigies más afortunadas del artista son las que retratan a su modelo profesional Aline Masson (fig. 369), con una soltura de pincelada que procuraron imitar en vano otros pintores del entonces. Se aprovechará esta ocasión para mencionar al último Madrazo de esta historia, Ricardo (1852-1917), hermano de Raimundo; el más pobre de dotes de la bien dotada familia. Fatigó reiteradamente con sus pobres envíos a las exposiciones nacionales, presentando cuadros feos y henchidos de asunto, alguno tan airadamente rechazable como el que representa nada menos que el siguiente patriótico tema: Mendigos de Toledo asediando a los turistas extranjeros con sus peticiones de limosna. A este triste fin había llegado un apellido tan perfectamente ilustre.

Para no arrancar de aquí las invectivas que tan congruentemente pudieran apoyarse en dicho dato, volvamos la vista a una región de gratísima tradición en la historia de nuestra pintura, pero exenta de grandes nombres desde el comienzo de este volumen: Valencia. Con destino al momento que nos ocupa ha dado a luz dos artistas tan considerables como Francisco Domingo Marqués e Ignacio Pinazo. Y tanto uno como otro son merecedores de alguna letra.

Francisco Domingo Marqués, hijo de Francisco Domingo Blasco, parece que agente o corredor de comercio, y de Agustina Marqués Lázaro, ambos de tierras turolenses, nació en la casa número 9 de la calle de las Comedias, de Valencia, el 1 de marzo de 1842. Cursa estudios en la Escuela de San Carlos, de la ciudad natal, pero los concluye en la de San Fernando, de Madrid, en 1864. El mismo año concurre a la exposición nacional, y otro tanto hace

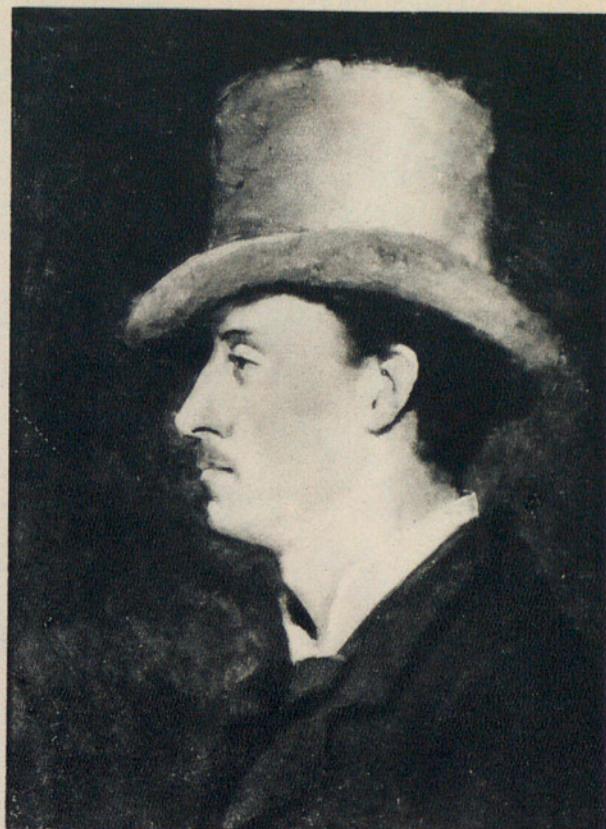
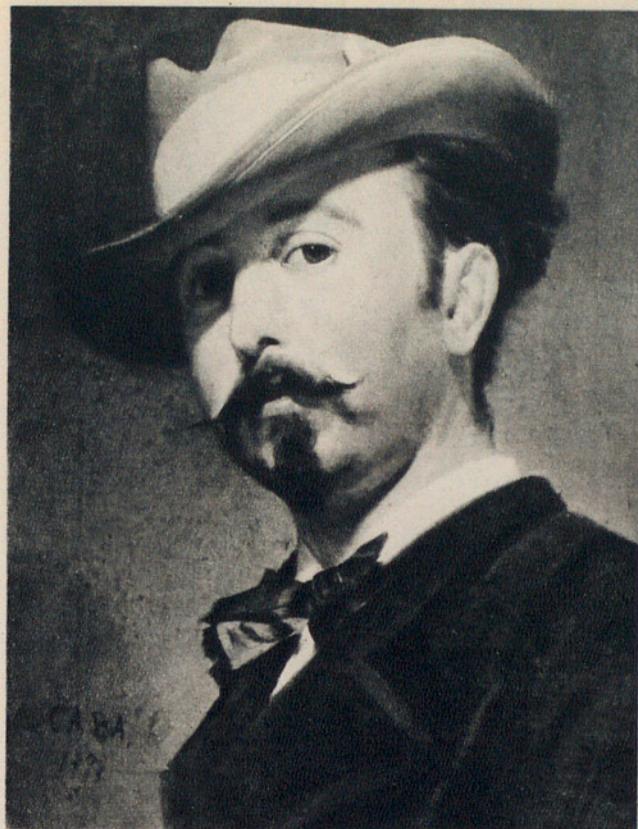


Fig. 366.—ANTONIO CABÀ: RETRATO DE VAYREDA (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA). Fig. 367.—MIRALLES: EL PIANISTA RACHEL (COL. KLEIN ANDREU, BARCELONA). Figs. 368 y 369.—RAIMUNDO DE MADRAZO: RETRATOS DE LA DUQUESA DE ALBA (PALACIO DE LIRIA, MADRID) Y DE MELLE. ALINE MASSON (INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, MADRID).

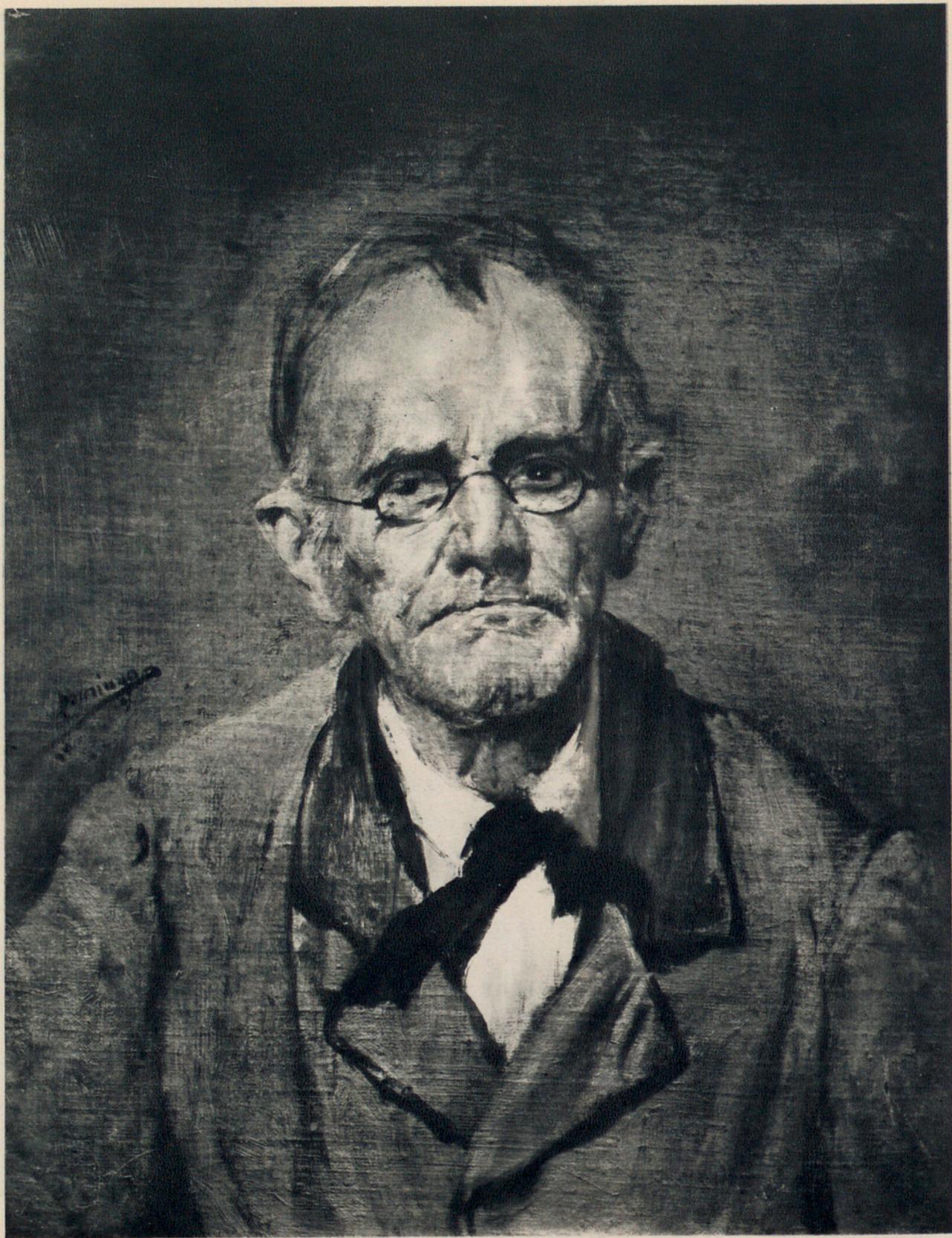


Fig. 370.—FRANCISCO DOMINGO MARQUÉS: EL ZAPATERO DE VIEJO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 371 y 372.—FRANCISCO DOMINGO MARQUÉS: EL ESTUDIO DE MUÑOZ DE GRAIN (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID); DIBUJO (COL. GAYA NUÑO, MADRID).



Figs. 373, 374 y 375.—IGNACIO PINAZO: LA LECCIÓN DE MEMORIA, RETRATO DE NIÑA Y AUTORRETRATO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

en la de 1867. Al año siguiente, pensionado por la Diputación de Valencia, marcha a Roma, donde permanecería poco tiempo, poco más que el necesario para pintar el obligado cuadro de historia; en este caso, una despeinada y turbulenta versión de *La destrucción de Sagunto*. En 1871, ya profesor de la Escuela de San Carlos, obtiene primera medalla en el certamen nacional por su *Santa Clara*, uno de los pocos cuadros efectivamente religiosos del siglo XIX. En 1874 casa con doña Elvira Fallola, y en 1875 marcha a París, donde residirá, con raras excepciones, hasta 1914. En 1917 ingresa en la Academia de San Fernando, y fallece en Madrid el 22 de julio de 1920.

El Francisco Domingo que residió tantos años en un palacete de Saint-Cloud, produciendo de modo casi industrial cuadros de mosqueteros, de escenas de ambiente goyesco abocetadas con bravas pinceladas, y de temas de casacones, no a la manera de Fortuny, sino en otra propia y bastante más desenfadada, no es el que más nos importa. En tales obras — alguna de ellas, *El taller de Goya*, en la Hispanic Society, es justamente famosa —, el pintor acredita su inmensa destreza manual, lo que no era poco en los años finales del siglo. Pero, muy por cima de tales series, superiores también a los cuadros históricos y religiosos que facilitaron su brillante carrera, están los portentosos retratos del pintor Juan Peyró, del crítico García Cadena, de los padres y abuela del artista, del llamado Zapatero de viejo (fig. 370), así como determinados interiores con figuras en que la garra de pintor nato de Domingo se marca bien patente. Es la obra de un hombre que se conoce de memoria a todos nuestros viejos maestros, y, que de querer hacerlo, puede aproximárseles cuando deseé. Por desgracia, ello no es frecuente, porque los cuadritos de moda exigen mayor dedicación. Y, aun así, obras como *El estudio de Muñoz Degrain* (fig. 371) o *El palacio del Marqués de Dos Aguas*, pertenecen a la más apurada antología del siglo. El primero, obra muy temprana, de 1867, obra de una soltura de mano y de una gama en total libertad, es una joya. El segundo, un apunte del natural de la bella portada rococó valenciana, a la que el maestro agregó posteriormente algunas figuras dieciochescas, es precioso en lo primitivo, peor desde las añadiduras. Y, en fin, se conservan de mano del maestro multitud de firmes y seguros dibujos (fig. 372), por sí solos demostrativos de un enorme talento del pintor que pudo haber sido gran maestro del realismo o del impresionismo, pero que gastó la mayor parte de sus inapreciables dotes en el menester de vivir con facilidad, lo que no deja de ser un pleno éxito.

No menores dotes, menos prodigadas y derrochadas, fueron las que acompañaron siempre a Ignacio Pinazo Camarlench, nacido en Valencia el 11 de enero de 1849, muerto en Godella (Valencia) el 18 de octubre de 1916. Sus comienzos han sido bastante menos cómodos que los de Domingo, ya que procede de familia humilde y ha de ganar su vida en tan varios oficios como los de platero, decorador de azulejos, sombrerero y pintor de abanicos. En 1870 asiste a una escuela privada de dibujo. Cierta iglesia valenciana, la de Santa Mónica, le ha encargado un cuadro representando *La Caridad*, pero no se lo paga, y Pinazo envía la obra a la exposición barcelonesa de 1873, donde es adquirida por el Ayuntamiento. Marcha a Roma por sus propios medios, y regresará en 1876 con pensión de la Diputación de Valencia. Lo realizado durante el período romano serán tres cuadros de asunto histórico, claro está que de lo menos interesante de su producción. Tardíamente, en 1912, alcanzó la medalla de Honor de la Exposición Nacional, y, tardíamente, también, obtuvo una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

Incluso en lo hecho durante su época romana mostró Pinazo una sensibilidad, un concepto

del encuadre y de la relativa historicidad bien distintos a los empleados por los especialistas del género de historia, como acredita en *Las hijas del Cid*, obra fechada en 1879, y más estudio de desnudo que anécdota enfadosamente narrada. En lo sucesivo se mantendrá aún más apartado de los cánones usuales, acreditando una valentía de color y una factura abreviada perfectamente compatibles con enterezas y honduras de buen pintor realista (fig. 374). Si estas últimas dotes proporcionan intensidades nobilísimas a obras como el *Autorretrato* (fig. 375) y *La lección de memoria* (fig. 373), ambas en el Museo de Arte Moderno de Madrid, el fundamental *Desnudo*, en la colección de sus descendientes, o *La merienda*, en el Museo de Valencia, aseguran el preimpresionismo del alto maestro. Efectivamente, este pintor verdaderamente insigne, que, contrariamente a Domingo, no viajó por el extranjero, careció de amistades influyentes y se mantuvo en actitud más bien solitaria, había llegado por su cuenta, por exclusiva evolución de maestrías, a un predominio del color sobre la línea, a una especie de impresionismo próximo a Boudin, y quizás sólo faltó de luminosidad para convertirse en la precisa orientación de que Pinazo pudo haber sido cabecera. Ciertamente, su obra es desigual, y junto a determinados aciertos capitales, no dejan de aparecer cuadros afectados de superficialidad levantina. Superficialidad normal en un hombre que había tenido que decorar palacios valencianos en un estilo bien opuesto a sus mejores dotes. En todo caso, el arte de Ignacio Pinazo, todavía faltó de estudio pormenorizado, se integra entre lo más sincero, honrado y selecto de la pintura de finales de siglo. Otro valenciano de la misma generación, Juan Peyró Urrea (1847-1924), de producción muy heterogénea, es digno de mención por sus sólidos retratos.

Un rápido escrutinio de otras regiones es imprescindible para concluir este capítulo. Sevilla, muchos de cuyos artistas actúan, penan y triunfan en Madrid, ofrece algunos nombres interesantes: uno, el de Manuel García Hispalet (1838-1898), notable por acertar en el cuadro de género sin insistir en la anécdota, cual revela su Taller de modistas, del Museo de Arte Moderno; otro, Luis Jiménez Aranda, hermano de José, nacido en Sevilla en 1845, muerto en París en 1928, y cuya *Visita al Hospital*, del Museo de Sevilla, a pesar de su traza sensiblera, es obra muy interesante por su iluminación y su tratamiento de los blancos. Cádiz cuenta con muchos pintores — Horacio Lengo, José Morillo, Salvador Viniegra, etc. —, y, en Granada, Manuel Gómez Moreno (1834-1918) restaura la escuela de Alonso Cano con obras tan importantes cual su considerable *San Juan de Dios* (fig. 376). La pintura murciana no escasa en nombres — Seiquer, Wssel de Guimbarda, etc. — es regularmente interesante, y en Galicia se va formando una escuela regional de más que discretos retratistas. Los nombres principales son los de Ovidio Murguía, de Lestrove, Padrón, hijo de la insigne poetisa Rosalía de Castro (1871-1900), y Joaquín Vaamonde, de La Coruña (1872-1900), del que el Museo de su ciudad natal guarda un óptimo retrato de doña Emilia Pardo Bazán.

ANALES DEL PAISAJE DECIMONÓNICO. — Estábamos tardando en noticiar un género que en este último tercio de la centuria alcanza, no sólo mayoría de edad, sino multitudinaria dedicación por parte de los artistas y especial interés de los coleccionistas. Como en otras especialidades temáticas, los dos focos principales han sido Madrid y Barcelona, con orientaciones diversas y que, complementarias entre sí, procuran un rico panorama de aspectos de la tierra hispana.

Extraño capricho del destino resultó que el decano de los descubridores de esta tierra,



Fig. 376.—MANUEL GÓMEZ MORENO: SAN JUAN DE DIOS SALVANDO A LOS ENFERMOS DE UN INCENDIO (MUSEO DE BELLAS ARTES, GRANADA).

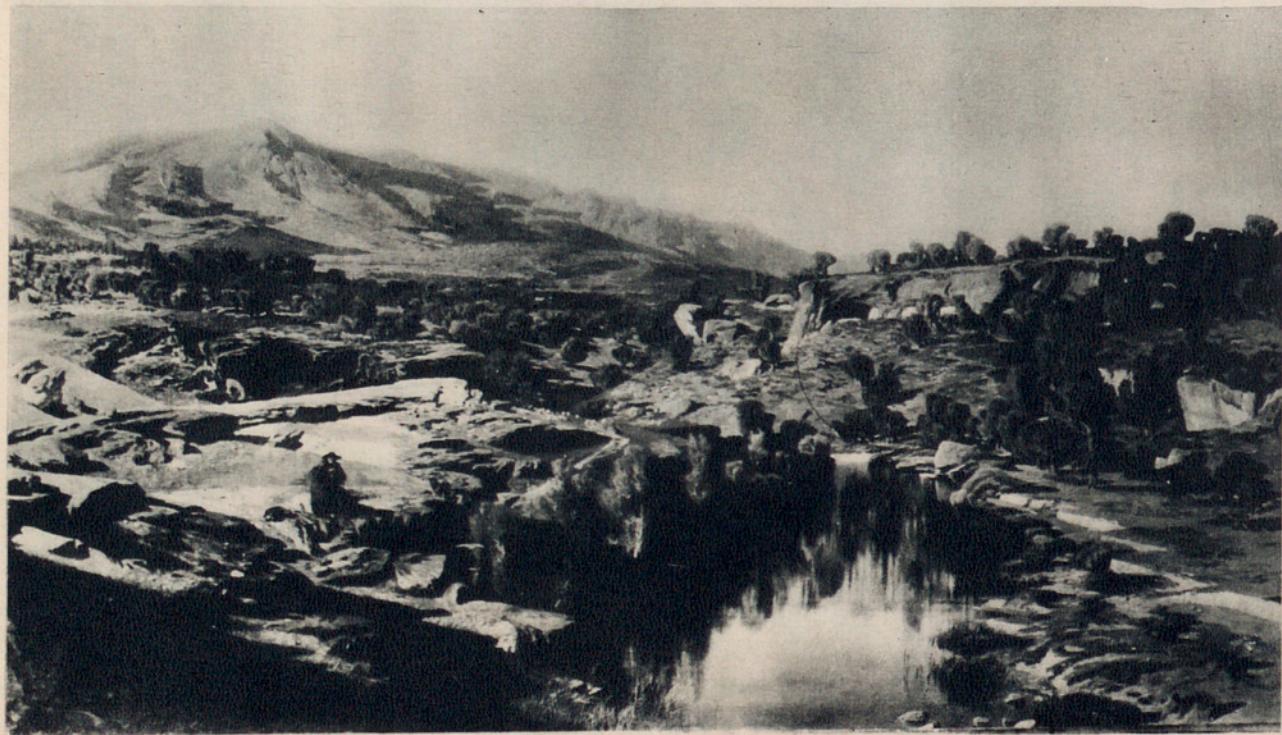
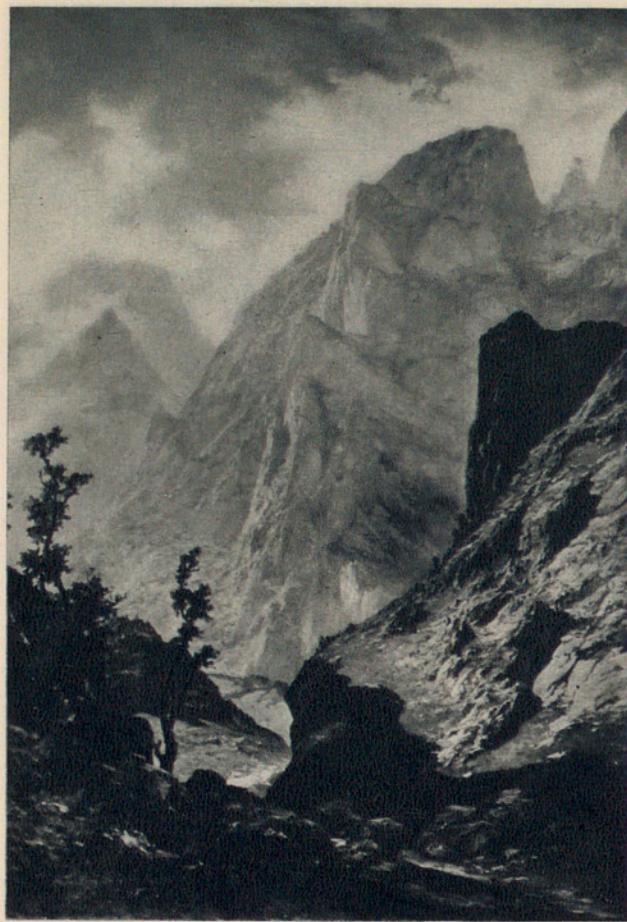


Fig. 377.—CARLOS HAES: LOS PICOS DE EUROPA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 378.—JAIME MORERA: PAISAJE DE HOLANDA. DETALLE (MUSEO MORERA, LÉRIDA). Fig. 379.—MARTÍN RICO: PAISAJE DEL EBRO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Fig. 380.—MARTÍN RICO: DESEMBOCADURA DEL BIDASOA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 381.—SERAFÍN AVENDAÑO: PROCESIÓN EN UN PUEBLO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 382 y 383.—AGUSTÍN RIANCHO: LA CAGIGONA Y PAÍSAGE (MUSEO DE BELLAS ARTES, SANTANDER).

así como maestro de muchas generaciones de paisajistas, fuera un belga, Carlos de Haes, nacido en Bruselas en 1826. Hijo de un banquero de ascendencia holandesa, la bancarrota de éste obligó a la familia a trasladarse a Málaga, donde el joven Carlos tomó lecciones del pintor canario Luis de la Cruz y Ríos. Tras ello, estancia en Bélgica, estudiando con José Quinaux, y vuelta a España en 1855. Adquiere la nacionalidad española, y en 1857 gana por oposición la cátedra de paisaje de la Escuela de San Fernando; esto es, la que había regentado Jenaro Pérez Villaamil. En 1860 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y ese año, como en 1858 y 1862, obtiene primeras medallas en las exposiciones nacionales. Murió en Madrid en 1898.

No es posible imaginar cambio más drástico en el concepto de paisaje que el operado entre Villaamil y Haes. Al pintoresquismo del primero sucedía una descarnada presencia de la naturaleza, desierta de humanidad, concienzudamente retratada y, casi diríamos mejor, disecada. Es verdad que el paisajismo de Pérez Villaamil había sido arbitrario y frecuentemente fantástico, dando lugar a que algunos de sus discípulos se escapasen prontamente hacia mayores propósitos documentales. Precisamente uno de ellos, Vicente Cuadrado, que murió joven y alcoholizado, fue quizá el primero en enfocar el paisaje sin otros aditamentos, aunque la noticia, procedente de los recuerdos de Martín Rico, no esté respaldada por obras del malogrado. En todo caso, Haes, actuando de acuerdo con las nuevas modalidades europeas, llevó hasta sus extremos la reacción contra la grata arbitrariedad romántica y, de modo casi fanático, se dio a la tarea de reproducir montes, picachos, prados, arboledas y valles con una precisión exagerada y un tanto seca. En su abundantísima obra son numerosos los cuadros de montaña (fig. 377), en los que los peñascos y guijarros quedan tratados con el concienzudo interés de un geólogo, y otro tanto se puede asegurar de sus nieves, sus arroyos, sus ríos. Más que pintor, parece un naturalista, y, sin embargo, hay algo, y hasta mucho, de respetable en la total entrega de este rubio y hermoso flamenco al designio de recorrerse España y dejar constancia de lugares hasta entonces absolutamente inéditos. Fue el descubridor de nuestro paisaje, y ello basta para que honremos su memoria.

Esa implacable objetividad geológica de Haes se transmitió — sin duda, un tanto más suavizada — a sus discípulos; pero antes de que éstos pudieran actuar, ya se había destacado la ilustre personalidad de Martín Rico y Ortega, nacido en Madrid en 1833, discípulo de su hermano Bernardo, grabador, y de Jenaro Pérez Villaamil, becado en París, viajero por Inglaterra, donde conoció y copió a Turner, Claudio de Lorena y Ruysdael. En Francia, donde residió muchos años pintó reiteradamente lugares del Sena, el Oise y el Marne, coincidiendo no poco con su admirado Daubigny. En 1870 vuelve a España, residiendo en Madrid y en Granada. Marcha después a Italia, falleciendo en Venecia el 12 de abril de 1908.

Martín Rico era excelente paisajista, mucho más humano que Haes, más jugoso y ponderado, flexible y comprensivo. Tiene en su haber algunos de los mejores logros de nuestro paisaje; por ejemplo, Lavanderas en el río (Museo de Sevilla) o Desembocadura del Bidasoa (Prado) (fig. 380), caracterizándose por una tranquilidad grata (fig. 379) y por el moderado uso de figuras animando el escenario. Y, sin embargo, no fueron grandes sus éxitos en las exposiciones nacionales. Hubo de vivir no poco tiempo de empresas editoriales, y, finalmente, se dedicó a la producción de paisajitos en serie, de fácil venta, trasladando a este género las maneras de su amigo Fortuny. Se le ha acusado de no comprender el impresionismo, aunque determinadas obras suyas, seleccionadas de lo muchísimo que pintó, bastarían para

concederle una categoría muy superior a la que actualmente disfruta. Hombre culto y sensible, publicó una autobiografía — “Recuerdos de mi vida”, en 1907 —, de las rarísimas escritas por artistas españoles. Es libro que se lee con provecho y deleite.

El sevillano Emilio Sánchez Perrier (1854-1907) y el aragonés valencianizado Mariano Barbasán (1864-1924), que pasó buena parte de su vida en Italia, son de los raros paisajistas españoles que escaparon al influjo de Carlos Haes. En cambio, los discípulos de éste son numerosos, y el más caracterizado y próximo al maestro será Jaime Morera, nacido en Lérida en 1855, muerto en Algorta, Bilbao, en 1927. Pensionado en Roma, viajero por Holanda, en una ocasión, acompañando a su maestro, Morera no tiene de catalán sino el nacimiento. Es un paisajista más bien frío, todo lo diestro que se deseé, pero incapaz de cordializar sus enfoques (fig. 378). También publicó un libro de memorias sobre sus experiencias pictóricas en la Sierra de Guadarrama. Otro de los discípulos predilectos de Haes era el filipino José de Entrala y Lannoy (1849-1886), el que no dejó sino bocetitos, en general sombríos y secos. Agustín Lhardy (1848-1928), Juan Espina (1848-1933) y Antonio Gomar (1853-1911), son otros destacados alumnos de Haes, todos de producción muy desigual y nada brillante. El toledano Ricardo Arredondo (1835-1908) desciende aún más, al retratar monumentos de su ciudad en el estilo más cominero posible.

Sería legítimo que la escuela obtuviera la mayor honra mediante la cooperación de los artistas norteños; es decir, los procedentes de lugares de paisaje más contrastado y fértil en posibilidades pictóricas. O, lo que es lo mismo, gallegos y santanderinos. El decano de estos norteños es Serafín Avendaño, nacido en Vigo en 1838, discípulo de Pérez Villaamil en San Fernando, durante veinticinco años en Italia, y que al regresar en 1891 a España impone un estilo muy personal y grato, naturalista más que realista, respetuoso con la naturaleza, pero advertida ésta con otras adherencias humanas, de lo que son testimonio lienzos tan jugosos cual el Otoño, en el Museo de Pontevedra, o Procesión en un pueblo (fig. 381), del de Arte Moderno, de Madrid. Avendaño, no demasiado bien tratado en las exposiciones nacionales, falleció en Valladolid en 1916, sin que se tuviera conciencia de que había desaparecido un gran paisajista, el que prologa en la actual pintura gallega este género.

Casto Plasencia, de Cañizar, Guadalajara (1846-1890), más conocido por algún señalado cuadro de tema histórico, trató de convertir la localidad asturiana de Muros de Pravia en el Barbizón español; pero la empresa, acaso por premeditada y artificial, no tuvo éxito. Contrariamente, Santander obtenía una consideración de foco paisajista de primera categoría, gracias a la insigne labor de dos hombres, Casimiro Sáinz y Agustín Riancho. Nombres de tal entidad, sobre todo el segundo, cual para justificar los pormenores que siguen.

De estos dos artistas, el de vida más breve y desgraciada fue Casimiro Sáinz, nacido en Matamorosa (Santander), en 1853. Sus años de niñez, pasados en el mostrador de una tienda de ultramarinos de Madrid, terminaron con un infortunado accidente. Nuevamente en su pueblo, y sintiendo directamente aquel amoroso paisaje, regresa a Madrid, estudia en San Fernando, con Vicente Palmaroli, que le comunicó no poca gracia de su dibujo, y ya en 1876 obtenía tercera medalla en la Exposición Nacional; en 1881 y 1890, segundas medallas. Y este pintor sensible, finísimo, de grandes posibilidades, pierde la razón, es internado en el sanatorio del doctor Esquierdo y, sin recuperar la cordura, en él muere, el año 1898. Gran lástima, porque sus cuadros, casi todos paisajes (fig. 385), y alguno tan óptimo como El nacimiento del Ebro, de la Diputación de Santander, o la Vista de Madrid, en la colección Hoyos,

acreditaban la presencia de un pintor de considerable personalidad en el género que nos importa; además, en otro muy diferente, el de interiores con figuras, su notable lienzo En el estudio, del Museo de Arte Moderno, de Madrid, da idea de su preciso dibujo.

Más viejo que Casimiro Sáinz era Riancho; pero le sobrevivió largos años. Agustín Riancho Gómez había nacido en Entrambasnestas (Santander) el 16 de noviembre de 1841. De familia campesina y humilde, su afición al dibujo fue casi milagrosamente desarrollada en total desnudez de medios, hasta que, a los catorce años, el muchacho, ya en Santander, recibió la protección del impresor don José María Martínez. Congregó éste otras voluntades y se pudo enviar a Riancho a Madrid, ingresando en 1858 en la Escuela de San Fernando. Carlos Haes le facilitará el viaje a Amberes, y de Amberes, a Bruselas, donde no vive menos de diez y seis años. En 1883 regresa a Santander. Transcurrirán años de olvido y de penurias hasta el de 1922, fecha de su gran exposición monográfica en el Ateneo santanderino. Aún vivirá, siempre pintando, hasta agotar su grandísima energía, en Ontaneda, el 25 de octubre de 1929.

Y ese año de 1929, ¿cuál era el haber de este anciano de ochenta y ocho años? Sencillamente, el más grande que pueda ostentar paisajista español alguno. El mérito de — desde las enseñanzas madrileñas de Haes y las belgas de Lamorinière — haber continuado investigando por su cuenta, aclarando su paleta, sintetizando, sintiéndose cada día más joven y más audaz. Energía jamás había faltado a Riancho, y sus óleos de la etapa belga eran bien intensos, abundando en coloraciones oscuras. Él, que ha conocido a los pintores de la escuela de Barbizón, evolucionará hacia escenarios más soleados, y su Cajigona (fig. 382), de 1905, del paisaje patrio de Entrambasnestas, será ya una obra magistral, bastante por sí sola para prestigiar el paisaje español. Pero no se contentará con ello el anciano, y otros paisajes posteriores (figura 383), como el del Ateneo de Santander (fig. 384), sorprenden por la infinita libertad de pincelada, actuando por ráfagas luminosas que rebasan el impresionismo, sobre el que Agustín Riancho había saltado, sin quemarse, hacia más radicales conceptos. Y en la obra de este santanderino genial concluye, bravísimamente, el discípulado de Carlos Haes.

Cambiemos ahora de escenario para contemplar la cuidada dedicación que Cataluña y sus pintores mostraron para con el paisaje, género de escasa tradición en la región, pero que en pocos años acabó por serle consustancial. Quedó comentado el esfuerzo de Martí Alsina en la creación del paisajismo, y los más de sus discípulos, que difícilmente hubieran podido competir con las varias facetas de su talento, se inclinaron principalmente hacia los trozos de naturaleza virgen. Entre los mejores de esos discípulos se contaba el barcelonés Francisco Torrescasana Sallarés (1845-1918), normal concurrente a las exposiciones de su ciudad mediante géneros varios; ninguno tan afortunado cual el de sus paisajes, por lo común rotundos, solemnes, riquísimos de luces y de contrastes, totalmente convincentes (fig. 386), ya se tratase de roquedales desnudos o de bosques fragantes. Discípulo, igualmente, de Martí Alsina era Modesto Urgell Inglada (1839-1919), hombre nada despreciable, pero de ingrata monotonía en sus repeticiones de tapias de cementerio vistas entre dos luces, tema del que abusó, hasta el extremo de titular algunas de sus composiciones. Otra vez lo de siempre, pues que él mismo reconocía su reiteración. José Masriera (1841-1912), hombre de pincelada menuda y premiosa, pintó mucho paisaje de Llavaneras, La Garriga, Camprodón, San Hilario y las montañas pirenaicas.

El gran paisajista catalán del siglo XIX, Joaquín Vayreda y Vila, había nacido en Gerona

na, accidentalmente, el 23 de mayo de 1843. Accidentalmente, porque la familia era de Olot y no había marchado a la capital sino para evitar peligros eventuales de la contienda carlista. Pasada ésta, volvieron a su solar, y Vayreda recibió las enseñanzas de Narciso Pascual, el director de la escuela de dibujo de Olot. Su educación humanista, iniciada en el Colegio de Escolapios olotino, se completó en Gerona y, más tarde, en los cursos de filosofía de la Universidad de Barcelona. Es aquí donde conoce el joven a Martí Alsina, quien ejerce poderosa influencia sobre Vayreda. Cuando éste vuelve a Olot, funda el Centro Artístico, que conocerá una época de esplendor al llegar a la dulce ciudad, huyendo de la epidemia de fiebre amarilla barcelonesa, Antonio Caba, Modesto Urgell y otros artistas. En 1872 pasa a Francia, parece que no por puro turismo, sino por ser él y su familia sospechosos de carlismo y temer represalias liberales. En efecto, era partidario de don Carlos, y se conservan retratos suyos tocado con la boina de la rebelión. Permanecerá en Francia, siempre pintando, hasta 1874. Volvió luego a Olot, contraído matrimonio y comenzaron sus éxitos en Barcelona, no sin alcanzar también una medalla en la exposición nacional de 1876. Paralelamente, intervino, con total fracaso, en varias operaciones bursátiles y en la mala empresa de la conducción de fluido eléctrico a Olot, negocio ruinoso. Una dolencia cardíaca minaba entretanto la vida del artista, que falleció en Olot el 31 de octubre de 1894. Pero su medio siglo de vida no había sido estéril.

Vayreda, que había admitido primeramente en su repertorio la figura humana, dentro de un sentir naturalista que no podía ser ajeno al influjo de Martí Alsina, acabó reduciendo el elemento humano a meras indicaciones accesorias del paisaje, género al que dedica toda su mucha sensibilidad. Su concepto del mismo pertenece al mismo credo observable en los pintores de la escuela de Barbizón, añadiendo la suavidad, la dulce humedad y la fragancia de la naturaleza olotina (fig. 387). José Ixart diagnosticaba, ya en 1889, los caracteres de la escuela de Olot, formada en derredor del maestro: "Paisajes primaverales y jugosos, de una vegetación tierna y húmeda, que huele a heno, bajo celajes transparentes y diáfanos que infunden grata serenidad." Tal era, sagaz y concisamente expresada, la tónica de la pintura de Vayreda, la que normalmente se formula en cuadros largos, horizontales, de términos bien escalonados, empapados de amor a las praderas verdes de Olot (fig. 388). Casi siempre pintaba en su taller, y no al aire libre, lo que le ligó a la estética de Corot o de Daubigny, con lo extremadamente fácil que le hubiera sido aclarar un punto su paleta y, colaborando con la atmósfera, llegar al impresionismo. No lo hizo así; pero la selección, el lirismo y el infinito, reposado amor de su pintura jugosa, quizá falta de una gama más amplia, sitúan a Vayreda en cabeza del después copioso paisajismo catalán. Algún cuadro suyo —concretamente, el Verano, de la colección Plandiura, con las dos damiselas tan precisa y perfectamente colocadas en un claro de sol — merece tanta estima como la que ha acompañado tan profunda e internacionalmente a determinados triunfos de Claude Monet, hombre de su generación, pero que se movía en ambientes más amplios que los de Olot.

También de la misma tierra —de La Piña, cerca de Olot— era José Berga y Boix (1837-1914), amigo y compañero de Vayreda, con quien estuvo en Francia. Él sería director de la Escuela de Bellas Artes de Olot, y cabeza de los artistas de esta nidada después de la muerte de don Joaquín. Acaso ganó a éste en espontaneidad de color y en poderío de síntesis, pero quedando muy por bajo de la húmeda sensibilidad y del especial encanto de Vayreda. En cuanto a Enrique Galwey García, de Barcelona (1864-1943), de ascendencia inglesa, discípulo y amigo de Vayreda,



Fig. 384.—AGUSTÍN RIANCHO: ÁRBOLES (ATENEO DE SANTANDER).

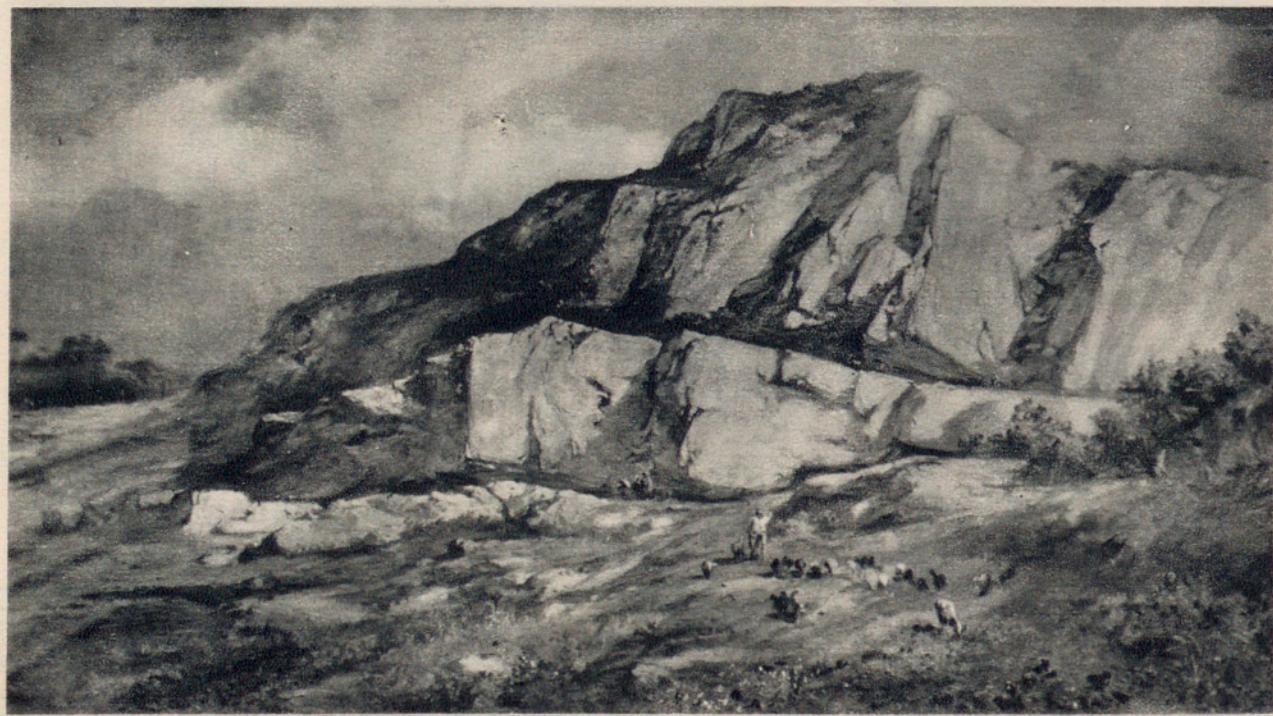
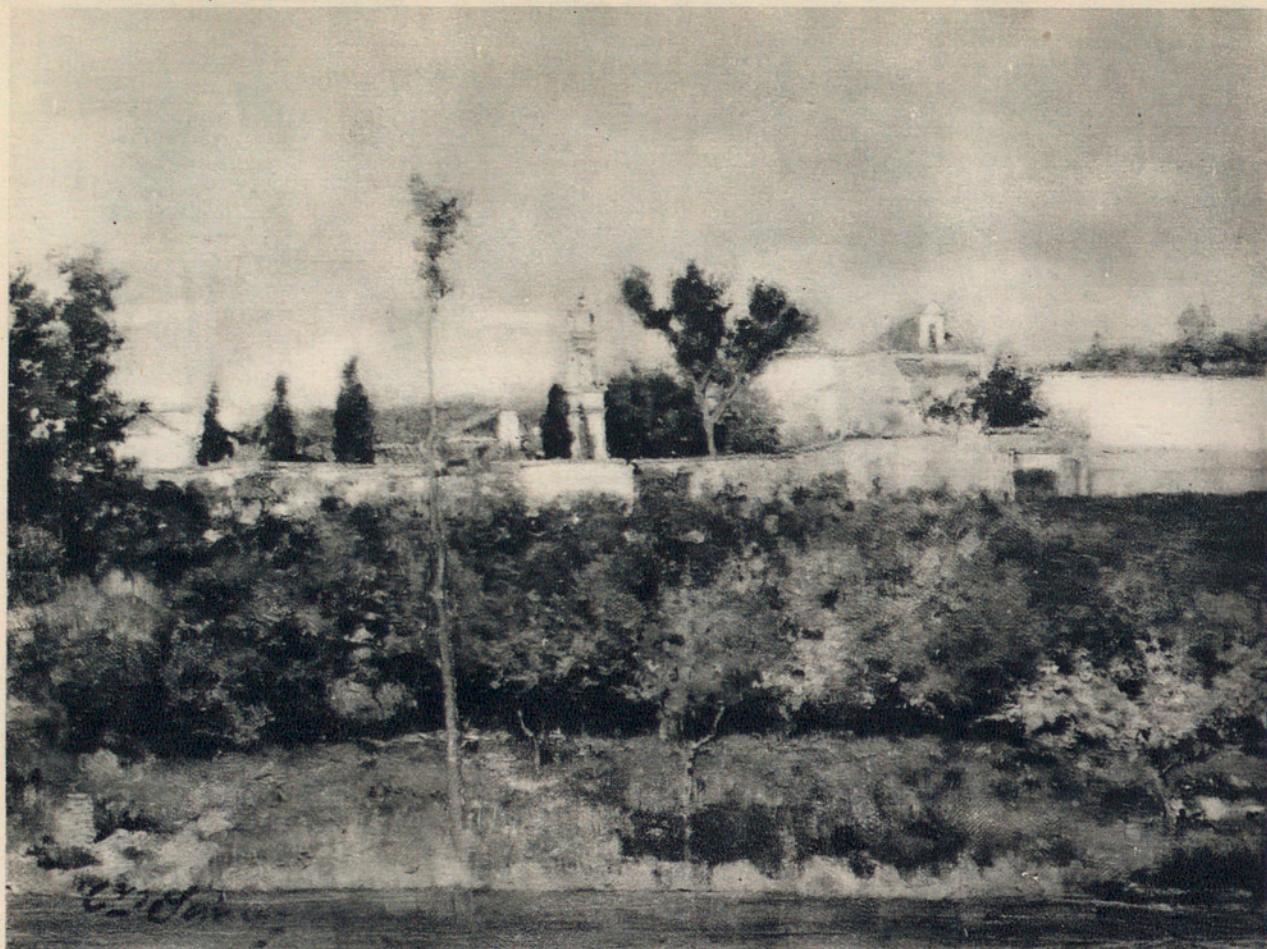


Fig. 385.—CASIMIRO SÁINZ: PAISAJE (MUSEO DE BELLAS ARTES, SANTANDER). Fig. 386.—FRANCISCO TORRESCASSANA: PAISAJE (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Figs. 387 y 388.—JOAQUÍN VAYREDA: DOS PAISAJES DE OLOT (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).

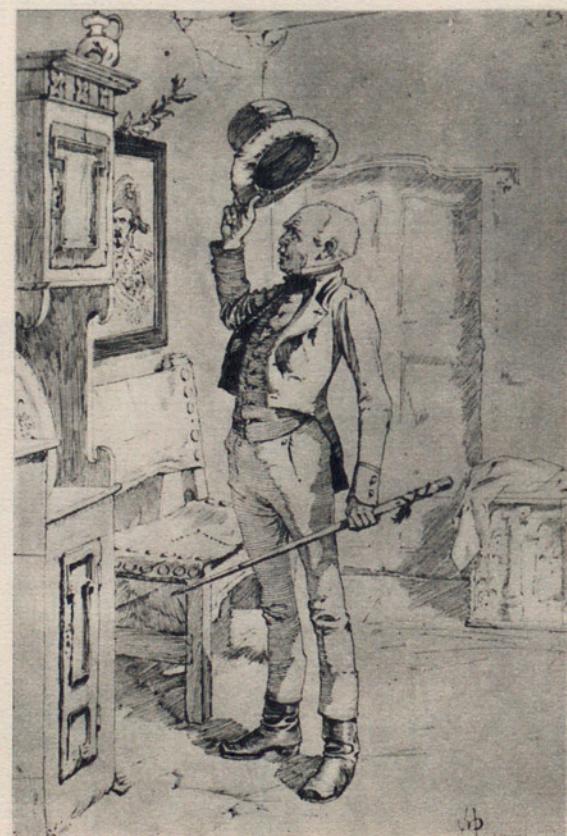
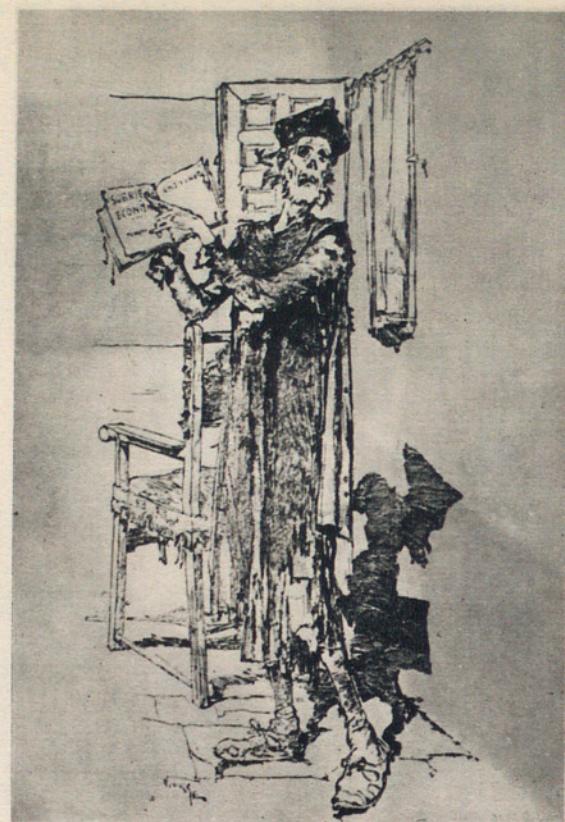


Fig. 389.—ÁNGEL LIZCANO: DIBUJO (COL. GAYA NUÑO, MADRID). Figs. 390 y 391.—DANIEL URRABIETA VIERGE: ILUSTRACIÓN DEL BUSCÓN DE QUEVEDO, Y LA MISERIA EN LONDRES. Fig. 392.—APELES MESTRES: DIBUJO PARA ILUSTRAR LOS EPISODIOS NACIONALES, DE GALDÓS (COL. GAYA NUÑO, MADRID).

imbuido por una como turbulencia dramática e intranquila, continúa la escuela de Olot, la que en lo sucesivo se irá haciendo progresivamente trivial e inconsistente. No acaban aquí los nombres respetables del paisajismo catalán. Un discípulo de Martí Alsina, Baldomero Galofre Giménez (1849-1902), poco sobresaliente en sus cuadros de género cercanos a Fortuny, es notable en determinados paisajes, y Joaquín Vancells, de La Bisbal (1866-1942), cronizó, un poco tímidamente, la naturaleza del Alto Vallés, de San Lorenzo del Munt y de Llavaneras.

En suma, concluía el siglo para el paisajismo español con una plenitud de panoramas varios y de nombres seños prácticamente salidos de la nada y de una casi total ausencia de tradiciones. Uno de los capítulos más dignos de la pintura decimonónica del último tercio del siglo.

EL DIBUJO Y LA ILUSTRACIÓN. — Si es imprescindible un apartado bajo el anterior título, difícilmente podrá contener otras palabras que las encaminadas a ponderar la trascendencia y el prestigio de tal dedicación en los años que nos importan, pero de ningún modo un recuento de los artistas incluibles en el sugestivo capítulo. Fueron ellos demasiados, y no pocos, demasiado buenos, dado que simultaneaban el lápiz y el pincel. Tan sólo en la colección de "La Ilustración Española y Americana" podrían hallarse dibujantes e ilustradores en cuantía suficiente para henchir un libro parejo a éste. Del mismo modo, la obra de Ramón Padró y de José Luis Pellicer, o el diario esfuerzo del pobre Ángel Lizcano (fig. 389) suministraría cuantioso material. Renunciamos a todo ello, y, a manera de símbolo de la época, se tratará únicamente de Daniel Urrabieta Vierge y de Apeles Mestres.

Un ilustrador romántico, Vicente Urrabieta Ortiz, y su esposa, Juana Vierge de la Vega, fueron los padres de Daniel Urrabieta Vierge, nacido en Madrid, calle de las Huertas, el 5 de marzo de 1851. Daniel, de salud delicada en su niñez, dudoso entre el porvenir que le depararán el Conservatorio o la Escuela de Bellas Artes, opta por ésta y por el Museo del Prado, sin dejar de observar la calle y el gran espectáculo humano. Ha participado en él, teme las iras de cierto marido ultrajado, y la mejor solución es la evasión, en 1869, a París. Como quiera que es ya un dibujante de sólido nervio, no le será difícil hallar trabajo, y el 17 de septiembre de 1870 aparece su primer dibujo en "Le Monde Illustré". En seguida, la Comune, y la consiguiente represión, pruebas de las que el madrileño sale indemne. A poco, se convierte en el dibujante parisino de moda. Ilustra "El 93" y "El hombre que ríe", de Víctor Hugo; la "Historia de Francia", de Michelet; el "Gil Blas", de Lesage. En 1880, una hemiplejía le paraliza el lado derecho, y Urrabieta, con una voluntad impar, se adiestra en dibujar con la mano izquierda. Nadie notará el cambio en la calidad de lo que firma; incluso aumenta y multiplica su actividad, ilustrando muchos más libros, pintando y dibujando, más activo que nunca. Pero no se puede jugar con la naturaleza, y el 10 de mayo de 1904 muere de un ataque cerebral, en su estudio de Boulogne sur Seine.

Sólo con ánimo de minimizar su prodigiosa labor cabría presentar a Urrabieta como simple ilustrador, dado que fue aguafortista, litógrafo y acuarelista de superior categoría. Será imposible buscar y hallar en su tiempo un artista tan vario, completo e imaginativo, tan rico de dicción, tan plural en expresiones, estas veces extrayendo todo el partido posible de una línea que destaca en el blanco; las otras, jugando a su antojo con la pincelada de tinta china. La inmensa injusticia de considerarle francés, cuando era un honor español en Francia, cuando hizo varios viajes a España, cuando sus mil ilustraciones de temas hispanos (fig. 390),

pertenecen a la convicción y no a ningún exotismo, ni merece ser rebatida. Su casi milagrosa facilidad (fig. 391) excede con mucho a la de otros laureadísimos artistas de su tiempo, bien que con menor pago, si no consideramos tal su amistad con Víctor Hugo, con los Goncourt y con José María de Heredia. Fue precisamente este gran poeta el que dejó constancia de los ojos de Urrabieta: "Ojos de un puro y espléndido azul, que han visto, registrado, penetrado y escrutado, mantenido y recordado, tantas cosas. Y pensé que estos ojos eran espejos mágicos."

Sin duda, al lado de Urrabieta, el barcelonés Apeles Mestres (1854-1936) es figura menor. Hijo del arquitecto José Oriol Mestres, del que se diera cumplida noticia, Apeles Mestres, discípulo de Lorenzale y de Martí Alsina, había comenzado a dibujar a los diez y ocho años en "L'Esquella de la Torratxa", y a los veinte es requerida su colaboración por el editor Manero. Pasó luego a ilustrar "La Campana de Gracia", y empezó su tarea de ilustrador de muchas bellas ediciones, casi innumerables, y, a la cabeza de todas, una de los "Episodios Nacionales", de Pérez Galdós, con notabilísimos, apurados, encantadores dibujos (fig. 392). Apeles Mestres, que quedó ciego en 1920, tuvo que cambiar el dibujo por la literatura, hasta su muerte el 19 de julio de 1936. El influjo que determinó sobre varias generaciones de dibujantes catalanes excede a toda especie de ponderaciones.

MÁS PINTURA DE HISTORIA, CON OTRAS GRAVES ENFERMEDADES. — Si todo lo anotado en este postrer capítulo de pintura ochocentista ha fluctuado entre lo excelentísimo y lo digno, ¿cuál será la razón de que en conjunto merezca tal período las más severas acusaciones? Las merece, evidentemente, no por lo relatado, mucho de lo cual no es espectacular ni llamativo, sino a causa de otros horrores de los que era poco fácil desviar la vista. El primero de esos horrores — al que seguirán otros — es la continuidad de la pintura llamada de historia.

En ningún caso, por ningún motivo debiera haber continuado la experiencia después de Gisbert, Casado del Alisal, Palmaroli y Rosales. Se acababa de superar el género; pero los mediocres no tomaron cuenta de ello y continuaron afigiendo las exposiciones nacionales con cuadros cada día más enormes, cada vez más tristes, agrios, truculentos, sanguinarios, hasta llegar a lo repugnante; a una repugnancia premeditada y sobada, desagradable y espantosa. Ni el grato color de Casado del Alisal, ni el portentoso dibujo de Rosales. Martirios, muertes, calamidades, se sucedieron para vergüenza de nuestra pintura, y casi todos los artistas del momento colaboraron en tan lúgubre porfía, servida generalmente por coloraciones humosas y por grises neblinas. Un deber de cronista obliga a informar acerca de estas buenas y equivocadísimas gentes, autoras del más desafortunado momento de la gran pintura española, y se procurará que la relación sea concisa, menos de lo que merece.

El mismo año en que se premió La muerte de Lucrecia, recibía también galardón Manuel Domínguez (1841-1906), por su detestable Muerte de Séneca; en 1878, Alejandro Ferrant (1843-1917), por su Entierro de San Sebastián; el mismo año, Emilio Sala (1850-1910), por su Guillén de Vinatea, cuando vale mil veces más su apuntito de Las Meninas, en el Museo de Cerámica de Valencia; también en 1878, la medalla de honor es concedida al aragonés Francisco Pradilla (1841-1921) por certificar el fúnebre Desvarío de doña Juana la Loca, cuadro mucho menos famoso que La rendición de Granada, encargado y adquirido en 1882 a Pradilla por la suma de cincuenta mil pesetas. Para no ser menos que los calendarios del

comercio de ultramarinos, reproducimos esta mascaraada efectista (fig. 393), de enorme sensación en su momento. Siempre en el mismo año, en que la exposición nacional era toda una lección de historia, se premiaban los *Orígenes de la República Romana*, de Casto Plasencia. En 1881 quedaba consagrado, mediante *El príncipe de Viana*, José Moreno Carbonero (1858-1942), quien volvería a hacerse famoso con la *Conversión del Duque de Gandía*; como siempre, el boceto (fig. 394) es superior al telón definitivo. 1884 es el año que ha de sufrir el horrendo e inmenso *Spoliarium*, del filipino Juan Luna Novicio (1857-1899), pintura repulsiva como pocas otras, y *Los amantes de Teruel*, por Antonio Muñoz Degrain (1841-1924); este hombre, medio valenciano y medio malagueño, en algún momento discreto paisajista (figura 395), poco inspirado pintor de historia, llega en determinados lienzos — *El Coloso de Rodas*, en la Academia — a producir repugnancia con sus colorines y apenas le salva en la crónica sino el buen recuerdo que de él ha conservado Pablo Picasso. 1887: aparecen *la Naumaquia*, de Ricardo de Villodas (1846-1904); *La Visión del Coloso*, de José Benlliure (1855-1937); *La invasión de los bárbaros*, de Ulpiano Checa (1864-1919), y *Doña Inés de Castro*, de Salvador Martínez Cubells (1845-1914). En 1890, *Trafalgar*, de Justo Ruiz Luna (1860-?) y el feo *Derecho de asilo*, de Francisco Javier Amérigo (1842-1912). En 1892, *Flevit super illam*, de Enrique Simonet (1863-1927). Estrellas menores de toda esta zarabanda seudohistórica han sido los catalanes Antonio Casanova y Estorach (1847-1896) y José Nin y Tudó (1840-1908), macabro en sus composiciones y aceptable en sus retratos (fig. 12), y los sevillanos Virgilio Mattoni (1852-1923) y José Villegas (1844-1921); éste, al menos, tuvo la originalidad de presentar un tema taurino — por descontado, trágico, *La muerte del diestro* — con el empaque, dimensiones y alta teatralidad de una reconstrucción histórica (fig. 396).

Desde 1895 fue desapareciendo la pintura de Historia de las exposiciones nacionales, no sin sustitución por otra modalidad aún más literaria, la del tema social. 1892 había proporcionado la novedad de dos cuadros, *Huelga de obreros en Vizcaya* (fig. 397) y *¡Otra Margarita!*, ambos de realismo declamatorio, cuyo tono de protesta y crítica repercutiría forzosamente en contra de los valores plásticos. Autor del primero era el madrileño Vicente Cutanda (1850-1925), hombre no mal dotado, pero de dotes mal empleadas. El del segundo, que repetiría la suerte en 1895 con otro grito social mucho más célebre — *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* (fig. 398) —, no es sino Joaquín Sorolla, con posterior evolución de plástica más libre, por lo que debe ser enjuiciado dentro del novecentismo. Arcadio Mas y Fondevila (1852-1934), Luis Menéndez Pidal (1864-1932) y Juan Llimona, ya mencionado, van integrando esta tendencia en una orientación religiosa muy propia de la época.

Al amparo de esta negación de la pintura de historia — la que, en todo caso, precisaba de grandes arrestos, de no poco estudio y de considerable trabajo — proliferó el género sensiblero, espantoso, inconsistente y necio cual no será posible ponderar. La autopsia del corazón se denomina un cuadro de Simonet en el Museo de Málaga, con un anciano médico extra yendo esa víscera al cadáver de una muchacha. Si se llegó a tema tal, fácil es imaginar la cantidad de obrillas pretenciosas y tontas, urbanas y rústicas, cursilones y afectadas, siempre inseparables de un largo título adornado con muchas admiraciones, y, en efecto, de capital importancia para entender plenamente las mil picardías que el pintor se proponía demostrar. Todas las modalidades de galanteo, todos los tormentos de los célibes forzados, todas las necesidades tuvieron cabida en este concurso de dislates, al que se añadieron paisajuchos, ovejitas, monstruosas beldades, triunfos y fracasos de toreros y soldados galanteando criadas. No es

necesario dar nombres de los autores, pues equivaldría a resucitar inútilmente los muertos más difuntos de la historia de la peor pintura. Pero sí se otorgará un párrafo a una de sus especialidades más conspicuas y lamentables, la del Monaguillismo.

Sí, Monaguillismo con mayúscula, igual que se escribe Impresionismo o Barroco. La mediocridad de los años de Cánovas y de Sagasta no se contentó con menos que rebajar la pintura de carácter religioso hasta el nivel de los monaguillos, en los que se veían angelicales y purísimas gracias. Se descendía desde el Pantocrator de San Clemente de Tahull hasta unos críos de sotana roja cuyas travesuras conmovían a todo buen corazón sensible. Ni imágenes de Cristo o de María, sino de monagos. Fue un verdadero furor, al que colaboraron casi todos, sin duda porque las infelices clientelas así lo exigían. Recordemos, respecto de la escultura, los monaguillos de Manuel Fuxá y de Mariano Benlliure, réplica de los muchos pintados por José Gallegos Arnosa, por Oliver Aznar, por Joaquín Sorolla — El resbalón del monaguillo, de 1892 —, y por tantos otros. Hubo pintor, Eduardo Sánchez Sola, que se especializó en tan imbécil género, y sus monaguillos fumando en la sacristía, jugando a los toros o a la baraja, haciendo diabluras mientras sestea el sacristán, etc., etc., debieron tenerse por encantadores hallazgos. A tal extremo de éxito llegaría el género que no eludió participar en él, en 1896, un pintor de quince años llamado Pablo Ruiz Picasso, atento siempre a la moda; era entonces demasiado joven para imponerla, como haría luego reiteradamente, y se contentó con seguirla. De ello es testimonio su Monaguillo, de la Colección Sala, de Barcelona, notable por tratarse de un incunable picassiano, no por otra razón.

Por si hubieran sido escasas las dolencias finiseculares de la Pintura — ropavejería histórica, crítica social, sensiblería ridícula y monaguillismo —, todavía faltaba por experimentar un nuevo bacilo, el de la pintura wagneriana. Se encargó del delito el santanderino Rogelio de Egusquiza (1845-1915), con cuadros de siniestro colorido, llenos de parsifales y wallyrias ante los que el espectador duda entre reírse u horrorizarse. Y de esta guisa, deshonrando su anterior historia, acaba el excelente siglo. Excelente y bonísimo antes de tan torpes excesos, los mismos que han conducido a entender de semejante torpeza, irrazonablemente, todo el ochocentismo. Por fortuna, esas enfermedades tendrían su contrapartida en el breve y superior capítulo del impresionismo español.

EL IMPRESIONISMO ESPAÑOL. — Delictiva omisión es, en la bibliografía de la Pintura española, la de algún libro dedicado a nuestros impresionistas, y en ese pecado incurrimos todos los mayor o menormente interesados por la cuestión. Parece como si hubiéremos heredado los rencores que suscitaron en la vulgaridad oficial y multitudinaria aquellos bravos y solitarios creadores cuya gestión clausura con brillantez el siglo XIX y prologa con los mejores ejemplos de dedicación y entrega el XX. Pero, inexistente un panorama detallado sobre el impresionismo español, se procurará que el presente y último capítulo de nuestro libro encuadre sus figuras, su lucha, su padecer y sus logros en la lineación de un esquema esencial.

Extraño destino el de que el fundador de la escuela fuese un español de Ultramar, desconocido a los historiadores españoles, mas siempre citado en las biografías de Cézanne. Era Francisco Oller y Cesteros, nacido en Bayamón (Puerto Rico) en 1833, quien por no participar de las cansinas ambiciones madrileñas, pese a haber estudiado en la Escuela de San Fernando, no se dirigió a Roma, sino a París, y ello tan tempranamente como en 1857. Asiste con Manet al taller de Couture. Tremendas penurias le obligaron a ser prácticamente esclavo

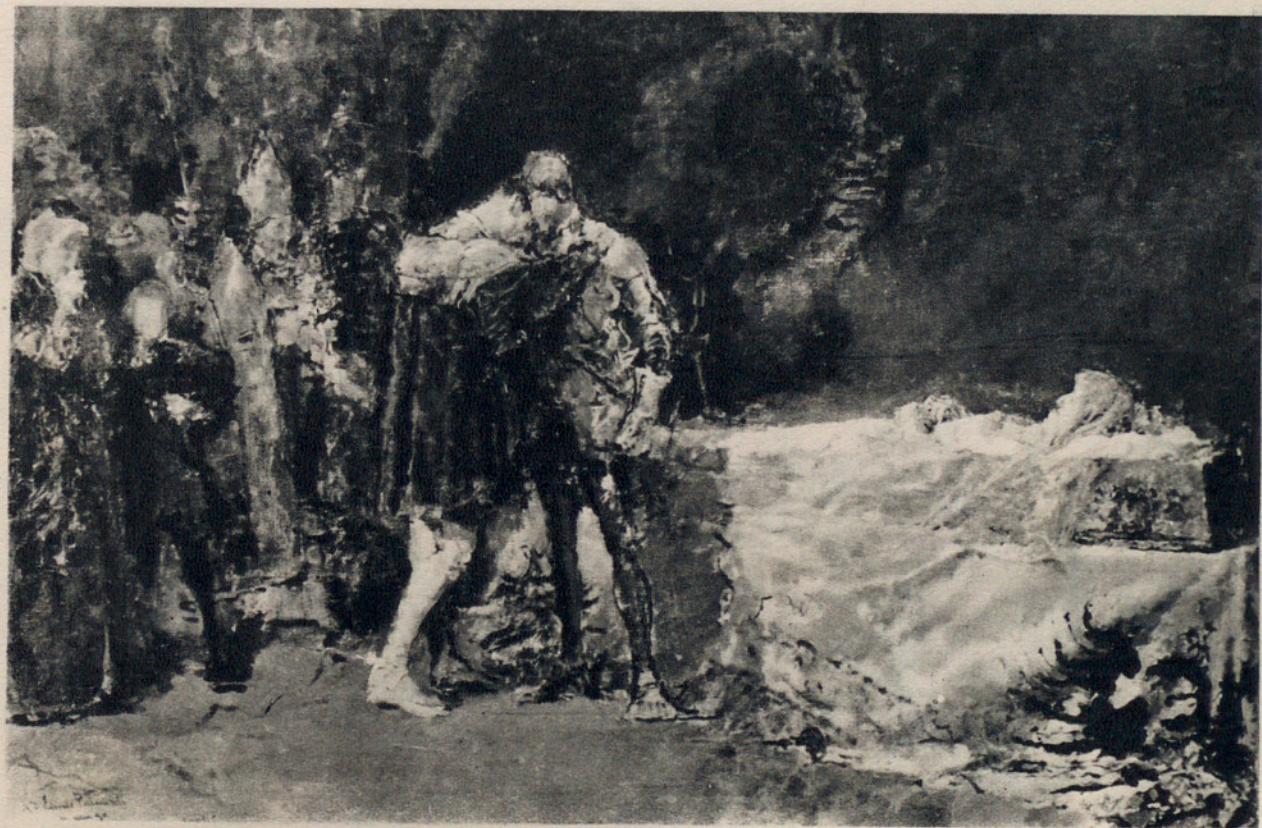


Fig. 393.—PRADILLA: LA RENDICIÓN DE GRANADA (ANTIGUO SENADO, MADRID). Fig. 394.—MORENO CARBONERO: LA CONVERSIÓN DEL DUQUE DE GANDÍA. BOCETO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).



Fig. 395.—MUÑOZ DEGRAIN: PAISAJE DE MÁLAGA (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID). Fig. 396.—VILLEGAS: LA MUERTE DEL TORERO.

de un mercader de cuadros de género, barítono y otros oficios. En la Academie Suisse trabará amistad con Cézanne, Guillemet, Guillaumin y Pissarro. Con Cézanne no es ya amistad, sino casi fraternidad. Ambos concurrieron al Salón de 1865, Cézanne rechazado y Oller aceptado. Tras una estancia en Puerto Rico, éste vuelve a París, donde permanece de 1874 a 1878, y Pissarro le pone en contacto con el doctor Gachet, el gran amigo de los impresionistas. Viene luego una etapa madrileña, en 1895 otra llegada a París, y, esta vez, ruptura con Cézanne. Después, retorno a Puerto Rico, donde Oller morirá en el hospital de San Juan en 1917. Su vida ha sido harto fecunda, con la gloria de iniciar el impresionismo hispano. Testimonios, *El estudiante* (fig. 399), precioso cuadrito conservado en el Louvre, y algunos paisajes franceses (figs. 26 y 400) absolutamente dentro de la estética de Batignolles, muy cercanos a la manera de Pissarro. La vida obligó luego a Oller a pintar de modo muy diferente, pero determinados cuadros en colecciones puertorriqueñas continúan acreditando su maestría, su nuevo sentido del color y su voluntad de impresionista.

No hay constancia — ni siquiera presunción — sobre relaciones entre Oller y el que va a ser gran señor y gran patriarca del impresionismo español, Aureliano de Beruete y Moret. El cual ha nacido en Madrid, de familia prócer, el 27 de septiembre de 1845. Dócil a los deseos paternos, sigue la carrera de leyes — en las que se licencia a los veintitrés años — acaso por no romper con la costumbre de que casi todo español ha de ser abogado en las épocas abogadescas. Pero su verdadera afición es la de la pintura. Ha tomado lecciones de un oscuro pintor riojano, Carlos Múgica, benemérito por guiar la iniciación del maestro. Beruete es elegido Diputado a Cortes en dos legislaturas de la Revolución, y dejó de serlo con el golpe de estado de Pavía. En 1874, reconociendo por nuevo maestro a Carlos Haes, realizan juntos una excursión a Alsasua y Aránzazu, renovada luego en dirección de Mallorca. En 1876 casa con su prima María Teresa Moret y Remisa, comenzando entonces sus frecuentes viajes por Europa. Hombre acomodado, rehúsa vender sus obras, y, en la misma medida, se olvida de su título de abogado. Pero no será inmune al imán de las exposiciones nacionales; concurre a ellas y logra recompensas muy por bajo de las merecidas; tercera medalla en 1878 y 1884, segundas en 1901 y 1904. Ello aparte, concurrió a numerosas exhibiciones internacionales y actuó de jurado en las parisienses de 1899 y 1900. Espíritu finísimo para el entendimiento del arte antiguo, poseía rica colección, con obras del Greco, de Zurbarán y de Miguel Ángel, y su monografía sobre Velázquez, publicada en francés en 1898, no ha perdido al cabo de casi setenta años ninguno de sus penetrantes valores. El gran señor de nuestro mejor impresionismo falleció en Madrid el 5 de enero de 1912, dejando una obra serena, bella, meditada, segura de sí misma.

Si puede inducir a error sobre la fisonomía y la médula de esta obra la noticia anterior que aludía al respeto de Beruete para con Haes, bastará asomarse a la pintura del madrileño y sorprenderse de su no buscada originalidad, de su aspecto virginal y como recién nacido, de su total salud, ninguno de tales dones aquejado de las dolencias habituales en el quehacer pictórico del tiempo. Porque nada hay en la producción de don Aureliano de Beruete que ofenda por sobado, ni por insistido, ni por desvirtuado de la síntesis inicial con que el gran pintor se hubiera asomado al mundo por primera o por última vez. Lo que Haes haya podido comunicar a Beruete será tan accesorio, tan estrictamente instrumental cual puede ser supuesto en la experiencia del viejo maestro belga. Y lo demás vendrá por sus propios pasos. La paleta de Aureliano de Beruete, progresivamente limpia y clara, no sometida aprio-

rísticamente a una seducción ajena, personal ni de escuela, cada día más nítidos los enfoques, casi cada hora más diestras las pinceladas, llegará a ser la antología de puntos españoles que hubiéramos deseado en Haes. Pero la labor estaba reservada a un español.

A un español que se encara directamente con sus tierras, casi siempre huyendo de lo pintoresco tanto como de lo prestigioso, eliminando casi cualquier posible seducción que extra-pictóricamente pudiera acariciar el paisaje seleccionado. Por esa razón se comprenderá mejor que don Aureliano de Beruete no consiguiera jamás una primera medalla, reservadas éstas a los sonsonetes más literaturizables, en tanto la pintura que comentamos, atenta a interpretar la luz y su acción sobre un trozo de naturaleza, se despojaba voluntariamente de toda otra posible adherencia. En tal concepto, es difícil imaginar mayor y más honda revolución — honda y callada — que la desprendida por Beruete de cada fragmento de su España. Y éstos eran muchos, sin contar con sus versiones de los Alpes, o de los muelles de El Havre, o de la playa de Brighton. Un Toledo no apto para turistas o una Cuenca maravillosamente inédita, novísima, íntima, pudorosa, asombran hoy todavía desde los costados creativos de su selección primera. Mas, con ser tantos y tan excelentes los aspectos de aquella España múltiple de Aureliano de Beruete, el gran descubrimiento regalado por su lúcida visión ha sido el de Madrid y sus alrededores (figs. 401 a 403 y lámina VII).

A decir verdad, ya era hora. Ya era tiempo de abandonar los escenarios grandilocuentes de Carlos Haes o los otros pintorescos de Martín Rico para pensar en que la luz de la meseta central, recogida sobre Madrid, podía ser tema fértil para una pintura de infinitas posibilidades y variantes. Y, sin embargo, la sencilla idea sólo podía germinar en los propósitos de alguien que, siendo totalmente pintor, conociera íntimamente el repertorio lumínico de Velázquez y de Goya. No se trataba de erudición, sino de continuidad de tradiciones jamás observadas. Beruete sí las conoce, sí las observa. Rodea la capital de España, la mira desde muy diversos lugares de su red periférica, lugares habitualmente poco o nada seductores, pero desde los que se logra un caserío madrileño blanqueado y sublimado por la luz que allí se concentra. El resultado es prodigioso. Sea cual fuere el observatorio elegido, Madrid — en muchas ocasiones más adivinado o sugerido que perfilado — destaca su querida masa horizontal, la que vio Goya y nadie había deseado volver a contemplar. Porque, cuando nuestros paisajistas se habían acercado a sus colegas franceses, apenas recogieron sino determinadas superficialidades, como la idea de que un paisaje, para poder ser capaz de seducir al espectador, ha de ser pródigo en frescos y arboledas. Excelente, si eran ciertos esos ingredientes, cual lo eran en el caso de Vayreda. Pero Madrid no tiene al lado ningún Fontainebleau, ningún Barbizón. Sus alrededores son de tierra de secano, aparte la dirección de la Sierra, la de los enfoques velazqueños.

Y éste es, no el principal, más sí uno de los grandes méritos de Beruete; el de haber asimilado, traducido y entregado el axioma de que la carne de un paisaje no tiene que ser riente ni seductora, optimista y femenina para que su transcripción sea pura e imponente belleza. Tampoco tiene por qué ser alta o majestuosa. Esos andurriales suburbiales del Madrid del entonces, y esas márgenes del pobre Manzanares, y las casuchas y los arbolillos débiles del contorno de la capital no parecían contener gran sustancia pictórica. Y no la hubieran contenido si Beruete, tan dado a esos escenarios modestos, no los hubiese integrado en su poderoso conjunto, el presidido por la gracia infinita y redentora de la luz. Ha acabado ésta por constituir el factor dominante, y los tejados rojos, las tapias ocres, las raras y ocasionales por-



Lám. VII.—AURELIANO DE BERUETE: EL MANZANARES (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

ciones de verde no hacen sino articularla. Allá, en el horizonte, un Madrid no detallado, no perfilado siquiera, amontona su prestigio urbano. Bien habría sido de desear que Beruete se hubiera internado por sus calles y plazas, completando la feliz inquisición operada por su retina.

Convendrá preguntarse ahora cuántas y cuáles fueron las convicciones de Beruete dentro del programa impresionista, y en qué medida ejerció influjo o determinó escuela. A lo primero se responderá que el gran pintor madrileño no parece haber mantenido contactos con sus colegas franceses, y si ha coincidido con sus fines y con su ideario ha sido de suerte casual y no buscada, por exclusiva evolución de un temperamento de selectísimo artista que escucha un no pregonado mensaje de su tiempo. Recordemos que el colega francés que prologa su Velázquez es Leon Bonnat, poco partidario de la revolución impresionista. Así, esa situación solitaria de Beruete, no dependiente de círculos extraespañoles, no obediente a consignas, sólo se debe a convicciones propias, las de su progresiva evolución. Con lo que también queda contestada la segunda parte de la pregunta. Careció de discípulos, y, seguramente, no deseó tenerlos, ni acaso, de haberlos tenido, hubieran hecho otra cosa que vulgarizar su señorial manera. Pero sí fue amigo, y acabó por ser consuegro, del otro gran maestro del impresionismo español. Su hijo y homónimo, Aureliano, el que había de ser Director del Museo del Prado, casó con Isabel de Regoyos, la hija mayor de Darío. Con lo que es tiempo de ocuparse de este otro insigne solitario.

¡Qué condensada personalidad de gigante luchador, ésta de Regoyos! Darío de Regoyos Valdés ha nacido en Ribadesella, Asturias, en 1857. El padre y homónimo, arquitecto que trazó en Madrid los barrios de Argüelles y Pozas, era temperamentalmente práctico y objetivo, organizador y preciso, y no vio con buenos ojos la vocación de Darío. Éste, discípulo de Haes en San Fernando, no deseaba sino escapar al extranjero, adivinando caminos inéditos. En 1880 marcha a París, y dos años más tarde lo encontramos en Bruselas, donde formará parte de los grupos de vanguardia "L'Essor" y "Les XX", afectos al impresionismo de hechura francesa. En 1882 trae a España todo un grupo de amigos — Théo van Rysselberghe, Maximilien Luce, Octave Maus, Franz Charlet, Solvey y Meunier — ávidos de sur. En 1888 torna con Verhaeren, y de este viaje nacerá el volumen "La España Negra". Más viajes y más andanzas, con progresiva atención hacia las tierras guipuzcoanas. En Bilbao se enamora de una muchacha francesa, Henriette de Montguyon, y en 1895 casa con ella. Después, Regoyos preferirá Barcelona a Madrid y en la ciudad mediterránea morirá el 29 de octubre de 1913, de una enfermedad que no perdona.

Por cierto que la biografía de Regoyos, aquí comprimidísima y en ningún lado narrada con pormenor, merecería mucha más letra. Pero más merecen su personalidad y su obra. Aquélla, por la singular bondad, rayana en la inocencia, del gran artista, y la obra, por sus caracteres de inaudita novedad (fig. 404). Darío de Regoyos, como un niño afanoso de descubrir toda clase de sensaciones no gustadas antes, se ha ido acercando a todo, tanto al fragor de naturaleza tierna e intocada como al hecho más peregrino; al paisaje suave del norte vascongado y al siniestro espectáculo de la quema de caballos despanzurrados en la plaza de toros. Se interesa por todo, por la ciudad, por la aldea, por la campiña. Dibuja incansablemente (fig. 406), y todo formará parte de su repertorio vital. Pero, cuando pinta al óleo, selecciona; no temas, sino intimidades, de modo que todo aparezca amigo y cercano. La vida vista por Darío de Regoyos suele mantenerse siempre en un nivel de casi conmove-



Fig. 397.—CUTANDA: HUELGA DE MINEROS EN VIZCAYA. Fig. 398.—SOROLLA: ¡Y AÚN DICEN QUE EL PESCADO ES CARO! (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 399 y 400.—FRANCISCO OLLER: EL ESTUDIANTE (MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS), Y PAISAJE FRANCÉS (INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA, SAN JUAN DE PUERTO RICO). Fig. 401.—AURELIANO DE BERUETE: ALMENDROS EN FLOR (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Figs. 402 y 403.—AURELIANO DE BERUETE: VISTAS DE MADRID (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).



Fig. 404.—DARIÓ DE REGOYOS: DESHIELO Y HUMO (COL. ERAUSQUIN, SAN CUGAT DEL VALLÉS).



Lám. VIII.—DARÍO DE REGOYOS: EL GALLINERO (MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID).

doras intimidades, a las que obliga su incansable buena voluntad de artista en trance de perpetua curiosidad y de continuado mirar. La calle, la playa, la fiesta, el río, el bosque, el mercado, el tren, el gallinero (lám. VIII), la danza... La diferencia capital con el impresionismo francés estriba en que éste se solía encerrar en muy determinados escenarios, en tanto que Regoyos acude a los más dispares. Y en todos dejará ver la profusa cantidad de optimismo que le ciega y que le invita a concurrir a las exposiciones nacionales, creyendo de buena fe que va a ser comprendido. En absoluto; no recogerá sino injurias y rechiflas, desprecios y malas caras, negativas y desdenes. Y, sin embargo, siempre los hombres de más efectiva valía — Manet había sido buen ejemplo — son sensibles a la posibilidad de ingresar en los coros de selección oficial reservados a los mediocres, de modo que, tras la insistencia de Regoyos en acudir a los certámenes nacionales se le deja en el de 1908 una mísera tercera medalla, cuando ya se está premiando con primeras a Chicharro, Rodríguez Acosta, Romero de Torres y Rusiñol, de otra generación más joven en años. Y no se trataba solamente de buena fe ni de creencia en los mecanismos expositores, sino de que Regoyos, a diferencia de Beruete, quería vender, y vivir de la pintura, según era bien legítimo. Pero, ¿quién iba a tomar en serio a un pintor español que asimilaba las mamarracherías francesas, cuando en Madrid se estaba pendiente de las cantidades de asunto insertables en un cuadro?

Efectivamente, Regoyos había pasado desde su impresionismo primero al divisionismo de Seurat y Signac, bien a base de puntos de color puro, bien manejando los de colores neutros, modalidad ésta en la que pintaría cuadros tan de antología como *Redes secándose* (fig. 405) o *La calle de Alcalá*. Es verdad que la primera de tales obras, fechada en 1893, ha inducido a uno de los contados biógrafos del artista, Rafael Benet, a entender que fue mediante esa técnica divisionista y puntillista, por otra parte tan cuidada y sincera, por la que Regoyos se identificó con las facturas impresionistas más ortodoxas. Mas bien se deberá creer que las distintas modalidades de la escuela se intercalan en la obra de Darío con cronologías poco o nada rotundas, difíciles de puntualizar en tanto no se acometa un estudio muy a fondo de su obra, estudio que, vergonzosamente para todos, nadie ha intentado. Lo que sí parece quedar claro es que, pese a influjos bien declarados — Monet, Pissarro, Signac — el pensamiento de Darío de Regoyos es, antes que toda otra cosa, español, y que su pintura — más localizable por exigencias de gama en nuestro norte — rebusca en las tierras verdes y húmedas de Vasconia. Bien quisiera él, tan viajero, tan inquieto, tan nómada, recorrerse toda España pintando y procurando traducir a manera personal el color de cada región. Pero Darío de Regoyos es, del modo más fundamental, un hombre honrado que declara sus incompatibilidades. El sol de Madrid le parece imitable, y, con todo lo que ama a Andalucía, comprende que se le resiste; desde Granada asegura que no le es posible trabajar de día, y que pintará sus nocturnidades. Por el contrario, en el Norte se siente a sus anchas. Escribe: "Al entrar en la España Cántabra, en la España verde y fresca, se siente como un revivir de los nervios excitados en esas llanuras de Castilla o en las costas del Mediterráneo. Poco importa que la entrada sea por Asturias, por Santander, Vizcaya o Guipúzcoa. El paso de los desiertos calcinados, que achicharran, a los prados con remiendos distintos de todos los verdes imaginables; la bajada de un puerto de la cordillera cantábrica resulta siempre un sueño para el pintor amigo de armonías", y así continúa exaltando el gozo que le producen las tierras afines con su paleta y con su decidida orientación. No sabía bien Darío de Regoyos cuánto iba a influir esa serie de identificaciones en el rumbo de la subsiguiente pintura nórdica espa-

ñola, una vez que el novecentismo inauguraría grupos y escuelas en las comarcas por él preferidas.

“Ya no hay pintores de ojos limpios”, escribía poco antes de morir. Pocos sabrían como él cuánto significaba tener los ojos limpios, los que Darío de Regoyos poseía. Esos ojos limpios le mantuvieron siempre en una posición ingenua, tierna y bien pensante ante los escenarios naturales, ante las gentes y ante las cosas. Y eran ojos de tal personalidad que nadie los ha descrito con exactitud. Una niña vasca aseguró que tenía “unos ojos así..., más raros...”. Juan de la Encina dijo “eran muy extraños y eran toda su persona”. La hija mayor recordaba “la expresión dulce de sus ojos claros, casi grises”, y la menor me ha desmentido que los tuviera, cual se ha dicho, de diferente altura uno de otro. Con esos ojos extraordinarios veía el mundo el gran pintor español que Ortega y Gasset definía como “el más humilde... Fra An-gélico de las glebas y setos, que parecía ponerse de rodillas para pintar una col”. Pero han transcurrido más de cincuenta años desde su muerte, y todavía es dudoso que se haya comprendido la hermosura y la grandeza de su obra. Ni la fundamental honradez artística de su personalidad.

Hombres de la generación de Regoyos abrieron las puertas de la que habría de ser fértil pintura vasca. Uno de ellos, Anselmo Guinea, de Bilbao (1854-1906), de grandes dudas eclécticas, es acreedor, aquí, por lo menos a un recuerdo. Más seguro cofrade del impresionismo sería Adolfo Guiard y Larrauri, también bilbaíno (1860-1916), muy amoroso de su ciudad natal, a veces bohemio, a ratos recogido y casero. Amigo de lo popular, de lo artesano y humilde, se le veía por todos los pueblos de la ría, conversando, embromando a sus amigos marineros y pescadores. Tras una corta estancia en Barcelona, marcha a París, donde su gran amigo, con el que coincide en delicadeza de color y apurado dibujo, será Edgar Degas. “Guiard, ¡ah, que bel artiste!”, exclamaba con sincera admiración el insigne cronista de las bailarinas de ballet; y tenía razón, aunque el regreso de Guiard a su Bilbao abortó muchas de sus inquietudes. Conservaba la paleta clara y el buen dibujo, dotes con las que policromó los proyectos de vidrieras que se conservan en el Museo de Bilbao (fig. 408), dominando en ellas el gris, el verde y el azul, pero estallando repentinamente los rojos oportunistas de una camisa o los ocres de una vela. Con Regoyos y con Guiard comienza a ser una realidad la pintura vasca, posteriormente tan sólida.

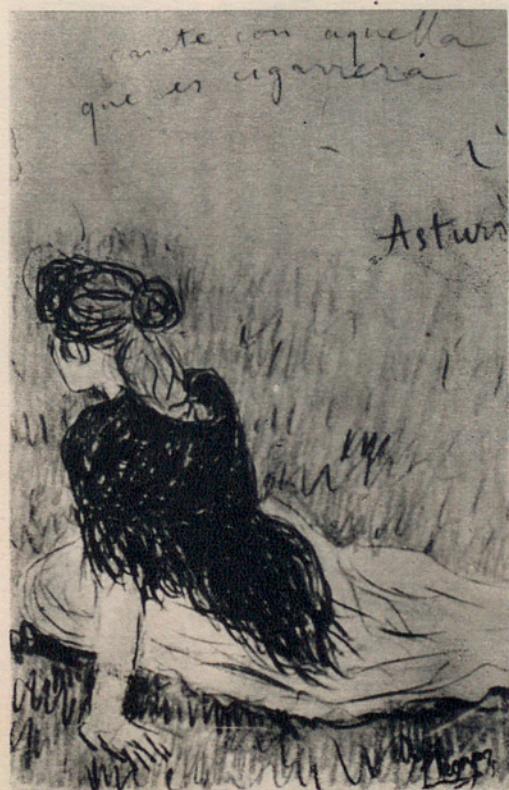
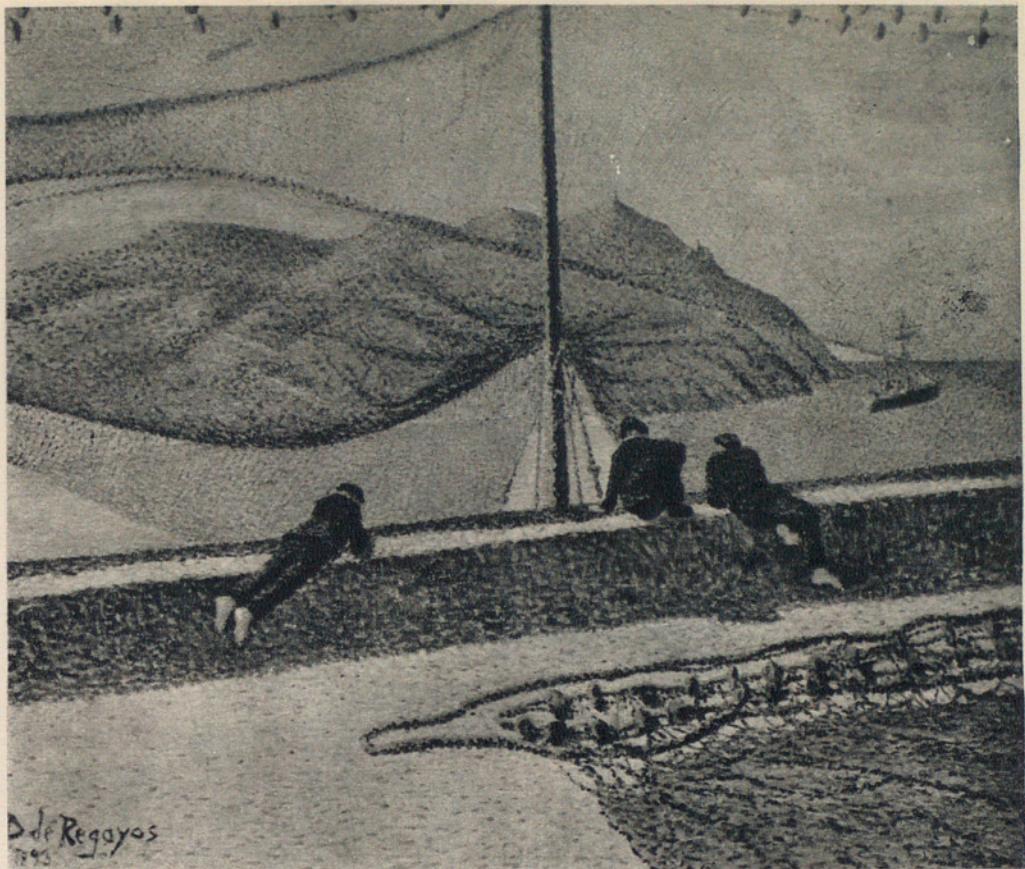
En Cataluña, el impresionismo comenzó de suerte muy difusa, y hasta aseguraríamos que tímida, pese al contacto cada vez más estrecho con el arte francés. Así, el primer hombre que cabe incluir en la tendencia no lo será sino en cierta parte de su plural fisonomía plástica. Nos referimos a Francisco Gimeno Arasa, nacido en Tortosa (Tarragona), el 5 de febrero de 1858. Casi un autodidacta, apenas recibe más enseñanzas, a partir de los doce años, que las escasas del litógrafo Francisco Tió. En Barcelona, luego de cumplir el servicio militar, monta un taller, fracasado, y ha de ganar la vida como pintor industrial, mientras, extrañamente, aprende él solo la lengua hebrea. En 1884 le vemos en Madrid, pintando su paisaje y aceptando los consejos de Carlos Haes. Residirá luego en Torroella de Montgrí y en Llansá, protegido por relativos mecenas, y de nuevo volverá a Barcelona, a pintar puertas y paredes. No desmaya por ello, y continúa haciendo su obra, comiendo lo estrictamente preciso para no morirse de hambre, indiferente a todas las injusticias de la vida. Y cuando se extingue ésta el 22 de noviembre de 1927, Gimeno, patriarca pobre y franciscano, cuenta con una labor absolutamente insigne. Una labor que abarca cuadros de sorprendente velazquismo

— tal, El niño del perro, en la Colección Sala, de Barcelona — junto a otros de suelta y libérrima pincelada, la advertible en sus autorretratos (fig. 407), y en cantidad de paisajes en que la reciedumbre de visión y de concepto es compatible con un impresionismo muy personal. Otro patriarca de la pintura catalana, el barcelonés Eliseo Meifrén Roig (1857-1940), discípulo de Antonio Caba, viajero por Italia, uno de los descubridores de Mallorca y de la Costa Brava, fue el creador de un tipo de paisaje más colorista y profuso en destrezas que exactamente impresionista. Concurrió a las exposiciones nacionales y acabó por obtener primera medalla en la de 1906.

Hay otra etapa posterior de impresionismo catalán, prestigiado por Ramón Casas en lo más sutil de su obra, pero este gran maestro, como Nonell, pertenece ya de lleno al novecentismo y escapa a nuestra relación, la que concluye sus anales decimonónicos. Ya era hora de hacerlo, en un recuento comenzado con la presencia de dieciochescos actuantes en los reinados de Carlos IV y de Fernando VII. Desde ellos hasta Beruete y Regoyos, la Pintura española había atravesado más fases, crisis y metabolismos que los que se sucedieron en los tres siglos anteriores. Mucho trabajó, y otro tanto se esforzó por ser siempre digna de su momento. Y si cometió errores y equivocaciones, no disimulados en el resumen evolutivo que ahora termina, la verdad es que, las más de las veces, supo ser digna continuadora del pasado. Es llegado el momento de mirar de frente, con la misma ausencia de prejuicios que convendría, por ejemplo, a la contemplación de los cuatrocentistas, la labor de nuestros abuelos, bisabuelos y tatarabuelos. Porque si algún defecto tuvieron, no era otro que el de ser hijos de un siglo que adolecía de excesiva prisa por llegar al 1900.

Es habitual rubricar un repertorio y una evolución tan densos en nombres como los que ahora terminan, con alguna especie de moraleja a deducir de lo expuesto; pero las consideraciones teóricas ya fueron presentadas al comienzo del volumen y no deben ser repetidas. O, por lo menos, entiende el autor que no han de serlo, confiado en que los hechos y mecanismos apuntados primeramente han sido respaldados tanto por el texto como por las reproducciones adjuntas, quizá éstas más decidoras que aquél. Y, sin embargo, tras de haber vivido inserto el que suscribe en los ambientes del siglo XIX necesarios para documentar el libro, sí queda en su ánimo un temor, y es el de no haber proporcionado una calificación apodíctica e inapelable a dicho ciclo cronológico, valido, claro está, de los propios argumentos plásticos. Sin duda, la disposición tripartita del siglo se oponía a ello, y se seguirá oponiendo; pero vendrá, en todo caso, destruir el peso peyorativo de que se ha cargado a la palabra "decimonónico". Porque no se utiliza normalmente como adjetivación cronológica, sino a modo de reproche, para designar algo muy viejo, muy mandado retirar, muy anacrónico y, consiguientemente, muy rechazable. Y ello, tanto en lo referible a modas y usos como en lo tocante a las artes, las letras y la política.

Pues bien, esa intención peyorativa es injusta. El siglo XIX español, con sus cien años de espontaneidad y de invención —aunque buen golpe de tales años nos parezca equivocado— constituye una era enteramente noble, en la que cada día procuraba un anhelo, una novedad, una revisión de sí mismo. Comenzó por no sentirse avergonzado ni vejado del precedente —el XVIII—, y nosotros no hemos heredado ni esa probidad ni ese respeto, ambos filiales. Por el contrario, nos hemos gozado insensatamente en minorizar y desestimar la enorme capacidad de avances y conquistas de cien años, a los que debemos todo, la total base inicial



Figs. 405 y 406.—DARÍO DE REGOYOS: REDES SECÁNDOSE, Y DIBUJO (COL. DE DOÑA ISABEL REGOYOS, MADRID). Fig. 407.
FRANCISCO GIMENO: AUTORRETRATO (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



Fig. 408.—ADOLFO GUIARD: PROYECTOS DE VIDRIERAS (MUSEO DE BELLAS ARTES, BILBAO).

de la vida novecentista como la modelación primera de las letras y las artes de hoy. Evidentemente, porque la rutina anatematizadora de lo "decimonónico" ha impedido advertir la enorme dosis de novecentismo que latía en la obra poética de Gustavo Adolfo Bécquer o en el desenfrenado colorismo de Eugenio Lucas. Y como quiera que ambos eran "decimonónicos", obtuvieron de nuestro tiempo, por largo y único pago, la consideración de poeta sentimentaloides para el primero, la de epígonos impersonales de Goya para el segundo. En verdad, la apreciación del siglo XIX se ha solidado nutrir de tópicos raramente revisados, aceptados sin discusión. Buena parte de ese equívoco compete al último tercio del siglo, el que ya se ha visto era el menos valioso de los tres en que fue dividido. Y era, por abrumante lógica, el que había de ser continuado plásticamente en los primeros veinte años del nuestro, a los que restaba personalidad. Porque si el siglo XIX había conservado hasta la guerra de la Independencia pleno talante dieciochesco, no era menos justo que un primer y largo período del nuestro lo tuviera decimonónico. Y, a decir verdad, ésta fue la parte más desagradable del siglo XIX, la de su perseverancia, demasiado prolongada, en el novecentismo. Esos años comprendidos, más o menos, entre 1890 y 1910, son los del reinado de "lo cursi". Etapa que ya está siendo objeto de reivindicación y estima en otras tierras. En la nuestra aún se ha de hacer esperar su justicia.

En fin, de muy poco habrá servido el libro que ahora concluye si no ha logrado ennobecer en alguna seria medida el dictado de "decimonónico", sustrayéndole su meollo, a la vez compasivo y despectivo. De nuevo podemos asegurar que ni la historia del arte español ni la de ningún otro arte nacional se construye mediante la aparición de genios fugaces y solitarios, sino con la acumulación de los trabajos y los días de los no genios, enhebrados en mayor continuidad de sucesiones. Y, por fortuna, de esos hombres no geniales, pero sí admirables, aislada y genéricamente, hubo grandísima cosecha en el tiempo que comenzaba con los virreinatos americanos y concluía con la pérdida de las colonias. Viraje y ruina de los que, si hubo culpables, no serían ciertamente los beneméritos arquitectos, escultores y pintores de la olvidada centuría.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES. REPERTORIOS. LA CRÍTICA.

- ALCAHALÍ, Barón de. «Diccionario biográfico de artistas valencianos». Valencia, 1894.
BALART, Federico. «El prosaísmo en el arte». Madrid, s. a.
BAQUERO ALMANSA, A. «Los profesores de Bellas Artes murcianos». Madrid, 1913.
CAVEDA, José. «Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España», Madrid, 1867.
GAYA NUÑO, Juan Antonio. «Historia y guía de los museos de España», Madrid, 1955.
GÓMEZ MORENO, María Elena. «Breve historia de la escultura española», 2.ª ed., Madrid, 1951.
JIMÉNEZ PLACER, Fernando. Apéndices a los vols. XIV y XV de la «Historia del Arte Labor», Barcelona, 1944 y 1948.
LAFUENTE FERRARI, Enrique. «Breve historia de la pintura española». 4.ª ed., Madrid, 1953.
LOZOYA, Marqués de. «Historia del Arte Hispánico». Barcelona, 1931-1949.
— «La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX». Madrid, 1940.
OSSORIO BERNARD, M. «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX», 2.ª ed., Madrid, 1883-1884.
PANTORBA, Bernardino de. «Historia de las exposiciones nacionales de Bellas Artes». Madrid, 1948.
PARÍS, Pierre. «L'art en Espagne et en Portugal de la fin du XVIII siècle à nos jours», en la «Historie de l'Art», de André Michel, vol. VIII, París, 1926.
RÁFOLS, J. F. «Diccionario biográfico de artistas de Cataluña», Barcelona, 1951-54.
TUBINO, F. M. «El arte y los artistas contemporáneos en la Península». Madrid, 1871.

ARQUITECTURA (DE TODOS LOS PERÍODOS)

- BIDAGOR, Pedro. «El siglo XIX» (en el volumen «Resumen histórico del Urbanismo en España». Madrid, 1954).
BOHÍGAS, Oriol. «Barcelona entre el pla Cerdá i el barraquisme». Barcelona, 1963.
CARRASCOSA CRIADO, J. «Elementos para el estudio histórico de la jardinería valenciana». Valencia, 1933.
CHUECA, Fernando. «El semblante de Madrid». Madrid, 1951.
— y DE MIGUEL, Carlos. «La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva». Madrid, 1949.
ECHEGARAY, Carmelo de. «La Casa de Juntas de Guernica». Barcelona, 1922.
FÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. «El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna», en «Archivo Español de Arte», 1945.
LOREDO, Román. «La Arquitectura» (Apéndice al vol. VI de la «Historia del Arte», de Woerman. Madrid, 1925).
LORENTE JUNQUERA, Manuel. «La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX», en «Arte Español», 1947.
LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio. «Noticia de los arquitectos y arquitectura de España». Madrid, 1829.

ESCRULTURA

OBRAS DE CARÁCTER GENERAL:

- ELÍAS, Feliú. «L'Escultura catalana moderna». Barcelona, 1926.
SERRANO FATIGATI, E. «La escultura en Madrid», en «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones», 1909-1911.

ESCRULTURA NEOCLÁSICA:

- CID PRIEGO, Carlos. «Una obra maestra del neoclasicismo español. La 'Lucrecia muerta' de Damián Campeny», en «Arte Español», 1952.
— «Damián Campeny, artista mitológico», en «Goya», 1957.
MARES, F. «El escultor Damián Campeny Estrany en el primer centenario de su muerte», en «Ensayo», de Barcelona, 1956.
PALOMEQUE TORRES, Antonio. «Esteban de Ágreda, escultor riojano (1759-1842)», en «Archivo Español de Arte», 1942.
— «Esteban de Ágreda: Los últimos años de su vida», en «Archivo Español de Arte», 1943.
PARDO CANALÍS, Enrique. «Escultores del siglo XIX». Madrid, 1951.
— «Damián Campeny, Escultor de Cámara», en «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones», 1950.
— «Escultura neoclásica española». Madrid, 1954.

ESCRULTURA ROMÁNTICA:

- PALÁU CLAVERAS, Antonio. «Venus y Cupido. Grupo en yeso del Museo de Arte de Cataluña, obra del escultor Antonio Solá», en «Archivo Español de Arte». 1941.
PARDO CANALÍS, Enrique. «Vida y arte de José Gragera». Madrid, 1954.
— «Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España», en «Archivo Español de Arte». 1955.
RÍUS SERRA, J. «El grupo de Daoíz y Velarde, obra de Antonio Solá», en «Archivo Español de Arte». 1947.
RODRÍGUEZ CODOLÁ, Manuel. «Venancio y Agapito Vallmijana». Barcelona, 1946.

ESCULTURA ECLÉCTICA Y REALISTA:

- GIL, Rodolfo. «Agustín Querol». Madrid, 1910.
QUEVEDO PESANHA, Carmen de. «Vida artística de Mariano Benlliure». Madrid, 1947.
RINCÓN LAZCANO, José. «Historia de los monumentos de la Villa de Madrid». Madrid, 1909.
SUÑOL, Jerónimo. «La moderna escultura». Madrid, 1882.

PINTURA

LA TRADICIÓN DIECIOCHESA:

- SUBÍAS GALTER, Juan. «Un siglo olvidado de pintura catalana». Barcelona, 1951.
TORMO, Elías. «Pintores españoles del 1800», en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1916.

VICENTE LÓPEZ:

- ANÓNIMO. «Vicente López». Madrid, Biblioteca Estrella, s. a.
CASTAÑEDA, Vicente. «Don Vicente López Portaña, ilustrador de libros y obras gráficas», en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1942.
MÉNDEZ CASAL y GONZÁLEZ MARTÍ. «Vicente López». Valencia, s. a.
LOZOYA, Marqués de. «Vicente López, 1772-1850. Catálogo de la Exposición organizada por los Amigos de los Museos de Barcelona». Barcelona, 1943.

JOSÉ DE MADRAZO:

- PANTORBA, Bernardino de. «Don José de Madrazo», en «Arte Español». 1947.
RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano. «La exposición de José de Madrazo», en «Goya». Mayo-junio, 1955.

NEOCLÁSICOS CATALANES:

- AINAUD, J. «Juan Carlos Anglés, pintor neoclásico», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1944.
BOHÍGAS, P. «Contribución a la biografía de Flaugier», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1944.
SERRAHIMA, M. «Vicenç Rodes», en «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». 1935.
VAYREDA, R. «Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps», en «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», 1932.

ROMANTICISMO. OBRAS GENERALES:

- RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano. «Museo Romántico». Madrid, 1955.
VEGUE GOLDONI y SÁNCHEZ CANTÓN. «Tres salas del Museo Romántico». Madrid, 1921.

LOS ROMÁNTICOS ANDALUCES:

- LAINEZ ALCALÁ, Rafael. «El pintor Elbo en el Museo Romántico», en «Archivo Español de Arte». 1940.
— «El amplio andalucismo del pintor Elbo», en «Archivo Español de Arte». 1941.
PANTORBA, Bernardino de. «Manuel Rodríguez de Guzmán», en «Revista Española de Arte». 1934.
PESCADOR, Mariano. «Los pintores jerezanos». Sanlúcar, 1906.
QUINTERO, Pelayo. «La pintura en Cádiz durante el siglo XIX», en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 1920.

ESQUIVEL:

- BLASCO, Eusebio. «El cuadro de Esquivel», en «La Ilustración Española y Americana». 1899.
COTARELO, Armando. «La ceguera de Esquivel», en «Boletín de la Real Academia de la Historia». 1951.
GUERRERO LOVILLO, José. «Antonio María Esquivel». Madrid, 1957.
PANTORBA, Bernardino de. «Antonio María Esquivel», en «Arte Español». 1958.

ALENZA:

- BARCIA, Ángel M. de. «Los dibujos de Alenza», en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos». 1903.
MESONERO ROMANOS. «Leonardo Alenza», en «Manual de Madrid». 1854.
PALENCIA TUBAU, Ceferino. «Leonardo Alenza». Madrid, Estrella, s. a.

PÉREZ VILLAAMIL:

- GAYA NUÑO, J. A. «En el centenario de Villaamil. Ingredientes de una obra maravillosa», en «Goya». Julio-agosto, 1954.
MÉNDEZ CASAL, Antonio. «Jenaro Pérez Villaamil». Madrid, Estrella, s. a.
SALAS, Xavier de. «Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil», en «Archivo Español de Arte». 1958.
— «Otra nota sobre Villaamil», en «Archivo Español de Arte». 1959.
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. «El pintor Villaamil en Pontevedra», en «El Museo de Pontevedra». 8.
SEOANE, Luis. «J. Pérez Villaamil». Buenos Aires. 1954.

LUCAS:

- BALSA DE LA VEGA, Rafael. «Eugenio Lucas». Madrid, 1911.
GAYA NUÑO, J. A. «Eugenio Lucas». Barcelona, 1948.
LAFOND, Paul. «Un disciple de Goya: Eugenio Lucas», en «Revue de l'Art». 1906.
LÁZARO, José. «Les deux Lucas». París, 1936.
MAYER, A. L. «Eugenio Lucas der altere», en «Zeitschrift für bildende Kunst». 1912.
PRESA, Fernando de la. «El pintor Lucas Padilla y su tiempo». La Habana, 1956.
TORMO, Elías. «Lucas, nuestro pequeño Goya», en «Arte Español». 1912-1913.
TRAPIER, Elizabeth du Gué. «Eugenio Lucas y Padilla». Nueva York, 1940.

LAMEYER:

- BOIX, Félix. «Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador», en «Raza Española». 1919.

BÉCQUER Y EL COSTUMBRISMO:

- BASA, Leopoldo. «El pintor Fierros y el arte en Galicia». Buenos Aires, s. a.
BROWN, Rica. Un álbum de dibujos originales de Valeriano Bécquer», en «Goya». Noviembre-diciembre, 1957.
FRANCÉS, José. «Pintores de ayer. Valeriano Domínguez Bécquer y su vida romántica», en «Vell i Nou». 1920.
QUINTERO, Pelayo. «Un cuadro de Valeriano Bécquer», en «Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz». 1923.
SANTOS TORROELLA, Rafael. «Valeriano Bécquer». Barcelona, 1948.

FEDERICO DE MADRAZO:

- HERRERO GARCÍA, Miguel. «Un discurso de Madrazo sobre el arte religioso», en «Arte Español». 1942.
MADRAZO, Mariano de. «Federico de Madrazo». Madrid, Estrella, s. a.
PANTORBA, Bernardino de. «Los Madrazo». Barcelona, 1947.
PICÓN, Jacinto Octavio. «Don Federico de Madrazo». Madrid, 1894.

CARLOS LUIS RIBERA:

- ARAUJO COSTA, Luis. «El pintor Carlos Luis Ribera», en «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones». 1944.

LOS NAZARENOS CATALANES:

- BERTRÁN DE AMAT, F. «Del origen y doctrina de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los señores don Manuel y don Pablo Milá y Fontanals y don Claudio Lorenzale». Barcelona, 1891.
CIRICI PELLICER, Alejandro. «Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno», en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». 1945.
TORMO, Elías. «El Paraninfo de la Central, antes templo del Noviciado» (con el texto, anotado, de Emilio Castelar), en «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones». 1945.
VERRIÉ, F. P. «Un retrato de Espalter», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1944.

LA ILUSTRACIÓN Y LA CARICATURA:

- ARTIGAS - SANZ, M. del C. «El libro romántico en España». Madrid, 1953.
BOIX, Félix. «La litografía y sus orígenes en España», en «Arte Español». 1925.
CORREA CALDERÓN, E. «Dibujantes de costumbres españolas», en «Arte Español». 1950.
PERERA, Arturo. «Vidas olvidadas. Francisco Ortego, el "Gavarni" español», en «Arte Español». 1960.

LA PINTURA DE HISTORIA:

- GAYA NUÑO, J. A. «Objetividades sobre la pintura de Historia», en «Un siglo de Arte Español (1856-1956)». Madrid, 1955.
MENDOZA, F. de. «Manual del pintor de historia». Madrid, 1870.

CASADO DEL ALISAL, PALMAROLI, GISBERT:

- PARDO CANALÍS, Enrique. «El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert», en «Arte Español», 1950.
PÉREZ GALDÓS, Benito. «Casado del Alisal», en el vol. II de sus «Obras inéditas». Madrid, 1923.
PÉREZ MORANDEIRA, Rosa. «Vicente Palmaroli», en «Goya». Noviembre-diciembre, 1956.

EDUARDO ROSALES:

- ALFONSO, Luis. «Rosales, su vida, sus obras, su importancia», en «Revista de España». 1874.
COTARELO, Armando. «La exposición Rosales». Madrid, 1902.
CHACÓN, Juan. «Eduardo Rosales». Madrid, 1926.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidro. «Eduardo Rosales», en «La Ilustración Española y Americana». 1874.

FRANCÉS, José. «Eduardo Rosales». Madrid, Estrella, s. a.

PANTORBA, Bernardino de. «Eduardo Rosales. Ensayo biográfico y crítico». Madrid, 1937.

— «Cuadros de Rosales», en «Arte Español». 1943.

SALAS, Xavier de. «El testamento de Isabel la Católica, pintura de Eduardo Rosales», en «Arte Español». 1953.

FORTUNY Y LA ESCUELA PRECIOSISTA:

ALFONSO, Luis. «Mariano Fortuny», en «La Ilustración Española y Americana». 1874.

ANÓNIMO. «Exposición Fortuny. Catálogo». Barcelona, 1940.

— «Contribución al epistolario de Fortuny» y «El álbum Bosch-Catarineu», en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». 1942.

AYUNTAMIENTO DE REUS. «Centenario de Fortuny». Reus, 1939.

CASTRO Y SERRANO, José de. «La obra de Fortuny», en «La Ilustración Española y Americana». 1875.

DAVILLIER, Barón. «Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance». París, 1875.

FOLCH I TORRES, Joaquim. «'L'Aficionat a les estampes' de Fortuny», en «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». 1936.

GIL FILLOL, Luis. «Fortuny». Barcelona, 1952.

GÜELL Y MERCADER, J. «Fortuny y sus cuadros», en «Revista Contemporánea». 1877.

IRIARTE, Charles. «Fortuny». París, 1886.

IXART, José. «Fortuny. Noticia biográfico-crítica». Barcelona, 1881.

MASERAS, Alfons. «Notes per a contribuir a la història del quadre de Marià Fortuny conegut amb el nom de 'Batalla de Te-tuán'», en «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». 1932.

— y FAGES DE CLIMENT. «Fortuny. La mitad de una vida». Madrid, 1932.

MESTRES, Apeles. «La Vicaría, de Fortuny». Barcelona, 1929.

MIQUEL Y BADÍA, F. «Fortuny». Barcelona, 1887.

MORAGAS POMAR, Luis. «Biografía del notable pintor Tomás Moragas», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1944.

PANTORBA, Bernardino de. «Jiménez Aranda. Ensayo biográfico y crítico». Madrid, 1930.

SALAS, Xavier de. «Cinco meses con Fortuny», en «Destino», núm. 143. 1940.

— «Fortuny y el Greco», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1945.

VARIOS. «Bernardo Ferrández, maestro de los pintores de Málaga». Málaga, 1935.

MARTÍ ALSINA:

CORTADA, Alejandro. «Martí y Alsina», en «Vell i Nou». 1920.

JUNOY, José María. «Ramón Martí y Alsina». Barcelona, 1941.

SALAS, Xavier de. «Sobre el pintor Martí Alsina», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1944.

EL REALISMO:

CIRICI PELLICER, A. «El pintor Antonio Caba», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1947.

CORTÉS, Juan. «El pintor Francisco Miralles», en «Anales y Boletín de los Museos de Barcelona». 1947.

ELIAS, Feliú. «Simó Gómez. Historia verídica de un pintor del Poble Sec». Barcelona, 1913.

MARINEL - LO, Manuel. «Francisco Masriera, el pintor de la riquesa», en «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». 1932.

FRANCISCO DOMINGO:

BENLLIURE, J. «Recuerdos de Arte. Francisco Domingo», en «Archivo de Arte Valenciano». 1916.

FRANCÉS, José. «Domingo Marqués y su obra», en «El Año Artístico». 1920.

GARCÍA CADENA, P. «El pintor Francisco Domingo», en «La Ilustración de Madrid». 1872.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. «El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significación de su obra». Valencia, 1950.

IGNACIO PINAZO:

CAMÓN AZNAR, José. «Ignacio Pinazo Camarlench», en «Goya». Noviembre-diciembre, 1956.

FRANCÉS, José. «La vida y el arte de Ignacio Pinazo Camarlench», en «El Año Artístico». 1918.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. «Ignacio Pinazo». Valencia, 1920.

ROGER, G. «Ignacio Pinazo», en «Archivo de Arte Valenciano». 1916.

EL PAISAJE:

BENET, Rafael. «Joaquín Vayreda». Barcelona, 1922.

— «La figura patricia y el arte de Joaquín Vayreda». Barcelona, 1943.

BERUETE, Aureliano de. «Carlos de Haes», en «La Ilustración Española y Americana». 1898.

— «Martín Rico», en «Cultura Española». 1908.

CABARGA, José Simón. «Agustín Riancho». Santander, 1959.

FIERRO, Félix G. «En recuerdo de Casto Plasencia», en «Arte Español». 1943.

GATO DE LEMA, N. «De la pintura de paisaje en nuestros días». Madrid, 1859.

HAES, Carlos de. «De la pintura de paisaje antigua y moderna». Madrid, 1860.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. «Un siglo de paisaje en la pintura española», en «Goya». Marzo-abril, 1957.

- MÓRERA, Jaime. «En la Sierra de Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves». Madrid, 1925.
- ORTIZ DE LA TORRE, E. «Agustín Riancho, pintor montañés», en «Revista de Santander». 1932.
- PANTORBA, Bernardino de. «El paisaje y los paisajistas españoles». Madrid, 1943.
- «Mariano Barbasán». Madrid, 1939.
- «El paisajista José de Entrala». Madrid, 1961.
- RICO, Martín. «Recuerdos de mi vida», en «Cultura Española». 1907.

EL DIBUJO Y LA ILUSTRACIÓN:

- BORI, Salvador. «Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista, Padró, Llanas, Pellicer». Barcelana, 1945.
- MARTHOLD, Jules de. «Daniel Vierge, sa vie, son oeuvre». París 1906.
- RENART, Joaquim. «Apel·les Mestres», en «Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona». 1936.
- TRAPIER, Elizabeth du Gué. «Daniel Urrabieta Vierge in the Collection of the Hispanic Society of America». Nueva York, 1936.

MÁS PINTURA DE HISTORIA...:

- ANÓNIMO. «La pintura moderna». Madrid, «La España Moderna», s. a.
- BERUETE, Aureliano de. «Emilio Sala», en «Museum». 1911.
- GASCÓN DE GOTOR, A. «Pradilla», en «Museum». 1911.
- FRANCÉS, José. «Muñoz Degrain», en «El Año Artístico». 1923-24.
- PARDO CANALÍS, Enrique. «Francisco Pradilla». Zaragoza, 1952.
- SENTENACH, Narciso. «Alejandro Ferrant y Fischermans», en «La Ilustración Española y Americana». 1913.
- T. L. «Salvador Martínez Cubells», en «Archivo de Arte Valenciano». 1915.

EL IMPRESIONISMO:

- CAMÓN AZNAR, José. «El impresionismo español», en «Un siglo de Arte Español (1856-1956)». Madrid, 1955.
- BENET, Rafael. «Regoyos». Barcelona, 1946.
- BOSCH, Pablo. «Don Aureliano de Beruete», en «Arte Español». 1912.
- CORTES, Juan. «Gimeno». Barcelona, 1949.
- DELGADO, Osiris. «Oller, Cézanne y Pissarro», en «Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña». Abril-junio, 1960.
- «Oller y Courbet», en «Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña». Julio-septiembre, 1961.
- DOMENECH, Rafael. «Aureliano de Beruete», en «Forma». 1907.
- ENCINA, Juan de la. «Guard y Regoyos». Bilbao, 1921.
- FARALDO, Ramón D. «Aureliano de Beruete». Barcelona, 1949.
- GARCÍA MIÑOR, Antonio. «El pintor Darío de Regoyos y su época», Oviedo, 1959.
- GAYA NUÑO, J. A. «Dos paisajes franceses de Francisco Oller», en «Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña». Abril-junio, 1962.
- «Difficultés de l'impressionisme espagnol», en «Cahiers de Bordeaux». 1959.
- GULLÓN, Ricardo. «El impresionista Darío de Regoyos», en «Clavileño». 1952.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. «Aureliano de Beruete y Moret», en «Arte Español». 1941.
- «Lección y heroísmo de Francisco Gimeno», en «Clavileño». 1951.
- MATES, Juan. «El pintor Gimeno». Sabadell, 1935.
- MOURLANE MICHELENA, Pedro. «Darío de Regoyos», en el volumen «La Pintura Vasca». Bilbao, 1919.
- PANTORBA, Bernardino de. «Eliseo Meifrén, ensayo biográfico y crítico». Barcelona, 1942.
- SERRA, Juan. «Francisco Gimeno». Barcelona, 1951.
- SORIANO, Rodrigo. «Darío de Regoyos. Historia de una rebeldía». Madrid, 1921.
- VARIOS. «Gimeno», número monográfico de la revista «Art», de Barcelona, 1935.
- VERHAEREN, Emile, y REGOYOS, Darío de. «La España Negra». Barcelona, 1899. Hay otra edición por Taurus. Madrid, 1963.

La anterior bibliografía, concisa y resumida, debe completarse con los catálogos de numerosas exposiciones en que han sido mostradas obras de los artistas estudiados en este volumen. Por no mencionar sino los de las celebradas por la Sociedad Española de Amigos del Arte, son importantes los siguientes: «Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX» (1913); «Retratos de mujeres españolas» (1918); «Dibujos originales» (1922); «Retratos de niño en España» (1925); «Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya» (1932); «Floreros y bodegones» (1935); «Acuarelas y aguadas españolas» (1946); «Bocetos» (1949) y «Pintura isabelina» (1951). La misma atención merece el Catálogo de la exposición «Un siglo de Arte Español (1856-1956)», Madrid, 1955.

ÍNDICE DE TEMAS

- Abel muerto, 191.
 Abraham y Agar, 123.
 Adán y Eva, 210.
 Alegoría del Nacimiento de un Príncipe, 101.
 Alejandro ante el Sumo Sacerdote, 100.
 Alfonso el Sabio, 297.
 Alfonso XI, niño, 168.
 Almogávares, 343.
 Amantes de Teruel, 379.
 Ángel caído, 304.
 Antílocos, 134.
 Apolino, 72.
 Apolo, 92.
 Apolo y Dafne, 166, 186.
 Apolo coronando las Artes, 81.
 Aquiles, 92. Aquiles extrayéndose la flecha, 81.
 Arquitectura clasicista, 39 a 69.
 Arquitectura romántica, 135 a 161.
 Arquitectura ecléctica, 267 a 294.
 Astronomía, 91.
 Atila, 186.
 Austria, Juan de, 179. Su presentación al Emperador, 334.
 Autopsia del corazón, 379.
 Ayax Telamón, 166.
 Batalla de Alcolea, 327.
 Batalla de San Marcial, 127.
 Batalla de Tetuán, 343.
 Batalla de Trafalgar, 327, 379.
 Boil, Pedro, 310.
 Caída de Luzbel, 210.
 Cain y Abel, 351.
 Calderón de la Barca, 28, 190, 231.
 Calírooe, Sacrificio de, 91.
 Campana de Huesca, 210, 328.
 Capitulación de Bailén, 327.
 Caricatura, 262.
 Caridad, 363.
 Caridad romana, 99.
 Carlos V y Francisco I, 166.
 Carlos V y Felipe II, 334.
 Carteles, 33.
 Casta Susana, 210.
 Cava (La), saliendo del baño, 323.
 Caza del aveSTRUZ, 100.
 Ceres, 93.
 Cervantes, Miguel de, 94, 99, 170.
 Cervantes imaginando el «Quijote», 327.
 Ciencias y artes llorando la muerte de Fernando VII, 203.
 Cincinato, 127.
 Cisneros, Cardenal, 182.
 Cleopatra, 92.
 Colón, Cristóbal, 23, 170, 189, 298, 323.
 Colón en La Rábida, 210, 255, 324.
 Coloso de Rodas, 379.
 Comuneros de Castilla, 328.
 Conde Ugolino y sus hijos, 127.
 Constancia, 82.
 Convite de Dionisio a Damocles, 70.
 Coronación de Quintana por Isabel II, 112.
 Cortés, Hernán, 23, 196.
 Cortes de Cádiz, 328.
 Costumbrismo andaluz, 196 a 198.
 Costumbrismo castellano, 245.
 Costumbrismo marroquí, 344, 345.
 Cristo en la Cruz, 102.
 Cristo yacente, 192.
 Crítica de arte, 35.
 Dama de la sombrilla, 297.
 Dante Alighieri, 298.
 Daoíz, Luis, 23, 93, 180, 203, 315.
 David, 210.
 David y Goliath, 204.
 Defensa de Zaragoza, 72, 240.
 Defensores de Gerona, 351.
 Demencia de Doña Juana, 372, 378.
 Derecho de asilo, 379.
 Descubrimiento de América, 327.
 Desembarco de Alhucemas, 323.
 Desembarco de los puritanos en América, 328.
 Diana, 91.
 Diómedes hiriendo a Marte, 134.
 Diosa Locura guiando a Don Quijote y Sancho, 170.
 Disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo, 128.
 Doña Blanca de Navarra, 334.
 Duque de Gandía, Conversión del, 379.
 Elcano, Juan Sebastián de, 304, 307.
 Ecuestre, Estatua, 309.
 Escultura neoclásica, 69 a 100.
 Escultura romántica, 165 a 192.
 Escultura realista, 295 a 322.
 Escenas taurinas, 196, 231, 232, 246.
 Escenas marroquíes, 240.
 Escenografía, 33.
 España con el escudo de Madrid, 76.
 España abrazando la Constitución, 179.
 España recobrando sus derechos, 113.
 España triunfando sobre el Furor y la Discordia, 124.
 Eurídice, 169.
 Exposiciones Nacionales, 23.
 Faetón, Caída de, 134.
 Fama, 304.
 Faunos, 88, 182.
 Fe, 191.
 Fe conyugal, 91.
 Felicidad eterna, 128.
 Felipe II, Silla de, 327.
 Felipe IV, 81, 82.
 Fernando IV el Emplazado, 327.
 Fernando V el Católico, 23, 170.
 Figaro, 191.
 Fivaller, Conciller, 100.
 Flevit super illam, 379.
 Forment, Damián, 182.
 Fusilamiento de Torrijos, 328.
 Ganimedes, 71, 72, 123.
 Girones, Origen del apellido de los, 250.
 Gladiadores, 92, 99.
 Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, 196, 294, 303.
 Guas, Juan, 182.
 Guatimozín, 196, 323.
 Hambre de Madrid, 127.
 Héctor y Andrómaca, 81.
 Hércules y Anteo, 134.
 Hermafrodita, 72.
 Herrera, Fernando de, 231.
 Hijas del Cid, 364.
 Himeneo, 91, 298.
 Horacios y Curiacios, 82.
 Ilustradores, 377.
 Impresionismo, 380.
 Inés de Castro, 379.
 Invasión de los bárbaros, 379.
 Invierno, 262.
 Irritación de Manasés contra Isaías, 71.
 Isabel la Católica, 303. Su testamento, 334.
 Isaac, Sacrificio de, 182.
 Jael y Sísara, 100, 261.
 Jaime I, 100, 170, 310.
 Jardinería, 161.
 Jefté, Sacrificio de, 169.
 José y la mujer de Putifar, 210.
 Júpiter y Juno, 118.
 Jura de la Reina Gobernadora, 203.
 Laocoonte, 304.
 Lázaro, Resurrección de, 88, 100.
 Leda, 190.
 Legazpi, Miguel de, 316.
 Leonardo, 182.
 Litografía, 29.
 Lope de Vega, 28, 308. Su entierro, 327.
 Lucrecia, 91, 128, 334.
 Luna, 91.
 Magdalena, 175.
 Magencio, herido, 91.
 Maliche, La, 189.
 Margarit, Capitán, 310.
 María Cristina cuidando a Fernando VII, 246.
 Marias (Las) ante el sepulcro, 249.
 Marquet, Galcerán, 145.
 Marte, 88, 186.
 Matatías, 190.
 Matronas simbólicas, 82.
 Megara obligando a capitular a los romanos, 128.

- Meleagro, 88, 93.
 Mendoza, Cardenal, 303.
 Minerva, 91, 100.
 Moctezuma, 189.
 Moisés rompiendo las Tablas de la Ley, 88.
 Monaguillismo, 380.
 Morfeo, 72.
 Moro, Suspiro del, 261.
 Mujeres fuertes de la Biblia, 170.
 Murillo, 169, 182.
 Nacimiento, 70.
 Neptuno y Amfitrite, 298.
 Nerón y Séneca, 315.
 Nerón ordenando la muerte de Séneca, 100.
 Ninfas, 166.
 Otryades, 182.
 Paisaje realista, 364.
 Paisaje románico, 219.
 Patriotismo, 166.
 Pelayo en Covadonga, 323.
 Pintura mural, 102.
 Pintura neoclásica, 114.
 Pintura romántica, 195.
 Príamo, Muerte de, 186.
 Príncipe Don Carlos, 328.
 Príncipe de Viana, 379.
 Prometeo, 166.
 Proserpina, Rapto de, 190.
 Psiquis y Cupido, 139, 210.
 Quevedo, Francisco de, 182, 240, 316.
 Rafael, 182.
- Ramón Berenguer III, 343.
 Rendición de Granada, 378.
 República romana, Orígenes de la, 379.
 República (La) dirigiendo a España por el camino del Progreso, 231.
 Restauraciones en arquitectura, 276.
 Reyes Católicos, 106, 323.
 Ribera, José de, 182.
 Romana, Proeza del Marqués de la, 196.
 Sagunto, Ruina de, 316.
 San Andrés, 307.
 San Bartolomé, 307.
 San Fernando ante Jaén, 101.
 San Francisco, Traslación del cuerpo de, 324.
 San Isidoro, 71, 297.
 San Isidro, 191.
 San Jerónimo escuchando las trompetas del Juicio Final, 170.
 San Jorge, 296.
 San José y el Niño Jesús, 111.
 San Juan, 338.
 San Juan Bautista, Muerte de, 127.
 San Juan Clímaco, 324.
 San Juan de Dios, 192.
 San Lorenzo, Entierro de, 327.
 San Mateo, 338.
 San Miguel, 186.
 San Pablo, 298.
 San Pedro, 298.
 San Sebastián, Entierro de, 378.
 Sancho IV, 210.
 Sansón, Prisión de, 82.
 Santa Águeda, 216.
 Santa Clara, 363.
 Santa Inés, Entierro de, 303.
- Santas Justa y Rufina, 210.
 Santa Teresa, 324.
 Séneca, Muerte de, 100, 378.
 Sol, 91.
 Spoliarium, 379.
 Teseo y Diana, 134.
 Tintoretto, 333.
 Tiziano, 182.
 Tlahuicole, 189.
 Transfiguración, 210.
 Tres de mayo de 1808, 328.
 Trinidad, 191.
 Tucapel, 303.
 Tulia, 316.
 Ulises reconocido por Euriclea, 176.
 Última Cena, 81.
 Valor, 81.
 Velarde, Pedro, 23, 93, 180.
 Velázquez, Diego, 182, 231, 315.
 Venus, Nacimiento de, 191.
 Venus y Cupido, 71, 93.
 Venus y náyades, 210.
 Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso, 321.
 Vicaría, La, 343.
 Viladomat, Antonio, 303.
 Vinatea, Guillén de, 378.
 Virgen del Carmen, 210.
 Virgen Madre, 296.
 Virgen yacente, 99.
 Viriato, 128, 315.
 Virtudes cardinales, 255.
 Vives, Juan Luis, 310.
 Wagnerismo, 380.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- África, 28.
 Alamirya (Córdoba), 271.
 Alba de Tormes (Salamanca), Basílica de Santa Teresa, 281.
 Albacete, 268.
 Albaida (Valencia), 190.
 Alcalá de Guadaira (Sevilla), 216.
 Alcalá de Henares (Madrid), 138, 228, 234, 246.
 Alcázar de San Juan (Ciudad Real), 239.
 Alcoy (Alicante), 328.
 Alemania, 22, 261.
 Algorta (Vizcaya), 370.
 Alicante, 124.
 Almería, Plaza Nueva, 66.
 Almoradí (Alicante), 100.
 Alsasua (Navarra), 383.
 Amberes, 371.
 América, 21, 40, 196.
 Andalucía, 28, 66, 196.
 Antequera (Málaga), Cárcel, 48.
 Antillas, 220.
 Aranjuez (Madrid), 39, 82, 128, 155, 261.
 — — Palacio, 155.
 — — Casita del Labrador, 46, 91, 124.
 Aránzazu (Guipúzcoa), 383.
 Argelia, 28.
 Argentina, (República), 308.
 Arredondo (Santander), 128.
 Asturias, 24.
 Atenas, Partenón, 72.
 Ávila, 190.
 — Iglesia de San Vicente, 275.
 Barajas (Madrid), Alameda de Osuna, 136.
 Barcelona, 16, 27, 33, 87, 91, 92, 93, 100, 113, 114, 118, 123, 159, 170, 196, 227, 256, 296, 297, 303, 307, 338
 — Escuela de Lonja, 24, 27, 61, 70, 87, 91, 92, 113, 117, 118, 185, 191, 228, 256, 296, 297, 298, 303, 315, 317, 343, 346.
 — Escuela Superior de Bellas Artes, 185, 291.
 — Escuela Superior de Arquitectura, 288.
 — Catedral, 145.
 — Iglesia de San Agustín, 343.
 — Capilla Francesa, 293.
 — Iglesia de Carmelitas Calzados, 62.
 — Iglesia de San Francisco de Paula, 191.
 — Iglesia de San Miguel del Puerto, 186.
 — Iglesia de Santa Ana, 282.
 — Iglesia de Santa María de Cervelló, 293.
 — Iglesia de Santa María del Mar, 262, 282.
 — Iglesia de los santos Justo y Pastor, 191.
 — Iglesia de Pompeya, 293.
 — Iglesia de la Sagrada Familia, 281, 322.
 — Iglesia del Tibidabo, 293.
 Barcelona, Casa de la Aduana, 61.
 — Casas de Xifré, 62, 186.
 — Casa Thomas, 293.
 — Casa Masó, 281.
 — Casa Ribera, 117.
 — Casa de la Ciudad, 62.
 — Arco de Triunfo, 293, 307.
 — Atheneum Politécnicum, 62.
 — Ayuntamiento, 62.
 — Capitanía General, 146.
 — Diputación, 296, 303.
 — Ensanche, 160.
 — Instituto Agrícola, 191.
 — Jardín del General, 162.
 — La Glorieta, 162.
 — Laberinto de Horta, 162.
 — Mercado, 62.
 — Monasterio de Pedralbes, 281.
 — Palacio de la Ciudadela, 293.
 — Palacio de Justicia, 293.
 — Palacio de los Marqueses de Alós y de Dou, 61.
 — Palacio del Marqués de Alfarrás, 62.
 — Palacio de los Virreyes, 155.
 — Palacio Moya, 145.
 — Parque de la Ciudadela, 192, 307.
 — Plaza de Palacio, 62, 145.
 — Plaza Real, 145.
 — Plaza de San Jaime, 62.
 — Portal del Mar, 62.
 — El Refino, 191.
 — Restaurante de la Exposición de 1888, 293.
 — Teatro del Liceo, 145, 146.
 — Templo romano, 62.
 — Universidad, 191, 281.
 — Museo de Arte Moderno, 22, 99, 113, 118, 123, 351.
 — Museo Martorell, 310.
 — Col. Domingo Carles, 234.
 — Col. Plandiura, 372.
 — Col. Sala, 351, 380, 394.
 — Col. Roig, 351.
 — Col. Rosés, 351.
 Bayamón (Puerto Rico), 380.
 Bayona (Francia), 232, 233.
 Bélgica, 317, 351.
 Berlín (Alemania), 309.
 — Museo, 327.
 Bermeo (Vizcaya), Casa Consistorial, 55.
 Betanzos (La Coruña), 222.
 Biarritz (Francia), 232.
 Bilbao, 161, 287, 316, 383, 393.
 — Museo de Bellas Artes, 196, 198, 346, 393.
 — Diputación nueva, 288.
 — Plaza Nueva, 61.
 — Colegio General de Vizcaya, 61.
 — Palacio Viejo de la Diputación, 61.
 — Hospital de Achuri, 56.
 — Col. Valdés, 338.
 Boadilla del Monte (Madrid), 82, 91.
 Bois-Colombes (Francia), 262.
 Bones (Asturias), 166.
 Boulogne-sur-Seine (Francia), 377.
 Bruselas (Bélgica), 369, 371, 220, 222.
 — Palacio de Justicia, 271.
 Buenos Aires (Rep. Argentina), 316.
 Burdeos (Francia), 102, 219, 246, 333, 334.
 Burgos, 222, 227, 271.
 — Monasterio de San Juan, 48.
 Butrón (Vizcaya), Castillo, 276.
 Cabeza de griego (Cuenca), 66.
 Cáceres, Audiencia, 48.
 — Museo, 128.
 Cádiz, 28, 45, 88, 100, 219, 220, 255, 315, 316, 364.
 — Cárcel, 66.
 — Catedral, 66, 101.
 — Academia, 196.
 — Museo de Bellas Artes, 134, 245.
 Caen (Francia), Saint Etienne, 276.
 Caldas de Besaya (Santander), 161.
 Cambre (La Coruña), 222.
 Camprodón (Gerona), 371.
 Cañizar (Guadalajara), 370.
 Carabancheles (Madrid), 151, 155.
 Caravaca (Murcia), 65, 134.
 Cárdenas (Cuba), 170.
 Cartagena (Murcia), 146.
 Carrara (Italia), 316.
 Castellón de la Plana, 99.
 Colombrés (Santander), 316.
 Comillas (Santander), 282.
 Córdoba, 71, 81.
 — Mezquita, 271.
 Covadonga (Asturias), 276.
 Cuba, 279, 308.
 Chicago (U. S. A.), 321.
 China, 240.
 Dijon (Francia), 231.
 Dinamarca, 88.
 Douai (Francia), 231.
 Durango (Vizcaya), Casa Consistorial, 55.
 Egipto, 28, 176.
 El Escorial, 39, 105, 179, 185, 186.
 El Havre (Francia), 288, 384.
 El Pardo (Madrid), Castillo de Viñuelas, 276.
 El Paular (Madrid), 71.
 Entrambasmedias (Santander), 371.
 Epila (Zaragoza), 55.
 Espoleto (Italia), 249.
 Estados Unidos, 170.
 Estella (Navarra), 135.
 Estrasburgo (Francia), 88.
 Falset (Tarragona), 310.
 Filipinas, 240.
 Florencia (Italia), 170, 186, 249, 281, 298, 333.
 Francia, 46, 310, 317.
 Frómista (Palencia), Iglesia de San Martín, 275.

Galicia, 24, 66.
 Gauzteguiz de Arteaga (Vizcaya), 276.
 Génova (Italia), 185, 333.
 Gerona, 189, 298, 371, 372.
 — Museo, 222, 261.
 Gijón (Asturias), 227.
 — Teatro, 228.
 Godella (Valencia), 363.
 Granada, 71, 227, 364.
 — Alhambra, 28, 155.
 — Catedral, 66, 88.
 — Escuela de Nobles Artes, 88.
 Grecia, 46, 69, 220.
 Guadalajara, 124.
 Guadamur (Toledo), 276.
 Guatemala, 307.
 Guayaquil (Ecuador), 316.
 Guernica (Vizcaya), 56, 61.
 Guipúzcoa, 24.
 Haro (Logroño), 81.
 Herculano (Italia), 176.
 Holanda, 351.
 Huesca, 113, 114.
 Ibiza (Baleares), 310.
 Italia, 46, 189, 231, 232, 317.
 Jamaica, 220.
 Japón, 240.
 Játiva (Valencia), 146.
 Jerez de la Frontera (Cádiz), 196, 197.
 — Iglesia de San Miguel, 304.
 Jumilla (Murcia), 65.
 La Bisbal (Gerona), 324, 377.
 La Coruña, 24, 316.
 — Museo, 364.
 La Garriga (Barcelona), 371.
 La Habana (Cuba), 81, 87, 316.
 Laredo (Santander), 180.
 León, 227.
 — Catedral, 272, 281.
 — Teatro, 228.
 Lérida, 370.
 Lestrove (La Coruña), 364.
 Lille (Francia), 231.
 Lima (Perú), 316.
 Liorna (Italia), 333.
 Liria (Valencia), 99.
 Lisboa (Portugal), Museo de Arte Moderno, 240.
 — Iglesia de la Encarnación, 196.
 Logroño, 81, 101.
 Londres (Inglaterra), 176, 303, 351.
 Lyon (Francia), 231.
 Llanes (Asturias), 181.
 Llavaneras (Barcelona), 371.
 Madrid, 16, 24, 27, 159, 190, 196, 232, 255, 297, 307.
 — Catedral de la Almudena, 275, 294.
 — Basílica de Atocha, 281, 295, 308.
 — Iglesia del Buen Suceso, 286.
 — Iglesia de Caballero de Gracia, 45, 81, 124.
 — Iglesia de las Calatravas, 272, 285.
 — Iglesia de las Comendadoras de Santiago, 307.
 — Iglesia de la Concepción, 175.
 — Iglesia del Espíritu Santo, 137.
 — Iglesia de San Francisco el Grande, 70, 124, 295, 298, 307, 318.
 — Iglesia de San Ginés, 285.
 — Iglesia de San Isidro, 169.
 — Iglesia de San Jerónimo, 155, 179, 272.

Madrid, Iglesia de San José, 307.
 — Iglesia de San Juan, 46.
 — Iglesia de San Manuel y San Benito, 281.
 — Iglesia de San Marcos, 307.
 — Iglesia de San Martín, 124.
 — Iglesia de Premostratenses, 48.
 — Iglesia de Santa Cruz, 275.
 — Iglesia de Santiago, 45, 48.
 — Iglesia de Santo Tomás, 338.
 — Ermita de San Antonio de la Florida, 101.
 — Convento de Doña María de Aragón, 138.
 — Convento del Noviciado, 138.
 — Convento de San Gil, 46, 48.
 — Convento de Santa Clara, 46.
 — Colegio de Jesuitas, de Chamartín, 275.
 — Ateneo, 34, 286, 315.
 — Banco de España, 285.
 — Banco Hipotecario, 151.
 — Banco Hispano Americano, 285.
 — Biblioteca Nacional, 134, 166, 170, 179, 268, 295, 297, 298, 308.
 — Caballerizas Reales, 48.
 — Campo del Moro, 162.
 — Casa de la Moneda, 268.
 — Casa de Xifré, 282.
 — Casino de la Reina, 134.
 — Casón del Buen Retiro, 271, 318.
 — Cementerio de San Nicolás, 169.
 — Cementerio de San Isidro, 304.
 — Cementerio de la Almudena, 281.
 — Col. Castillo Olivares, 23.
 — Col. Daza de Campos, 132.
 — Col. García Espinosa, 245.
 — Col. Payá, 132.
 — Col. Torre Arias, 132.
 — Col. Villabrágima, 210.
 — Congreso, 136, 137, 151, 170, 176, 179, 255, 316.
 — Ensanche, 160.
 — Escuelas Aguirre, 282.
 — Escuela de Bellas Artes de San Fernando, 28, 182, 315, 318, 328, 332, 358, 371, 380.
 — Escuela de Farmacia, 48.
 — Escuela de Ingenieros de Minas, 271.
 — Escuela de Medicina de San Carlos, 48, 81.
 — Escuela Superior de Arquitectura 155, 156.
 — Fábrica de Platería de Martínez, 48.
 — Fuente Castellana, 81.
 — Fuente de los Galápagos, 48, 81.
 — Jardín Botánico, 181.
 — Liceo, 39, 47, 209, 210, 216.
 — Ministerio de Estado, 304.
 — Ministerio de Fomento, 23, 271, 295, 317.
 — Monte de Piedad, 286.
 — Monumento al 2 de Mayo, 81, 82.
 — Museo Antropológico, 189, 275.
 — Museo Arqueológico Nacional, 268.
 — Museo de Arte Moderno, 72, 75, 76, 111, 128, 131, 134, 186, 192, 198, 203, 215, 231, 364, 370, 371.
 — Museo de Ciencias Naturales, 271.
 — Museo del Ejército, 175.
 — Museo Lázaro, 105, 124, 222, 231, 245.
 — Museo Municipal, 185.
 — Museo del Prado, 22, 75, 76, 81, 82, 94, 102, 105, 106, 111, 114, 124, 128, 131, 132, 137, 180, 182, 203, 231, 249, 281, 315, 327, 328.

Madrid, Museo Romántico, 113, 127, 132, 169, 196, 197, 215, 219, 222, 255, 261.
 — Museo de la Trinidad, 228, 231.
 — Obelisco de la Fuente Castellana, 48.
 — Palacio Real, 29, 70, 102, 105, 111, 112, 113, 123, 134, 185, 197, 198, 275.
 — Palacio de Alba, 75.
 — Palacio de Alcañices, 75, 76, 152, 275.
 — Palacio de Arenzana, 152.
 — Palacio de Béjar, 152.
 — Palacio de Buenavista, 40.
 — Palacio de El Pardo, 105, 128.
 — Palacio de Exposiciones del Retiro, 271.
 — Palacio de Fernán Núñez, 343.
 — Palacio de Gaviria, 145.
 — Palacio de Indo, 288.
 — Palacio López Dóriga, 152, 275.
 — Palacio de Medinaceli, 288.
 — Palacio de Salamanca, 151, 155.
 — Palacio de San Nicolás de Nora, 152.
 — Palacio de la Unión, 272.
 — Palacio de Veragua, 145.
 — Parque de Monteleón, 94.
 — Parque del Retiro, 162.
 — Plaza de Oriente, 46, 47, 81, 137.
 — Plaza de toros, 282.
 — Puerta del Sol, 159, 160.
 — Puerta de Toledo, 47, 76, 82.
 — Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16, 23, 24, 27, 46, 48, 65, 66, 69, 70, 71, 76, 81, 87, 88, 100, 106, 118, 124, 128, 131, 132, 134, 155, 166, 169, 170, 175, 176, 180, 190, 203, 209, 210, 216, 219, 228, 231, 239, 249, 255, 321.
 — Real Academia de la Lengua, 175, 271.
 — Real Casa del Vidrio, 48.
 — Senado, 146.
 — Teatro de los Caños del Peral, 47.
 — Teatro de la Cruz, 33.
 — Teatro del Príncipe, 33, 215.
 — Teatro de la Princesa, 286.
 — Teatro Real, 33, 47, 48, 136, 137, 170, 231, 232.
 — Tribunal de Cuentas, 268.
 — Universidad Central, 55, 138, 179, 261.
 — Vistillas de San Francisco, 45.
 Málaga, 35, 346, 369.
 — Aduana, 48, 66.
 Mallorca, 88, 113.
 Manila (Filipinas), 316.
 Manresa (Barcelona), 307, 310.
 Marín (Pontevedra), 222.
 Marsella (Francia), 256, 333.
 Marruecos, 231.
 Mas Cerdá (Barcelona), 161.
 Matamorosa (Santander), 370.
 Mataró (Barcelona), 88, 117, 346.
 Mazarrón (Murcia), 327.
 Medina Azzahra (Córdoba), 271.
 Méjico, 170, 189, 303, 309.
 — Academia de San Carlos, 186, 261.
 — Santa Clara, 170.
 Melgar de Fernamental (Burgos), 327.
 Menorca (Baleares), 186.
 Milán (Italia), 137.
 Monasterio de Hermo (Asturias), 327.
 Montevideo (Uruguay), 316.
 Montserrat (Barcelona), 186.
 Moraleja del Vino (Zamora), 315.
 Moratalla (Murcia), 76.
 Motrico (Guipúzcoa), Casa Consistorial, 55.

- Mugardos (Pontevedra), 222.
 Munich (Alemania), 29.
 Murcia, 24, 65, 100, 281, 324, 334.
 — Catedral, 65.
 — Ayuntamiento, 146.
 — Palacio de Zabalburu, 65.
 — Teatro Nuevo, 146.
 — Casa de Meoro, 65.
 — Casa de la Misericordia, 65.
 — Iglesia del Carmen, 65.
 — Museo, 134.
 Muros de Pravia (Asturias), 370.
- Nantes (Francia), 288.
 Nápoles (Italia), 137.
 Navalcarnero (Madrid), 239, 246.
 Nimes (Francia), 146, 333.
 Nueva York (U. S. A.), 298.
 — Columbia University, 246.
 — Hispanic Society, 358, 363.
- Olot (Gerona), 117, 321, 372.
 Ontaneda (Santander), 371.
 Oporto (Portugal), 196.
 Orense, 99.
 Orihuela (Alicante), 100, 346.
 Oviedo, 180, 327.
 — Teatro, 228.
- Palencia, 327.
 Palma de Mallorca, 99, 310.
 — Catedral, 88.
 — Convento de Santo Domingo, 88.
 — Iglesia de San Jaime, 99.
 — Col. March, 236.
 Pamplona, 161, 315.
 — Catedral, 170.
 — Diputación, 146.
 Panticosa (Huesca), 334.
 Paraná (Rep. Argentina), 316.
 París (Francia), 29, 71, 152, 170, 186, 219, 220, 231, 249, 256, 288, 303, 310, 321, 343, 351, 377, 380.
 — Biblioteca de Santa Genoveva, 155.
 — Cementerio del Padre Lachaise, 303.
 — Colegio de Medicina, 71.
 — Museo de Arte Moderno, 72.
 — Museo del Louvre, 128, 309, 383.
 — Teatro de la Ópera, 137.
 — Palais Royal, 145.
 Pau (Francia), 232.
 Perusa (Italia), 249.
 Picos de Europa, 231.
 Pirineos, 28.
 Pierrefonds (Francia), Castillo, 276.
 Polonia, 261.
 Polop (Alicante), 70.
 Pontevedra, 189, 222.
 — Museo, 370.
- Portici (Italia), 344.
 Portugal, 66, 189.
 Priego (Córdoba), 71.
 Puerto Rico, 21.
 Puerto de Santa María (Cádiz), 239, 245.
- Renales (Guadalajara), 102.
 Requena (Valencia), 146.
 Reus (Tarragona), 117, 296.
 Ripoll (Barcelona), 275, 281, 338.
 Rivadesella (Asturias), 386.
 Roma (Italia), 45, 69, 127, 169, 170, 185, 186, 196, 246, 249, 250, 261, 271, 298, 303, 310, 316, 321, 333, 343, 344.
 — Academia de San Lucas, 81, 91, 99.
 — Basílica de San Pedro, 82.
 — Capilla de San Alejo, 76.
- Roma, Castillo de Sant'Angelo, 71, 128.
 — Coliseo, 146.
 — Iglesia de San Lorenzo, 315.
 — Iglesia de Santa María sopra Minerva, 82.
 — Museo Capitolino, 91.
 — Museo de las Termas, 75.
 — Museo Vaticano, 71, 72, 75, 76, 91, 186, 189.
 — Palacio Barberini, 131.
 — Palacio del Quirinal, 128.
 — Università della Sapienza, 176.
 — Villa Farnesina, 151.
 Roncesvalles (Navarra), 315.
 Rouen (Francia), 220.
- Sagarró (Barcelona), 117.
 Sagunto (Valencia), 146.
 San Andrés del Palomar (Barcelona), 62, 193.
 San Cugat del Vallés (Barcelona), 189.
 San Felíu de Llobregat (Barcelona), 186.
 San Felíu del Recó (Barcelona), 310.
 San Juan de Luz (Francia), 232.
 San Juan de Puerto Rico, 383.
 — Teatro Municipal, 220.
 San Sebastián, Alhóndiga, 56.
 — Casa Consistorial, 55.
 — Ensanche, 161.
 — Gran Casino, 288.
 — Gran Kursaal, 288.
 — Iglesia del Buen Pastor, 288.
 — Iglesia de San Ignacio, 288.
 — Iglesia de San Sebastián el Antiguo, 288.
 — Museo, 71, 72, 338.
 — Palacio de la Diputación, 228.
 — Plaza Nueva, 55.
 Sanlúcar la Mayor (Sevilla), 220.
 Santander, 24, 128, 297, 371.
 — Ateneo, 371.
 — Biblioteca Menéndez Pelayo, 285.
 — Diputación, 370.
 — Museo, 255.
 Santiago de Compostela (La Coruña), 66, 219.
 Sedán (Francia), 303.
 Segorbe (Castellón), 146.
 Segovia, 113, 321.
 — Alcázar, 275, 276.
 — Escuela de Bellas Artes, 228.
 Sevilla, 101, 196, 209, 218, 240, 255, 310, 346.
 — Academia de Bellas Artes, 82, 216, 315.
 — Aduana, 124.
 — Catedral, 210, 304, 308.
 — Col. Ibarra, 198.
 — Colegio de San Diego, 245.
 — Colegio de Santo Tomás, 209.
 — Iglesia de San Agustín, 196.
 — Iglesia de San Ildefonso, 66.
 — Museo, 210, 364.
 Sigüenza (Guadalajara), Iglesia de Santa María, 48.
- Sitges (Barcelona), Cau Ferrat, 281.
 Soria, 245.
 Soto de Cameros (Logroño), 82.
- Tánger (Marruecos), 346.
 Tarragona, 117, 190, 227, 296, 321.
 — Seminario, 282.
 Tivenys (Tarragona), 297.
- Toledo, 222, 245.
 — Alcázar, 285.
 — Catedral, 40, 81, 82, 228.
- Toledo, Colegio de Doncellas Nobles, 304.
 — Hospital de Dementes, 40.
 — Escuela de Artes y Oficios, 287.
 — Plaza de toros, 268.
 — Santo Domingo el Antiguo, 127.
 — Seminario, 48.
 — Universidad, 49.
 Tortosa (Tarragona), 315, 393.
 Turquía, 261.
- Úbeda (Jaén), 197.
 Ulldecona (Tarragona), 315.
- Valencey (Francia), 22.
 Valencia, 24, 100, 101, 161, 170, 276, 294, 317, 358.
 — Academia de Bellas Artes de San Carlos, 70, 91, 100, 105, 106, 137, 190.
 — Aduana, 65.
 — Capitanía General, 146.
 — Escuela de Bellas Artes de San Carlos, 318, 358, 363.
 — Hospital General, 303.
 — Iglesia del Salvador, 65.
 — Iglesia de Santa Mónica, 363.
 — Iglesia de los Santos Juanes, 113.
 — Jardín de Monforte, 162.
 — Museo de Bellas Artes, 105, 112, 346.
 — Museo de Cerámica, 378.
 — Palacio de Parcent, 65.
 — Plaza de toros, 146.
 — Puerta del Real, 65.
 — Real Maestranza, 169.
 — San Miguel de los Reyes, 100.
 — Seminario, 146.
 — Teatro de la Princesa, 146.
 — Teatro Principal, 65, 146.
 — Universidad, 65, 303.
 Valladolid, 370.
 — Teatro Calderón, 146.
 Venecia (Italia), 327, 369.
 Vergara (Guipúzcoa), 135.
 Veruela (Zaragoza), 245.
 Vich (Barcelona), 227.
 — Casa Cortada, 99.
 — Catedral, 100.
 Viena (Austria), 309.
 Vigo (Pontevedra), 316, 370.
 — Colegiata, 66.
 Villada (Palencia), 327.
 Villafranca del Panadés (Barcelona), 99.
 Villanueva y Geltrú (Barcelona), 62.
 Viñuelas (Guadalajara), 327.
 Vitoria, Arquillos, 55.
 — Casa Ayuntamiento, 55.
 — Casas de Echevarría, 55.
 — Catedral Nueva, 281.
 — Diputación, 61.
 — Plaza Nueva, 55, 61.
 — Teatro, 55.
 Vizcaya, 24.
- Yecla (Murcia), Iglesia, 65.
 — Plaza de toros, 146.
- Zamora, Teatro, 228.
 Zaragoza, 24, 87, 105, 114, 161, 175, 245, 297, 316.
 — Academia de Bellas Artes de San Luis, 91, 176.
 — El Pilar, 55, 189.
 — Museo de Bellas Artes, 102.
 — Palacio de la Diputación, 146.
 — Torre Nueva, 228.
 — Universidad, 146.
 Zarauz (Guipúzcoa), 55.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abas Aranda, Felipe, 102.
 Abella, Joaquín, 99.
 About, Edmond, 231.
 Acuña, Cosme, 128.
 Adán, Andrés, 82.
 Adán, Juan, 70, 88.
 Adaro, Eduardo, 285.
 Agrasot, Joaquín, 346.
 Agreda, Esteban de, 76.
 Agreda, Manuel de, 81.
 Aguado de la Sierra, Miguel, 268, 271.
 Águila, Conde de, 101.
 Aguilar, José María, 285.
 Aguirre, Marcial, 338.
 Aguirre Monsalve, Manuel, 113.
 Agulló, Pascual, 100.
 Aixá Iñigo, José, 303.
 Alabern, Camilo, 262.
 Alabern, Ramón, 262.
 Alabern Moles, Pablo, 262.
 Aladrén, Luis, 288.
 Alarcón, Pedro Antonio, 36, 265.
 Alba, Casa ducal de, 22, 40, 93, 127, 198, 250, 358.
 Alba, Duque Carlos Miguel de, 75.
 Alberola, Francisco, 100.
 Alboni, Marieta, 137.
 Alcalá Galiano, Antonio, 245.
 Alcántara, Francisco, 36.
 Alcázar, Manuel, 65.
 Alcoverro y Amorós, José, 297.
 Alentorn, Eduardo B., 310.
 Alenza, Manolita, 203.
 Alenza y Nieto, Leonardo, 11, 30, 34, 132, 198 a 209, 228, 256, 262, 265.
 Alenza, Valentín, 203, 206.
 Aleu y Teixidor, Andrés, 191, 296, 309, 310.
 Alfarrás, Marqués de, 162.
 Alfieri, Víctor, 170.
 Alfonso XIII, 15, 182, 285.
 Alfonso XIII, 15, 249.
 Almanza de Echevarría, Señora, 261.
 Alonso, Lorenzo, 146.
 Alonso Martínez, 215.
 Álvarez, Domingo, 71.
 Álvarez, José, 72.
 Álvarez, Juan, 255.
 Álvarez, Manuel, 11, 88.
 Álvarez, Manuel Aníbal, 275.
 Álvarez Bouquel, Aníbal, 72, 138, 156, 285.
 Álvarez Bouquel, José, 81, 87.
 Álvarez de Castro, Mariano, 298.
 Álvarez Catalá, Luis, 327, 333.
 Álvarez Cubero, José, 69, 71 a 76, 81, 87, 92, 93, 94, 114, 128, 138, 165, 176, 315, 323.
 Álvarez Mendizábal, Juan, 23, 180, 181, 182, 215, 276.
 Álvarez de Torrijos, Leandro, 231.
 Amadeo I, 15, 333.
 Amadeo, Ramón, 70.
 Amador de los Ríos, José, 215, 285.
 Amerigo, Francisco Javier, 379.
 Amils, Juan, 262.
 Ancelet, 276.
 Andreu, Felipe, 100.
 Angélico, Fra, 393.
 Angers, David d', 170.
 Anglés, Juan Carlos, 33, 118.
 Anglona, Príncipe de, 114.
 Angulema, Duque de, 220.
 Antonio de Borbón, Infante, 111.
 Aparici y Soriano, Federico, 276, 281.
 Aparicio, José, 34, 82, 117, 124, 127, 131, 134, 203.
 Apraiz, Julián, 281.
 Araujo, Cederino, 175.
 Arbós y Tremanti, Fernando, 281, 286.
 Arenas, Pedro, 231.
 Ariza, Marquesa de, 75, 99.
 Argüelles, Agustín, 82, 169, 203, 276.
 Arlequino, 343.
 Armet, José, 352, 357.
 Arnal, Pedro, 40, 65.
 Arnau Mascort, Eusebio, 317.
 Arolas, Juan, 195.
 Arzadum, 55.
 Arrau y Barba, José, 256.
 Arredondo, Ricardo, 370.
 Arriaza, Juan Bautista de, 33, 216.
 Asquerino, Eusebio, 216.
 Astorga, Juan, 101.
 Atché Farré, Rafael, 310.
 Avendaño, Serafín, 370.
 Avrial y Flores, José María, 228.
 Aymerich, General, 196.
 Azara, Félix de, 310.
 Azorín, 21, 317.
 Baglieto, Santiago, 100, 185.
 Bagutti, Domenico, 162.
 Bailén, Duque de. Vid.: Castaños, General.
 Baixeras, Dionisio, 357.
 Balart, Federico, 36.
 Baldo, José Martín, 146.
 Balmes, Jaime, 100, 303.
 Ballester, Carlos Cayetano, 65.
 Ballester, Juan, 33.
 Baratta de Leopoldo, Santiago, 181.
 Barba, Ramón, 76, 81.
 Bárrenas, 151.
 Barcenilla, Julián de, 66.
 Barcia, Ángel, 206.
 Baroja, Pío, 316.
 Baroja, Ricardo, 316.
 Barrón, Eduardo, 315.
 Barrón y Carrillo, Manuel, 197.
 Bastida y Vargas, Joaquina, 240.
 Baudelaire, Charles, 36, 227.
 Baviera, Príncipe Adalberto de, 231.
 Bayeu, Francisco, 102, 325.
 Bayeu, Ramón, 127.
 Beaumarchais, Pierre Caron de, 191.
 Belart y Miguel, Ramón, 99.
 Belaunzarán, Pedro de, 61.
 Belmonte, Juan José, 146.
 Beltrán de Lis, Vicente, 250.
 Bellini, 231.
 Bellvè, Hermenegildo, 321.
 Bellver, Francisco, 190.
 Bellver, José, 105, 303.
 Bellver, Mariano, 190.
 Bellver Llop, Pedro, 100, 105.
 Bellver y Ramón, Ricardo, 190, 303 a 307, 318, 323.
 Benet, Rafael, 392.
 Benítez, Pedro, 139.
 Benítez Borgoña, José María, 134.
 Benjumeda, Torcuato, 66.
 Benlliure, José, 379.
 Benlliure, Mariano, 297, 309, 316, 317, 318, 321, 380.
 Berberana, Condesa de, 219.
 Berenguer, José Ramón, 146.
 Berenguer, María Belén, 239.
 Berga y Boix, José, 321, 372.
 Bernini, Lorenzo, 82.
 Beruete y Moret, Aureliano, 383 a 386, 394.
 Berruguete, Pedro, 12.
 Betti, Salvatore, 99.
 Bilbao, Joaquín, 317.
 Blanco «el Sereno», Carlos, 114.
 Blanchard, Jean, 33.
 Blanchard, Pharamond, 28.
 Blasco, Teodoro, 262.
 Blay, Miguel, 321.
 Bolarín el Mozo, Francisco, 65.
 Bolarín el Viejo, Francisco, 65.
 Bolognesi, 316.
 Bonaparte, Carolina, 127.
 Bonaparte, Leticia, 75.
 Bonaparte, Napoleón, 39, 45.
 Bonardi, 33.
 Bonavía, Santiago, 47.
 Bonnat, León, 28, 386.
 Borghini, Inocencio, 105.
 Boudin, Eugène, 364.
 Boulanger, Louis, 28.
 Bouquel, Isabel, 72.
 Bover, Francisco, 99.
 Bover, José, 99, 100.
 Brackenbury, Catherine, 219.
 Brambila, Fernando, 105, 228.
 Bravo, Antonio, 33.
 Bravo Murillo, 137, 216, 321.
 Brava de Rivero, Tadeo, 101.
 Bretón de los Herreros, Manuel, 113, 210, 215, 216, 250.

- Brochetón y Mugurúa, Luis, 255.
 Bru, Francisco, 100.
 Brugada, Antonio, 219.
 Brusi, Antonio, 29.
 Bueno, Manuel, 316.
 Burgos, Javier de, 215.
 Busato, 33.
 Byron, Lord, 195.
 Caba y Casamitjana, Antonio, 262, 357, 372, 394.
 Caballero, Arzobispo, 189.
 Caballero y Góngora, Antonio, 71.
 Cabañeras, 91.
 Cabañero, Nicolás, 234.
 Cabezuelo, Francisco, 136, 137.
 Cabral, Antonio, 198.
 Cabral y Aguado Bejarano, Manuel, 198.
 Cabrera, Ramón, 16.
 Cadart, 240.
 Cagé, Félix, 33.
 Calatrava, José María, 276.
 Calliano, Antonio, 105.
 Calvo, Timoteo, 146.
 Camaña, J. Zácaras, 65, 146.
 Camaña Laymon, José, 294.
 Camarón, Fernando, 182, 231.
 Cambon, Carlos Antonio, 33.
 Camín, José, 91.
 Camoccini, 118.
 Campbell, 136.
 Campeny, Andrés, 88.
 Campeny, Damián, 62, 69, 87 a 93, 99, 114, 123, 165, 185, 186, 189, 191, 192, 296, 323.
 Campo A lange, Conde de, 250.
 Campoamor, Ramón de, 210, 215.
 Cancela del Río, Juan José, 219.
 Canella, Fermín, 114.
 Canigia, Carlos, 185.
 Cano, Alonso, 71, 175, 364.
 Cano de la Peña, Eduardo, 255, 256, 323, 324.
 Canova, Antonio, 12, 69, 71, 72, 81, 88, 91, 118, 128, 170.
 Cánovas del Castillo, Antonio, 16, 295, 316, 317.
 Cañete, Manuel, 35, 215, 334.
 Capo, Manuel Antonio, 271.
 Capuz, Cayetano, 182.
 Carbonell Huguet, Pedro, 310.
 Cardano, José, 29.
 Carderera, Mariano, 271.
 Carderera, Valentín, 34, 113, 222, 231.
 Carini, Princesa, 132.
 Carlos II, 15.
 Carlos III, 22, 66, 111, 135, 159.
 Carlos IV, 15, 22, 71, 76, 105, 106, 128, 131, 185, 309, 394.
 Carlos, titulado V, 15, 111.
 Carlos, titulado VI, 15.
 Carlos, titulado VII, 15.
 Carmena de Prota, Emilia, 255.
 Caro y Sureda, Pedro, Marqués de la Romana, 88, 111, 196.
 Carpeaux, J. B., 192, 307.
 Carraquiri, Nazario, 23.
 Carreras, Mariano, 33.
 Carrizo, Isabel, 216.
 Casado del Alisal, José, 34, 303, 327, 328, 333, 378.
 Casanova y Estorach, Antonio, 379.
 Casas, Ramón, 310, 394.
 Cassin, Madame, 344.
 Castaños, General, 100, 127, 175.
 Castelar, Emilio, 15, 261, 315.
 Casteldorius, General, 166.
 Castellanos Escolá, Miguel, 307.
 Castellanos, Manuel, 246.
 Castelló y Amat, Vicente, 112, 240, 262.
 Castillo, Antonio del, 206.
 Castro, Antonio, 113.
 Castro, Carlos María de, 160.
 Castro, Rosalía de, 364.
 Cavanna, Antonia, 113.
 Caveda, José, 47, 48, 206.
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 34.
 Ceballos, Pedro, 128.
 Cellés Azcona, Antonio, 61, 62, 91, 145.
 Cerdá, Francisco, 123, 261, 262.
 Cerdá, Ildefonso, 160, 161.
 Ceriola, Jaime, 151.
 Cerveto, Ramón, 315.
 Cézanne, Paul, 380, 383.
 Cid, Carlos, 91, 92.
 Clarasó y Daudí, Enrique, 310.
 Clavé, Anselmo, 308.
 Clavé, Pelegrín, 186, 256, 261, 262.
 Clemente XIII, 82.
 Clodión, Claude-Michel, 186.
 Codina y Langlia, Victoriano, 303.
 Coghan, Winnefried, 245.
 Cogniet, León, 333, 334, 358.
 Colomer, Malvina, 343.
 Collado, Pedro, 182.
 Comas, 35.
 Contreras, José Marcelo, 327.
 Contreras, Rafael, 155.
 Cornelius, 128.
 Cornide, José, 66.
 Coronado, Carolina, 250.
 Corot, Camille, 344, 352, 372.
 Cortázar, Antonio, 161.
 Corte, Juan Bautista de la, 65.
 Cortellini, Ángel María, 255.
 Cortés y Aguilar, Andrés, 198.
 Cortina, Manuel, 215.
 Correggio, Antonio, 118.
 Courbet, Gustave, 12, 216, 351.
 Couture, Tomás, 380.
 Cozens, Alejandro, 227.
 Crúa, Andrés, 105.
 Cruz y Ríos, Luis de la, 123, 124, 369.
 Cruzada Villaamil, Gregorio, 35, 328.
 Cuadrado, Vicente, 369.
 Cuadras, Pedro, 99.
 Cuadras, Ramón, 99.
 Cubas, Francisco de, 152, 275, 276, 281, 294.
 Cubero, Antonia, 71.
 Cuervo, Juan Antonio, 45, 48.
 Cutanda, Vicente, 379.
 Chambrechef, 276.
 Chapu, 296, 310, 321.
 Charlet, Franz, 386.
 Chasserau, Theodore, 344.
 Chateaubriand, François René, 195.
 Checa, Ulpiano, 379.
 Cheste, Conde de, 215.
 Chicharro, Eduardo, 392.
 Chinchón, Condesa de, 82.
 Chueca, Fernando, 34.
 Dalou, Jules, 317.
 Darío, Rubén, 36.
 Daubigny, Charles, 369, 372.
 Daumier, Honoré, 195.
 Daura, Juan, 66.
 Dauzats, Adrien, 28.
 David, Louis, 12, 117, 118, 123, 127, 128, 131, 132.
 De Craene, Florentino, 30.
 Degas, Edgar, 393.
 Déhodencq, Alfred, 28.
 Dejoux, Claude, 71.
 Delacroix, Eugène, 12, 28, 195, 240, 344.
 Delaplanche, 296.
 Delaroche, Paul, 249, 323.
 Delavigne, Casimir, 323.
 Denis, Maurice, 216.
 Desvalls, Juan Antonio, 162.
 Diana, Juan Manuel, 216.
 Díaz, José María, 215.
 Díez, Matilde, 215.
 Díez Valdés, Tomás, 113.
 Domenech Estapá, José, 293.
 Domenech y Muntaner, Luis, 293.
 Domingo Blasco, Francisco, 358.
 Domingo Marqués, Francisco, 358 a 363.
 Domínguez, Manuel, 378.
 Domínguez Bécquer, Gustavo Adolfo, 197, 245, 397.
 Domínguez Bécquer, Joaquín, 197, 231, 255.
 Domínguez Bécquer, José, 197, 198, 222, 240, 255.
 Domínguez Bécquer, Valeriano, 197, 198, 240 a 246.
 Doncel, Carlos, 215.
 Donizetti, 136.
 Donoso Cortés, Juan, 304.
 Doré, Gustave, 28.
 Dorregaray, General, 16.
 Duart, Manuela, 169.
 Duban, 152.
 Duc, 152.
 Duero, Marqués del, 16, 182, 296, 308, 309.
 Dughet, María, 219.
 Duque, Eugenio, 182.
 Durán, Agustín, 215.
 Durán, Luis María, 255.
 Durand, 181.
 Echamoros, José, 66.
 Echave, Manuel de, 288.
 Echegaray, José de, 34.
 Echevarría, Antonio de, 56.
 Echevarría, Señorita, 261.
 Eck, 181.
 Egusquiza, Rogelio de, 386.
 Elbo, José, 197.
 Elías, Felíu, 186.
 Elías, Francisco, 138, 139.
 Elías Vallejo, Francisco, 81, 82.
 Elío, General, 162.
 Encina, Juan de la, 393.
 Enríquez Ferrer, Carmen, 255.
 Enríquez Ferrer, Soledad, 255.
 Entrala, José de, 370.
 Epalza, Viuda de, 316.
 Escobar, Vicente, 105.
 Escorriaza, José Eleuterio de, 161.
 Escosura, Patricio de la, 30, 34, 215, 222.
 Escrig, Salvador, 65.
 España, Conde de, 123.
 Espalter, Joaquín, 138, 256, 261, 262.
 Espartero, General, 15, 16, 102, 137, 138, 151, 175, 215, 220, 296.
 Esparza, Lino, 303.
 Espeja, Marqués de, 124.
 Espina, Juan, 370.
 Espoz y Mina, General, 16, 170, 175.
 Espinós, 105.
 Espronceda, José de, 13, 34, 195, 204, 210.
 Esquivel, Antonio, 35, 197, 203, 209 a 216, 219, 255, 317.
 Esquivel, Carlos María, 216, 323.

- Esquivel, Francisco, 209.
 Esquivel, Vicente, 216.
 Esteban Navarro, Casta, 245.
 Estébanez Calderón, Serafín, 240.
 Esteve, Agustín, 101.
 Esteve Moreno, Antonio, 100.
 Esteve José, 70, 100.
 Estrachán, Guillermo, 209.
 Estrada, Casilda, 88.
 Eugenia, Emperatriz, 275.
 Eusebi, Luis, 102.
 Fabre, Francisco José, 102.
 Fabrés, Antonio, 346.
 Fallola, Elvira, 363.
 Fantin Latour, 216.
 Federico el Grande de Prusia, 309.
 Felipe III, 15.
 Felipe IV, 15.
 Feoli, 333.
 Fernández, Gregorio, 192.
 Fernández de Córdoba, General, 240.
 Fernández Cruzado, Joaquín Manuel, 196.
 Fernández Erosa, Plácido, 219.
 Fernández y González, Manuel, 265.
 Fernández Guerra, Aureliano, 216.
 Fernández de Moratín, Leandro, 33, 231.
 Fernández Oliva, Nicolás, 137.
 Fernández Pescador, Eduardo, 182.
 Fernández Varela, 94.
 Fernández de la Vega, José, 215.
 Fernando VI, 24.
 Fernando VII, 15, 21, 22, 28, 29, 40, 46, 47, 48, 55, 62, 65, 70, 72, 76, 81, 82, 87, 91, 93, 102, 106, 111, 114, 118, 123, 124, 127, 128, 132, 169, 179, 186, 203, 219, 246, 249, 250, 394.
 Ferrán y Vallés, Adrián, 99.
 Ferrández y Bádenes, Bernardo, 346.
 Ferrant, Alejandro, 378.
 Ferrant y Llausás, Fernando, 228.
 Ferrant y Llausás, Luis, 255.
 Ferraz, José, 111.
 Ferrer del Río, Antonio, 215.
 Ferri, 33.
 Férriz, Cristóbal, 209.
 Ferro, Gregorio, 128, 196, 219.
 Fidias, 316.
 Fierros, Dionisio, 246.
 Figueras, Estanislao, 15.
 Figueras Vila, Juan, 189.
 Fita y Tarrés, 189.
 Flaquer, Jorge, 261.
 Flaugier, José Bernardo, 113, 117.
 Flaxman, John, 169, 303.
 Flores, Antonio, 215.
 Flores Calderón, Manuel, 215.
 Flores Calderón, Rafaela, 215.
 Flórez, Federico de, 250.
 Flotats y Lluciá, Juan, 307.
 Fluixench, Miguel, 262.
 Folch y Costa, Jaime, 87.
 Folch y Costa, José Antonio, 88, 99.
 Folques Urpi, Pedro, 293.
 Font, Francisco, 307.
 Font y Carreras, Augusto, 282, 288.
 Fontana, Felipe, 65.
 Fortuny y Marsal, Mariano, 11, 24, 28, 36, 186, 262, 338 a 346, 358, 369, 377.
 Francisco de Asís, Rey consorte, 134, 155, 166, 170, 179, 231, 333.
 Francisco de Paula, Infante, 111.
 Frasculo, 344.
 Freire, General, 196.
 Fremiet, Emile, 309.
 Fresno, Ramón del, 182.
 Frías, Duque de, 34, 75, 94, 215.
 Frías, Duquesa de, 123, 219.
 Fromentin, Eugène, 344.
 Fuentes, Cayetano, 197.
 Fuseli, Henri, 127.
 Fuxá y Leal, Manuel, 307, 380.
 Galofre Giménez, Baldomero, 352, 377.
 Galofre, José, 35.
 Galuci, Juan Bautista, 47.
 Gálvez, Juan, 105.
 Galwey García, Enrique, 372.
 Gallego, Juan Nicasio, 35, 123, 175, 215.
 Gallegos Arnosa, José, 380.
 Galleotti, Giuseppe, 179, 185.
 Galles, Padre, 191.
 Galli, Filippo, 87.
 Gallina, Pétra, 333.
 Gallissá Soqué, Antonio María, 293.
 Gallito, 318.
 Gandaglia, Justo, 33.
 Gándara, Jerónimo de la, 131, 146.
 Gandarias, Justo, 307.
 García Gutiérrez, Antonio, 195, 323.
 García Hispaleto, Manuel, 364.
 García Loygorri, Ángel, 250.
 García de la Prada, Manuel, 132.
 Gargollo, José, 151.
 Garibaldi, Giuseppe, 316.
 Garriga Roca, Miguel, 145.
 Gassol, Mariana, 91.
 Gaudí, Antonio, 281, 293, 322.
 Gautier, Teophile, 231.
 Gaviria, Marqués de, 111.
 Gerard, François, 118, 127.
 Gessler, Alejandrina, 255.
 Giaquinto, Corrado, 102.
 Gibert Roig, Pablo, 309.
 Gil y Baus, 215.
 Gil de Otañón, Rodrigo, 285.
 Gil Ranz, Luis, 102.
 Gil y Zárate, Antonio, 169, 195, 215.
 Gilabert y Rubio, 65.
 Gimbernat, Carlos de, 29.
 Gimeno Arasa, Francisco, 393, 394.
 Ginés, José, 70, 71, 76.
 Gisbert, Antonio, 328, 333, 378.
 Godoy, Manuel, Príncipe de la Paz, 36, 40, 105, 127, 128, 138.
 Goicoa, José, 288.
 Gomar, Antonio, 370.
 Gómez Cros, Antonio, 113.
 Gómez Moreno, María Elena, 303.
 Gómez Moreno, Manuel, 364.
 Gómez Polo, Simón, 357.
 Goncourt, Edmond y Jules, 190, 378.
 González, Cardenal Ceferino, 255.
 González Bravo, Luis, 35, 151.
 González de Velasco, Doctor, 275.
 González Velázquez, Antonio, 45.
 González Velázquez, Casto, 45.
 González Velázquez, Isidro, 39, 45, 46, 47, 123, 138.
 González Velázquez, Zacarías, 45, 123, 124.
 Goya, Francisco, 11, 12, 13, 22, 29, 30, 101, 102, 105, 106, 111, 113, 114, 123, 132, 182, 195, 204, 209, 219, 227, 231, 232, 234, 239, 240, 246, 304, 318, 327, 328, 344, 384, 397.
 Gozalvo, Pablo, 228.
 Gragera, José, 180 a 182, 298, 323.
 Graner y Arrufi, 357.
 Greco, Domenico, 138, 383.
 Gros, Barón, 118, 127, 256.
 Güell y Renté, 215.
 Guiard y Larrauri, Adolfo, 393.
 Guillaumin, Armand, 383.
 Guillemet, P., 383.
 Guinea, Anselmo, 393.
 Gurri, Salvador, 87, 91.
 Gutiérrez, Francisco, 209.
 Gutiérrez de la Vega, Francisco, 219.
 Gutiérrez de la Vega, Joaquín, 219.
 Gutiérrez de la Vega, José, 209, 216 a 217, 234.
 Haam, Ignacio, 40.
 Haes, Carlos de, 369, 370, 371, 383, 384, 386, 393.
 Hartzenbusch, Eugenio, 204, 210, 215, 323.
 Heredia, José María de, 378.
 Hermoso, Pedro, 76, 81.
 Hernández Amores, Germán, 324.
 Hernández Callejo, 156.
 Herrera, Juan de, 156, 294.
 Herrero, 285.
 Hopfgarten, 94.
 Houdon, Antoine, 175, 186.
 Hugo, Víctor, 195, 377, 378.
 Ibáñez, Miguel, 265.
 Inclán, Juan Miguel de, 48.
 Inclán Valdés, Manuel de, 189.
 Infantado, Duque de, 22, 111.
 Ingres, Dominique, 12, 175, 249.
 Iriarte, Domingo de, 127.
 Isabel I, 23.
 Isabel II, 15, 21, 22, 28, 48, 102, 106, 112, 124, 135, 170, 179, 182, 185, 191, 192, 196, 215, 219, 234, 250, 262.
 Istúriz, Javier, 215.
 Itúrbide, Agustín, 189.
 Ixart, José, 372.
 James, 136.
 Janes, 321.
 Jareño y Alarcón, Francisco, 268, 272.
 Jiménez Aranda, José, 346.
 Jiménez Aranda, Luis, 364.
 Jollage, 94.
 José I, 15, 40, 45, 46, 55, 62, 70, 102, 117, 118, 128.
 José II de Austria, 309.
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 21, 181.
 Juliá, Ascensio, 101.
 Junoy, José María, 352.
 Juvany, Francisco, 123.
 Kubler, George, 39.
 Kuntz Valentini, Isabel, 128, 246.
 Kuntz Valentini, Pedro, 228.
 Labrador, Marqués de, 111.
 Labrouste, 155.
 Lacoma Fontanet, Francisco, 118.
 Lacoma Sans, Francisco, 22, 118.
 Lacour, 102.
 Lafond, Paul, 11.
 Linde, Paulino de, 234.
 Lamadrid, Teodora, 198, 215.
 Lameyer, Francisco, 28, 30, 239-240, 262, 265, 344.
 Lamorinière, François, 371.
 Lampérez, Vicente, 285.
 Larra, Mariano José de, 13, 34, 250.
 Larrañaga de Zabaleta, María Agustina, 250.
 Lastra y Cuesta, Cardenal, 304.
 Laurens, Jean Paul, 192.
 Laviña y Blasco, Matías, 272.
 Lázaro Galdiano, José, 239.
 Le Moiturier, Antoine, 308.

- Lefort, Paul, 711.
 Lefuel, A., 176.
 Lema, Juan Segundo de, 156, 179.
 Lengo, Horacio, 364.
 León XIII, 186.
 León, General Diego de, 169.
 León y Escosura, Ignacio, 327.
 Lesage, Alain René de, 377.
 Lhardy, Agustín, 370.
 Linage, General, 216.
 Linares, Marqués de, 298.
 Lisipo, 93.
 Lista, Alberto, 34, 36, 246.
 Lizcano, Ángel, 239, 377.
 López, Joaquín María, 215.
 López, José, 65.
 López, Luis, 102.
 López, Silvestre, 137.
 López Aguado, Antonio, 40, 46 a 48, 135.
 López Aguado, Martín, 48, 135, 136, 137.
 López de Ayala, Adelardo, 189.
 López Piquer, Bernardo, 112.
 López Piquer, Luis, 112, 113.
 López Portaña, Vicente, 22, 24, 35, 36, 70, 102, 105, 106 a 113, 123, 124, 131, 132, 175, 203, 255.
 López Sanchordi, Cristóbal, 106.
 Lorente, Claudio de, 369.
 Lorente Junquera, Manuel, 40, 151.
 Lorenzale y Sugrañes, Claudio, 256, 261, 262, 265, 343, 346, 378.
 Lozano, Isidoro, 323.
 Lozoya, Marqués de, 136, 304.
 Luaces, Manuel, 101.
 Lucas y Padilla, Eugenio, 11, 28, 137, 228 a 239, 240, 256, 344, 397.
 Lucas Villamil, Eugenio, 234-235.
 Lucas Villamil, Juan, 234.
 Lucas, Francisco, 228.
 Luce, Maximilien, 386.
 Lucini, Eusebio, 33.
 Lucini, Francisco, 33.
 Luis de Borbón y Vallabriga, Infante, 82.
 Luis Felipe I de Orleans, 249.
 Luisa Carlota, Infanta, 179.
 Luisa Fernanda, Infanta, 102, 215.
 Luna Novicio, Juan, 379.
 Luque, Javier, 281.
 Llacer Valdement, Francisco, 105.
 Llacer Viana, Bernardo, 100.
 Llavé, Manuel, 182.
 Llimona, José, 317.
 Llimona, Juan, 357, 379.
 Lluch, Vicente, 105.
 Llul y Mitjavila, Emilia, 175.
 Madoz, Pascual, 180.
 Madrazo, Cecilia, 132, 343.
 Madrazo, Federico, 11, 22, 34, 35, 128, 131, 203, 231, 246 a 250, 255, 256, 261, 272, 343, 358.
 Madrazo, Isabel, 343.
 Madrazo, José, 29, 34, 114, 128 a 134, 203, 228, 231, 246, 272.
 Madrazo, Juan, 131, 272, 285.
 Madrazo, Luis, 131, 231, 255, 272, 323.
 Madrazo, Pedro, 35, 128, 131, 215, 227, 250, 272.
 Madrazo, Raimundo, 131, 358.
 Madrazo, Ricardo, 131, 343, 358.
 Madrazo, Tomás, 128.
 Maella, Mariano Salvador, 102, 106, 114.
 Magdalena, Ricardo, 285.
 Maiquez, Isidoro, 82.
 Mancha, Carlos, 146.
 Manero, 378.
 Manet, E., 28, 231, 234, 357, 380.
 Mani, Carlos, 321.
 Manzano y Mejorada, Víctor, 327.
 María Cristina de Nápoles, Reina Gobernadora, 15, 22, 111, 124, 151, 175, 179, 189, 209, 246, 318.
 María Cristina de Habsburgo-Lorena, Reina Gobernadora, 15, 22, 358.
 María Amalia de Sajonia, Reina, 169.
 María Isabel de Braganza, Reina, 70, 75, 92, 102, 106.
 María Luisa de Parma, Reina, 75, 128, 131.
 Mariana, Marqués de, 297.
 Mariategui, Francisco Javier, 48, 81.
 Marinas, Aniceto, 321.
 Marqués Lázaro, Agustina, 358.
 Marsal, Teresa, 338.
 Martí, José, 36.
 Martí Alsina, Ramón, 27, 262, 346 a 352, 357, 371, 372, 377, 378.
 Martí de Campo, Victoria, 134.
 Martí Rodríguez, Manuel, 66.
 Martínez, Joaquín, 65.
 Martínez, José María, 371.
 Martínez, José Manuel, 100.
 Martínez Campos, General, 318, 369.
 Martínez Cubells, Salvador, 379.
 Martínez Montañés, Juan, 304, 310, 315.
 Martínez Pedrosa, Maximina, 333-334.
 Martínez de la Rosa, Francisco, 16, 179, 215.
 Martínez Sangros, Pedro, 146.
 Martínez Sierra, Gregorio, 316.
 Martínez Siliceo, Cardenal, 304.
 Martínez Villergas, Juan, 216.
 Martorell Montells, Juan, 281.
 Marzo, Vicente, 65.
 Mas Dordal, Pablo, 62.
 Mas y Fondevila, Arcadio, 379.
 Mas Vila, José, 62.
 Masriera, Francisco, 357.
 Masriera, José, 371.
 Massanés, José, 62.
 Masson, Aline, 358.
 Mateu, 151.
 Mattoni, Virgilio, 379.
 Maus, Octave, 386.
 Mayol, Salvador, 113.
 Medeck, Agustín, 249.
 Medina, Sabino de, 81, 166, 169.
 Medinaceli, Duquesa de, 198.
 Meer, Barón de, 100.
 Meifrén Roig, Eliseo, 394.
 Meissonier, P., 343.
 Meléndez Valdés, Juan, 304.
 Mélida y Alinari, Arturo, 286, 287, 298, 308, 309.
 Mélida y Alinari, José Ramón, 36.
 Mena, Pedro de, 175.
 Méndez Núñez, Casto, 316.
 Menéndez Pidal, Luis, 379.
 Mengs, Antonio Rafael, 102, 111, 117, 118, 123.
 Mercadé, Benito, 324.
 Merchi, Gaetano, 185.
 Mesonero Romanos, Ramón, 34, 35, 206, 215.
 Mestres, Apeles, 377, 378.
 Mestres Esplugas, José Oriol, 145, 146, 282, 378.
 Mestres Gramatxes, José, 145.
 Metternich, Príncipe de, 72.
 Meunier, Constant, 386.
 Michelet, Jules, 377.
 Miguel Ángel, 189, 383.
 Milá y Fontanals, Manuel, 256.
 Milá y Fontanals, Pablo, 256, 261.
 Mina, Marqués de la, 100.
 Miralles Galup, Francisco, 357.
 Miramón, Conchita, 328.
 Miranda, 151.
 Miranda, Alejo de, 55.
 Miranda, Santiago, 215.
 Miró, 321.
 Moles, Pedro Pascual, 117, 262.
 Molina, Diego Manuel, 146.
 Molina, Francisco Daniel, 145.
 Molner, Blas, 101.
 Mollinedo, Gregorio, 255.
 Monasterio, Ángel, 82.
 Monet, Claude, 372, 392.
 Monistrol, Marqués de, 117.
 Monleón, Sebastián, 146.
 Montalvo, Bartolomé, 105.
 Montaña, Pedro Pablo, 91.
 Montañés, Bernardino, 327.
 Monte Virgen, Marqués de, 111.
 Montes, 234.
 Montguyon, Henriette de, 386.
 Montijo, Condesa de, 151.
 Montpensier, Duque de, 28.
 Moragas Torras, Tomás, 28, 346.
 Morales de los Ríos, Adolfo, 288.
 Moratilla, Felipe, 182.
 Moraza, Benigno, 55.
 Moreno, Custodio, 48, 137.
 Moreno, Manuel, 137.
 Moreno Carbonero, José, 323, 379.
 Moreno de Mora, 196.
 Moreira, Jaime, 370.
 Moret, Segismundo, 316.
 Moret y Remisa, María Teresa, 383.
 Morillo, José, 364.
 Morla, General, 166.
 Moya, Marqués de, 117.
 Moyano, Claudio, 316.
 Múgica, Carlos, 262, 383.
 Muley Abbas, 198.
 Muñoz, Fernando, 210.
 Muñoz Degrain, Antonio, 379.
 Murguía, Ovidio, 364.
 Muriel, Luis, 33.
 Murillo, Bartolomé Esteban, 28, 196.
 Musso y Valiente, 34.
 Mutis, Celestino, 196.
 Nagusía, José de, 146.
 Nanteuil, Celestin, 28.
 Nápoles, Reyes de, 111.
 Narváez, General, 111, 112, 137, 166, 219.
 Navarrete, Ricardo, 327.
 Nicolau, Antonio, 105.
 Nicolau y Parody, Teresa, 227.
 Nicolina, 338, 343.
 Nieto, María, 203.
 Nieva, 151.
 Nin y Tudó, José, 379.
 Nobas y Ballvé, Rosendo, 297, 307.
 Nocedal, Cándido, 216.
 Nonell, Isidro, 394.
 Núñez de Arce, Gaspar, 34.
 O'Donnell, General, 29, 179, 198, 231, 292.
 O'Lawlor, General, 111.
 Ochoa, Eugenio de, 34, 35, 76.
 Odriozola, 275.
 Ojeda, Francisco de, 209.
 Oliver Aznar, 380.
 Oliveras Gensana, Camilo, 282.
 Olona, Luis, 215.
 Oller y Cesteros, Francisco, 380 a 383.

- Óms y Canet, Manuel, 303.
 Orbeozzo, Gabriel Benito de, 56.
 Ortega, Calixto, 262.
 Ortega y Gasset, José, 393.
 Ortego, Eugenio, 30.
 Ortego y Veredo, Francisco, 262, 265.
 Ortiz, José María, 268.
 Ortiz de Villajos, 286.
 Ossorio y Bernard, Manuel, 11, 227, 327.
 Osuna, Duque de, 22, 76, 136, 185, 203, 250.
 Osuna, X Duquesa de, 114, 255.
 Overbeck, F., 123, 128, 249, 261, 343.
 Oviedo, Antonia M., 255.

 Pacheco, Joaquín, 215.
 Padilla, María, 228.
 Padró, Ramón, 186, 377.
 Padró, Tomás, 62, 262, 357.
 Pagniucci, José, 138, 166, 182.
 Pahissa, Jaime, 357.
 Palacio, Manuel de, 175.
 Palafox, General, 114.
 Palmaroli y González, Vicente, 34, 328, 333, 370, 378.
 Palou, Baldomero, 190.
 Pannat, Santiago, 113.
 Panorba, Bernardino de, 323.
 Panyó, Juan Carlos, 117.
 Paquiero, 344.
 Parcerisa y Boada, Francisco Javier, 30, 156, 227, 228, 256.
 Pardo Bazán, Emilia, 364.
 Pardo Canalís, Enrique, 76, 180.
 París, Condesa de, 250.
 Paris, Pierre, 271.
 Parra, José Felipe, 105.
 Parra, Miguel, 105.
 Pascual y Colomer, Narciso, 55, 137, 138, 146, 151, 152, 155, 156, 169, 176, 272, 294.
 Passavell, 298.
 Passuti, 203.
 Pastor Díaz, Nicomedes, 35.
 Pastor y Julián, Modesto, 190.
 Paz, Príncipe de la. Vid.: Godoy, Manuel
 Pedrajas, 71.
 Pellicer, José Luis, 357, 377.
 Peña, Alejandro de la, 203.
 Peral, Juan del, 210.
 Peralta, Juan, 65.
 Pérez, Francisco, 81.
 Pérez Silvestre, 45, 46, 47, 53 a 61, 146.
 Pérez de Alesio, 308.
 Pérez y Braquer, José, 100.
 Pérez Cuervo, Tiburcio, 48.
 Pérez Galdós, Benito, 36, 181, 378.
 Pérez de Olagüibel, Justo Antonio, 55.
 Pérez Rubio, Antonio, 239.
 Pérez Valle, Francisco, 166, 170.
 Pérez Villaamil, Eugenio, 234, 239.
 Pérez Villaamil, Jenaro, 28, 30, 156, 206, 210, 219 a 228, 256, 369, 370.
 Pérez Villaamil, Juan, 227.
 Pérez Villaamil, Julián, 234.
 Pérez Villaamil, Manuel, 219.
 Pérez Zúñiga, Juan, 317.
 Pericles, 316.
 Peró, Agustín Felipe, 271.
 Peruzzi, Baldassare, 151.
 Peyró Urrea, Juan, 364.
 Peyronnet, Juan Bautista, 156, 159.
 Philastre, Enrique, 137, 231.
 Pi y Margall, Francisco, 15, 36, 227.
 Picasso, Pablo. Vid.: Ruiz Picasso, Pablo.
 Picón, Jacinto Octavio, 35, 36.
 Piferrer, Pablo, 30, 227.

 Pigalle, J. B., 88.
 Pignatelli, Ramón, 87.
 Pimentel, Cardenal, 82.
 Pinazo Camarlench, Ignacio, 363, 364.
 Pío VII, 93.
 Piquer, Francisco, 297.
 Piquer y Duart, José, 169 a 171, 180, 190, 297.
 Piquer y Grafion, Vicenta, 106.
 Pissarro, Camille, 383, 392.
 Pita Pizarro, Pío, 215.
 Piranesi, G. B., 176.
 Pizarro, Cecilio, 222, 228.
 Pla, Francisco, 117.
 Plagniol, Rafael, 82.
 Planas, Eusebio, 33, 262, 357.
 Planella, Buenaventura, 117, 118.
 Planella, Gabriel I, 118.
 Planella, Gabriel II, 118.
 Planella, Joaquín, 118.
 Planella, Juan, 118.
 Planella, Ramón, 118.
 Plasencia, Casto, 370, 379.
 Polaert, Joseph, 271.
 Poleró y Toledo, Vicente, 228.
 Ponz, Antonio, 101.
 Ponzano, Luis, 265.
 Ponzano, Ponciano, 87, 138, 155, 169, 170, 175 a 180, 250, 316.
 Ponzanelli, 162.
 Portaño Miró, Manuela, 106.
 Posada Herrera, José, 181.
 Pot, Philippe, 309, 318.
 Potestad, Marquesa de, 250.
 Pradilla, Francisco, 303, 378.
 Prado Mariño, Melchor, 66, 101.
 Prats, Francisco, 255.
 Prim, General, 28, 215, 333, 343.
 Puebla, Dióscoro, Teófilo, 327.

 Quadrado, José María, 30, 227.
 Querol y Subirats, Agustín, 186, 268, 272, 298, 315, 318.
 Quesada, General, 216.
 Quevedo Quintano, 99.
 Quintana, José, 36, 105, 112, 215.
 Quintanilla, Mariano, 112, 113.
 Quinto, Conde de, 179.

 Rachel, 357.
 Ramírez, Javier de, 35.
 Rauch, Christian, 309.
 Reding, General, 127.
 Regnault, Henri, 28, 343.
 Regoyos, Darío de, 36, 386 a 393, 394.
 Regoyos, Isabel de, 386.
 Reinoso, José Félix, 33, 75.
 Remisa, Marqués de, 111, 151, 222, 245.
 Renoir, Auguste, 28.
 Repullés, Enrique María, 268, 272, 281.
 Reynés y Gurgui, José, 307.
 Riancho, Agustín, 371.
 Ribelles y Helip, José, 30, 33, 105, 113.
 Ribera, Carlos Luis, 34, 128, 231, 250 a 255, 261.
 Ribera, José, 344.
 Ribera, Juan Antonio, 76, 102, 127, 128, 131, 180, 203, 250.
 Rico y Ortega, Bernardo, 369.
 Rico y Ortega, Martín, 369, 384.
 Ribera, Román, 358.
 Riego, General, 176.
 Riera, Pablo, 189.
 Rigalt, Luis, 228, 352.
 Rigalt, Pablo, 117, 118, 228.
 Río, Carlos del, 317.
 Ríos, Demetrio de los, 272.

 Rivadeba, Conde de, 316.
 Rivas, Antonia de, 209.
 Rivas, Duque de, 27, 132, 318, 323.
 Roberts, David, 28, 220, 222.
 Robles, José, 255.
 Roca, Mariano de la, 327.
 Roca de Togores, Mariano, 215.
 Rocafull, Antonio, 255.
 Rocamora, Vizconde de, 132.
 Roche, Alexandre Marie, 231.
 Rodés, Vicente, 92, 123.
 Rodil, General, 216.
 Rodin, Auguste, 12, 297, 322.
 Rodríguez, Andrés, 182.
 Rodríguez, Manuel Martín, 48.
 Rodríguez, Ventura, 46, 48, 55, 294.
 Rodríguez Acosta, José María, 392.
 Rodríguez Ayuso, Emilio, 282.
 Rodríguez de la Borbolla, 198.
 Rodríguez de Guzmán, Manuel, 198.
 Rodríguez y Jiménez, Juan, 196.
 Rodríguez de Losada, José María, 198, 327.
 Rodríguez Pusat, Francisco, 118.
 Rodríguez Rubí, Tomás, 215.
 Rogent y Amat, Elías, 275, 281, 282.
 Rogent Pedrosa, Francisco, 281.
 Roig y Soler, Juan, 296, 297.
 Rojas Clemente, Simón de, 181.
 Roldán, Pedro, 310.
 Roldán y Martínez, José, 197.
 Romana, Marqués de la. Vid.: Caro y Sureda, Pedro.
 Romea, Julián, 198, 215.
 Romero López, José María, 198.
 Romero, Juan Bautista, 162.
 Romero de Aragón, Francisco, 66.
 Romero Larranaga, Gregorio, 210, 216.
 Romero de Torres, Julio, 392.
 Roncali, 61.
 Roncali, Condesa de, 255.
 Ronconi, Giorgio, 137.
 Ros, Godofredo, 294.
 Ros, Jerónimo, 65.
 Ros de Olano, Antonio, 175, 215, 343.
 Rosales, Anselmo, 333.
 Rosales, Eduardo, 11, 36, 327, 333 a 338, 340, 344, 352, 378.
 Rosales, Ramón, 333.
 Rosell, Cayetano, 215.
 Rosell, Isidoro, 209.
 Rossi, Andrés, 105.
 Rossini, 76.
 Rotondo, Antonio, 227.
 Rouget, Georges, 35.
 Rovira Trías, Antonio, 145, 160, 161.
 Rubio, Doctor, 321.
 Rocabado, Leonardo, 285.
 Rude, François, 170.
 Ruiz Luna, Justo, 379.
 Ruiz Perelló, Teresa, 220.
 Ruiz Picasso, Pablo, 13, 379, 380.
 Ruiz de Salces, Antonio, 268.
 Rusiñol, Santiago, 281, 310, 392.
 Ruskin, John, 256.
 Ruysdael, Jacob, 364.
 Rysselberghe, Theo van, 386.

 Sabatini, Francisco, 40.
 Sagasta, Práxedes Mateo, 36.
 Sagnier Villavecchia, Enrique, 293.
 Sáinz, 203.
 Sáinz, Casimiro, 370, 371.
 Sáinz de la Lastra, Severiano, 156, 285.
 Sajonia, Mariscal de, 88.
 Sajonia, Príncipe Federico de, 246.
 Sala, Emilio, 378.

- Salamanca, José de, 23, 131, 151, 160, 231, 298.
 Salas, Marqués de, 124.
 Salas, Xavier de, 127, 351.
 Salazar, Doctor, 298.
 Sales, Cristóbal, 65.
 Salesa, Buenaventura, 114.
 Salmerón, Nicolás, 15, 250.
 Salmón, Victoriano, 182.
 Salvador, Jaime, 316.
 Salvatierra, Valeriano, 76, 81.
 Samsó, Juan, 296.
 San Fernando, Duques de, 99.
 San Juan, Marqués de, 162.
 San Miguel, General, 175.
 Sánchez González, Antonio, 105.
 Sánchez Perrier, 370.
 Sánchez Solá, Eduardo, 380.
 Sanjurjo, Antonio, 101.
 Sans y Cabot, Francisco, 231, 327.
 Sansovino, Andrea, 285.
 Santa Clara, Conde de, 123.
 Santa Marta, Marqués de, 132.
 Santandreu y Artigues, Pedro Juan, 186.
 Santiago y Moreno, Leonardo, 234.
 Santigosa Vestraten, José Aniceto, 189.
 Sanz, Eulogio Florentino, 255, 323.
 Saracíbar, Martín Miguel de, 61.
 Sartorius, José Luis, Conde de San Luis, 136, 137.
 Scamozzi, A., 285.
 Scott, Walter, 323.
 Sebastián de Borbón, Infante, 127, 255.
 Seiquer, Alejandro, 364.
 Serna, Fernando de la, 128.
 Serrano, Conchita, 338.
 Serrano, General, 15, 333.
 Serrano Fatigati, Enrique, 298.
 Seurat, Georges, 392.
 Sicilia, Jacinta, 132.
 Signac, Paul, 392.
 Silici, Ángel, 185.
 Silici, Hermenegildo, 185.
 Silici, Jerónimo, 185.
 Silvela, Francisco, 23.
 Simonet, Enrique, 379.
 Soberano, Domingo, 338, 346.
 Solá, Antonio, 93 a 99, 170, 176, 180, 186.
 Soler y Faneca, 61.
 Soler y Rovirosa, Francisco, 33.
 Solvey, 386.
 Sonora, Marqués de la, 47.
 Soria y Ferrando, Ricardo, 297.
 Soro, José, 146.
 Sorolla, Joaquín, 24, 379, 380.
 Suárez Llanos, Ignacio, 255, 327.
 Suárez de Urbina, Lucrecia, 209.
 Subirat y Codorníu, Ramón, 189.
 Suchet, Mariscal, 106, 162.
 Suñol, Jerónimo, 81, 297 a 303, 308, 318, 323.
 Sureda, Bartolomé, 29.
 Susillo, Antonio, 310.
 Tacca, Pietro, 81.
 Tadey, Ángel María, 105.
 Talarán, Domingo, 186, 315, 338.
 Tamayo y Baus, Manuel, 323.
 Tapiró y Baró, José, 28, 346.
 Tasso, Torcuato, 308.
 Tavira, Salvador, 124.
 Taylor, Barón, 249.
 Tejado, Gabino, 215.
 Tejeo, Rafael, 134, 231.
 Tenas, Doctor, 346.
 Tenerani, Pietro, 176, 186.
 Teniers, David, 97, 198.
 Teócrito, 303.
 Teotocópuli, Jorge Manuel, 138.
 Terrazas, Francisco, 189.
 Thorwaldsen, Albert, 81, 176, 186.
 Tiépolo, Gianbattista, 102.
 Tió, Francisco, 393.
 Tito Livio, 334.
 Toledo, Juan de, 219.
 Tolsá, Manuel, 309.
 Tomás, José, 59, 76, 81, 166, 180.
 Toreno, Conde de, 175, 176, 179, 215.
 Torrecilla, Marqueses de la, 276.
 Torreggiani, Camilo, 185.
 Torrescasana, Francisco, 352, 371.
 Torriente, Fernando de la, 271.
 Torrijos, Coronel, 166.
 Torrigiano, Pietro, 101.
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 28.
 Travé, Nicolás, 91.
 Trilles, Miguel Ángel, 321.
 Trueba y Cossío, Clara, 255.
 Tubino, José María, 35, 334.
 Turner, William, 369.
 Tusquets Maignon, Ramón, 357.
 Ugartamendia, Pedro Manuel, 55, 56.
 Unceta, Marcelino de, 33.
 Urgell, Modesto, 352, 371, 372.
 Uriarte, José María, 281.
 Urquiza, General, 316.
 Urrabieta Ortiz, Vicente, 377.
 Urrabieta Vierge, Daniel, 377, 378.
 Urrutia de Urmeneta, Ana Gertrudis, 255.
 Urrutia, Javier, 255.
 Vaamonde, Joaquín, 364.
 Valdeperas, Eusebio, 327.
 Valdeterrazo, Marquesa de, 219.
 Valdivieso, Domingo, 327.
 Valera, Juan, 36.
 Valladares, Luis, 215.
 Valle, Lucio del, 159.
 Vallejo, Elías, 124, 180.
 Vallejo, José, 262.
 Vallés, Lorenzo, 327.
 Vallmitjana, Hermanos, 92, 307, 310, 315.
 Vallmitjana, Agapito, 190 a 192.
 Vallmitjana, Venancio, 190 a 192, 296.
 Valls, Pedro, 33.
 Van Halen, Francisco de Paula, 227.
 Vancells, Joaquín, 377.
 Vara del Rey, General, 310.
 Vayreda, Joaquín, 352, 357, 371, 372, 384.
 Vega, José de la, 310.
 Vega, Ventura de la, 34, 215, 250.
 Velasco, Justo María, 113.
 Velázquez, Cosme, 101.
 Velázquez, Diego, 12, 232, 234, 383, 384, 386.
 Velázquez Bosco, Ricardo, 268, 271, 272.
 Vera, Alejo, 327.
 Vermell Busquets, Luis, 189.
 Ventura Agudo, Andrea, 128.
 Verdugo Landí, Francisco, 317.
 Vernet, Horace, 176, 343.
 Vicens Gil de Tejada, Benito, 33.
 Vierge de la Vega, Juana, 377.
 Vilar y Roca, Manuel, 186, 189, 261.
 Vilaseca Casanovas, José, 288, 293.
 Vilches, Conde de, 132.
 Vilches, Condesa de, 250.
 Villahermosa, Duque de, 114.
 Villahermosa, Duquesa de, 47.
 Viluma, Marqués de, 82.
 Villanueva, Antonio de, 106.
 Villanueva, Juan de, 11, 39, 46, 47, 48, 136, 156, 182, 249, 286.
 Villanueva, Conde de, 87.
 Villar, Francisco de Paula, 281.
 Villegas, José, 379.
 Villodas, Ricardo de, 379.
 Viniegra, Salvador, 364.
 Viollet-Le-Duc, A., 276, 285.
 Vives Ayné, Ramón, 256.
 Weiss, Isidoro, 102.
 Weiss, Rosario, 102.
 Williams, Mr., 209.
 Winterhalter, Franz, 250.
 Wssel de Guimbara, 364.
 Yumuri, Conde de, 151.
 Zamacois, Eduardo, 346.
 Zamora, Leocadia, 250.
 Zarza, Eusebio, 262.
 Zauner, Franz Anton von, 309.
 Zorrilla, José, 34, 210, 215, 323.
 Zorrilla, Leocadia, 102.
 Zumalacárregui, Tomás, 16, 307.
 Zurbarán, Francisco, 28, 196, 383.

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina	I.—José de Madrazo: La princesa Carini (Colección Daza, Madrid).....	Frente a la pág. 132
»	II.—Leonardo Alenza: El gallego de los curritos (Museo de Arte Moderno, Madrid).....	» » » 204
»	III.—Jenaro Pérez Villaamil: Interior de la Catedral de Toledo (Museo de Arte Moderno, Madrid).....	» » » 220
»	IV.—Eugenio Lucas: Los hijos del artista (Colección March, Palma de Mallorca).....	» » » 232
»	V.—Eduardo Rosales: Desnudo (Museo de Arte Moderno, Madrid).....	» » » 336
»	VI.—Mariano Fortuny: Marroquíes (Museo del Prado).....	» » » 344
»	VII.—Aureliano de Beruete: El Manzanares (Museo de Arte Moderno, Madrid).....	» » » 384
»	VIII.—Dario de Regoyos: El gallinero (Museo de Arte Moderno, Madrid)...	» » » 390

En este volumen se publican fotografías de:

Balmes: 17, 18, 19, 178, 233, 256, 257, 258, 259, 275, 276, 372, 389, 390, 391, 292.

Garay: 49, 52, 196.

Grollo: 59.

Hojas: 382, 383, 384, 385.

Instituto de Cultura Puertorriqueña: 26, 399, 400.

Koch: 44, 45, 46.

Legorgeu Castellanos: 64, 65.

Lladó: 297.

Magallón: 122, 131, 207, 208, 209, 247, 248, 277, 278.

Manso: 4, 38, 41, 42, 66, 67, 70, 75, 76, 91, 139, 155, 156, 157, 159, 166, 167, 168, 169, 179, 180, 201, 280, 282, 323, 352.

Mas: 2, 9, 10, 15, 22, 27, 28, 33, 35, 36, 40, 43, 48, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 69, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 92, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 121, 125, 127, 130, 132, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 158, 162, 163, 164, 165, 170, 171, 173, 175, 185, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 200, 203, 204, 205, 210, 211, 212, 213, 217, 218, 222, 224, 226, 231, 239, 241, 242, 243, 250, 251, 252, 253, 260, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 279, 287, 289, 291, 298, 300, 301, 304, 305, 306, 311, 313, 317, 327, 328, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 340, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 378, 380, 381, 386, 387, 388, 394, 401, 403, 404, 407, 408.

Ministerio de Información y Turismo: 150.

Moreno (Instituto Fotográfico de Arte Español): 77, 104, 120, 177, 181, 182, 324, 405.

Muro: 136.

Museo de Bellas Artes de Cádiz: 199.

Museo Lázaro: 95.

Museo Romántico: 3, 12, 20, 21, 25, 119, 123, 126, 128, 172, 219, 220, 221, 227, 230, 234, 264, 265.

Nuño: 214, 259.

Oronoz: 188, 310.

Ortega: 54.

Patrimonio Nacional: 1.

Reuss: 299.

Rodríguez: 31.

Ruiz Vernacci: 5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 23, 24, 29, 30, 32, 34, 37, 39, 63, 68, 89, 90, 96, 100, 101, 102, 103, 116, 124, 129, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 153, 160, 161, 174, 176, 183, 184, 189, 197, 202, 206, 215, 216, 223, 225, 228, 229, 232, 235, 236, 237, 238, 240, 245, 246, 249, 254, 255, 261, 262, 263, 268, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 302, 303, 307, 308, 309, 312, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 329, 330, 333, 335, 339, 342, 343, 351, 370, 371, 373, 374, 375, 377, 379, 393, 395, 396, 397, 398, 402, 406.

Secretaría de Educación Pública de Méjico: 187.

Spinelli: 341.

La reproducción de las fotografías a que se refieren las figuras núms. 1, 29, 30, 34, 35, 115, 176 y 236, ha sido autorizada por el Patrimonio Nacional.

Este décimonono volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,
ilustraciones en un solo tono y láminas
en varios colores ejecutadas por
HUECOGRABADOS CALVENTE Y MARTÍNEZ, S. L.
se acabó de imprimir por ALDUS, S. A., de Madrid,
el día 8 de septiembre de 1966.

DOCUMENTACIÓN

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

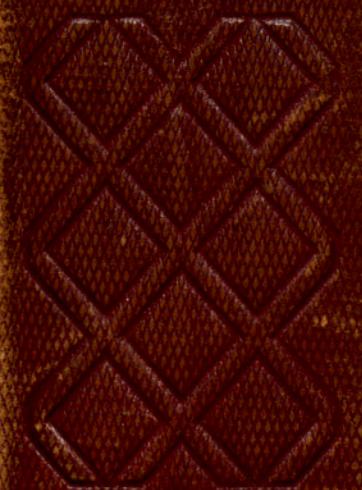
R.844

APS
HISPANIAE
XIX



ARTE
DEL
SIGLO XIX

GAYA NUÑO



EDITORIAL
PLUS-ULTRA

