



EL MUNDO LITERARIO

EN LA

**PINTURA DEL SIGLO XIX
DEL MUSEO DEL PRADO**

MUSEO DEL PRADO

457

BIBLIOTECA

MUNDO LITERARIO
EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX
MUSEO DEL PRADO

Sig.: 24/457

Sig. Supl.:

Tít.: El mundo literario e

TITN: 38008

Cód.: 1079714



1079714 1079714 1079714 1079714 1079714 1079714 1079714 1079714 1079714 1079714





24.457

EL MUNDO LITERARIO
EN LA
PINTURA DEL SIGLO XIX
DEL MUSEO DEL PRADO



Reg. 33063

NIPO: 301-94-004-6
ISBN: 84-8181-022-3
Depósito Legal: M-22895-1994

Toledo
Museo de Santa Cruz

Valladolid
Museo Iglesia de la Pasión

San Sebastián
Museo de San Telmo

Murcia
Centro de Arte Palacio Almudí

Sevilla
Monasterio de San Clemente

Las Palmas de Gran Canaria
Sala La Regenta

Santa Cruz de Tenerife
Sala La Granja (Casa de la Cultura)



MINISTRA DE CULTURA
Carmen Alborch Bataller

SUBSECRETARIO DE CULTURA
Enrique Linde Paniagua

DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS
José Guirao Cabrera

DIRECTOR GENERAL DEL MUSEO DEL PRADO
José María Luzón Nogué

DIRECTOR DEL CENTRO NACIONAL DE EXPOSICIONES
Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA
Fernando Perera Mezquida

CENTRO NACIONAL DE EXPOSICIONES Y
PROMOCIÓN ARTÍSTICA

DIRECTOR

Fernando Perera Mezquida

JEFE DEL SERVICIO DE EXPOSICIONES

Elena Cortés

JEFE DE LA SECCIÓN DE COORDINACIÓN DE EXPOSICIONES

Beatriz Martín Arias

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

María Teresa Alvarez

Elena Carranza

Carmen Díez

Rosalía Fanjul

Angela Martínez

Resurrección Moreno

Pilar Mota

Jesús Palacios

Domitila Pedraza

María Plaza

María Paz Quiñoy

EXPOSICIÓN

COMISARIO

José Luis Díez

COORDINACIÓN

Concepción Iglesias

DOCUMENTACIÓN

Ana Gutiérrez

SECRETARIA

Rosario Vicente

RESTAURACIÓN

Roa Estudio

Eva Perales

RESTAURACIÓN DE MARCOS

José Manso

Escuela Taller del Museo del Prado

Enrique Gil

M^a Jesús López de Lerma

EBANISTERÍA

Antonio Aguilar

Luis Lapausa

EMBALAJES

EDICT

SEGUROS

MARSH Y MACLENNAN

TRANSPORTE

SIT TRANSPORTES INTERNACIONALES S.A.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

pag. 11

CULTURA Y LITERATURA EN LA VIDA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Guillermo Carnero

pag. 19

DE LO VIVO A LO PINTADO: LA ESCENA MODELO PARA PINTORES

Andrés Peláez

pag. 67

EL MUNDO LITERARIO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX

José Luis Díez

pag. 93

CATÁLOGO

José Luis Díez

Ana Gutiérrez

Concepción Iglesias

pag. 121

BIOGRAFÍAS

pag. 229

BIBLIOGRAFÍA

pag. 247

EXPOSICIONES

pag. 251



A pesar de la atención que afortunadamente está despertando el siglo XIX en estos últimos años, el arte español de la pasada centuria es todavía fuente de inagotables sorpresas y continuos descubrimientos, que obligan a una revisión permanente de su lectura.

Buena prueba de ello es la presente exposición, fruto de la estrecha y fluida colaboración entre el Centro Nacional de Exposiciones y el Museo del Prado, que ofrece una visión múltiple y enormemente atractiva sobre EL MUNDO LITERARIO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX DEL MUSEO DEL PRADO.

La notable riqueza y variedad de los fondos decimonónicos de nuestra primera pinacoteca ha permitido reunir en esta ocasión un nutrido conjunto de pinturas que testimonian la especial incidencia que tuvo para nuestra sociedad decimonónica el mundo de las letras, visible tanto en la representación plástica de escenas de las más célebres obras de la literatura española y europea, como en pasajes biográficos y retratos de escritores y actores e imágenes relacionadas con el libro.

Esta exposición, que se inicia dentro del 175 aniversario del Museo del Prado, permitirá a varias Comunidades Autónomas, en un itinerario limitado tan sólo por las necesidades de conservación de las obras, disfrutar de parte de los fondos del Casón del Buen Retiro.

Carmen Alborch Bataller

Ministra de Cultura

[The text on this page is extremely faint and illegible. It appears to be a standard page of text with several paragraphs, but the characters are too light to be transcribed accurately.]

La exposición que ahora se presenta, organizada conjuntamente con el Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística del Ministerio de Cultura, se inscribe en la línea de trabajo iniciada por el Museo del Prado hace ya algunos años a través de muestras itinerantes de sus propios fondos, seleccionados en torno a un argumento suficientemente coherente y atractivo, a modo de hilo conductor. En este caso centra su atención en el protagonismo que tuvo para los artistas del pasado siglo el mundo literario, en sus más diversas facetas.

Con estas exposiciones, el Prado cumple varios de sus objetivos prioritarios. En primer lugar, el conocimiento y difusión de sus colecciones, que en el caso del siglo XIX se hace aún más necesario, dado su elevado volumen y dispersión. Por otra parte, este tipo de iniciativas permite recuperar obras que permanecen en depósitos desde hace décadas, procediéndose a su restauración, estudio y catalogación; labores que proporcionan en muchos casos resultados de insospechado interés tanto para los especialistas como para el gran público. Junto a estas pinturas prácticamente inéditas, el Museo del Prado hace además el gran esfuerzo de integrar en la exposición algunas de las grandes obras maestras de la pintura del siglo XIX instaladas permanentemente en las salas del Casón del Buen Retiro, de donde estarán ausentes casi un año. De este modo se contribuye a dar contenido a la idea cada vez más extendida de que el Museo del Prado, como museo de todos, participe en proyectos que se realizan fuera del espacio físico habitual en que se exponen sus colecciones.

José María Luzón Nogué
Director General del Museo del Prado

[The text on this page is extremely faint and illegible. It appears to be a page of a document with multiple paragraphs of text, but the characters are too light to be transcribed accurately.]

El Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística del Ministerio de Cultura, deseoso de colaborar con toda iniciativa particular que contribuya al mejor conocimiento de nuestro patrimonio, y la Fundación El Monte de Sevilla, comprometida en una decidida labor de mecenazgo cultural, expresan su satisfacción por ver cumplido ahora el deseo de colaboración entre ambas instituciones.

Fruto de este trabajo conjunto es, en esta ocasión, el catálogo de la exposición *EL MUNDO LITERARIO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX DEL MUSEO DEL PRADO*, que ahora se presenta, constituida por fondos de nuestra primera pinacoteca. Por añadidura, la muestra, que bajo la coordinación del Centro Nacional de Exposiciones recorrerá varios puntos de la geografía española, será acogida, asimismo, en las salas del Monasterio de San Clemente, sede de la Fundación El Monte en Sevilla.

Queremos, finalmente, expresar en estas líneas nuestro profundo agradecimiento a todas y cada una de las personas cuyo trabajo y esfuerzo ha hecho posible esta exposición, y muy especialmente al Museo del Prado por el generoso préstamo de las obras que la integran.

Manuel del Valle Arévalo
Presidente Fundación El Monte

Fernando Perera Mezquida
*Director del Centro Nacional de Exposiciones
y Promoción Artística*

El Ministerio de Cultura desea dejar constancia de su agradecimiento a las instituciones depositarias de obras del Museo del Prado presentes en esta exposición:

ALCALÁ DE HENARES, CASA DE CERVANTES.
ALCALÁ DE HENARES, AYUNTAMIENTO.
ALICANTE, DIPUTACIÓN PROVINCIAL.
ALMAGRO, MUSEO DEL TEATRO.
ALMERÍA, MUSEO.
BADAJOZ, MUSEO DE BELLAS ARTES.
BARCELONA, MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA (MUSEU D'ART MODERN).
BARCELONA, REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANT JORDI.
BARCELONA, UNIVERSIDAD.
BURGOS, MUSEO.
CÁCERES, DIPUTACIÓN PROVINCIAL.
CIUDAD REAL, MUSEO.
IRÚN, AYUNTAMIENTO.
JAÉN, MUSEO PROVINCIAL.
LA LAGUNA, INSTITUTO GENERAL Y TÉCNICO «CABRERA PINTO».
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, AYUNTAMIENTO.
LOGROÑO, MUSEO DE LA RIOJA.
MADRID, CONSEJO DE ESTADO.
MADRID, ESCUELA SUPERIOR DE CANTO.
MADRID, INSTITUTO DE ESPAÑA.
MADRID, MINISTERIO DE JUSTICIA.
MADRID, MUSEO MUNICIPAL.
MADRID, MUSEO ROMÁNTICO.
MADRID, REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.
MÁLAGA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL.
MÁLAGA, MUSEO.
MURCIA, MUSEO.
PALMA DE MALLORCA, GOBIERNO MILITAR DE BALEARES.
PONTEVEDRA, CUARTEL DEL REGIMIENTO MIXTO DE CAMPOLONGO.
SANTA CRUZ DE TENERIFE, MUSEO MUNICIPAL.
SANTANDER, PALACIO DE LA MAGDALENA.
ZARAGOZA, UNIVERSIDAD.

Nuestro especial agradecimiento a:

ADELA BORNIA, ALFONSO CABALLERO, BELÉN CASTILLO, ISABEL CLAVER, LUIS ALBERTO DE CUENCA, FELICIDAD ELIPE, GLORIA FERNÁNDEZ-BAYTON, EMILIO MARCOS, MANUELA B. MENA, ALICIA NAVARRO, MERCEDES ORIHUELA, ANDRÉS PELÁEZ, JESÚS URREA.

EL MUNDO LITERARIO

EN LA

PINTURA DEL SIGLO XIX
DEL MUSEO DEL PRADO



CULTURA Y LITERATURA EN LA VIDA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Guillermo Carnero

TALANTE Y CARÁCTER DEL SIGLO XIX

HASTA el aparente equilibrio iniciado en 1875 con la Restauración, el siglo XIX español fue una época de inestabilidad y vaivén políticos que alteraron decisivamente la vida colectiva. La Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII, con el arranque del sistema constitucional, los golpes de Estado de 1814 y 1823 y el Trienio; la regencia de María Cristina y el reinado de Isabel II con el Carlismo y los sucesivos conatos revolucionarios que culminan en 1868; el intento de relevo dinástico de Amadeo de Saboya, el republicanismo y el federalismo, las represalias y el paso a la clandestinidad o a la emigración de los perseguidos... Una humorística *Memoria póstuma que podrá dejar un español del siglo XIX*, publicada en el tomo I del *Teatro social* de «Fray Gerundio» (Modesto Lafuente) imagina el balance que de su propia vida hace un español nacido en 1800: descontando el tiempo perdido en dormir y en guerras, emigraciones y quebrantos causados por los relevos de partidos y Constituciones, el saldo es un tránsito directo de la cuna a la sepultura. Los españoles del XIX vieron cambiar reiteradamente las bases legales de su convivencia política (Constituciones de 1808 y 1812, Estatuto de 1834, Constituciones de 1837, 1845, 1869, 1876). La guerra de Cuba y la pérdida del imperio colonial marcaron el descenso del país a potencia de rango menor. La insolvencia económica del Estado hubo de dar lugar a una solución tan discutida y de tanto impacto en la conciencia colectiva como la Desamortización. El Ejército asumió, en forma de pronunciamientos, golpes de Estado y ejercicio de funciones políticas, un liderazgo de cuya envergadura dan cuenta los nombres de José Gutiérrez de la Concha, Domingo Dulce, Baldomero Espartero, Diego de León, Arsenio Martínez Campos, Manuel Montes de Oca, Ramón M.^a Narváez, Marcelino Oraa, Leopoldo O'Donnell, Manuel Pavía, Juan Prim, Rafael del Riego, Francisco Serrano, Juan Bautista Topete, Manuel Villacampa o Martín Zurbano. La libertad religiosa no fue más que un corto episodio al amparo de la Constitución de 1869, frente a la tradición de la confesionalidad del Estado. La participación de los ciudadanos en las decisiones

políticas quedó drásticamente recortada por el predominio del sufragio restringido; el universal, antes de la ley de 26 de Junio de 1890, sólo se reconoce en las Constituciones de 1812 y 1869 y en la nonata de 1873, excluidas siempre las mujeres hasta 1931.

El despegue industrial de España, la implantación de significativas novedades técnicas y el cambio en las condiciones de la vida cotidiana gracias a la ciencia aplicada se dan de hecho en la segunda mitad del siglo, no sin precedentes en la primera como la construcción de altos hornos, el uso del vapor en la industria textil, la iluminación por gas, el daguerrotipo o el telégrafo eléctrico; un poeta nacido en 1781, José Somoza, llegó en las postrimerías de su vida a dedicar un soneto a *La Luz eléctrica*, celebrando, con mentalidad y lenguaje del siglo anterior, las prodigiosas conquistas de la ciencia moderna: «Hijos de la verdad, que en la alta ciencia / de la Naturaleza estáis leyendo / la ley que dicta y guarda el cielo mismo; / númenes de la eterna omnipotencia/ sois, como Prometeo, conduciendo / luz, electricidad y magnetismo».

El ferrocarril es el símbolo indiscutible de la nueva era que se inicia al mediar el siglo. En *¡Ya no hay distancias!* Antonio Flores recreó el ajetreo y el bullicio de preparativos, equipajes, tránsito de viajeros y estaciones; Campoamor bendijo en *El Tren expreso* «la inmensa fuerza de la mente humana» capaz de los trabajos de nivelación que exige el tendido ferroviario; el viaje en tren fue evocado en *Un Viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán, en *Fortunata y Jacinta* de Galdós, en el cuento *En el tren* de «Clarín», en la pintura de Sorolla y Darío de Regoyos. El vapor usado como fuerza motriz es un hito histórico y técnico que los hombres del XIX saludaron con una mezcla de satisfacción, temor y curiosidad. El *Semanario Pintoresco Español* dedicó atención a sus aplicaciones desde su fundación en 1836: a los barcos, a las máquinas textiles y a los primeros automóviles, como la pintoresca diligencia, más semejante a un dragón chino que a una máquina, que se reproduce en el número 74 de 1837. Veinte años antes el poeta y filósofo sevillano Manuel M.^a del Mármol, nacido en 1769, sorprendió a sus conciudadanos con un folleto impreso en Sanlúcar de Barrameda y titulado *Idea de los barcos de vapor o descripción de su máquina*.

El capítulo 24 de *Lágrimas* de Fernán Caballero se sitúa en 1848, y todavía entonces es motivo de curiosidad y de extrañeza la llegada a Villamar del barco de vapor fletado por don Roque de La Piedra para inspeccionar un convento desamortizado de su propiedad.

El ideal de progreso de la Ilustración del siglo XVIII suponía, junto a la modificación de las mentalidades y el ejercicio de actividades económica y socialmente útiles, el fomento de las ciencias tanto puras como aplicadas. Ese bagaje intelectual carlotercista sobrevive entre las minorías avanzadas del reinado de Fernando VII, en el cual, después del colapso provocado por la Guerra de la Independencia, las necesidades de impulso económico no son menores que cincuenta años antes, aunque el nuevo siglo suponga desplazar el protagonismo gubernamental hacia el de la iniciativa privada del empresario. Mariano José de Larra dedicó una extensa oda *A la Exposición primera de las Artes Españolas* (léase

Industria Española) en 1827. El poema nos presenta a la España victoriosa de Napoleón acogiendo las inspiraciones de Minerva una vez que Júpiter ha decretado la jubilación de Marte. Expulsado el invasor extranjero y unidos los españoles en la paz y en el olvido de las discordias civiles, podrán demostrar al mundo que son tan admirables en el esfuerzo guerrero como en la laboriosidad, para confusión de Francia, Inglaterra y Holanda, que verán surgir un inesperado rival en industria y en comercio. Larra imagina el desfile de las provincias españolas aportando los frutos de la metalurgia, la minería, la fabricación de tejidos y papel junto a la orfebrería, la relojería, las armas, los muebles preciosos y la porcelana. La misma mezcla de productos industriales propiamente dichos y artesanía suntuaria aparece en las reseñas de posteriores Exposiciones de la primera mitad del siglo en el *Semanario Pintoresco Español*: véase la noticia de la cuarta (1841) en los números 50 a 52 de ese año y 1, 2 y 10 del siguiente, o la de la quinta (1845) en los números 23, 24, 26 y 30 del año citado. Don Javier de Burgos, muerto en 1848, senador, ministro de Fomento, académico de la Española y poeta y dramaturgo, pulsó también la lira en honor de *Los Progresos de la Industria*, mezclando, como en las Exposiciones del momento convivía la maquinaria agrícola con las delicadas tallas de la célebre platería de Martínez, el espíritu de la modernidad con el preciosismo decorativo del arsenal mitológico: «La activa industria, sí, mejor Alcides / que el que la hidra lerneá / postró al blandir de la potente clava, / mejor Belerofonte que el que hiriera / a la crúel Quimera, / el aliento en las fauces / sofocará del presumir liviano, / y raudales de bien por anchos cauces / hará que corran en el suelo hispano». Medio siglo después, el relamido poeta Antonio Fernández Grillo cantará, en *El Siglo XIX*, las maravillas del telégrafo, el ferrocarril, la fotografía y el alumbrado por gas, con un recuerdo para Colón, titánico luchador contra un océano ya encadenado por los avances de la navegación: «¡Del siglo del vapor cubra la frente / de tus coronas la mejor corona!» En el tránsito entre nuestro siglo y el XX, Salvador Rueda nos dejó, en su poema *La Ciudad de Hierro*, una estampa admirativa del fenómeno urbano producido por la ininterrumpida y progresiva expansión industrial del XIX, la misma realidad que José M.^a de Pereda, definiendo la «novela regional» desde la contraposición entre campo y ciudad en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1897, reducía con desagrado al «estruendo de las máquinas» y «el tufo de las grandes industrias». La presencia de la ciencia aplicada en la vida cotidiana española se va imponiendo a lo largo del siglo con avasalladora aceleración, y modifica tanto las condiciones materiales como las formas de pensamiento: ya en 1861 se preguntaba Juan Valera, en *Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX*, si el cientificismo del siglo no llegaría a hacer innecesarias las respuestas que poetas, músicos y pintores han dado siempre a las grandes preguntas derivadas de la condición humana y de la naturaleza del mundo.

El siglo XIX es una época de acusada movilidad social, en la que es frecuente el espectáculo de las grandes fortunas burguesas que disputan la preeminencia social a la aristocracia de sangre y título. Pero esos ascensos meteóricos no son privativos de los capitanes de la industria o de las finanzas. Hacia mediados de siglo se hizo

célebre, gracias a su éxito en la lotería, Santiago Alonso Cordero, inmortalizado por el pincel de Esquivel en atuendo de maragato. Con todo, son los grandes industriales, negociantes y financieros quienes representan la imagen positiva de la recompensa que el talante del siglo concede a la iniciativa y al mérito; basta con citar un ejemplo para cada una de las dos mitades del siglo: don Gaspar de Remisa, muerto en 1847 y entre otras cosas mecenas de Buenaventura Carlos Aribau, y don José de Salamanca, muerto en 1883, empresario de ferrocarriles, teatros y periódicos, banquero y águila de la especulación en terrenos urbanos, en Bolsa y en préstamos al Estado (aunque acabó arruinado), citado con admiración por Galdós en *O'Donnell*, por Valle-Inclán en *Baza de espadas*, por Enrique Sepúlveda en *El Madrid de los recuerdos*, con ironía por Juan Martínez Villergas en *Los Políticos en camisa*.

Pero si un personaje como Salamanca tenía, según Sepúlveda, «algo de los dioses mitológicos» y podía llegar a ser «el más amable, por no decir el más dichoso de los hombres», sería un error imaginar idílicamente la realidad social del despegue económico de la España decimonónica. El XIX es la época del capitalismo más salvaje e insolidario en lo tocante a la condición de la clase obrera, cuya resistencia, no siempre pacífica, fue sistemáticamente reprimida con la mayor violencia. En la Barcelona cantada por Larra en 1827 se iniciaron las destrucciones de fábricas pocos años después. Las reivindicaciones obreras se dirigían a la amenaza de desempleo que suponía el maquinismo, a la desaparición del trabajo a domicilio, a las precarias condiciones laborales y a la persecución de las asociaciones que hoy llamaríamos sindicatos. La primera de ellas, la de Tejedores de Barcelona, fue puesta fuera de la ley en 1841, al año de su fundación. El sabotaje, la huelga y los asesinatos de patronos y líderes obreros salpican la historia del XIX español, mientras va tomando forma una corriente de pensamiento socialista cuya coronación es la introducción en España de la Primera Internacional con ocasión de la Revolución de 1868. Las revueltas campesinas, los motines de subsistencias y el bandolerismo evidencian que la conflictividad no era privativa del proletariado industrial. El terrorismo anarquista ensombrece el fin de siglo: en su discurso citado de 1897 (el año del asesinato de Cánovas del Castillo), Pereda lamenta «el germen venenoso del impulso brutal y despiadado que, con mano española, lanza la bomba mortífera y siembra el estrago sangriento en las muchedumbres desprevenidas e indefensas», mientras, como nos recuerda Antonio Flores en *Los Escaparates*, los ricos tranquilizan su conciencia y ostentan sus buenos sentimientos en inútiles mascaradas de caridad y beneficencia.

Conozco pocos alegatos contra la falta de humanidad del capitalismo más certeros que el de Armando Palacio Valdés en el capítulo 6 de la segunda parte de *La Espuma*, donde se relata una excursión organizada festivamente por el duque de Requena y su círculo a las minas de Riosa; entre obreros desnutridos por el descenso de salarios que el propio Requena ha causado con sus especulaciones en la Bolsa, intoxicados por el mercurio y condenados al envejecimiento y a la muerte prematuros, entre niños incorporados desde los ocho años a tan duro trabajo para aportar a sus familias un sobresueldo indispensable, almuerzan los excursionistas en una galería de la misma mina con champagne y orquesta.

Si el XIX no resolvió el problema obrero, tampoco supo afrontar la cuestión religiosa, porque no lo era imponer al país una confesionalidad forzada como la que adoptaron las sucesivas Constituciones (salvo la de 1869), remachada por el concordato de 1851. Desde 1789, el anticlericalismo y la amenaza revolucionaria habían ido radicalizando hacia actitudes ultramontanas al Papado y a los sectores conservadores laicos; las desamortizaciones del XIX y la hostilidad de la izquierda burguesa y proletaria parecieron confirmar lo que los reaccionarios de tiempos de la Guerra de la Independencia habían definido como una conspiración sistemática contra tronos y altares. El empecinamiento de Pío IX, el dogma de la infalibilidad pontificia y la incompatibilidad declarada por el *Syllabus* entre ortodoxia y liberalismo y progreso enmascararon, pero no redujeron, la escisión ideológica y la problematicidad del sentimiento religioso en el XIX. Si Juan Donoso Cortés, Jaime Balmes, Antonio M.^a Claret o Santiago Masarnau prueban la vitalidad y el arraigo de la religión en la España del XIX, un impresionante catálogo de testimonios literarios de primer orden prueba también que ese arraigo estaba sacudido por profundas inquietudes, dudas y críticas relativas a los problemas espirituales íntimos del creyente no fanático, a la conducta no siempre ejemplar de la Iglesia, a la utilización insincera de los valores religiosos en la farsa de la respetabilidad social y en la gestión de intereses políticos: véanse *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Nazarín*, *Tormento* y *Electra* de Galdós, *Pequeñeces* de Luis Coloma, *Doña Luz* de Juan Valera, *La Espuma* y *La Fe* de Armando Palacio Valdés, *La Montálvez* de José M.^a de Pereda, *La Regenta* de «Clarín», *La Araña negra* de Vicente Blasco Ibáñez, *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno o el artículo de Galdós *La España de hoy*, en *La Publicidad* de 11 de Abril de 1901.

Muchas corrientes de pensamiento fueron en nuestro XIX objeto de interés y debate: la Frenología, que dio mucho juego a la prensa satírica; el Krausismo, vinculado al frente progresista de la sociedad de la Restauración, humorísticamente evocado en *Zurita* de «Clarín»; el Evolucionismo, condenado por la Iglesia y prohibido en la enseñanza en 1875, inspirador de *De mala raza* de José de Echegaray, presente en la configuración de personajes literarios como Máximo Juncal en *Los Pazos de Ulloa*, «Frígilis» en *La Regenta*, Mendízabal en *Miau* de Galdós o el Padre Ortega en *La Espuma*, y fobia predilecta del general conde de Ríos en *Riverita* de Palacio Valdés; el Naturalismo y el Modernismo religioso y literario; la polémica sobre la ciencia española, desde el discurso de ingreso de Echegaray en la Academia de Ciencias (1866) al de Santiago Ramón y Cajal (1897), pasando por el de Núñez de Arce en la Española (1876) y por los artículos de Marcelino Menéndez Pelayo en la *Revista Europea* de 1876 y su conocida obra *La Ciencia española*; el Prerrafaelismo, al que Gaspar Núñez de Arce dedicó su *Discurso sobre la poesía* en el Ateneo de Madrid, 1888, y Emilia Pardo Bazán la carta desde Brujas de Silvio a Minia, en el capítulo 4 de *La Quimera...* En *Juanito Reseco* (1882) y *Una Medianía* (1889) nos dejó «Clarín» un esbozo satírico de los nombres y cuestiones que se creía obligado a barajar un pensador de salón que se preciara de libertad de pensamiento y de estar al día: la consideración de Jesucristo como figura exclusivamente humana e histórica,

las fuentes paganas del cristianismo, el Positivismo, el Krausismo, Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Hartmann, Renan, Federico Strauss. El siglo se cierra con la polémica regeneracionista, con la aclimatación del pensamiento de Nietzsche (cuya primera obra traducida, *Así hablaba Zaratustra*, aparece en 1900 tras una década de atisbos y noticias debidos a Pío Baroja, «Clarín», Francisco Giner de los Ríos, Ramiro de Maeztu o Joan Maragall) y con las andanzas bohemias de Pedro Barrantes, Antonio Palomero, Manuel Paso, Miguel y Alejandro Sawa y otros *lipendis*.

El 22 de Noviembre de 1823, el número 6 de la revista *El Europeo* publicaba un artículo titulado *Examen sobre el carácter superficial de nuestro siglo*. Su autor, Ramón López Soler, consideraba el XIX casi recién estrenado «ligero y superficial», «más brillante que sólido y más ingenioso que profundo» en comparación con el anterior, con el que tenía una gran deuda que no era capaz de reconocer. Cuarenta años después, en *El Suicidio del siglo XIX*, Antonio Flores hablará del pensamiento del XVIII como «un testamento de inocentadas» recibido por el XIX «a beneficio de inventario». En el XIX, siguiendo a López Soler, se han perdido los ideales de la Ilustración, se vive en la cómoda administración del progreso por una sociedad que produce tedio en su mediocridad: «Si tratamos de analizar las causas de este superficialismo las hallaremos tal vez en el mismo adelanto de los conocimientos; [...] procuramos sacar de las ciencias un partido más ventajoso y lucrativo». Las palabras de López Soler recuerdan la desilusión de Stendhal y anticipan el diagnóstico de Spengler sobre el predominio de la civilización en detrimento de la cultura a partir de 1800; a su modo lo advirtió Juan Martínez Villergas en su poema *Al pensamiento*: «Este siglo que ves / siglo de fósforos es, / pero no siglo de luces». En su discurso de ingreso en la Real Academia Española (1897) Galdós, definiendo la sociedad de su tiempo, hablaba de «ese terrible *rompan filas* que suena de un extremo a otro del ejército social, como voz de pánico que clama a la *desbandada*», «este hoyo pantanoso en que nos revolvemos y asfixiamos», «días azarosos de transición y evolución», «el presente estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes»; *Cambio de luz* de «Clarín» nos presenta la tragedia de un hombre sensible que no puede soportar la sequedad espiritual a que lo han conducido «las ideas predominantes en su tiempo entre los sabios». Es un tópico afirmar que el XIX fue un siglo burgués, materialista y utilitarista, explotador y desalmado; en todos los tópicos hay siempre algo de verdad. Añádase a ello la enorme velocidad con la que se produjeron los cambios en las estructuras sociales y económicas, en las creencias y en las costumbres. En su número 64 (1837), el *Semanario Pintoresco Español* dedicó un artículo al tabaco, «mala yerba nauseabunda, acre al gusto y desagradable al olfato», que fumado era aún inadmisibile «en tertulias, fondas, clubs y cafés de cierta categoría». Siete años después se sitúa la acción de *Clemencia* de Fernán Caballero; en su capítulo 4, cuando José Fungueira se presenta como criado ante la marquesa, ésta inquiere si sabe servir la mesa, si es limpio, casto y sobrio en la bebida y también si fuma, porque —dice— «mis hijas no pueden sufrir el olor a tabaco».

Juan Valera publicó en *El Contemporáneo* de 14 de Abril de 1863 una nota de sociedad —*Baile en casa de don Carlos Calderón*— en la que lamenta la

condescendencia de «consentir que en un baile se fume», aunque sea en salas apartadas para no molestar a las señoras, porque los fumadores vuelven de ellas con las ropas y el aliento impregnados de tabaco «de una manera hartamente enojosa» y rodeados de un halo pestífero que desnaturaliza «el suave aroma que la mujer limpia y *comme il faut* suele esparcir por donde pasa». Los fumadores, sigue Valera, pecan de descortesía hacia las damas abandonándolas para entregarse a su vicio, y «no sabemos cómo hay mujer a quien puedan enamorar» hediendo al «humo acre de aquel narcótico».

En el *Álbum de Momo* (1847) de Wenceslao Ayguals de Izco publicó Manuel Bretón de los Herreros un poema al tabaco, consumido ya por todas las clases sociales e incluso por mujeres, aunque en público sólo por las gitanas. No es extraño que fume Amparo «la Malagueña», amante del duque de Requena en *La Espuma*, vulgar y arrabalera en todas sus costumbres; pero sí es sorprendente el cuadro ante el cual nos pone Luis Coloma en los capítulos 2 y 3 de *Pequeñeces*. La duquesa de Bara fuma un cigarro puro con un delantalillo de cuero para evitar el riesgo de incendio de sus encajes; fuman como ella Pilar Balzano, Carmen Tagle, la señora de López Moreno y su hija Lucy, Isabel Mazacán y Currita Albornoz, «porque era de rigor en aquel tiempo, entre algunas damas elegantes que pretendían formar el cogollo de la *crème*, fumar y empinar de lo lindo, con mucha distinción y gracia». Tras describir una escena semejante en *La Vida en Madrid en 1886*, Enrique Sepúlveda vaticina que pronto dejarán esas reuniones de ser semiclandestinas y asistiremos «a la emancipación turbulenta de la mujer». En *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, Minia ofrece a Silvio un cigarrillo turco (cap. 2), y Espina Porcel fuma «un largo emboquillado» (cap. 3). En *La Ilustración Artística* de 21 de Agosto de 1911 escribió doña Emilia: «Leo en un diario que una mujer ha sido detenida por el grave delito de fumar *desvergonzadamente* donde estaban fumando también, por lo visto con muchísima vergüenza y dignidad, varios hombres».

Si no es una tragedia que las mujeres fumen, si no lo es tampoco que a fin de siglo hayan perdido el aura de misterio y sacralidad que hacía exclamar a Fernández Grilo, al imaginar la secreta blancura del pie de su amada, «tiene por áureo trono / de las alfombras la gentil guirnalda / y se descubre en lánguido abandono / bajo el dosel de tu flotante falda», es cierto por otra parte que la velocidad histórica que el XIX impuso a una sociedad poco preparada para ella (en 1870 los ferrocarriles, que tan fantasmagórica sensación de irrealidad producían a Campoamor, circulaban a unos 30 km/h) hubo de ser interpretada por muchos —y así lo sentenció Emilio Ferrari en su discurso de ingreso (1905) en la Real Academia Española— como caos, confusión y decadencia; así los cánticos oídos tras las tapias de un convento podían sonar, en el tercero de *Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ángel Ganivet, como «himnos de desprecio a esta sociedad, cuya gloria se cifra en agitarse sin motivo y sin objeto».

LA CULTURA DEL PAPEL IMPRESO

El acceso directo de los españoles a la lectura fue sumamente restringido, en términos estadísticos, en el XIX; el porcentaje de analfabetos en 1800, 1840, 1860, 1880 y 1900 se puede estimar, respectivamente, en el 95, 90, 80, 75 y 65%. A pesar de que la ley Moyano de 1857 se propuso instaurar la enseñanza obligatoria, en 1880 sólo el 25% de los niños estaba de hecho escolarizado, y el sueldo de un maestro era inferior al de un albañil; con todo, el número de escuelas se duplicó entre 1850 y 1900. La enseñanza secundaria laica sólo alcanzaba al 2% de los jóvenes en edad de recibirla. El censo universitario (excluidas las Escuelas Técnicas) era en 1890 de 16.000 estudiantes.

De todos modos, debe tenerse en cuenta que entre las clases popular y media baja el impreso alcanzaba a un número de personas muy superior a las capaces de leer por sí mismas, gracias a la lectura colectiva en reuniones, tertulias y cafés, del mismo modo que entre los alfabetizados las bibliotecas circulantes y gabinetes de lectura suponían un número de lectores muy superior al de ejemplares impresos o vendidos. Del primer fenómeno nos proporciona Antonio Flores, en *La Privanza en 1850*, una vívida descripción: «La *hoja volante* que el ciego pregonera entra en el café, léese en voz alta para unos cuantos amigos, dicen los de otras mesas que no oyen nada, y como si tuviesen derecho a oír algo, piden que el lector se suba sobre una mesa y que alce la voz. Hácese lo uno y lo otro, y en medio de un silencio religioso, agrupados todos los concurrentes alrededor de la mesa, oyen la hoja volante».

No deben recargarse las tintas en cuanto a la insuficiencia del público lector en la España del XIX, aunque tengamos testimonios dramáticos y una larga lista de fracasos editoriales de todo tipo. Una revista de clase media como el *Semanario Pintoresco Español* vivía holgadamente de sus 5.000 suscriptores; si Juan Valera no lograba vender más que unos miles de ejemplares de sus novelas, las tiradas de las de Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Fernández y González o Benito Pérez Galdós eran muy considerables, y muchas empresas editoriales, como la de Hernando, atravesaron el siglo en constante y progresivo éxito.

En la estampa de Antonio Flores recién citada hemos topado con la lectura colectiva protagonizada por un ciego, lo que nos lleva a considerar un fenómeno que, a pesar de su arcaísmo, debe ser tenido en cuenta a la hora de calibrar la difusión del papel impreso y de la infraliteratura entre las capas bajas de la sociedad española del XIX. La Hermandad de Ciegos de Madrid, fundada a fines del siglo XVI, detentó desde comienzos del XVIII el monopolio de la venta ambulante de almanaques, aleluyas, jácaras, romances, relaciones de sucesos y de ajusticiados, villancicos navideños, estampas y opúsculos de tema religioso, a lo que en el XIX se añade el papel de fumar, a veces también impreso. Los ciegos editaban y distribuían esos productos zurrón al hombro o en puestos móviles (caballetes a modo de tendero de donde colgaban los impresos, que de ahí adquirieron el nombre de *pliegos de cordel*); también difundían su contenido entre los analfabetos recitando o cantando con acompañamiento musical, y rezaban mediante estipendio en iglesias y



Victor Manzano. **Estudiante pobre**. 1859. Madrid. Museo del Prado.

ante santuarios callejeros. La Hermandad fue suprimida en 1767, reorganizada en 1782 y 1814 y vuelta a suprimir en 1836, aunque de hecho sus actividades perduraron a lo largo de todo el siglo, en las ciudades y especialmente en el medio rural; de ello tenemos numerosos testimonios. Existen pliegos sobre Martínez Campos, Espartero, Diego de León, Prim o Zumalacárregui, y a fin de siglo la literatura de cordel seguía siendo distribuida por la editorial Hernando. En *El Poema nacional* (1885) de Salvador Rueda puede leerse el titulado *El Ciego de los romances*, que nos relata la llegada del personaje, guiado por su lazarillo, a una aldea en fiestas; tras recaudar el muchacho las limosnas, el ciego cuelga del palo que le sirve de bastón un auca, y acompañándose de una desvencijada guitarra canta un horroroso romance («un feroz asesino, / según el relato expresa, / alzando a un niño en los brazos / con desusada fiereza / contra el duro pavimento / desaforado lo estrella»). La concurrencia le compra otros romances impresos sobre casos de amor, crímenes, brujas o bandoleros; sigue entretanto la fiesta con misa y procesión, y remata el ciego la jornada con una segunda sesión en la fonda donde pasa la noche. Ejerce el ciego su profesión en los mismos ambientes por los que transita el vendedor ambulante, descrito por Eduardo de Palacio en el tomo I (1872) de *Los Españoles de Ogaño*, que con su cofre a cuestas ofrece en los cafés corbatas, pendientes, gemelos, navajas, peines, alfileros, dedales, boquillas, petacas, jabón, ligas o leontinas. Si el ciego se ocupa de la venta ambulante de los ínfimos impresos que distribuye, otros galeotes de la cultura venden a domicilio libros por entregas, obras de lujo y enciclopedias,

como Ido del Sagrario en *Fortunata y Jacinta*, en la escena en la que alcanza el «estado eléctrico» gracias a las chuletas y el vino que maliciosamente le ofrece Juanito Santa Cruz.

La imprenta se beneficia a lo largo del xix de una constante innovación técnica (mecanización progresiva, aumento de la velocidad de impresión) a la que se debe el abaratamiento del producto y su popularización. Desde mediados de siglo se fabrica el papel de pasta en bobina, en una amplia gama de calidades, pesos y formatos; en el último tercio conviven las arcaicas prensas manuales, las de platina plana y las accionadas por vapor y por gas con las nuevas rotativas, adoptadas por los principales periódicos de las grandes ciudades. A fin de siglo se encuaderna a máquina y a principios del xx se introduce la linotipia. El libro adquiere, frente a la sobriedad dieciochesca, una notable diversidad gracias a la introducción de la litografía, de la impresión en color y de la ilustración; el de lujo llega en el xix a altísimas cotas de calidad, especialmente en el arte de la encuadernación. El ferrocarril facilita la distribución, sin desplazar a las diligencias o a las empresas de recadería.

Al comienzo de la Restauración tiene Madrid unas 80 imprentas que totalizan un millar de empleados. El negocio de imprenta y edición cobra a lo largo del siglo la entidad que reflejan los nombres de las empresas de Ayguals de Izco, Aguado, Bergnes, Brusi, Boix, Calleja, Cabrerizo, Delgado, Gaspar y Roig, Mellado, Mompié, Piferrer, Repullés o Rivadeneyra; puede verse un testimonio de ese auge en el capítulo *Comercio literario* de *Las Fiestas de Madrid* de Antonio Neira de Mosquera (1845). Sobre las librerías los testimonios son poco halagüeños; el *Semanario Pintoresco Español* atribuye su decadencia (*Del ramo de librería en España*, núm. 52, 1841) a las circunstancias políticas poco favorables, el aislamiento mercantil de España con respecto a Europa y América, la carestía y mala calidad del papel, la deficiente distribución y la competencia de los libros impresos en español fuera de España. Rubén Darío nos dio, en el capítulo *Libreros y editores de España contemporánea*, un nuevo balance negativo (y nostálgico del supuesto esplendor de cincuenta años antes); en 1899, nos dice, han desaparecido los libreros eruditos, informados de las novedades y capaces de aconsejar; no se encuentran en España libros ingleses, franceses, portugueses o americanos; los editores gastan en publicidad tan poco como los libreros en catálogos, y la crítica es escasa e irresponsable. Sólo algunas librerías escapan a la catástrofe, como las de Hernando, Fernando Fe y Victoriano Suárez. También la anticuaría de Vindel, cuya elogiosísima semblanza no debió de ser la norma en el gremio, si damos fe al capítulo que dedicó Adolfo de Góngora al *Librero de viejo* en *Los Hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (1882).

De entre las bibliotecas particulares del xix destacaron por su riqueza las del conde de Altamira, marqueses de la Fuensanta del Valle y Jerez de los Caballeros, duque de Osuna, marqués de Morante (Joaquín Gómez de la Cortina), Cánovas del Castillo, José de Salamanca, y las de Juan Nicolás Böhl de Faber, Agustín Durán, Pascual de Gayangos y Luis de Usóz; pero la antigüedad de unas y la excepcional

erudición de los poseedores de otras no las hace representativas de la inclinación de los españoles contemporáneos a la lectura. Tenemos inventarios de las de algunos políticos de primer orden (como Javier de Burgos, Joaquín M.^a López, José García de la Torre), que nos dan cifras de entre 1.000 y 3.000 volúmenes, y de intelectuales y funcionarios acomodados, entre 300 y 900; las de profesionales de clase media suelen rondar los 100. Aunque estas cifras deben tomarse con reservas acerca de su representatividad, parecen indicar el aumento y consolidación del hábito de leer entre las clases altas o acomodadas. Añádase el despegue de la prensa y el éxito de las publicaciones por entregas, y el balance será forzosamente positivo, sobre todo si lo comparamos con la situación al empezar el siglo.

La principal biblioteca pública fue la Real, abierta por Felipe V y convertida en 1836, con el nombre de Biblioteca Nacional, en un organismo ya no dependiente de Palacio. En el XIX estuvo en la plaza de Oriente, esquina a la calle de la Bola, hasta su traslado al paseo de Recoletos, donde las obras, empezadas en 1866, tardaron casi treinta años en concluirse. La obligación de depositar en ella todo impreso en el momento de su aparición fue instituida en 1716, pero no parece que se cumpliera con rigor pues hubo de renovarse, en el siglo que nos ocupa, en 1819, 1837, 1841, 1843, 1879 y 1896. En los números 8, 10 y 19 (1837) del semanario *No me olvides*, Jacinto Salas Quiroga se preguntaba por qué seguía sin efecto la reciente disposición que autorizaba a las mujeres a utilizarla, y se lamentaba de la caótica clasificación y difícil localización de los fondos, y del inadecuado horario. Aún en 1884, en *La Biblioteca Nacional* (de la colección *Aguas fuertes*), Armando Palacio Valdés escribía una divertida sátira de las tribulaciones de un lector ante la carrera de obstáculos que suponía solicitar un libro y soportar la ineficacia y la arrogancia de los funcionarios de un cuerpo que, aunque constituido en 1858, carecía de profesionalidad y de espíritu de servicio.

El fenómeno cultural más notable del XIX es el extraordinario auge de la prensa periódica, desde el diario a las revistas de aparición mensual. En el caso de las publicaciones de contenido político ello supuso la generalización de un nuevo medio de comunicación de masas capaz de crear y orientar la opinión pública, que preocupó altamente a los detentadores del poder y dio lugar a una abundante y minuciosa reglamentación cuyos vaivenes fueron reflejo de la alternancia de progresismo y moderantismo que, con todas sus variantes, caracteriza la vida política de nuestro XIX. Tras la restricción debida en el reinado de Carlos IV al deseo de aislar el país de la Francia revolucionaria, las Cortes de Cádiz decretaron una amplia libertad que eliminaba la censura previa salvo en materia religiosa y establecía fiscalía y juntas de censura para entender en delitos de imprenta, aboliéndose la Inquisición (que fue restablecida en 1814 y vuelta a abolir en 1820 y 1834) e imponiéndose la obligatoriedad del pie de imprenta como garantía de responsabilidad. El golpe de Estado de 1814 restableció la censura previa y suprimió la obra de las Cortes y los periódicos, salvo unos pocos de miscelánea cultural. El Trienio volvió a la situación anterior introduciendo el juicio por jurado, y a la muerte de Fernando VII las esperanzas de liberalización quedaron frustradas por una legislación que mantenía la

censura previa en política y religión, imponía un depósito o fianza para la fundación de un periódico y creaba la figura del «editor responsable», a quien se exigían condiciones de renta acordes con la restricción del sufragio en el Estatuto Real de 1834. La Constitución de 1837 eliminó la censura previa a cambio del depósito de ejemplares antes de su distribución, y mantuvo la fianza (cuya finalidad era servir de garantía a cuenta de eventuales multas) y al editor responsable. Se comprende que tan magra y cicatera situación mereciera los sarcásticos comentarios de Larra, defraudado, como el país entero, por el rumbo de la regencia de María Cristina, sustituida por Espartero hasta la apresurada declaración de mayoría de edad de Isabel II en 1843. En *La Redacción de un periódico* (1836), Manuel Bretón de los Herreros insertó (acto I, escena 1) una larga lista de periódicos fenecidos, y aludió (IV, 1 y V, 20) a la supresión de artículos por la censura previa. En *El Editor responsable* del mismo Bretón proponen a Gaspar, oficial encuadernador, que acepte serlo del periódico de oposición *El Terremoto*, a cambio de una cantidad de dinero (I, 2). Gaspar, escudándose en los requisitos exigidos, argumenta: «Yo no convengo / pues casa abierta no tengo / ni pago contribución», pero acaba aceptando tras la falsificación de aquéllos. Lo prenden (I, 8) tras publicarse un artículo incendiario, y en el acto II es juzgado, aunque el jurado lo absuelve; se menciona (II, 19) «el consabido depósito», la fianza que asegura el cobro de las multas.

La década moderada supuso el aumento de la fianza y la creación de una jurisdicción especial para delitos de imprenta. La ley Nocedal de 1857 elevó la fianza a 300.000 reales en el caso de los diarios, reducidos a 100.000 por la ley Cánovas de 1864 y elevados de nuevo a 200.000 tres años más tarde. Hasta la Revolución de 1868, que suprimió el depósito previo y los tribunales especiales, la prensa española estuvo, como se ha visto, fuertemente amenazada por un procedimiento u otro. El sistema se volvió a endurecer a partir de 1875, hasta que la ley de imprenta de Julio de 1883 instauró un régimen de libertad que perduró durante cincuenta años.

Las fuentes estadísticas no nos permiten trazar con seguridad y para todo el ámbito español la evolución en términos cuantitativos de la prensa; pero puede decirse que, a grandes rasgos, el aumento espectacular corresponde a la segunda mitad del siglo, con fuertes aceleraciones en 1868 y en la década de los 80, gracias a la estabilidad aportada por la Restauración y por la ley de 1883. Las oscilaciones son lógicamente más marcadas en lo que toca a la prensa política, que en la última década del siglo parece haber sufrido una fuerte regresión, cediendo parte de su terreno a los periódicos culturales y científicos.

Tanto la Guerra de la Independencia como el Trienio liberal dieron lugar a multitud de periódicos, tan efímeros como unidos a la coyuntura y la anécdota política; de más fuste fueron el *Semanario Patriótico* de Manuel José Quintana, Isidoro Antillón y José M.^º Blanco White, fundado en 1808, *El Español* del mismo Blanco (1810), *El Censor* de Alberto Lista, Sebastián Miñano y José Gómez Hermosilla (1820). Los diez años que se extienden entre la muerte de Fernando VII y la entronización de Isabel II presencian los primeros pasos de la prensa en su sentido contemporáneo; son además novedades de esta época la inserción de publicidad y la

inclusión de grabados y folletines. Destacan en ella *El Siglo* (fundado de 1834), donde colaboraron Espronceda, Pastor Díaz y otros románticos, el *Eco del Comercio* (1834, de Fermín Caballero y Joaquín M.^a López), *El Español* (1835, Andrés Borrego), *El Huracán* (1840, Patricio Olavarría), *El Heraldo* (1842, Luis Sartorius). En el reinado de Isabel II el periódico tiende a elevar a 16 su número de páginas, frente a las 4 habituales hasta entonces; las tiradas aumentan considerablemente gracias, entre otras cosas, a la distribución fuera de las ciudades y en provincias, y los periódicos de mayor audiencia imprimen varias ediciones al día; se organiza la venta callejera junto al tradicional sistema de envío por suscripción; va en aumento la presencia del folletín, la publicidad y la noticia, junto al artículo de opinión sobre tema político, y aparece la prensa socialista y obrerista. Las cabeceras más destacables son *El Clamor Público* (1844, Fernando Corradi), *El Pensamiento de la Nación* (1844, Jaime Balmes), *La Organización del Trabajo* (1848, Fernando Garrido y Sixto Cámara), *La Correspondencia de España* (1848, que tiraba 50.000 ejemplares hacia 1870), *Las Novedades* (1850), *El Eco de la Clase Obrera* (1855, Francisco Pi y Margall), *La América* (1857, Eduardo Asquerino), *El Museo Universal* (1857), *El Pensamiento Español* (1860, Francisco Navarro Villoslada), *El Imparcial* (1867, Eduardo Gasset y Artime). El período 1868-1874 se caracteriza por un aumento considerable del número de periódicos de militancia política, gracias a las medidas liberalizadoras antes citadas; entre ellos *La Igualdad* (1868, Estanislao Figueras, con 36.000 ejemplares en 1869), *El Combate* (1870, de José Paúl y Angulo, a quien se culpó del atentado contra el general Prim), *La Revolución Social* (1871, Fernando Garrido); también aparece en esta época, concretamente en 1869, la mejor revista miscelánea del siglo: *La Ilustración Española y Americana*. La Restauración supuso un relativo descenso de la prensa política y la aparición del sensacionalismo al que nos ha acostumbrado la prensa del siglo xx. En 1874 *El Imparcial*, que tiraba 40.000 ejemplares, fundó su célebre suplemento literario (los *Lunes*), dirigido por Isidoro Fernández Flórez y luego por José Ortega Munilla. *Revista Contemporánea* (1875), *Madrid Cómic* (1880, donde colaboró «Clarín»), *La Vanguardia* de Barcelona (1881), *El Socialista* (1886, Pablo Iglesias), *El País* (1887), *Blanco y Negro* (1891, con 70.000 ejemplares en 1898) y *La Revista Blanca* (1898) son las principales novedades de este período.

Debe hacerse referencia, por breve que sea, a la prensa satírica que recorre el siglo y constituye uno de sus ingredientes imprescindibles. Podemos iniciar su trayectoria en *La Abeja Española* (1812, Bartolomé José Gallardo) y *El Zurriago* (1821, Félix Mejía y Benigno Morales), seguidos por *Fray Gerundio* (1837, Modesto Lafuente), *El Guirigay* (1839, Luis González Bravo), *Guindilla* y *La Risa* (1842 y 1843, Wenceslao Ayguals de Izco), *El Fandango* (1844, Ayguals y Juan Martínez Villergas), *El Tío Camorra* (1847, Martínez Villergas), *El Padre Cobos* (1854), *Gil Blas* (1864, Federico Balart, Eusebio Blasco, Manuel del Palacio), *Jeremías* (1866, Martínez Villergas), *El Cangrejo* (1873), *El Coco* (1888), *Gedeón* (1895).

Si el culto burgués a la familia marcó profundamente la espiritualidad conservadora decimonónica, es lógico que el museo periodístico del xix nos ofrezca una abundante cosecha de publicaciones dirigidas específicamente a la mujer y al

niño; *Correo de las damas* (1833), *El Figurín* (1838), *El Tocador* (1844), *La Silfide* (1845), *El Pensil del Bello Sexo* (1845), *El Cupido* (1848), *La Ilusión* (1849), *El Correo de la Moda* (1851), *Álbum de señoritas* (1852), *El Bello Ideal* (1860), *El Ángel del bogar* (1864), *Flores y perlas* (1883); *El Amigo de la Niñez* (1841), *El Mentor de la Infancia* (1843), *Museo de los Niños* (1847), *La Aurora de la Vida* (1860), *El Amigo de la Infancia* (1874), *La Madre y el Niño* (1883), *La Edad Dichosa* (1890).

Cerraremos este rápido repaso de la prensa especializada con un panorama de las publicaciones de carácter literario, a las que muchas veces convendría mejor la denominación de misceláneas culturales, empezando por *El Europeo*, publicada en Barcelona en 1823 y 1824 por Buenaventura Carlos Aribau, Ramón López Soler y otros, y notable por su atención al Romanticismo. José M.^a Carnerero fundó en los últimos años del reinado de Fernando VII el *Correo literario y mercantil* (1828), *Cartas españolas* (1831), y *La Revista española* (1832); destaca la segunda de ellas por la novedosa calidad de su impresión y grabado y por los primeros artículos de costumbres de Estébanez y Mesonero, y la tercera por la colaboración de Larra tras el fracaso de *El Duende satírico del día* (1828) y *El Pobrecito Hablador* (1832). La década de los 30 vio nacer, además de *El Crítico* de Bartolomé José Gallardo (1835), dos de las más importantes publicaciones del siglo: *El Artista* (1835) y el *Semanario Pintoresco Español* (1836). *El Artista* se distinguió por su excelente tipografía y grabado litográfico y por la presencia en sus páginas de temas artísticos y románticos; contó con Federico de Madrazo, Eugenio de Ochoa, José de Espronceda, José Zorrilla, Patricio de la Escosura, Nicomedes Pastor Díaz y otros literatos del momento. El *Semanario* fue fundado por Ramón de Mesonero Romanos con pretensiones más modestas, que le aseguraron el éxito de venta y la larga duración. Se ocupó de Arte, ciencias naturales, Historia, Literatura, Industria y Tecnología. Su dirección pasó, tras Mesonero, a Gervasio Gironella, Ramón Valladares, Vicente Castelló, Francisco Navarro Villoslada, Ángel Fernández de los Ríos y otros. Cierran la década *No me olvides* (1837) de Jacinto Salas Quiroga, el *Liceo Artístico y Literario* (1838) publicado por la sociedad del mismo nombre y *El Entreacto* (1839), especializado en materia teatral, en el que colaboraron Patricio de la Escosura, Zorrilla, Miguel Agustín Príncipe y Juan Eugenio Hartzenbusch, y que fue continuado por la *Revista de Teatros*.

En la segunda mitad del siglo nacieron *Las Letras y las Artes* (1859, Julio Nombela), *El Progreso* (1865, Juan Valera y Antonio M.^a Segovia), *Revista del movimiento intelectual de Europa* (1865, digna de recuerdo por las colaboraciones juveniles de Galdós), *La Ilustración de Madrid* (1870, Gustavo Adolfo Bécquer e Isidoro Fernández Flórez). En *Revista de España* (1868), *Revista Europea* (1874) y *Revista Contemporánea* (1875) aparecían asiduamente las firmas de José M.^a de Pereda, Galdós, Valera, Emilia Pardo Bazán, «Clarín», Jacinto Octavio Picón o José Ortega Munilla; Galdós y Armando Palacio Valdés fueron temporalmente directores, respectivamente de la *de España* y la *Europea*. En 1871 comienza la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* y en 1874, como se ha dicho más arriba, se inician los *Lunes de El Imparcial*.

En cuanto al fin de siglo, recordemos *La Escena* (1883), *La España Moderna* (1889, en la que colaboraron Valera, «Clarín», Galdós y Unamuno), el *Nuevo Teatro Crítico* (1891) de Emilia Pardo Bazán, la *Revista Nueva* (1899) y *La Vida Literaria* (1899).

LA EDUCACIÓN DE LA MUJER Y SU ACCESO A LA CULTURA

Como es sabido, la mujer fue tan marginada en el XIX del ejercicio de sus derechos políticos como del acceso a la cultura. La ley Moyano de 1857 —de aplicación efectiva muy dudosa— impuso la creación de escuelas para niños de ambos sexos; hasta entonces la educación de las niñas tenía que realizarse en el ámbito familiar, en conventos o en escuelas privadas. La España del XIX prefirió en todo caso que las niñas fueran tuteladas por la Iglesia, y así proliferaron las congregaciones femeninas dedicadas a la enseñanza desde el reinado de Fernando VII a la Restauración (Escolapias, Adoratrices, Hijas de Jesús, Esclavas del Sagrado Corazón...). En la enseñanza secundaria la presencia de mujeres era muy escasa, y hasta 1910 tuvieron que solicitar oficialmente permiso para cursar estudios universitarios; en ese año sólo había 21 matriculadas en la Universidad española, 6 más que en 1890, y tenemos noticias de que algunas mujeres asistían a la Universidad disfrazadas de hombre.

Una de ellas, Concepción Arenal, nos dejó en *La Mujer del porvenir* (1869) un diagnóstico de serena y aplastante lógica. ¿Por qué puede una mujer ser reina o estancquera, pero le está vedado desempeñar cualquier otra profesión entre esos dos extremos? ¿Por qué son las mujeres iguales a los hombres en el castigo por la comisión de delitos, pero no en los derechos civiles? (cap. 1). El cap. 5 expone las consecuencias, nefastas en todos los órdenes, de la falta de educación de la mujer y de su consiguiente falta de independencia económica, que no le permite subsistir más que a cambio de la entrega de su cuerpo, sea en forma de matrimonio o de prostitución. Inducida y acostumbrada la mujer a desatender su inteligencia, se hipertrofia en ella malsanamente el sentimiento: «Amar es para ella la vida, toda la vida; el amor es a la vez un recurso, una ocupación, y ama sin medida, ciegamente, con locura, con delirio, porque sin el amor, sin algún amor, su existencia es la negación, es la nada. Así se la ve recorrer apasionada la escala de todos los amores, los sublimes como los ridículos, desde el santo amor de Dios al que le inspira su perro o su garo». Las mujeres, opina Concepción Arenal (cap. 8) pueden ejercer todas las profesiones, incluido el sacerdocio, salvo las de soldado, juez, político y las que implican autoridad con ejercicio del mando. Resuena el eco de sus ideas en algunos párrafos del artículo *La Madrileña* de Patrocinio de Biedma, en *Las Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881).

Todo conspiraba contra la formación e incluso la manifestación pública de talentos como los de Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Amalia Domingo, Amalia Fenollosa, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de

Avellaneda, Ángela Grassi, Ángeles López de Ayala, Emilia Pardo Bazán, Margarita Pérez de Celis o Pilar Sinués. Las salidas profesionales accesibles a la mujer eran escasas y no efectivas hasta el último tercio del siglo (maestras, enfermeras, bibliotecarias, empleadas de Correos y Telégrafos). Rosario Acuña fue en 1884 la primera mujer que desempeñó una cátedra del Ateneo, y Emilia Pardo Bazán, en 1916, la primera catedrática de Universidad. La sociedad española del XIX consideraba a la mujer un ser vicario, decorativo y reducido al ámbito familiar, lo que no exigía más bagaje intelectual que lectura, escritura, religión y moral, cálculo, costura y bordado y algo de música y canto. De las niñas de Pez nos dice Galdós en el capítulo 12 de *La Desheredada*: «Su instrucción se circunscribía a un poco de Catecismo, una tintura de Historia, ¡y qué Historia!, algunos brochazos de francés y un poco de Aritmética». Jacinta Arnaiz, según el mismo Galdós, era modesta, delicada, cariñosa, *mona* y «había leído muy pocos libros», mientras su marido Juanito Santa Cruz había cursado Letras y Derecho y, hasta que a los 24 años tuvo la revelación de la inutilidad de la lectura, fue cliente asiduo de la librería de Bailly-Baillièrre, con aquiescencia y orgullo de sus padres. Cuando la madre de Juanita (en *Juanita la Larga* de Valera) recibe carta de don Paco la lee silabeando «con no poca fatiga, porque, si bien sabía leer, no leía de corrido». En *Lágrimas* de Fernán Caballero, la marquesa de Alocaz había sido «criada en un convento sin más nociones ni educación que las que se necesitan para formar una mujer virtuosa, una buena madre y una mujer de su casa, sin jamás haber leído un libro», laguna que suplía ventajosamente gracias al instinto, el tacto y el «natural señorío» que la habían hecho «altamente distinguida» y «delicadamente culta». A la Juanita de Valera le enseñaron catecismo, costura y bordado, lectura, escritura y cálculo, rudimentos de Historia y Geografía, romances y las fábulas de Samaniego. Excepcional y hasta erudita fue la educación de doña Ana en *Las Ilusiones del Doctor Faustino*, a cargo de un sacerdote francés emigrado gracias al cual leyó ella a Racine, Corneille, Boileau, Góngora, Calderón, el Padre Mariana o el Padre Feijoo.

En la escena 1 del primer acto de la comedia *El Editor responsable* (1842) de Manuel Bretón de los Herreros, Ana, una joven que trabaja de costurera, se autodefine así: «Yo sé leer y escribir / mejor que otras de mi clase, / y la doctrina cristiana / [...]. Sé guisar un fricandó / y sazonar un potaje; / sé tener limpia la casa / [...] Si Dios quiere que me case / [...] sabré ser / buena esposa y buena madre. / Ve aquí toda mi instrucción, / y me parece bastante / para una pobre muchacha / criada en toscos pañales». La educación en un convento de la Clara de *La Fontana de Oro* galdosiana incluye lectura, escritura, costura, catecismo, rosario y frecuentes castigos corporales administrados por una monja tan avinagrada como el sacerdote Pedro Polo de *El Doctor Centeno*, maestro también en una escuela conventual. En el capítulo 12 de *La Regenta* resume don Robustiano, conversando con el Magistral, los efectos de la estancia de las muchachas en los conventos, entre los 10 y los 15 años de edad. Salen de ellos obnubiladas e idiotizadas, para sumergirse en una segunda dosis de beatería casera, de aislamiento, de piano y de costura tras la cual, convento por convento, deciden muchas volver al primero.

La educación de la Clemencia de Fernán corrió a cargo de su tío, «el tipo del hombre superior que gira en aquella alta esfera a la que sólo pueden llegar los que unen a los más bellos dotes naturales la virtud, el saber, el conocimiento del gran mundo, el uso de la alta sociedad y la cultura». Tan excelso varón sólo ejerció una tutela metódica en la enseñanza de lenguas, porque, decía a su sobrina en el capítulo 2 de la segunda parte, «Tú no vas a poner cátedra [...]. Debes sólo formarte un ramillete con las flores del árbol del saber puesto que, como mujer, tienes que considerar tus conocimientos no como un objeto, una necesidad o una base de carrera, sino como un pulimento, un perfeccionamiento, es decir cosa que serte debe más agradable que útil», es decir como cosa placentera y de adorno, como una gracia añadida que nunca —advierte el prudente tío— debe conferir a la mujer una apariencia de superioridad, lo cual sería siempre para ella «una carga»; «gozar de ella y disimularla con vehemencia es la gran sabiduría de la mujer». En el capítulo 2 de *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, primera carta de la vizcondesa de Ayamonte a su padrino Mariano Luz, se refiere ella a la educación que éste le dio, por preceptores domésticos: «Nada de método —repetías—. Tú no has de seguir carrera; sólo necesitas conocimientos varios, útiles, hermosos, para que te sazonen el vivir y te afirmen la razón». Y si don Carlos Ozores alardeaba de feminista y librepensador y dio a su hija Anita una educación liberal, nos revela «Clarín» en el capítulo 4 de *La Regenta*, «en el fondo de su conciencia tenía a la hembra por un ser inferior, como un buen animal doméstico».

La educación de la mujer en la España del xix, salvo los cañazos y pescozones de que estarían exentas las niñas de buena familia, no debió de ser sustancialmente distinta a pesar de las diferencias de clase, salvo en las materias de adorno (canto, piano, francés). Sin duda las burguesas acomodadas o las aristócratas, menos o nada sujetas a la esclavitud doméstica y libres de trabajo asalariado, tenían siempre la opción y los medios para instruirse por su cuenta a escondidas o bajo la autoridad de sus maridos y la autocensura de los prejuicios morales que les habían sido infundidos. Pero sobre todas pesaba como una maldición el «Tú no has de seguir carrera» y «Tú no vas a poner cátedra». Galdós nos dejó en *Tristana* una excelente reflexión sobre la educación programada para que la mujer sólo pueda desempeñar los papeles que le reconoce la sociedad masculina (esposa, madre, monja, actriz, prostituta), en la conversación del capítulo 5 entre la protagonista y Saturna. Tristana es consciente de que no la han preparado para ejercer ninguna profesión con la que independizarse, salvo la de costurera. Durante su idilio con el pintor Horacio Díaz renueva las lamentaciones y reproches: «Mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial que las niñas aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés [...]. No ceso de echar pestes contra los que no supieron enseñarme un arte, siquiera un oficio [...]. El maldito don Lope ni aun eso se ha ciudado de enseñarme. Nunca he sido para él más que una circasiana comprada para su recreo, y se ha contentado con verme bonita, limpia y amable». Todo ello con gran turbación de Díaz, que en realidad aspira, por muy artista que sea, al mismo modelo de mujer que don Lope. Juanita la Larga, en el capítulo 12, confiesa a don Paco que se cree ignorante pero no tonta, y

él replica: «Yo no quiero instruirte sino enamorarte. No aspiro a ser tu libro sino tu novio». Ana Ozores (capítulo 5) quiere emanciparse, pero siéndole impensable el trabajar, no tiene más horizonte que el convento o el matrimonio; y sus inclinaciones literarias producen tanto estupor y rechazo como si le hubieran descubierto «un revólver, una baraja o una botella de aguardiente». Ana, ridiculizada por la opinión unánime de su entorno, escribe a escondidas y por las noches versos que en seguida destruye. Le dan el apodo de «Jorge Sandio», y los jóvenes que la tratan le ponen en claro que «en una mujer hermosa es imperdonable el vicio de escribir» y que a ningún hombre le gusta que su mujer lo supere en talento, porque eso sería en ella como ponerse los pantalones.

En la colección *Las Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881) tenemos dos acertados diagnósticos de la situación que se ha venido describiendo, en los artículos *La Poetisa de pueblo* y *La Poetisa romántica*. Según el primero, la injusticia de los hombres y la deficiente educación de las mujeres hacen que se malogren muchos talentos femeninos, especialmente los de aquellas que se encuentran reducidas a los limitados horizontes del medio rural. Todo comienza en la infancia: en un rincón del cuarto de juegos se refugia la niña con su canastilla de labor y sus muñecos, predispuesta a ser «la más excelente de las madres y la más tierna de las esposas». Alguna, sin embargo, caprichosa y fantasiosa, corre de un lado a otro «en alegre desconcierto», haciendo presagiar la coquetería e inmodestia que no le será perdonada de mayor. Otra se muestra refractaria a los juegos y a los quehaceres domésticos; sus padres la reprenden y la castigan, lee libros a escondidas para alimentar su vocación literaria, y al alcanzar el uso de razón «comprende lo amargo de su situación» y «adivina lo sombrío de su porvenir». Ocupado el día en quehaceres domésticos, lee y escribe robando horas al sueño; su educación es tan pobre que apenas puede expresarse por escrito, y no puede mejorarla leyendo los folletines de los periódicos. Al fin consigue cierta estimación leyendo versos en la fiesta de cumpleaños de su padre y publicando en periódicos locales, y entonces la acusan de marisabidilla y se ensañan con ella, especialmente las mujeres, «porque a su modo de ver la mujer sólo debe ocuparse de los quehaceres domésticos y no de asuntos de pluma, propios del hombre».

El segundo artículo, *La Poetisa romántica*, nos presenta a una joven educada en un convento: un poeta célebre amigo de la familia lleva unos versos suyos a un periódico, cuyos redactores, «detractores del bello sexo» por principio, los ridiculizan sabiendo que su autora es «una señorita»: «Sólo conociendo como conocemos la injusticia con que el hombre nos trata y el furor con que castiga a la que entra en lo que llama él su campo, se puede tener una idea de lo descrito», porque el hombre se empeña tanto en idolatrar a la mujer que permanece en su supuesta esfera como en denigrar a la que quiere salir de ella, a pesar de que «las escritoras románticas que conocemos son excelentes esposas, tiernas y solícitas madres, hijas respetuosísimas...», en lo cual la autora parece haber querido salir al paso de opiniones como las sustentadas por Eduardo Saco en *La Literata*, del tomo I (1871) de *Las Españolas pintadas por los españoles*, o por Martínez Villergas en el segundo



Luis López Piquer. **La coronación de Quintana.** 1859. Museo del Prado. Depositado en Madrid. Palacio del Senado.

de los artículos que dedicó a *Las Tertulias* en el *Álbum de Momo*: «No hay cosa más repugnante y más tonta que una mujer hablando de política o haciendo coplas».

STATUS Y PRESENCIA SOCIAL DEL ESCRITOR

Desde su iniciación en 1901 el Premio Nobel (cuya primera concesión a un español recayó en don José de Echegaray) se convirtió en el reconocimiento último de la carrera de un escritor. En el XIX, como en el siglo anterior, la culminación de esa carrera la constituía el ingreso en las Reales Academias. A la Española pertenecieron Bretón, Javier de Burgos, Campoamor, Donoso Cortés, Echegaray, Patricio de la Escosura, Antonio Gil y Zárate, Luis González Bravo, Juan Eugenio Hartzenbusch, Nicomedes Pastor Díaz, Pereda, Pérez Galdós, Quintana, el duque de Rivas, Juan Valera; a la de Bellas Artes, Gil y Zárate, Quintana, Rivas; a la de Ciencias Morales y Políticas, González Bravo, Pastor Díaz, Valera; a la de la Historia, Alberto Lista, Donoso Cortés; a todas las citadas Menéndez Pelayo, y asimismo Francisco

Martínez de la Rosa, que fue también miembro de la de Jurisprudencia y Legislación. El peregrino agasajo de la coronación, prueba de respeto público con ribetes de esperpento, cupo a Quintana, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Núñez de Arce, Zorrilla o Salvador Rueda. Más positivo y no menos brillante florón era el desempeño de importantes cargos públicos, la más noble faceta de la «empleomanía» que como sintomática del siglo denunciaron costumbristas y satíricos. Fueron diputados o senadores Antonio Alcalá Galiano, Wenceslao Ayguales de Izco, Javier de Burgos, Campoamor, Patricio de la Escosura, Espronceda, Martínez de la Rosa, Pastor Díaz, Quintana, Rivas, Antonio Ros de Olano, Valera, y Larra salió elegido, aunque no llegara a sentarse en el Congreso. Llegaron a ministro o embajador Alcalá Galiano, Burgos, Donoso Cortés, Escosura, González Bravo, Adelardo López de Ayala, Martínez de la Rosa, Pastor Díaz, Rivas, Tomás Rodríguez Rubí, Ros de Olano, Valera; Pastor Díaz y Campoamor fueron gobernadores civiles, y el segundo director general de Sanidad; Quintana y Gil y Zárate, directores generales de Instrucción Pública; Bretón, Hartsenbusch y Menéndez Pelayo, directores de la Biblioteca Nacional. El currículum de don José de Echegaray fue uno de los más brillantes: diputado, senador, ministro, director general de Obras Públicas, presidente del Consejo de Instrucción Pública, director de Tabacalera, Premio Nobel y presidente de la sociedad de Velocipedistas Madrileños. En su poema *Cuadro de pandilla* comentó Martínez Villergas el célebre cuadro de Esquivel, pintado al mediar el siglo, donde se reúne medio centenar de literatos alrededor de Zorrilla. «Es una turbamulta acostumbrada / con la intriga a medrar», sentencia el poeta, molesto por haber sido excluido del grupo; y con evidente injusticia se refiere luego a la vía de acceso a los cargos públicos que era el éxito literario, y viceversa: «Por esto sólo con horror me miran / los que por el político mercado / su dignidad vendiendo audaces giran».

Pero si la gloria y los empleos eran el horizonte remoto de los hombres de letras del XIX, a corto plazo la subsistencia les imponía otras preocupaciones más modestas. Pocos se dedicaron a la docencia, tarea oscura y mal pagada; el caso de Lista es a todas luces excepcional. Vivir de la pluma fue la gran batalla y la gran novedad del XIX. La propiedad intelectual fue regulada por las Cortes de Cádiz y limitada a 10 años después de la muerte del autor, plazo ampliado a 50 (25 en el caso de obras de teatro) en 1847 y a 80 en 1879. La guerra civil entre autores y editores (véase el segundo de los artículos de Larra titulados *¿Quién es por acá el autor de una comedia?*) se generaliza en el XIX, no sin precedentes sonados, como el pleito, a fines del XVIII, entre Pedro Montengón y la casa de Sancha. La peculiaridad distintiva del XIX en cuanto a las condiciones de vida del escritor es la conversión generalizada de la obra literaria en un producto sujeto a las leyes de un mercado que, si ofrece una demanda potencial de la suficiente entidad para que tenga sentido la profesión de escritor como fuente exclusiva de ingresos capaz de sustentar a quien la desempeña, al mismo tiempo lo deja indefenso ante las oscilaciones de esa demanda y lo obliga a subordinarle su libertad creativa. En *La Bohemia* de Walter Benjamin puede encontrarse un agudo análisis de ese proceso y sus componentes: la dependencia del escritor y su éxito (Dumas, Lamartine, Sue) o fracaso (Baudelaire) según sepa o no

halagar los gustos del consumidor, los fenómenos del taller, del «negro» y del manager literario, el salto a la carrera política merced a la fama obtenida pluma en mano.

Son abundantes los testimonios de escritores decimonónicos españoles a propósito de la situación que he pretendido bosquejar. En *¿Quién es el público y dónde se encuentra?* Larra concluye que si es un sinsentido poner en dicho público la justificación última del trabajo intelectual y la justa valoración de sus méritos, «sólo concibo y me explico perfectamente el trabajo, el estudio que se emplean en sacarle los cuartos». Mesonero se pregunta, en *Costumbres literarias*, por el destino del hombre de letras que, confiado en sus dotes, haya desdeñado los intereses materiales: «su vida se consumirá angustiosa en medio de tristes privaciones» aunque logre alta estima de los entendidos y la fama póstuma. En el presente, sigue Mesonero, los jóvenes ambiciosos abrazan las Letras para alcanzar honores y empleos políticos, «en términos que un mero literato no sirve para nada a menos que guste de cambiar su título de autor por un título de autoridad». Y en *El Autor de bucólica* (uno de los *tipos ballados* de sus *Contrastes*) escribe: «La literatura mercantil se desarrolla, en fin, entre nosotros», aunque «la importancia metálica de esta profesión no ha llegado en España al grado que alcanza en los mercados extranjeros, y solamente el ramo teatral es el que ofrece ventajas a los que se dedican a cultivarle», si bien el poeta dramático, a tenor de la *Fisiología del poeta* (1843) de Mariano Noriega, ha de correr con el coste de las timbas que lo amenazan con silbar sus obras o le ofrecen aplaudirlas.

«En el día ya empiezan los artistas a formar clase y a considerarse un estado, aunque sin posición; y aquí, lector amigo, consiste el *busilis* en la posición, y no de tercera y cuarta como de baile, sino de empleo u ocupación productiva, de modo que aunque hayamos adelantado un pasito en punto a considerárenos ya una clase de hombres que no son, como hasta hace poco, ni desocupados, ni locos ni mal entretenidos, aún no hemos conseguido una posición en el mundo, por cuanto el trabajo no es como un pagaré que representa siempre dinero tangible». Estas palabras de Gregorio Romero Larrañaga (*La Gastronomía y la Literatura*, en el ya citado *Álbum de Momo*) son de una sorprendente perspicacia, como el trazado de la evolución psíquica del violinista Ventura Rodríguez en *Las dos cajas* de «Clarín»: desprecia los trucos, el virtuosismo facilón y las modas y gustos del momento hasta que los problemas económicos familiares lo obligan a postergar sus ideales y a doblegarse ante el público y los empresarios; así sale de apuros pero pierde la fe en sí mismo y en su arte.

Antes he dicho que fue peculiaridad del XIX el cambio en el status de escritor y en la definición social de su labor que los convirtió, respectivamente, en productor y en mercancía. Nuestros hombres de letras del XIX percibieron tales diferencias en su contraste con la situación vigente en el Antiguo Régimen. Zorrilla colaboró en *Los Españoles pintados por sí mismos* (1843) con un artículo titulado *El Poeta*, que empieza con el parangón entre el del siglo XVIII y el del XIX; el primero vivía del mecenazgo o dedicaba a la literatura los ocios de una profesión sólida, mientras para

el segundo las Letras son una ocupación autónoma que —¡una vez más!— puede conducirlo a «la Secretaría de Estado o de Gobernación, la Biblioteca Real o una legación al extranjero», y también, si no es un simple aficionado sino «el que cuenta con hacer de la poesía su profesión y su ocupación de toda la vida», y si se dedica al teatro, el género lucrativo por excelencia, puede labrarle un porvenir de gloria y «utilidad». Y en *El Reclamo de la literatura* (de *Álbum de un viejo*) observó Palacio Valdés que el escritor contemporáneo, que se ve forzado a tener algo de comerciante, debe atraer al público recurriendo a la publicidad; «La competencia lo exige» puesto que «no hay príncipes y grandes de España que lo amparen como en tiempos pasados, ni obispos que lo bendigan, ni confesores que lo recomienden a sus penitentes». Véanse las cavilaciones del joven protagonista en el capítulo 2 de *Las Ilusiones del doctor Faustino* de Valera, sobre el mecenazgo y la obediencia al mercado literario.

El brillante porvenir que el joven Zorrilla auguraba a sus cofrades no siempre se hizo realidad. Él mismo cerró su peor negocio al vender los derechos de *Don Juan Tenorio*, y pasó la última etapa de su vida creyéndose una gloria nacional y urdiendo humillantes intrigas para vivir a costa del Tesoro Público. La triste crónica de su indigencia no fue un caso aislado. Quintana —por poner un ejemplo significativo— no pudo pagarse el traje de gala con el que fue coronado, y no nos faltan alusiones a la vocación trágicamente malograda en la España del XIX: el don Timoteo de Modesto Lafuente (*Un Literato y un capitalista*, en el tomo I de *Teatro social del siglo XIX*); el vate degradado de Pedro Antonio de Alarcón (*La Nochebuena del poeta*, de *Cosas que fueron*), malviviendo en un tugurio de Madrid de mal pagadas colaboraciones en periódicos y teniendo acaso que sufrir las circunstancias descritas por «Clarín» en su *Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico*; los conmovedores retratos galdosianos de Alejandro Miquis y José Ido del Sagrario, tan conmovedores como las piruetas exquisitas en la cuerda floja del fracaso, engalanadas de invocaciones a la morfina y a María Malibrán, que trenzó Alejandro Sawa en *Iluminaciones en la sombra*. La falta de éxito «mercantil» y «metálico» en que terminaron las ilusiones de tantos escritores del XIX —especialmente los poetas, destinados fatalmente a la indigencia— me parece directamente relacionada con la exaltación compensatoria de la excelsitud de un supuesto genio cuya elevación ha de carecer forzosamente de respuesta en un mundo prosaico y falto de anhelos espirituales. En *A la memoria del poeta Monroy* (José Martínez Monroy, muerto en 1861 a los 24 años), Fernández Grilo afirma que Dios lo llamó a su seno al advertir «que era muy grande su canto / para el concierto del mundo», por el que pasó fugazmente como «águila que cruza errante / el infinito que aterra», eclipsando el resplandor del Sol con el de su gloria. «Oh Dios, tú que has sembrado mi carne de armonías, / a ti te las consagro, pues tuyas son, no mías», exclama Salvador Rueda en *La Canción del poeta*, y en *La Lámpara de la poesía* imagina que «las almas acuden de sed abrasadas» a «la fuente sublime del verso de oro». A los quince años Rubén Darío escribió un autorretrato titulado significativamente *Ingratitud*, donde se confiesa atormentado y gemebundo, víctima de tempestades espirituales y al tiempo

Juan Espina. **Paisaje en abanico**. (Anverso). Madrid. Museo del Prado.



Juan Espina. **Paisaje en abanico**. (Reverso). Madrid. Museo del Prado.

Poesías autógrafas de M. del Palacio, Felipe Pérez, G. Núñez de Arce, Pedro M. Barrera, J. de Burgos, Lustoñó, C. Fernández Shaw, M. Ramos Carrión, J. Feliú y Codina, Vital Aza, Tomás Luceño, Constantino Gil, Eugenio Sellés.



poseedor de verdad y redención que generosamente ofrenda a la humanidad, de la que no obtendrá más recompensa que la miseria de una bohardilla y la muerte en un hospital; *El Poeta* (también de 1882) concluye con este vaticinio acusatorio: «Haced que el poeta sucumba, / destruid su ideal bendito, / que él entrará al infinito / por la puerta de la tumba!»

Si la dureza de la vida literaria en las condiciones mercantiles impuestas por el siglo burgués dio lugar a evasiones de arrogancia mitificadora como las que hemos visto, no es extraño que asimismo condujera a la añoranza de la condición del escritor, vicario pero por eso protegido, en la sociedad aristocrática del inmediato pasado al que hemos visto aludir a Zorrilla y Palacio Valdés. El XIX nos ofrece el último acto, ya anacrónico y en vía muerta de nostalgia desconectada de la realidad, de la tradición de poesía áulica que arranca del reinado de Luis XIV. Larra, Juan Bautista Arriaza, Quintana, Lista o Juan Nicasio Gallego se aproximaron al trono para conmemorar el matrimonio de María Cristina, sus cumpleaños y embarazos, el nacimiento de Isabel II y su jura como heredera, o el Abrazo de Vergara. Pastor Díaz cantó la jura de la Constitución de 1837; Fernández Grilo, la muerte de Alfonso XII y el primer cumpleaños de Alfonso XIII. Del rey abajo, Gallego celebró en verso el matrimonio de la condesa de Toreno y la botadura de un buque; Vicente Barrantes y Cánovas del Castillo lamentaron la muerte de la hija del marqués de Tabuérniga en el *Seminario Pintoresco Español* de 1852, y la de la duquesa de Frías, en 1830, fue llorada en una *Corona fúnebre* que reunió a las mejores liras del momento. Larra,

que no estuvo limpio de pecado, se permitió una *Sátira contra los malos versos de circunstancias*, en su opinión tan fastidiosos como los nacidos de otro rito que también pareció reanimar el aura crepuscular de los poetas decimonónicos, y al que el mismo Larra dedicó su artículo *El Álbum*. La moda de los álbumes rigió desde el Romanticismo hasta el fin de siglo, unida a la de los versos escritos en abanicos. «El álbum —escribe Larra— es un enorme libro, en cuya forma es esencial condición que se observe la del papel de música. Debe estar, como la mayor parte de los hombres, por de fuera encuadernado con un lujo asiático, y por dentro en blanco; su carpeta, que será más elegante si puede cerrarse a guisa de cartera, debe ser de la materia más rica que se encuentre, adornada con relieves del mayor gusto y la cifra o las armas del dueño». Era un objeto casi siempre, aunque no necesariamente, femenino, que solía enviarse a casa de los escritores y artistas distinguidos para que, sin necesidad de repentizar, dejaran testimonio de su respeto y veneración a la poseedora, ensalzando sus gracias físicas y espirituales. Pasaban a veces los poetas grandes apuros en tan difícil trance, del que no salió muy airoso Fernández Grilo: «Marquesa, grande es mi empresa, / pues tienes encantos tales / que expresar lo que tú vales / es muy difícil, marquesa». Mejor librado quedó Quintana en 1846; tras preguntarse con visible angustia: «¿Qué pondré en verso yo aquí / para Flora de Ferrer, / que a su oído delicado / pueda llegar sin desdén?», echó mano de su antigua amistad con el padre de la dama y acabó con un bufido de alivio: «Pido al Cielo que de flores / siempre sembrados estén / los senderos de la vida / para Flora de Ferrer». Al tener entre manos el *Álbum de una señora del gran mundo* no pudo Pastor Díaz dejar de advertir su semejanza con la historia de una vida y las páginas de un alma, y confesar melancólico que muchas del libro de sus ilusiones estaban borradas y vacías.

Sabemos, entre otros, de los álbumes de Tomasa Andrés de Bretón, la condesa de Antillón, Pura Cabezas, Matilde Díez, Eladia Espartero, la baronesa de la Fuente de Quinto, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Facunda Honrubia, la marquesa de Navares, Dolores Muñoz Gaviria, Dolores Perinat, Carmen Quintana de Ros de Olano, Pilar Sinués, Adelaida Torres y el conde de San Luis. Por su especial riqueza destacan el de Eugenia de Montijo y el entregado por el Liceo de Madrid a la reina M.^a Cristina en 1838. El rito del álbum aparece en el capítulo 7 de la primera parte de *Elia* de Fernán Caballero, y en el 15 de *Pedro Sánchez* de Pereda. En *La Regenta* y en *El Amigo Manso* tenemos dos poetas de álbum, respectivamente Trifón Cármenes y Francisco de Paula de la Costa, reflejo de la perduración y el arraigo de una costumbre, entre simpática y grotesca, que también documenta la obra poética de Juan Valera con la breve composición de 1873 *En un abanico*. No se olvide la sección «Álbumes y abanicos» en la obra de Rubén Darío.

A la gama de opciones profesionales del escritor se incorporan en el XIX dos capaces de proporcionar audiencia mayoritaria y éxito económico: la de novelista por entregas y la de periodista.

Las novelas por entregas —de ahí su nombre— aparecían en fascículos de 16 páginas o en forma de folletín periodístico. En el primer caso se distribuían por

suscripción (por correo o con reparto a domicilio) o en librerías y puestos fijos de venta; la entrega solía ser semanal, y las obras podían tardar dos o más años en completarse. El comprador las coleccionaba entonces, añadiendo cubiertas y grabados, y los editores las vendían también en volumen a posteriori, sin perjuicio de que en otros casos aparecieran íntegras antes de darse fragmentadas, lo que indica que la entrega se dirigía específicamente al público de bajo poder de compra. El procedimiento producía, en efecto, una falsa impresión de baratura al fraccionarse el pago (aunque de hecho la suma del precio de las entregas fuera superior a lo que se hubiera pagado por un volumen de similar extensión y características) y permitía llegar a un elevado número de lectores de todas las clases sociales, incluida la más pobre. «Aquella producción de novelas que durante quince años disfrutó del favor de un público poco acostumbrado a leer —escribe Julio Nombela al comienzo del libro V de sus *Impresiones y recuerdos*— contribuyó a fomentar la afición a la lectura, tan escasa en España y que tan provechosa ha sido para los escritores que vinieron después».

Los autores solían estar ligados a los editores por contratos que exigían producción constante a plazos fijos, y así aquéllos trabajaban con ritmo industrial, dictando a amanuenses o taquígrafos o empleando colaboradores anónimos. Manuel Fernández y González o Enrique Pérez Escrich ganaron grandes sumas, y Ayguals de Izco fundó una empresa editorial para la explotación de sus propias obras y de las traducciones de Eugenio Sue. Aunque la publicación fraccionada no implicara forzosamente compromiso ideológico o denuncia revolucionaria (téngase presente, por citar un caso conocido, que *La Gaviota* de Fernán Caballero apareció por entregas), ha quedado asociada a temas como la explotación del obrero o la seducción y tribulaciones de la mujer trabajadora, tratados en las muestras más célebres del género, y al socialismo, el anticlericalismo y el republicanismo del xix. El establecimiento en 1852 de la censura previa para folletines y entregas y la creación del cargo de censor de novelas (que no desdeñó Gustavo Adolfo Bécquer) son indicios de su popularidad y de la capacidad de agitación que el poder les atribuía. El auge de la entrega, iniciado hasta 1840, era ya decadencia unos treinta años después, aunque el sistema perduró durante todo el siglo, con frutos tardíos como *Silvestre Paradox* de Baroja, *La Guerra del Transvaal* de Maeztu, *La Cara de Dios* de Valle, *Arroz y tartana* o *Flor de Mayo* de Blasco Ibáñez. Galdós (en cuyos primeros *Episodios* y novelas ha señalado la crítica la huella de rasgos propios del folletín) nos dejó al final de *El Doctor Centeno* y al principio de *Tormento* un cuadro de las características del género, entre los proyectos y andanzas de Ido del Sagrario; «Verás mi nombre por esas esquinas de Dios», fantasea el infeliz pensando en los carteles publicitarios que podían permitirse los editores de tan rentable literatura, «y te echarán por debajo de la puerta un cuaderno con láminas muy majas y un poquito de texto, para que caigas en la tentación de suscribirte». Planea Ido ocuparse «de los hombres oprimidos del peso de su condición social» y de las pobres muchachas que, aunque hambrientas y con «los dedos pelados de tanto coser», resisten sin desfallecer las insinuaciones de viles seductores porque «son más honradas que el Cordero Pascual».

La otra gran novedad del XIX fue la profesión periodística tal como la entendemos hoy. La figura del periodista, escribía Miguel Agustín Príncipe en *El Entreacto* de 10 de Noviembre de 1839, «es casi nueva para los españoles». El mismo año, el número 11 del *Semanario Pintoresco Español* (en el artículo *Un Periódico político*) evoca el afán de los lectores por saber, mientras toman el desayuno, «cuanto pasa en las cuatro partes del mundo» en lo tocante a «todo lo político, literario e industrial del día», y describe una redacción y las misiones respectivas de sus componentes, lo mismo que hará a su vez Antonio Flores en *El Cuarto poder del Estado*.

El poder e influencia social que el periodismo implicaba no pasaron desapercibidos a los literatos del XIX, y tampoco el hecho de que se estaba convirtiendo en una nueva vía de encumbramiento, más rápida y de más fácil desempeño. En *El Periodista* lo definió Mesonero como «una potencia que quita y pone leyes, que levanta los pueblos a su antojo, que varía en un punto la organización social», y describió la carrera de un pollo semianalfabeto que gracias al periodismo asciende en política y consigue acabar retratado «de grande uniforme por López o Madrazo».

En *La Redacción de un periódico* de Bretón de los Herreros, el editor de uno de oposición se vuelve progubernamental por interés, pero el redactor jefe, Agustín, sustituye por error un artículo elogioso por otro violentamente crítico, recién recibido y no censurado. El gobierno compra la edición, subvenciona al editor y da un empleo a Agustín. Al reseñar la obra, Larra lamentó que Bretón diera a entender que todos los periodistas son venales y que presentara un gobierno que soborna en vez de perseguir. El tema reaparece en *El Editor responsable*, donde Dupré es sobornado una vez se sabe que escribió el artículo que motivó la acción judicial contra Gaspar.

También en los capítulos 19, 20 y 22 de *Pedro Sánchez*: Mata consigue al protagonista empleo en el periódico revolucionario *El Clarín de la Patria*; cuando su eficaz oposición causa problemas al Gobierno don Augusto Valenzuela, que hasta entonces ha despreciado las peticiones de auxilio de Pedro, le ofrece el puesto de redactor en un periódico gubernamental, aunque el joven no acepta.

No es más halagadora la imagen del periodista en las colecciones costumbristas, empezando por *El Escritor público* de José María de Andueza en *Los Españoles pintados por sí mismos. El Periodista de oficio* de José Garay (*Los Españoles de Ogaño*, vol. I, 1872) y *La Redacción del periódico demoledor* de Eduardo de Lustonó (*Madrid por dentro y por fuera*, 1873) cifran el medro del periodista político en la demagogia, la charlatanería, el sensacionalismo morboso, la calumnia y el cambio lucrativo de ideas; *El Gacetillero* de Nicolás Díaz de Benjumea (*Los Hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, 1882) retrata las ventajas que de su condición puede extraer el periodista en las sociedades provincianas.

Con el crescendo de las tiradas en la segunda mitad del siglo, el periodista se afianza como nueva especie de plumífero detentador del poder que confiere una audiencia muy superior a la que para sí podía soñar un literato. Diríase que algunos escritores de la época se sintieron molestos por el horizonte que, a su modo de ver

inmerecidamente, se abría ante los profesionales de la prensa, sin necesidad de formación o capacidad literaria, e interpretaron su actividad como intrusismo y como una vejación su ejercicio de la crítica. «En los periódicos todo denuncia el menosprecio del arte y de sus intérpretes», escribió «Clarín» en un palique de *Madrid Cómico*, 6 de Enero de 1900; «Hay dinero para satisfacer la pueril y hasta enfermiza oscuridad, adquiriendo con diligencia noticias y pormenores insignificantes y a veces escandalosos, y no hay un cuarto para pagar una colaboración decorosa que defienda con crítica ilustrada los fueros de lo bello. Ni el novelista, ni el dramaturgo, ni el poeta ni el filósofo pueden esperar de la prensa el examen concienzudo, técnico, de perito, de sus trabajos [...] Escriben los reporters críticos, que lo mismo hablan de pelotaris que de poetas...». En *Bustamante* aparecen el gacetillero Pepito Rueda y sus compañeros redactores de *El Bisturí*, prodigios de envidia, ignorancia y miseria moral; *González Bribón* denuncia actitudes y gatuperios similares a los que enumeró Jacinto Octavio Picón en *Las Sabandijas literarias*; el juvenil *Estilicón*. *Vida y muerte de un periodista (El Solfeo, 1876)* satiriza la vocación literaria de un infeliz cuyo padre, frenólogo, lo gradúa de genio, y que, sucesivamente poeta y periodista, pone fin a su vida comiéndose una resma de recortes de prensa. Incluso alguien tan ponderado como Juan Valera, al contestar al discurso de ingreso en la Real Academia Española de Isidoro Fernández Flórez, reconoció en el periódico una capacidad de influencia superior a la del libro, no sin aludir al amarillismo y a la protección política.

No quiero terminar este apresurado recuento sin mencionar dos novelas extensas dedicadas al tema: *El Periodista* de Eduardo López Bago y *El Cuarto poder* de Armando Palacio Valdés. La primera (que según declara el autor en el epílogo fue interpretada como sátira contra Cánovas y Romero Robledo) nos introduce en la tertulia de un ministro entre cuyos familiares se cuentan el ingenioso y mordaz Suárez, especialista en controversia política de altos vuelos, y el rastrero «Víbora», colaborador en periódicos populacheros que vive de chantajear con la amenaza de sus artículos. Siguen las desgracias del confeccionador de *La Voz del país*, despedido por Suárez y empleado como «negro» por un novelista famoso y adinerado. La segunda relata la fundación en Sarrió, villa de la costa cantábrica, de un periódico bisemanal (*El Faro de Sarrió*) destinado a dirimir las menudencias y fomentar los intereses locales, lo cual, con la aparición de *El Joven sarriense*, órgano de la oposición al primero, polariza y extrema las tensiones y la farsa de la convivencia lugareña.

Tampoco sería justo no poner en el haber de muchos escritores españoles la denuncia pública de una de las mayores tragedias en el ámbito de la cultura española del XIX: el abandono, la destrucción lenta o el derribo de monumentos arquitectónicos a consecuencia de las desamortizaciones o de las estrecheces económicas de la aristocracia. La revista *El Artista* apeló a la conciencia colectiva en artículos de Valentín Carderera (tomo II, núm. 19) y de Pedro de Madrazo (III, 9) donde se pedía que el gobierno creara un cuerpo de inspectores, evitara la venta al extranjero y destinara los edificios a museos u obras sociales. El duque de Rivas



Anónimo. **Discurso de D. Quijote, de las armas y de las letras.** Madrid. Museo del Prado.

habló ante el Senado el 1 de Marzo de 1838 de las destrucciones y expolios efecto de la desamortización «para que enriquezcan una docena de especuladores inmorales que viven de la miseria pública», en sintonía con las críticas a Mendizábal de Álvaro Flórez Estrada o Espronceda. En el *Semanario Pintoresco* se publicaron artículos de Carderera, José María Quadrado y otros, y se dieron noticias y grabados de lo recién destruido y de lo que estaba en trance de serlo en dos obras que hoy son joyas de coleccionista: *Recuerdos y bellezas de España* (Madrid, 1839-1865) de Pablo Piferrer, Pedro de Madrazo, José María Quadrado, Francisco Pi y Margall y Javier Parcerisa, y *La España artística y monumental* (París, 1842-1850) de Patricio de la Escosura y Jenaro Pérez Villaamil. Las referencias al triste destino de los conventos desamortizados aparece reiteradamente en los primeros capítulos de *La Gaviota*: «¿Qué artista no suspira al verlos? ¿Qué cristiano no se aflige? ¿Qué católico no se prosterna y llora?» Si dejamos a un lado las emociones confirmadas por Fernán Caballero en Chateaubriand, por una vez ella y Larra (véase *Conventos españoles*) estuvieron de acuerdo.

LA HISTORIA DE LA LITERATURA Y LA VIGENCIA DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES

El siglo XIX supone la aparición de la historiografía literaria en su sentido contemporáneo, y su introducción en la enseñanza como disciplina con entidad propia. Entre 1784 y 1806 fueron apareciendo los 10 volúmenes de *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* del jesuita Juan Andrés, publicado unos años

José Moreno Carbonero.
Don Quijote y los molinos de viento. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depositado en Jaén. Museo.



antes en Italia y declarado libro de texto en los Reales Estudios de San Isidro; en la Enseñanza Media lo fue el *Manual* de Antonio Gil y Zárate, medio siglo después. Entre 1861 y 1865 vio la luz la *Historia crítica de la Literatura Española* (limitada a lo medieval) de José Amador de los Ríos, también editor del marqués de Santillana y autor de una monumental *Historia de los judíos*. Y a lo largo del siglo van apareciendo las obras de Bouterweck, Sismondi, Ticknor y Fitzmaurice Kelly (1804, 1813, 1849 y 1898, traducidas al español en 1829, 1841-1842, 1851-1856 y 1901, respectivamente), que inician y consolidan la tradición del hispanismo en el extranjero. A su modo son también un compendio de historia literaria española las *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia* (1820) de José Marchena, ilustradas con una amplia selección de textos.

Importantes colecciones de textos se crearon en esta época. A la Biblioteca de Autores Españoles (1846) seguimos todavía recurriendo; fue iniciativa de Aribau y del editor Manuel Rivadeneyra, y la impulsaron Amador de los Ríos, Adolfo de Castro, Pascual de Gayangos, Hartzenbusch, Mesonero y Cándido Nocedal. Anterior es la *Colección de los mejores autores españoles* que dirigió en París Eugenio de Ochoa desde 1838. La Real Academia Española abrió en 1866 su *Biblioteca selecta*; de ese año y del siguiente datan las ediciones de las sociedades de Bibliófilos Españoles y Andaluces. La *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, iniciada en 1842 por Martín Fernández de Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda (los tres, académicos de la Historia) dio en algunos de sus volúmenes textos de interés sobre fray Luis de León (vols. X y XI, 1847), Garcilaso (XVI, 1850), Pero López de Ayala (XIX y XX, 1851 y 1852), Fernando de Herrera (XXI, 1852), Arias Montano (XLI, 1862), El Brocense (II, 1843).

Antologías destacables fueron la *Colección* de Pedro Estala, o de Ramón Fernández (1786-1798), el *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia Española* de Antonio de Capmany (1786-1794), compendiado por Ochoa en un solo volumen en 1841, las *Poesías selectas castellanas* de Quintana (1807-1833), la *Biblioteca selecta* de



José Moreno Carbonero. **El encuentro del Rucio.** Hacia 1895. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depositado en Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Pablo Mendíbil y Manuel Silvela (1819), la antes citada obra de Marchena, la *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821-1825) y el *Teatro español anterior a Lope de Vega* (1832) de Juan Nicolás Böhl de Faber, o *Espagne poétique* (1826-1827) de Juan María Maury, y tras todo ello muchos de los volúmenes de la B.A.E.

En cuanto a estudios monográficos, debe comenzarse por citar tres dedicados al teatro: el *Discurso* (1828) de Agustín Durán, los *Orígenes* (1830) de Leandro Moratín y la *Historia* (1845) de Federico Schack, traducida a los cuarenta años de su edición alemana. Sin olvidar *La literatura española en el siglo XIX* (1891-1894) de Francisco Blanco García, la *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII* de Alcalá Galiano (1845), el fundamental estudio y recopilación de *Poetas líricos del siglo XVIII* de Leopoldo Augusto de Cueto (1869-1875), *De la poesía heroico-popular castellana* (1874) de Manuel Milá y Fontanals, la *Antología de poetas líricos*, la *Historia de las ideas estéticas* y la *de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo, las eruditas aportaciones de Emilio Cotarelo sobre María Ladvenant, «La Tirana», Isidoro Máiquez e Iriarte (entre 1896 y 1902), o la *Historia crítica de los falsos cronicones* de Manuel Godoy Alcántara (1868).

El XIX aportó notables avances en el terreno de la bibliografía: la *Biblioteca de escritores aragoneses* (1796-1802) de Félix Latassa, más manejable en la refundición por orden alfabético de Miguel Gómez Uriel (1884-1886); la *Biblioteca valenciana* (1827-1830) de Justo Pastor Fuster; las *Memorias* sobre escritores catalanes (1836) de Félix Torres Amat; los catálogos de manuscritos españoles de la Biblioteca Nacional de París (1844) y del Museo Británico (1875-1893), de Eugenio de Ochoa y Pascual de Gayangos respectivamente; el *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX* (1859) de Manuel Ovilo y Otero; el *Catálogo del teatro antiguo español* (1860) de Cayetano Alberto de La Barrera; el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (1863-1889) de Bartolomé José Gallardo; el *Catálogo de la biblioteca de [Vicente] Salvá* (1872) de Pedro Salvá y Mallén; el catálogo de periódicos madrileños (1894) de Eugenio Hartzenbusch, hijo del

dramaturgo Juan Eugenio; el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1899) de Antonio Paz y Meliá.

La edición de clásicos españoles se enriqueció considerablemente en el XIX. La obra de Cervantes fue publicada por Hartzenbusch y Cayetano Rosell; el *Quijote*, por Fernández de Navarrete (1819), Diego Clemencín (1833-1839), Ochoa (1844), Hartzenbusch (1863, en Argamasilla de Alba) y Nicolás Díaz de Benjumea. La de Calderón, por Hartzenbusch (B.A.E.), la Real Academia Española (1868) y Menéndez Pelayo (1897-1899). La de Lope, por Ochoa (1838), Hartzenbusch y Rosell (B.A.E.) y la Academia y Menéndez Pelayo desde 1890. La de Quevedo, por Aureliano Fernández Guerra y Florencio Janer (B.A.E.) y Ochoa (1860); la de Santa Teresa, por el mismo Ochoa (1847) y por Vicente de la Fuente (B.A.E. y otros lugares). Cervantes fue estudiado por Juan Álvarez Guerra, José María Asensio y Toledo, Cayetano Alberto de la Barrera, Díaz de Benjumea, Gallardo, el marqués de Molíns, Francisco María Tubino o Juan Valera; Calderón, por Juan Fastenrath y Ángel Lasso de la Vega, sin olvidar las polémicas *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español* (1820) de Böhl de Faber; el conde de Villamediana, cuyo recuerdo estaba envuelto en la leyenda por sus supuestos «amores reales» y su misteriosa muerte, a quien el duque de Rivas había dedicado cuatro de sus romances históricos, fue objeto de un amplio estudio de Cotarelo (1886).

El bicentenario de la muerte de Calderón produjo el volumen conmemorativo del Ateneo de Madrid, el *Álbum calderoniano y Calderón y su teatro* de Menéndez Pelayo, todo en 1881; la traslación de sus restos en 1843 fue recordada en poemas de Juan Nicasio Gallego y Julián Romea. La actualidad siempre viva de Cervantes se puso de manifiesto en la colocación de su busto en un medallón de mármol en la casa construida en el solar de la antes derribada en la calle de León esquina a Francos, en las discusiones sobre la estatua de Antonio Solá destinada a la plaza de Santa Catalina y en el recuerdo de su sepultura mediante una lápida situada por la Real Academia Española en 1870: véase *La Casa de Cervantes* (de *Escenas matritenses*) y *Monumentos dedicados a Cervantes en Madrid* (de *Trabajos no coleccionados*) de Mesonero, *Honores tributados a la memoria de Miguel de Cervantes* (1834) de Mariano de Rementería, el artículo de Eugenio de Ochoa en el número 18 del vol. I de *El Artista* o el poema *A Cervantes* de Fernández Grilo.

En un ámbito más amplio que el de las publicaciones y actividades eruditas y académicas, los clásicos españoles permanecieron en el acervo cultural colectivo gracias a su publicación en colecciones no especializadas y a su presencia en la prensa periódica. En revistas literarias y culturales (como *El Artista*, *El Laberinto*, *El Fénix*) y en revistas misceláneas (como el *Semanario Pintoresco Español*) aparecen constantemente artículos biográficos o de divulgación de su obra. La falta de estudios sobre la prensa diaria y noticiara de la época no permite calibrar cuál pudo ser su influencia al respecto. El *Manual alfabético del Quijote o colección de pensamientos de Cervantes* (1838) y las *Sentencias de Don Quijote y agudezas de Sancho* (1863) de Mariano de Rementería, así como las sucesivas ediciones del *Espíritu de Miguel de*

Cervantes de Agustín García de Arrieta, son documento de la costumbre de memorizar frases cervantinas en conversaciones y tertulias. En el apartado siguiente pasaremos revista a otros testimonios del conocimiento de los clásicos en la España del XIX; pero antes debe dejarse constancia de que a uno de los más destacados y de mayor mérito no supieron comprenderlo ni hacerle justicia ni siquiera los máximos conocedores y mejores catadores de nuestra historia literaria: Luis de Góngora. En ello heredó el siglo XIX la descalificación del Barroco por el Neoclasicismo dieciochesco. Según Alcalá Galiano, en su prólogo a *El Moro expósito* de Rivas (1834), el mal gusto y el culteranismo del XVII resultaron del abandono de la sencillez clásica, y de la psicopatía colectiva derivada de la falta de libertad de pensamiento. Mesonero dedicó un artículo a Góngora en el número 54 (1837) del *Semanario Pintoresco*, fundado en la tópica distinción entre el ingenio y la frescura de las letrillas y los romances y la extravagancia, hinchazón y oscuridad del *Polifemo* y las *Soledades*, dislate para el que no encontró más explicación que el afán de originalidad, la ambición y el desarreglo mental. Valera llamó a Góngora «prevaricador del buen gusto, detestable en las *Soledades* y en el *Polifemo*» aunque «discretísimo, ameno, amoroso y divertido en los romances»; Cueto se refirió a «un enredado y monótono laberinto de ridículos conceptos, de narraciones chocarreras, de monstruosas hipérboles»; Menéndez Pelayo escribió que Calderón fue «el que más tributo pagó a la redundancia, a la hipérbole, a la mala y turbia retórica que desde Góngora venía infestándonos». Un desdén tan unánime y tan sólidamente avalado llegó a ser lugar común incuestionable, que heredaron figuras de la talla de Unamuno y Antonio Machado. Al siglo XX, a la generación del 27 y especialmente a Dámaso Alonso estaba reservada la misión de encontrar belleza y luminosidad en el laberinto gongorino.

LITERATURA Y TEATRO EN LA ESFERA PRIVADA Y FAMILIAR

Es difícil hacerse una idea exacta de la medida en que las mentalidades y los comportamientos, tanto individuales como colectivos, pudieran resultar afectados o dirigidos por la visión del mundo y por los arquetipos psíquicos creados por la Literatura en la España del XIX; deberíamos disponer para ello de una cantidad suficiente de testimonios directos en forma de memorias, diarios y epistolarios escritos por personas corrientes, sin intención ni profesionalidad literaria. A falta de ellos hemos de echar mano de las indicaciones que al respecto nos ofrecen las obras literarias mismas en su reflejo de la realidad humana y social de la época, reflejo que en mayor o menor grado hay que suponer enriquecido o alterado por la mayor cultura de los creadores en comparación con la de los modelos de sus criaturas, y por la proyección en éstas de las cavilaciones de aquéllos.

La vida de relación en el XIX, mucho más intensa que la actual, consagraba buena parte del tiempo libre a la celebración de reuniones con diversos pretextos y en circunstancias muy variadas. Esas reuniones podían limitarse a la estricta unidad

Mariano Fortuny. **Fantasia sobre Fausto**. 1866. Madrid. Museo del Prado.



familiar, formada por quienes conviven a diario bajo el mismo techo, o ampliarse acogiendo visitantes procedentes del exterior. La reunión ampliada de dimensiones modestas podía ser ocasional o bien tener, como celebración de cumpleaños o de aniversarios, tertulia o *salón*, periodicidad establecida; la de mayor dimensión (recepción, fiesta) surgía esporádicamente dentro de las obligaciones sociales y de creación de imagen de los anfitriones. Se llamaba *asaltos* a las fiestas de dimensión no muy amplia en las que la iniciativa de la celebración correspondía a quienes, tras autoconstituirse en invitados, comunicaban a su futuro anfitrión, como juego, su llegada en un plazo de horas, obligándole amistosamente a preparativos apresurados cuyas posibles deficiencias quedaban disculpadas por la sorpresa.

La gama de distracciones en todas estas reuniones incluía el banquete, los juegos de azar, la murmuración, la ejecución de música a cargo de los concurrentes o de profesionales, los juegos de manos, la conversación sobre toda clase de temas (especialmente políticos y literarios), la lectura de poemas y la representación casera de dramas y de escenas de zarzuela y hasta de ópera.

En 1796 y 1797 se publicaron (y se reeditaron en 1837) los 8 volúmenes de *Las Noches de invierno* de Pedro María de Olive, con el subtítulo de *Biblioteca escogida de historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes y agudezas, fábulas y ficciones mitológicas, aventuras de hadas y encantadoras, relaciones de viajes, descripciones de países y costumbres singulares y raras maravillas y particularidades admirables de la naturaleza y del arte*. No cabe duda de que la obra pudo estar destinada a la lectura individual solitaria, pero el prólogo nos induce a suponerle otra posible finalidad. En él Amelia y su amiga Cecilia se preguntan en qué emplear las veladas invernales, descartando el baile y el juego, y optan por dedicarlas al relato y comentario de historias y curiosidades, para lo cual se forma una tertulia a la que asisten otras cinco personas. Las *Noches* sirvieron verosímilmente para proporcionar

a sus lectores temas y datos en situaciones reales similares a la descrita en el prólogo; los 3 últimos volúmenes son un *Diccionario de diversión y de instrucción* sobre los asuntos enumerados en el subtítulo antes citado. Entre 1815 y 1820 se publicaron las *Tertulias de invierno en Chinchón* de Antonio Valladares de Sotomayor, subtituladas *Conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas*, cuyo prólogo describe una tertulia semejante, formada por diez personas; el contenido de los 4 volúmenes tiene el mismo carácter misceláneo de la colección de Olive. *El Remedio de la melancolía* (1821, 4 vols.) de Agustín Pérez Zaragoza Godínez recopila chistes, trucos de magia casera, acertijos matemáticos, juegos de manos y de naipes y novelas cortas.

Las *Memorias de un setentón* de Mesonero evocan la notable tertulia literaria que tenía lugar, a fines de la tercera década del siglo, en casa de don José Gómez de la Cortina, y que contaba con la presencia y la palabra de Bretón, Fermín Caballero, Patricio de la Escosura, Estébanez Calderón, Gil y Zárate, Rafael Húmara, Larra, Ventura de la Vega; y la más relajada y festiva de los «caballeros de la cuchara» (nombre debido a uno de sus componentes, Salustiano Olózaga), a la que concurrían Gil y Zárate y José de la Revilla. Pero no todas estaban formadas por escritores profesionales; el capítulo 1 de la segunda parte nos describe las tertulias caseras de la misma época, modestas aún, nacidas de la reunión de unas cuantas familias y donde se jugaba a la lotería o a prendas, se bailaba y se tocaba música y las jóvenes cantaban al piano, entre «sabrosas pláticas» y «tiernos coloquios». En la obra de Fernán Caballero abundan escenas de ese corte; en el capítulo 7 de la primera parte de *Elia*, con ocasión del cumpleaños de la asistenta; en los 2 y 7 de la primera de *Clemencia* y sobre todo en la segunda de *La Gaviota*, capítulos 1, 4, 5, 6 y 7. Tropezamos en ellos con hombres y mujeres que han leído toda clase de novelas, libros de viaje y folletines, a Dumas, Paul de Kock, Quintana, Rivas, Martínez de la Rosa y el célebre *Bertoldo*, *Bertoldino* y *Cacaseno*, y hablan de ellos, de música, ópera, cantantes célebres como María Malibrán y éxitos teatrales como *La Pata de cabra*. Por muy modestas que fueran esas reuniones de la primera mitad del siglo en comparación con las posteriores, tenían la suficiente entidad como para que don Domingo de Osorio sugiriera a la marquesa el ahorro de suprimirlas, en el capítulo 11 de *Lágrimas*.

Cuatro artículos les dedicó Juan Martínez Villergas al filo del medio siglo, en el *Álbum de Momo*; se celebraban, nos dice, de 6 de la tarde a 11 de la noche; se jugaba en ellas a naipes, damas, prendas y lotería, se hablaba de política, literatura, música y pintura, se recitaban y se repentizaban versos y las niñas casaderas se hacían notar cantando con acompañamiento de piano o de guitarra. En la misma época transcurre la acción de *El Niño de la Bola* de Pedro Antonio de Alarcón, *Las Ilusiones del Dr. Faustino* de Juan Valera y *Pedro Sánchez* de José María de Pereda. En la tertulia de don Trajano Pericles de Mirabel (caps. 4. y 5 del libro 3.º de la primera) son autores conocidos Víctor Hugo, Larra, Espronceda, Rivas, Pastor Díaz, García Gutiérrez y Hartzenbusch. Faustino escribe a su madre, en el capítulo 6 de la segunda, que su tío Alonso tiene una por las noches en la que habla «de política, de

literatura, de artes, de todo en suma, con autoridad imperiosa» y con la arrogancia que le confieren su riqueza y rango; en el capítulo 28 los marqueses de Guadalbarbo «recibían una vez por semana y reunían en sus salones a lo más distinguido de Madrid por hermosura, nacimiento, letras y armas». También semanal era la tertulia de cierta duquesa a quien, con su ramplonería habitual, pide en *El último lunes* Fernández Grilo que, como las oscuras golondrinas, regrese y reanude sus soirées: «Plegue al Cielo que cerca / de tus amigos, / cuando otra vez nos abras / tu paraíso / decirse pueda: / ¡Esto ya no se marcha, / esto se queda!»

En el capítulo 16 de la tercera de las novelas antes citadas, *Pedro Sánchez*, nos introduce Pereda en una fiesta a la que asisten González Bravo, Ventura de la Vega, Martínez de la Rosa, Patricio de la Escosura, Adelardo López de Ayala, Tomás Rodríguez Rubí y Bretón, que lee unos versos.

En sus *Impresiones y recuerdos* dice Julio Nombela haber frecuentado hacia 1860 tertulias en las que, además de jugar a prendas y bailar, se recitaban versos de Quintana y Shakespeare. José María Manso se pirra, en *El Amigo Manso* de Galdós, por reunir en sus fiestas a periodistas, políticos, «poetas y literatos famosos» y «gente con título, aunque éste fuera pontificio», Arias Ortiz, en *El Doctor Centeno*, es el centro de una tertulia en la que asombra a todos por estar familiarizado con los personajes de Balzac «como si los hubiera tratado», y Víctor Cadalso es en *Miau* un compendio de habilidades: «Nadie le igualaba en el donaire, generalmente equívoco, de la conversación, en improvisar pasatiempos ingeniosos, en dar sesiones de magnetismo, prestidigitación o nigromancia casera. Recitaba versos imitando a los actores más célebres, bailaba bien...». La moda del magnetismo y la nigromancia en los saraos está descrita con gracia en *Levantaos, muertos, y venid a juicio* de Antonio Flores.

En *Una Medianía* de «Clarín», capítulos 3 y 7, recuerda Antonio Reyes reuniones familiares donde sus primos recitaban versos de Zorrilla y García Gutiérrez, y aparece la tertulia de un marqués dado a las letras donde Agapito Milfuegos, Restituto Mata, Roque Sarga y Pepe Tudela rivalizan en la lectura de poemas estrafalarios. Los capítulos 1 y 2 de la primera parte de *La Espuma* de Palacio Valdés nos abren la tertulia de los señores de Calderón, en la que se habla del Naturalismo, de Darwin, Hegel y Julián Gayarre. En el final del siglo la costumbre de celebrarlas parece haber decaído notablemente; Enrique Menéndez Pelayo se refiere a doña Eulogia Montero, en el capítulo 14 de sus *Memorias de uno a quien no sucedió nada*, llamándola «vestal del sacro fuego de las tertulias, próximo ya a extinguirse entonces», y evoca el desuso de las bateas de plata, los centros de mesa y las copas de cristal de Bohemia, arrinconados en sus alacenas puesto que los banquetes y las reuniones se han desplazado a los restaurantes y los casinos. Puede que ello ocurriera tratándose de las fiestas suntuosas en las que la tertulia era un simple episodio, pero las propiamente literarias se siguieron celebrando; ejemplo la madrileña de Luis Ruiz Contreras, a la que asistían Azorín (que trata de ella en *Charivari* y *Memorias inmemoriales*), Baroja, Benavente, Joaquín Dicenta, Ricardo Fuente, Maeztu, Antonio Palomero, Rubén Darío, Unamuno y Valle-Inclán, y en la que se gestó la efímera *Revista Nueva*, nacida y muerta en 1899.



Gabriel Maureta. **Francisco Martínez de la Rosa.**
Madrid. Museo del Prado.

Fue costumbre heredada del siglo XVIII la de las representaciones dramáticas por compañías de aficionados en casas particulares, en teatros de barrio y otros locales o en los coliseos de ciudades pequeñas que no podían permitirse mantener compañías titulares ni recibir más que de tarde en tarde la visita de las itinerantes.

Sabemos que Martínez de la Rosa, desterrado en La Gomera en 1814, representó comedias (entre ellas *El Café* de Moratín) con los oficiales de la guarnición que lo retenía preso. En *La Serafina*, novela epistolar de José Mor de Fuentes (1807), la carta de 15 de Enero de 1787 dice que «algunos aficionados han compuesto una sala» donde representan a Calderón, con tonadilla y sainete de Ramón de la Cruz incluidos. El *Bosquejillo de la vida y escritos* (1836) del mismo Mor menciona las comedias de aficionados en Monzón hacia el año 1830; de la misma época las recuerda el habilitado del clero en el capítulo 4 de *Su único hijo* de «Clarín», y en el 6 alude a la costumbre de escenificarlas don Benito, en la escena en que Bonifacio Reyes va a devolverle los 6.000 reales.

Bretón de los Herreros se ocupó *De las comedias caseras* en el *Correo literario y mercantil* de 2 de Noviembre de 1831, señalando que «en Madrid las ha habido estos últimos años muy brillantes en todos sentidos». Mesonero trató de *La Comedia casera* en sus *Escenas matritenses*, enumerando los quehaceres que debían afrontar los componentes de las improvisadas compañías: buscar local, decorados y enseres, instalar las candilejas, copiar las partes de los actores..., a lo que añade la instalación del ambigú el artículo *Comedias caseras* del *Semanario Pintoresco Español*, número

22 de 1845. Julio Nombela cuenta haber tenido en 1850 y en Morón de la Frontera un teatro casero donde con un grupo de amigos representó, entre otras obras, la que por este y otros testimonios parece haber sido una de las preferidas en el repertorio de las compañías de aficionados: *El Puñal del godo* de Zorrilla. Recordemos al Víctor Quintanar de *La Regenta*, actor en su juventud en teatros caseros y que aprendió esgrima para desempeñar sus papeles preferidos, los de capa y espada; también lo fue don Joaquín el mayorazgo, protagonista de uno de los relatos que forman *España* de Azorín.

En *El Contemporáneo* de 14 de Abril de 1863 publicó Juan Valera una nota de sociedad titulada *Representación dramática en casa de los duques de Medinaceli*, preciosa para hacernos una idea de la envergadura que alcanzaba el teatro casero en los estratos superiores de la sociedad española del XIX. Asistieron la reina y el rey consorte, los duques de Montpensier, dos nietos del rey de Francia Luis Felipe, los duques de Alba y Osuna, Julián Romea, el marqués de Molíns, Ventura de la Vega, Manuel del Palacio y un delicado ramillete de las más distinguidas bellezas madrileñas. Terminó la fiesta después de las 3 de la madrugada, tras un banquete. Salieron a escena la duquesa de Medinaceli, la marquesa de Villaseca, dos hijos de Ventura de la Vega y varios distinguidos caballeros y señoritas, ante un público de 200 invitados.

En la colección *Los Españoles de Ogaño* (1872, vol. II) tenemos dos artículos de interés sobre el tema: *El Cómico casero* de José Soriano de Castro y *El Cómico de afición* de Eduardo Bustillo, sobre todo el segundo de ellos. Nos pinta vívidamente Bustillo una escena casera en la que el joven de la casa reparte entre hermanos y amigos los papeles de una comedia de Bretón, reservándose el de protagonista y «revolviendo por supuesto todos los trastos de la casa, gastando en engrudo todo el almidón que hubo a mano y agujereando el techo y las paredes de alguna habitación para convertirla en templo de sus nacientes glorias, donde más de una vez resonaron para él los aplausos de su embobada madre, de sus tíos y amigos y aun de la alcarreña cocinera, que era la que corría el telón, hecho de una colcha antigua y recortaduras de papel pintado». El muchacho es luego requerido por familias amigas para que represente «piececitas graciosas» en sus fiestas y antes del baile.

El capítulo 8 de *La Novela de un novelista* de Armando Palacio Valdés recrea la vida cultural de Avilés hacia 1860 y las diversiones de sus habitantes, que participan apasionadamente en el acontecimiento que es siempre la llegada de compañías de teatro, zarzuela y comedia, y también de circo, con animales amaestrados, monstruos humanos y prestidigitadores. La ciudad tiene una sociedad de baile («El Liceo»), una compañía de aficionados que lleva a las tablas dramas escritos por un poeta local, Pedro Carreño, que las dirige y se reserva en ellas papeles secundarios, e incluso una compañía de ópera de aficionados, que se atreve con *Lucía di Lamermoor* de Donizetti. Y en el capítulo 4 de *Riverita*, del mismo Palacio, tenemos el atrevimiento sumo: una sesión de ópera casera. Don Manuel Rivera lleva a su sobrino Miguel «a casa de unos amigos donde se ensayaban hacía ya tiempo 2 actos de ópera que debían cantarse y representarse en el cumpleaños de la señora». Se trata de la familia

Trujillo y sus contertulios, que llevan 3 meses ensayando para cantar un acto de *Lucía* y otro de *Coradino* de Rossini. El proyecto es una verdadera aventura por la construcción del escenario, la elección y el encargo del vestuario y el pretexto que ofrece a los jóvenes para encontrarse a menudo y decirse «recaditos y ternezas». Galdós describe en los capítulos 8, 17 y 21 de *Miau* las anécdotas y peripecias del grupo de amigos que dan vida al «coliseo doméstico de las Miaus», y el ya citado capítulo 14 de las memorias de Enrique Menéndez Pelayo (que confiesa haber sido «más aficionado que nadie» a las comedias caseras y haberse iniciado, «como todo el mundo», con *El Puñal del godó*) recoge el programa impreso en 1894 para una de aquellas sesiones dramáticas protagonizadas por aficionados, que unas veces tenían lugar en casas particulares y otras en verdaderos teatros, estas últimas por motivos benéficos o patrióticos, como la conmemoración el 2 de Mayo de 1908 del centenario de la Guerra de la Independencia.

La literatura del XIX nos ha dejado abundantes testimonios sobre hábitos y preferencias de lectura individual, y también sobre pautas de conducta y de pensamiento inducidas por aquélla o por el teatro. En carta de 28 de Enero de 1787 de la primera parte de *La Serafina* justifica Mor de Fuentes el atractivo de la novela, el género predilecto del siglo, en su análisis de la psicología de la sentimentalidad y el apasionamiento, y tras emparejar la *Clarisa* de Samuel Richardson con el *Quijote* lamenta sólo que Cervantes, por haber tratado poco a las mujeres, no exprese debidamente «las llamaradas y calofríos, el vaivén perpetuo, el flujo y reflujo de una pasión vehemente». Desde otra perspectiva, unas anónimas *Reflexiones sobre el teatro* del número 141 (1838) del *Semanario Pintoresco Español* atribuyen la extensión del vicio y del suicidio a la apología que de «todos los caprichos de la imaginación» presentan el teatro y la literatura del Romanticismo que en la época se llamó «frenético», muy distinto del conservador y alemán que, según don Narciso en el capítulo 8 de la primera parte de *Elia*, «ha puesto de moda el misticismo con sus catedrales con vidrieras pintadas, sus opacas luces».

Los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, *Clemencia y Lágrimas* de Fernán Caballero, *Pedro Sánchez* de Pereda, *Mariquita y Antonio* y *Las Ilusiones del Dr. Faustino* de Valera nos dan idea de las lecturas de los varones españoles en la primera mitad del siglo. Junto a unos cuantos clásicos españoles (Jorge Manrique, Cervantes, Lope, Calderón, fray Luis de Granada, el Romancero, el *Teatro español anterior a Lope de Vega* de Böhl de Faber) y autores del siglo anterior (Meléndez Valdés, Moratín, Pedro Montengón) destacan los contemporáneos (Arolas, Ayguals, Bretón, Fernán Caballero, Carolina Coronado, Luis de Eguílaz, Escosura, Espronceda, Fernández y González, Antonio Flores, Gertrudis Gómez de Avellaneda, García Gutiérrez, Hartzbusch, Martínez de la Rosa, Mesonero, Gregorio Romero Larrañaga, Rivas, Rodríguez Rubí, Antonio de Trueba, Zorrilla, Ventura de la Vega). La literatura extranjera es predominantemente francesa (Molière, Chateaubriand, Casimir Delavigne, Dumas, Víctor Hugo, Paul de Kock, Lamartine, Lesage, Pigault-Lebrun, Jorge Sand, Soulié, Sue, madame de Staël) e inglesa (Byron, Fenimore Cooper, Poe, Richardson, Walter Scott).

En *Mariquita y Antonio* de Valera, la casa de huéspedes granadina donde se aloja Antonio está adornada con litografías que representan a los héroes de *Pablo y Virginia* de Bernardin de St. Pierre y *Matilde* de madame Cottin. Antonio se pregunta, en carta a don Diego, si su desencanto y hastío del mundo no procederán acaso de su afición a la poesía romántica; Antonio y Juan analizan los sentimientos del primero hacia Mariquita en términos de metafísica dantesca y petrarquista; los granadinos (cap. 20) ven a Mariquita «como un ser superior mal comprendido, como una de esas joyas brillantes, hermosas y limpias que por algún inescrutable designio de la Providencia han venido a caer en el fango del mundo», a imagen de las heroínas de Víctor Hugo y Miguel de los Santos Álvarez. El protagonista de *Las Ilusiones del Dr. Faustino* se ve a sí mismo como el de *Los Amantes de Teruel*; lamenta no ser el corsario de Byron, un caballero medieval o un bandido, y su concepto del amor es totalmente literario y romántico: «La cuestión estaba en hallar en lo profundo del alma de su prima los tesoros poéticos que él por momentos le atribuía [...] Era indispensable que fuese tan mala o tan buena como él soñaba, ya que hasta por mala comprendía él que podría amarla de amor no vulgar».

Avanzando en el siglo, los capítulos 18 y 31 de *La Novela de un novelista* citan como lecturas juveniles de Palacio Valdés a Espronceda, Fernández y González, Pérez Escrich y Pilar Sinués más Ariosto, el abate Barthélémy, Hugh Blair, Bulwer Lytton, Camoens, Chateaubriand, Dumas, Lamennais, Ponson du Terrail, Tasso, la *Iliada* en traducción de Gómez Hermosilla y el *Paraíso perdido* en la de Juan de Escoiquiz. Un primo del autor (cap. 28) venera a Byron, Chateaubriand, Espronceda, Goethe, Víctor Hugo, Lamartine, Bellini, Donizetti y Rossini, y detesta a Verdi. Alejandro Miquis (en *El Doctor Centeno*) es lector de Calderón, Eguílaz, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Adelardo López de Ayala, Mesonero, Quevedo, Ventura Ruiz Aguilera, Balzac, Hugo, Kock, Manzoni, Pigault, Schiller. En la época de *Su único hijo*, nos dice «Clarín», dominaba el estilo poético de Gregorio Romero Larrañaga y Heriberto García de Quevedo; Bonis, amante de la poesía aunque ante todo de la música, recuerda la *Odisea* y *La Dama de las camelias* de Dumas hijo (caps. 11 y 16). La peripecia de esta novela procede de la llegada de una compañía de ópera ante cuyos componentes desahoga Bonis, en la cena del café de la Oliva (cap. 8) su frustración de aficionado de provincias incomprendido por los «mercachifles sedentarios» que lo rodean. En el capítulo 10 interpreta su situación según el argumento de *Norma* de Bellini, y en el 14 se aplica unos versos de *La Sonámbula*. En *Pequeñeces* de Luis Coloma, Gorito Sardona canta un aria de *Los Hugonotes* de Meyerbeer como protesta contra Amadeo de Saboya y apoyo a Alfonso XII.

El Víctor Cadalso de *Miau* declara su amor a Abelarda, y luego rompe con ella, utilizando ladinamente un arsenal de conceptos literarios como la fatalidad que impone un destino singular digno de admiración y piedad, la imposibilidad de amar como el común de los mortales, la sublime renunciación y el suicidio. El Fernando Flores de *Un Documento* de «Clarín» lee a Balzac, Feuillet, Musset y Zola. *La Regenta* trae una nutrida galería de personajes masculinos dados a la lectura y que modelan

sobre ella su personalidad. Saturnino Bermúdez, aficionado a novelas psicológicas; Cayetano Ripamilán a Marcial, Garcilaso, Meléndez y Moratín; Pepe Ronzal a Paul de Kock y Pigault-Lebrun; Álvaro Mesía a Dumas hijo. Fermín de Pas lee a Balmes y también a Renan, para conocer las armas del enemigo; al arcipreste de Hita, Tirso y Poe, y utiliza las novelas para contrastar la experiencia que sobre el ser humano ha adquirido en el ejercicio de su ministerio, y luego para analizar sus sentimientos hacia Ana Ozores. El personaje más influido y condicionado por la literatura, hasta extremos esperpénticos, es Víctor Quintanar. Sus ideas sobre el honor conyugal proceden de *El Médico de su honra* de Calderón, divaga sobre su venganza —cuando ha visto a don Álvaro bajar del balcón de su mujer— en términos teatrales, y ella le parece luego «la Traviata en la escena en que muere cantando».

La mujer aparece desde el comienzo de siglo como lectora de novelas y especialmente inclinada a orientar sus sentimientos y su conducta imitando modelos literarios, con gran peligro y muy frecuente quebranto de su honestidad. «Su natural propensión al amor —escribe Mor de Fuentes en carta de 3 de Septiembre de 1786 de la primera parte de *La Serafina*— fomentada con las especies anoveladas que les atufan el cerebro, las obliga a echar mano del primer individuo que se les depara». En *Las Señoritas de hogaño* (1832) de Ramón López Soler, Leonor ve a un mozo enamorado como «uno de esos héroes desgraciados que nos pintan las novelas», y Matilde vuelve de París, donde se ha educado, «con una fantasía llena de lances novelescos». El prólogo de Agustín Pérez Zaragoza Godínez a su *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831) promete a las señoritas que sean sus lectoras toda suerte de temblores, estremecimientos, visiones terroríficas y pesadillas, palpitaciones y desmayos.

Los personajes femeninos de Fernán Caballero leen a Cervantes, Dumas, Defoe y novelas francesas (como la Eloisita de la tertulia sevillana de la condesa de Algar en *La Gaviota*), además de libros devotos. Es una lástima que no sepamos cuáles son «los más selectos de nuestros antiguos y modernos escritores» atesorados en la «bonita librería baja a la inglesa, cubierta de cortinitas flotantes de tafetán carmesí» de la protagonista de *Clemencia* (parte segunda, cap. 2).

Doña Araceli cita, en *Las Ilusiones del Dr. Faustino, El Castigo del penseque* de Tirso, y Constancita poetiza en el capítulo 28 sus recuerdos de Faustino: «Ella quizá había roto las mágicas cuerdas de aquella melodiosa arpa, arrojándola después en un rincón como el arpa de los versos de Bécquer [...] Se representaba a sí misma como la musa, el impulso, la inspiración, el resorte enérgico y fecundo en milagros y creaciones de un hombre que tal vez hubiera llenado de gloria a su patria». Juan, en *Mariquita y Antonio*, atribuye el carácter de la muchacha a la lectura de novelas y poemas.

Durante la representación en el Teatro Real de *Dinorah* de Meyerbeer, en el capítulo 1 del libro tercero de *Pequeñeces*, Leopoldina Pastor cita *La Dama de las camelias*, y Currita Albornoz a madame de Staël en el capítulo 7, hablando con mademoiselle Sirop. Las novelas que don Serapio y la señorita Delgado prestan a María Elorza, en *Marta y María* de Palacio Valdés, excitan su sentimentalismo

fantasioso y la conducen a la religiosidad morbosa y a convertirse en una Mariana Pineda del Carlismo. Doña Inés lee, en *Juanita la Larga*, toda clase de libros devotos, ascéticos y místicos, y a la protagonista le regalan el *Romancero* de Agustín Durán y la edición de Tirso por Hartzenbusch, ambos de la recién fundada B.A.E. Las tías de Miquis prefieren a D'Arincourt y madame Cottin. En *Su único hijo*, Emma Valcárcel se entretiene con las *Causas célebres* —que han de ser los *Anales dramáticos del crimen* de José Vicente y Caravantes (1859-1866, 5 vols.).

Cristeta Moreruela, heroína de *Dulce y sabrosa* de Jacinto Octavio Picón, es una pobre empleada de estanco muy aficionada a las novelas y al teatro, que dan con ella en un teatro de revista y en las garras de don Juan de Todellas. La madre de Lucila Añorbe sólo lee libros devotos, pero la muchacha alterna a los 15 años a Santa Teresa y Tomás de Kempis con Cervantes, Balzac, Dickens, Sue, Fernán Caballero y Jorge Sand, en *La Cigarra* y *Sor Lucila* de Ortega Munilla. En *La Quimera*, Minia, hija de la baronesa de Dumbría, cita a Lacordaire, fray Luis de Granada y Nietzsche, y lee a Flaubert.

La lectora más sutilmente trazada y el carácter femenino más profundamente modelado por la lectura en nuestra literatura del XIX es sin duda la Ana Ozores de *La Regenta*. Conserva «en forma de novela» el recuerdo infantil de su noche en barca (cap. 3); aspira a una clase de amor como el que se describe en novelas, comedias y obras de Historia (cap. 10) y tiene una idea literaria del «hombre de mundo» (cap. 13); en una pesadilla sueña con las catacumbas descritas por Chateaubriand y la novela *Fabiola* del cardenal Wiseman (cap. 19). Su imaginación le impide tener una noción exacta de la realidad; pescando a orillas del Soto (cap. 27) se siente transportada a los lugares arcádicos con los que la ha familiarizado la lectura de la Mitología y de los poetas griegos (cap. 4). Imagina a don Álvaro Mesía como héroe de ópera, como el rey Amadeo (cap. 3), como Mefistófeles o caballero de leyenda (cap. 23) y como el don Juan de Zorrilla (cap. 16). La representación del *Tenorio* evoca en ella la punzante amargura de no haber vivido en una época apasionante, idealista y poética donde no fuera todo «suciedad, prosa, fealdad desnuda» y se identifica con doña Inés, como después con Santa Teresa (cap. 21). En la exaltación que le produce la música de Rossini se ve a sí misma «a los pies del magistral como María a los pies de la Cruz» (cap. 25), y una vez vencida en el choque de sus ilusiones con la realidad, que triunfa de ella tanto como la burlaban los peces del Soto mientras se creía en el Cefiso o el Escamandro, termina aborreciendo los libros (cap. 30).

CÍRCULOS Y SOCIEDADES CULTURALES

El panorama de los lugares de encuentro, más allá de las reuniones caseras, debe empezar por los cafés, que a lo largo del siglo fueron ampliando su horario hasta llegar a la situación descrita por Galdós en el capítulo 1 de la tercera parte de *Fortunata y Jacinta*: «En todos los cafés son bastantes los parroquianos que se retiran



Federico de Madrazo. **Mariano José de Larra**. 1834. Dibujo. Madrid. Museo del Prado.

entre diez y once. A las doce vuelve a animarse el local con la gente que regresa del teatro y que tiene costumbre de tomar chocolate o de cenar antes de irse a la cama. Después de la una sólo quedan los envidados con la conversación, los adheridos al diván o a las sillas por una especie de solidificación calcárea, las verdaderas ostras del café». El *Manual de Madrid* de Mesonero nos da en su primera edición la relación de los activos en 1831: La Fontana de Oro (descrito en la novela homónima de Galdós y mencionado, con el de San Luis, en el *Bosquejillo* de Mor de Fuentes), el de la Victoria o de Lorencini, el de San Luis, el de la Cruz de Malta, el del Príncipe (en el edificio contiguo al teatro de ese nombre), el de Solís, el de los Dos Amigos, el de la Estrella, el de Levante..., y el *Nuevo Manual* la de los de mediados de siglo: Suizo, del Iris, de la Iberia, de Venecia, de Correos, de Pombo, del Comercio y de la Esmeralda (que aparece, con sus tertulias, en el cap. 15 de *Pedro Sánchez de Pereda*). Para el cuarto de siglo siguiente tenemos las *Semblanzas de los cafés* más notables de Ángel María Segovia en su *Melonar de Madrid* (1876) y la *Guía de Madrid* de Ángel Fernández de los Ríos (1876 también): el muy lujoso y caro de Fornos, el Imperial, el Oriental, el Universal, el de Madrid, el de la Luna, el de las Cuatro Naciones y los cafés-teatro de San Joaquín y del Sur.

En *¿Quién es el público y dónde se encuentra?* se pregunta Larra por qué se apiña la gente en cafés pequeños, sucios y mal aireados; «mezquino y cavernoso» llama al del Príncipe González Bravo en un artículo del número 6 (1839) de *El Alba*, describiendo una pesadilla que lo traslada a aquel foro de discusiones sobre política, literatura y teatro, protagonizadas esta vez por botellas, cafeteras y quinqués. El número inaugural de *El Reflejo* (1843) contiene otro artículo sobre el Príncipe, de Francisco Sales Mayo; lo frecuentan periodistas, políticos, escritores,

artistas, actores y militares, a pesar de la mala ventilación, el calor sofocante y el guirigay de la constante charla sobre los temas y problemas profesionales de la variopinta concurrencia. Las tertulias del mismo Príncipe y del café de Sólito figuran entre los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, en la época de auge del Romanticismo a la que se refiere Mesonero en las *Memorias de un setentón* citando el Príncipe («miserable tugurio, destartalado, sombrío y solitario») como sede de la célebre tertulia «El Parnasillo», que tuvo entre sus miembros a Miguel de los Santos Álvarez, Bretón, José María Carnerero, Escosura, Espronceda, Estébanez Calderón, García Gutiérrez, Gil y Zárate, Juan de Grimaldi, Hartzzenbusch, Larra, el mismo Mesonero, Ochoa, Pastor Díaz, Romero Larrañaga, Salas Quiroga, Ventura de la Vega y Zorrilla. El Príncipe se convirtió, a pesar de sus malas condiciones materiales, en punto de referencia obligado de la vida literaria madrileña. Lo recuerda con nostalgia Enrique Pérez Escrich en *El Saloncillo del teatro del Príncipe*, de la colección *Madrid por dentro y por fuera*, cuando ya había sido cerrado: «Ha sido desde tiempo inmemorial el glorioso palenque donde acuden a romper lanzas el talento, la agudeza y la inspiración; la cátedra de los autores dramáticos [...] El poeta novel que logra ser presentado en el saloncillo, si la llama del genio germina en su mente, tiene mucho adelantado para abrirse las puertas de la escena...». Cuenta Zorrilla, confirmando las palabras de Pérez Escrich, que su consagración literaria comenzó cuando los versos leídos en el entierro de Larra le abrieron las puertas de la tertulia del Príncipe.

Roberto Robert se escandalizaba en 1872 (*La Tertuliana de café*, en el vol. II de *Las Españolas pintadas por los españoles*) de encontrar reuniones de señoras en ambiente tan inapropiado: «Tú, bello sexo, tú que te sientes lastimado si no es bello cuanto te rodea, tú que eres fragante y pudoroso [...] tú no serás nunca (y yo me felicito por ello) tertuliana de café». El Imperial, según el artículo de Enrique Bedmar en *Madrid por dentro y por fuera*, tenía tertulias de políticos, literatos, actores, periodistas, músicos y toreros, «y otra de última hora en la que Venus y Marte, y también Baco, son los encargados de hacer los honores a la concurrencia». Parecida fue la fauna del de la Iberia según el artículo de un cierto E. Santoyo en la misma colección. Por los mismos años tenía lugar la tertulia del café de la Luna que evoca Luis Taboada en sus *Intimidades y recuerdos* (1900), en la que se componían poemas macarrónicos y de pie forzado; y las de Juan Pablo Rubín, asiduo visitante de cafés en *Fortunata y Jacinta*. De los cafés madrileños en el fin de siglo nos dejó una amenísima estampa Ricardo Baroja en *Gente del 98*: Fornos, el Suizo, la horchatería de Candela o el Café de Madrid, al que acudían Jacinto Benavente, Enrique Gómez Carrillo, Antonio Palomero, Rubén Darío y Valle-Inclán. Rubén, al visitar Barcelona en 1899, se dirigió, como a un templo del arte, al café dels Quatre Gats, importante cenáculo modernista, a buscar a Santiago Rusiñol.

Cuenta «Clarín» en el capítulo 4 de *Su único hijo* que Bonifacio Reyes, cuando su mujer lo despedía, se iba a una de las tiendas en las que se celebraban tertulias: una farmacia, una librería y un comercio de tejidos. Por este último «había pasado todo el romanticismo provinciano del año cuarenta al cincuenta»: se habían leído y discutido

las novedades literarias y se había comprobado que aquel frenesí literario daba lugar a más de un adulterio o fuga y avería de doncella. En *¡Vaya unas tertulias!*, uno de los *Artículos escogidos* (1890) de Juan Cortada, leemos que «esas tertulias solían celebrarse en la tienda del cerero, del sombrerero, del estampero, del sastre, del platero y de algunos otros maestros de los mil y un oficios que en la ciudad [Barcelona] había». Las más importantes y célebres eran las que se reunían en la trastienda de las farmacias o boticas. Acudían a ellas, además de los boticarios, médicos, eclesiásticos, catedráticos y funcionarios diversos, periodistas y hombres de letras. Escribe Rubén Darío en *España contemporánea*: «En esta nuestra curiosa madre patria, en épocas pasadas y aún en la actualidad, los centros intelectuales fueron y son las farmacias y las librerías». En *El Cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán, los lugares de reunión y de tertulia más frecuentados son las dos boticas de doña Eufrasia y de Agonde, conservadora la primera y liberal la segunda. Los «académicos de Argamasilla», en *La Ruta de D. Quijote* de Azorín, se encontraban en la farmacia de don Carlos Gómez; y don Joaquín el mayorazgo (nacido en 1846, nos dice Azorín en *España*), iba por las noches a la tertulia de la farmacia de su pueblo. A la farmacia barcelonesa de Giró iban a mediados de siglo Pablo Piferrer y Milá y Fontanals; veinte años después Narciso Campillo y Eduardo Saco a la madrileña de Chicote; la de Feijoo, en la Pontevedra finisecular, recibía la visita de escritores, actores y cantantes de ópera. Las logias masónicas, las sociedades de Amigos del País, las academias, las librerías y redacciones de periódicos hubieron igualmente de ser centros de debate intelectual y de comentario de la actualidad política y literaria; véase el casino de Vetusta en *La Regenta*, la librería de la calle de Carretas en *Un Madrileño de España*, la de Fernando Fe (con Gaspar Núñez de Arce y Manuel del Palacio) en *España contemporánea* de Rubén Darío. Y lo mismo los casinos y sociedades recreativas de cualquier pelaje, como la llamada «El Ágora» en el capítulo 2 de *La Fe*, la sociedad de baile «El Liceo» en el 1 de *El Cuarto poder*, o el «Club de los Salvajes» en el 6 de *La Espuma*.

El canto primero de *El Diablo Mundo* de Espronceda termina, tras el conocido ataque al conde de Toreno, con unas divagaciones burlescas sobre la persecución de la gloria mediante la conspiración, la grafomanía política, la brega por un acta de diputado y la literatura, y en ese fuego cruzado de actividades y vocaciones complementarias surge la referencia a dos importantes sociedades culturales fundadas en la cuarta década del siglo: «A todos, gloria, tu pendón nos guía / y a todos nos excita tu deseo; / ¿apellidarse socio quién no ansía / y en las listas estar del Ateneo? / ¿Y quién, aficionado a la poesía, / no asiste a las reuniones del Liceo, / do la luz brilla dividida en partes / de tanto profesor de Bellas Artes?»

Hubo un primer Ateneo madrileño durante el Trienio liberal, y fue clausurado tras el golpe de Estado de 1823. En él tuvieron cátedras (es decir, dieron cursos de conferencias) José Joaquín de Mora y Alberto Lista. Entre 1829 y 1832 los emigrados liberales españoles lo resucitaron en Londres, y la muerte de Fernando VII hizo posible que volviera a abrir sus puertas en Madrid. Sobre la reapertura en 1835 y los primeros pasos de la institución tenemos información en varios artículos de Larra y

Luis Taberner. **La cigarra y la Hormiga.** (Proyecto de decoración Mural.) Madrid. Museo del Prado.



del *Semanario Pintoresco Español* y en las *Memorias de un setentón* y el *Nuevo manual de Madrid* de Mesonero.

En Octubre de 1835 la Sociedad Matritense de Amigos del País decidió gestionar el establecimiento de un Ateneo similar al del Trienio. La reina regente lo autorizó al mes siguiente, y la instalación tuvo lugar en la casa llamada de Abrantes (calle del Prado esquina a San Agustín), cedida por el impresor Tomás Jordán. El 26 de Noviembre se nombró presidente al duque de Rivas y consejeros a Salustiano de Olózaga y Antonio Alcalá Galiano; Mesonero fue uno de los dos secretarios. El centro se inauguró el 6 de Diciembre; a los tres meses tenía 300 socios. Siendo provisional la cesión de Jordán empezaron los sucesivos traslados: al 27 de la misma calle del Prado, a la plaza del Ángel y a las calles de Carretas y la Montera. Al subir Istúriz al poder en 1836 llevó consigo a Rivas y Alcalá Galiano; caído Istúriz a los 3 meses y nombrado Olózaga jefe político de Madrid, quedó desmantelado el Ateneo y se pensó en suprimirlo; parece que su supervivencia se debió a la tenacidad de Mesonero. En los años inmediatos la presidencia recayó en Martínez de la Rosa y otros cargos en Olózaga, José de la Revilla, Bretón de los Herreros y Gil y Zárate, siendo Mesonero bibliotecario.

El *Semanario Pintoresco* define perfectamente, en su número 94 de 1838, la naturaleza del Ateneo como síntesis de academia, centro docente y círculo literario. A lo primero corresponde la división en secciones de Ciencias Morales y Políticas, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas y Literatura y Bellas Artes; a lo segundo la

institución de cátedras (a las que podía asistir cualquiera, sin ser socio), después de cuyas lecciones tenían lugar debates con los socios de la sección correspondiente al tema tratado. El Ateneo vino a ser también, en una época de extrema decadencia de la Universidad, una Universidad alternativa; una cantera de políticos («antesala del Parlamento», dijo Unamuno) y un Congreso informal que daba la réplica al efectivo; un centro de educación y de difusión de conocimientos útiles, en la tradición de las Sociedades de Amigos del País. Buen botón de muestra del espíritu fundacional del Ateneo naciente y de sus actividades es el artículo de José Morales Santisteban (uno de sus dos secretarios) en el número 144 de 1838 (30 de Diciembre) del *Semanario*, en el que da cuenta de las actividades del año. La primera sección ha tratado de la reforma de las cárceles y del estado moral, político y religioso de España; la segunda, de las aplicaciones de la ciencia a la industria y de la minería del carbón; la tercera, de las máquinas de hilar, la extinción de incendios y las minas de Almadén; la cuarta, de temas de Historia de la Literatura Española. Se han creado cátedras de Arqueología, Historia de la Medicina, Fisiología, Educación Pública y Derecho Político, que han venido a unirse a las de Griego, Alemán, Inglés, Geografía, Árabe, Economía Política, Geología, Historia de España, Literatura Extranjera y Literatura Española. La biblioteca cuenta con 800 volúmenes y recibe 56 revistas y periódicos, y se han adquirido máquinas para las lecciones de Física.

En la primera mitad del siglo desempeñaron cátedras Alcalá Galiano, Andrés Borrego, Manuel Cañete, Fernando Corradi, Donoso Cortés, Estébanez Calderón, Lista, José Joaquín de Mora, Pastor Díaz, José de la Revilla, Ramón de la Sagra; en las secciones los debates versaron sobre diezmos, deuda pública, librecambismo, socialismo, ferrocarriles, electricidad, propiedad literaria, Clasicismo y Romanticismo, novela histórica romántica o el *Quijote*. En la segunda mitad, cátedras y conferencias de Azcárate, Amador de los Ríos, Canalejas, Castelar, Costa, Echegaray, Figuerola, Moret, Sagasta, Valera; debates sobre Frenología, Kraüsismo, Positivismo, Darwinismo, Republicanismo, libertad religiosa, pena de muerte, divorcio, Naturalismo y Realismo en literatura; el Ateneo participó en la conmemoración del centenario de Calderón en 1881. En 1884 se produjo el traslado a la sede de Prado, número 21, desde la calle de la Montera; de ello dejó constancia Enrique Sepúlveda en *La Vida en Madrid en 1886* (1887) y en *El Madrid de los recuerdos* (1897).

De la fundación del Liceo nos dan cuenta las *Memorias de un setentón* y el *Semanario Pintoresco* de 1838 (número 95, 21 de Enero). Fue su origen la tertulia de José Fernández de la Vega en su casa de la calle de la Gorguera, en 1837. Subvencionaron la naciente sociedad (que pasó por sucesivos locales en las calles del León, de Huertas y de Atocha) los banqueros Gaspar Remisa y José de Salamanca. A diferencia del Ateneo, el Liceo se dedicaba exclusivamente a Literatura y Bellas Artes; celebraba reuniones semanales los jueves por la noche, exposiciones de obras de arte y conciertos. Tenía secciones de Literatura, Pintura, Escultura, Arquitectura y Música y una de «Adictos» que, a diferencia de los miembros de las anteriores (colaboradores con su trabajo en artes y letras y con artículos en la revista del centro) contribuían con su asistencia y el pago de su cuota. Sus primeros gestores

formaron un conjunto inmejorable: Espronceda, Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, Alcalá Galiano, Gil y Zárate, Julián Romea, Bretón, Vicente López, Valentín Carderera, Esquivel, Villaamil.

El *Semanario* dio en su número 99 de 1838 (18 de Febrero) una detallada crónica de la primera exposición de Bellas Artes y de la visita de la reina el 30 de Enero. La sesión fue amenizada por un himno compuesto por Pedro Albéniz y por la lectura de poemas de Bretón, Escosura, Romero Larrañaga y Ventura de la Vega. Una comisión visitó a la reina el 11 de Febrero para entregarle el álbum que se ha citado en otro lugar, y ceñirle una corona de laurel símbolo de las Artes y las Letras; ella compró cuadros de entre los expuestos y regaló uno pintado de su mano.

El 3 de Enero de 1839, una fiesta para novecientas personas y la presencia de la reina conmemoraron el traslado del Liceo al palacio de Villahermosa: la crónica puede verse en el número 1 (6 de Enero) del *Semanario*, que casi un año antes (núm. 97 de 1838) había dado cuenta de la aparición de la revista *Liceo Artístico y Literario*, mensual y de brevísima vida, en la que colaboraron las mejores plumas del momento, se reseñaron los principales actos de la sociedad y se publicaron listas de socios, entre ellos buen número de señoras.

Por muy incompleto que deba ser nuestro recuento de las sociedades culturales del XIX español, no puede olvidar la Institución Libre de Enseñanza. Fundada en 1876 por Gumersindo de Azcárate, Laureano Figuerola, Francisco Giner de los Ríos, Eugenio Montero Ríos, Segismundo Moret, Nicolás Salmerón y otros, se planteó como una Universidad privada atenta a la renovación pedagógica y al progresismo ideológico. Fue respuesta a los atentados contra la libertad de enseñanza desde 1865 (expediente contra Castelar, destitución del rector de la Universidad de Madrid, «noche de San Daniel» en la Puerta del Sol, siendo ministro de Fomento Alcalá Galiano) a 1875 (Decreto de 26 de Febrero del ministro Manuel de Orovio), y su obra y su influjo continuaron en el siglo siguiente, de la Junta para ampliación de Estudios (1907) en adelante. Otras sociedades de cuya existencia debe dejarse constancia fueron el Ateneo Catalán de la Clase Obrera y las Veladas de Artistas, Artesanos y Labradores (luego Fomento de las Artes), fundados a mediados de siglo, y la Asociación para la enseñanza de la mujer (1869). El Fomento contó con cátedras de ciencias aplicadas y oficios y de ciencias sociales; Pi y Margall figuró entre sus profesores.



DE LO VIVO A LO PINTADO: LA ESCENA MODELO PARA PINTORES

Andrés Peláez Martín

INTRODUCCIÓN

DESDE la formación de lo que ahora conocemos como teatro comercial —público o privado—, a mediados del siglo xvii —o para mayor ajuste, desde el momento en que la nobleza entiende que ha de jugar con un papel destacado en esta fiesta popular— se inicia una relación cada vez más aproximada e inmediata entre la pintura y el teatro.

Relación ésta que se adapta a tan distintos aspectos como los que van de la intervención de pintores en la realización de telones para las decoraciones y los diseños para la indumentaria a, en una dirección opuesta, la utilización de aspectos de la vida y la actividad teatral como modelo para el pintor.

Dos facetas de la vida artística —pintura y teatro— que en estas idas y venidas ha dejado enredada una adjetivación que según de qué extremo resulta o no peyorativa, pero sí, por lo menos, pintoresca. *Teatral* es sinónimo de ampuloso o exagerado, cuando se aplica a pintura; escena o composiciones dispuestas con «falta de sencillez» (matizando aun más con términos como *dramatismo*, *azarzuelado* o *escenográfico*, cuando han calificado ciertos tonos de una composición pictórica) y por el contrario se aplica el término *pictórico* para composiciones teatrales como sinónimo de exceso de artificiosidad donde debía utilizarse mayor naturalismo.

Y no debe resultar extraño sobre todo a lo largo del siglo xix cuando en gran parte de él se entendió la escena como un gran cuadro en movimiento. Duró poco, pues los primeros movimientos de vanguardia dieron al traste con la teoría y la historia común de la escena y las artes plásticas lo será ahora sólo en forma paralela.

Nadie puede dudar que la mutua fascinación del teatro y la pintura llega desde el Barroco hasta ahora mismo. Y creemos igualmente que esta fascinación —relación— no ha sido estudiada en todas sus dimensiones. ¿Habrían sido lo mismo la pintura boloñesa o la romana sin la inspiración teatral? O ¿la fuerza de Bernini se puede entender fuera de un contexto teatral?

Toda la decoración mural de los palacios barrocos y rococós es inseparable de la ilusión escenográfica operística.

El mundo del escenario con sus gestos y las expresiones de los actores, el juego coloreado de sus luces, el público en sus palcos y vestíbulos fascinaron a pintores como Watteau o Degas¹, y en el caso de este último la influencia de la luz del escenario inspira prácticamente la gama de colores de su paleta.

Resultan igualmente comprensibles ciertos efectos de iluminación que utilizan algunos pintores de fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX inspirados sin duda por la fuerte iluminación de velas y luego de gas, de las representaciones teatrales de estos años. Efectos que son palpables y evidentes en algunas de las composiciones de Johan Zoffany como en «David Garrick y Susannah María Cibber en *Venice Preserv'd* (1762)» y «David Garrick, Ellis Ackman y Astley Bransby en *Lethe*» (1766)², tan próximo a nuestro Asensio Juliá de *Escena de una comedia*³ en cuanto al fuerte contraste de la luz de las candilejas.

No obstante, y a pesar de la fascinación, no es fácil para el pintor que elige como asunto de un cuadro una escena teatral conseguir las relaciones precisas que existen entre una figura y otra y el sentido de la escena, que al mismo tiempo, ha de resumir el espíritu de la obra. Naturalmente hemos de referirnos una vez más cuando ejemplarizamos a los pintores de fines del XVIII y del XIX ingleses, verdaderos maestros del género, y de esta manera, nos basta contemplar dos obras de William Hogarth, *Representación de «El emperador de las Indias o la conquista de México por los españoles» de John Dryden* (1772)⁴ y *La última apuesta de la dama (Picquet o La virtud en peligro), de Cibber*⁵ (hacia 1770). Son composiciones que se alejan o se oponen frontalmente a la vieja teoría del mandato en el cuadro de un personaje central. Domina aquí la acción de actores y actrices, la idea determinante de la escena, sin olvidar el dramatismo que sugiere igualmente el espacio creado por una escenografía envolvente.

En Inglaterra, más que en otros espacios europeos, donde el teatro forma parte de la actividad cultural en casi todos los estamentos sociales, los pintores son asistentes habituales al teatro e integrantes de todas las tertulias y salones en los teatros de moda londinense. Por tanto a nadie puede extrañar que pintores como el ya citado, Johan Zoffany (1733-1810), Samuel De Wilde (hacia 1751-1832), William Alfred De Lamotte (1775-1863) sean pintores especializados en escenas teatrales y en retratos de actores.

El desarrollo del teatro en el Romanticismo «fue lógica consecuencia de la importancia que la literatura tiene en este período y que encuentra una forma singular de expresión en la escena»⁶. La recuperación de Shakespeare para la escena europea como máximo detonante de la puntuación del drama romántico encuentra en los pinceles de Delacroix, que se sintió seducido por el inglés desde que en 1825 en un viaje a Londres lo viera representar en el Covent Garden y en Drury Lane, el mejor traductor del mundo colorista del medievo, la melancolía, los desamores, la fatalidad y los celos de la galería de sus personajes. Escenas de *Hamlet*, *Antonio y Cleopatra*, *Romeo y Julieta*, *Otelo* y *Macbeth* son interpretados por Delacroix en una

1 Sutton, Denys: «Art and the Theatre», en *Guide to the Maugham Collection of Theatrical Paintings*, London, National Theatre, 1980.

2 Colección Maugham, London.

3 Museo del Prado. Casón del Buen Retiro

4 Colección particular.

5 Albright-Knox Art Gallery (Buffalo-New York).

6 Rafols, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pg. 87.

veintena de versiones distintas. Junto a Shakespeare, Racine y Alejandro Dumas, los grandes personajes del teatro griego son llevados igualmente a sus lienzos con los grandes histriones del teatro romántico como el gran Talma, David Garrick, Charles Macklin, Sarah Siddons, Charles Kean, Ellen Terry o Sarah Bernhardt. (No corrió esta suerte nuestro desdichado y áspero Isidoro Máiquez, retratado por Goya, como un particular. Nada en su retrato nos recuerda su *trágico* oficio).

Si es cierto que en España el drama romántico se impuso con un notable retraso con respecto a Europa, señalándose como fecha el estreno en el Coliseo del Príncipe *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, en 1834, y darse como acabado en 1849 con el drama de Zorrilla *Traidor, infame y mártir* hay que señalar sin embargo la captación de un público popular y mayoritario con la creación de diversos géneros que iban desde las tragedias más desgarradas hasta el fomento el *bel canto*⁷ pasando por un sinfín de operetas, zarzuelas, género chico y variedades, que alcanza, en el caso de Madrid el momento más brillante cuando «a medio camino entre el impulso del Estado y la Corte se sitúa una institución cultural de naturaleza elitista, que se convierte en lugar de Sociabilidad de la nobleza y la gran burguesía, siguiendo la moda europea, y en particular de París. En noviembre de 1850 quedo inaugurado el Teatro Real de la Ópera. Emblema de una capital moderna, el teatro contempló y escuchó a los artistas más consagrados de este género»⁸.

El ambiente político en España, tras la muerte de Fernando VII y la caída de la censura del absolutismo, que supuso el regreso, entre otras muchas cosas, de los emigrados, dio al teatro un momento de peculiar florecimiento¹⁰ que iremos analizando de manera más pormenorizada.

EL TEATRO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

Los profundos cambios sociales y económicos producidos en España a lo largo del siglo XIX se evidencian más que en ningún otro aspecto de la cultura en el teatro, y aquí de manera más evidente en la transformación de los sistemas de producción impulsados por una mentalidad más liberal. Se van quedando atrás los sistemas tradicionales, anclados todavía por viejos sistemas de beneficencia y comienza a dibujarse un sistema cada vez más concreto de protección de la administración a la producción teatral¹¹.

Esto trajo consigo la captación de nuevos públicos que se interesaron por los nuevos tipos de espectáculos y nuevos lugares para la evasión. Las ideas importadas por el Romanticismo, tras la Revolución Francesa, traían mayor libertad para la creación artística, que, simplificando mucho, en el teatro se traducía en un mayor espectro en la concepción de espectáculos, y así, junto a los más patéticos dramas se levantaba el telón para espectáculos de lo más prosaico o lo espectacular y lo mágico.

El público da la espalda a los grandes dramas clásicos encorsetados por las reglas neoclásicas del XVIII y recupera el teatro del Siglo de Oro y de forma tímida a

⁷ Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, 1981, pgs. 311-312.

⁸ Rafols, J. F.: op. cit., pg. 87.

⁹ *Historia de Madrid*, Editorial Complutense, Madrid, 1993, pgs. 550-551.

¹⁰ *Historia del Teatro en España. siglos XVIII y XIX*, Taurus, Madrid, 1988, pgs. 569 y ss.

¹¹ Rubio, Jesús: *La Sociedad urbana en la España contemporánea: sociabilidad urbana y cultural en el siglo XIX* (en prensa). Para el estudio del teatro en España en el siglo XIX es imprescindible su aportación en *Historia del Teatro en España II (siglos XVIII y XIX)* el capítulo correspondiente «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)», al que nos remitiremos con frecuencia.



Ricardo Urgell. **El teatro.** 1922. Museo del Prado. Depositado en Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Museu d'Art Modern).

Shakespeare, que en Inglaterra y Francia ocupa la escena de manera primordial.

Los escenarios españoles se llenan de melodramas y las primeras comedias de tipo costumbrista.

Nuestros dramaturgos beben incesantemente de los repertorios europeos que nos llegan en formas de traducciones o arreglos no siempre afortunados. A Madrid y Barcelona acuden compañías extranjeras con un repertorio avalado por sus éxitos en Londres y París.

La demanda continúa y la asistencia del público a un tipo de teatro que ahora calificaríamos de comercial se traduce por otra demanda, la de nuevos espacios más adecuados.

LA ARQUITECTURA

La concepción de la arquitectura teatral a lo largo del siglo XIX va a estar definida por el abandono y transformación de los programas distributivos del siglo XVIII en favor del nuevo concepto burgués del teatro. En efecto para estos nuevos públicos —burgués mayoritariamente— el teatro es algo más que dos espacios determinantes: el escenario y la sala. El teatro es ahora un lugar de encuentro, de relación social, un lugar común para la intriga, los devaneos amorosos, para el lucimiento de unas modas y unos modos que determinan a cada clase. El teatro precisa de espacios propios como el vestíbulo o «foyer», palcos, antepalcos, «ambigú», saloncillos, tertulias, liceos, salas de concierto. Esto cuando nos referimos a la parte externa. Indudablemente la cada vez mayor complejidad administrativa exige sus espacios propios y otro tanto, más complicado, le ocurre al escenario con la vertiginosa carrera de innovaciones técnicas que son aplicadas de manera contundente al teatro en esa carrera que acaba siempre en la búsqueda de público mayoritario.

La sala tiene también su lógica estructuración, con una nueva redistribución del público. Las plateas se ocupan con butacas y en los laterales aumentaron el número de palcos, que ocuparán nobleza y burguesía. El público popular ocupa los últimos pisos que, con cierto sentido del humor, vino a llamarse «paraíso».

Los porcentajes de cada espacio en cada teatro lo determina también la situación de cada teatro en el plano de la ciudad¹². Como hemos señalado anteriormente, el más claro ejemplo de lo que se entiende por un teatro del siglo XIX son sin duda alguna el Teatro Real de Madrid y el Liceu de Barcelona.

INNOVACIONES TÉCNICAS

En cuanto a las innovaciones técnicas, fundamentales por cuanto señalábamos, su incorporación a la escena se traducía en la afluencia masiva de un público preparado para cualquier sorpresa ilusoria y por tanto mudable a cualquier otra sala que avanzase unos pocos milímetros en la apuesta técnica.

Las innovaciones en la iluminación son las primeras en aparecer en el siglo y también las más mudables. En apenas ochenta años pasamos de la luz de velas a la electricidad, pasando por el gas, luz de calcio y el arco voltaico.

El 6 de agosto de 1817 en el Lyceum Theatre de Londres se da la primera representación con iluminación por gas. Las ventajas de una luz blanquecina, de la que podían sacarse distintos matices, sin el parpadeo de la utilizada hasta ese momento por aceite, agradaron al público y de igual manera a los empresarios que con una sola persona manejan todo el dispositivo. En España este sistema se adapta tardíamente, en Barcelona para el Liceu en 1847 y en Madrid para el Real tres años más tarde, para su inauguración el 19 de noviembre de 1850¹³.

Sin embargo la verdadera revolución técnica es la llegada a los teatros de la luz eléctrica. En 1887 hay ya cincuenta teatros en Europa en los que se aplica la iluminación eléctrica, tanto en la sala como en el escenario.

En Madrid, aunque la inauguración del primer tendido eléctrico fue en la Puerta del Sol el 23 de enero de 1878, con motivo de las fiestas reales por el matrimonio de Alfonso XII con la infanta Mercedes, no se incorporó el alumbrado eléctrico a los teatros de manera consecuente hasta la publicación en 1888 del «Reglamento para la Instalación del Alumbrado y Calefacción de Edificios destinados a Espectáculos Públicos».

No obstante antes de esta fecha ya funcionaba la iluminación eléctrica en sala y escenario, aquí aun de manera más que deficiente, en teatros como el Apolo y el Real. Entre los años de 1888 y 1895 puede decirse que toda la actividad teatral madrileña se hace con iluminación eléctrica.

Appia en 1895 publica *La mise en scène du drama wagnèrien* y deja establecidos los fundamentos de la iluminación moderna¹⁴.

Puede afirmarse que al mismo tiempo toda la maquinaria y los escasos avances técnicos que se utilizaban en ópera y en ballet, «obras de maquinaria», pasan

12 Morant, Vicente Juan: «Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX» en *Cuatro siglos de Teatro en Madrid* (catálogo de la Exposición), Madrid, 1992. En este artículo y en el dedicado a bibliografía teatral madrileña hay recogidas importantes reseñas bibliográficas para este tema.

13 Andura, Fernanda: «Del Madrid Teatral del XIX» en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid* (catálogo de la exposición), Madrid, 1992. Recoge, como en el caso anterior, abundante bibliografía sobre este tema y otros que citaremos posteriormente.

14 Peláez, Andrés: «Barradas en el Teatro de Arte: tradición y vanguardia (1917-1925)» en *Barradas: Exposición Antológica, 1890-1929*, Zaragoza, 1929, pg. 88.

lentamente a utilizarse en otras formas más populares del teatro. Se aplican, como la electricidad, nuevas fuentes de energía, como la hidráulica. La mecanización de todas las instalaciones escénicas entra de lleno en la lógica del desarrollo histórico de la técnica teatral.

Entre las primeras aplicaciones se cuenta con el escenario giratorio y el sistema de ascensores, que se llevan a cabo primero en Alemania, en EE.UU., en Inglaterra y, casi al fin del siglo, en Francia y en España.

El escenario giratorio se aplica primero en Alemania en 1896 por Karl Lautenschläger. La implantación de ascensores viene impuesta por la necesidad de cambios rápidos y el almacenamiento cada vez mayor de *atrezzo* en los *bombros* del escenario y la introducción de elementos corpóreos en la escenografía derivados al entrar de lleno otro tipo de iluminación, que hacía preciso que los cambios de decorados o mutaciones fuesen más rápidos. Influye notablemente en este aumento de ritmo en la escena la cada vez mayor popularidad de un nuevo arte, que desde sus inicios hace estragos entre el público, el cine¹⁵.

LA ESCENOGRAFIA

La escenografía en los teatros madrileños del siglo XVIII y primera década del siglo XIX sigue los dictados de las reformas impuestas por el conde de Aranda, impulsados posteriormente por Jovellanos y Moratín. En éstas se insiste en que el gobierno debe tutelar, proteger y encauzar las decoraciones de los teatros. El reglamento se publicaría en 1807.

Con las recetas de un neoclasicismo agotado trabajan en Madrid para los Coliseos de la Cruz, Príncipe y de los Caños del Peral los pintores Antonio Carnicero, los hermanos Tadey y sobre todo el valenciano José Ribelles, que inicia sus trabajos para el Coliseo de la Cruz en 1803, dentro aún del más puro sabor neoclásico. Abandona su labor como escenógrafo, por supuestas razones de salud, en 1808. Acabada la guerra de la Independencia regresa por unos pocos años más a estos trabajos convencido por Isidoro Máiquez y sus nuevas ideas importadas de Francia.

Si es cierta la narración que Galdós nos da en *La Corte de Carlos IV* de su serie *Episodios Nacionales*, Goya habría pintado los decorados para la puesta en escena de *Otelo* de Shakespeare (con un arreglo imposible, a partir de la traducción de Ducis, por Teodoro Lacalle) para una casa noble (tal vez la de la duquesa de Osuna), nos encontraríamos, por la descripción galdosiana, ante una verdadera renovación romántica, con bastantes años de antelación, en el concepto escenográfico español¹⁶.

Impulsor de las nuevas ideas liberales del Romanticismo es la figura de Grimaldi, que llega a España con los Cien Mil Hijos de San Luis, y que en los primeros años 30 arrienda el Coliseo del Príncipe, como empresario y director, trae al pintor escenógrafo francés, José Blanchard. Se asocia con Bretón y anima las tertulias del Parnasillo.

¹⁵ Peláez, Andrés: *op. cit.*, pgs. 87-88.

¹⁶ Arias de Cossío, Ana María: *Dos siglos de Escenografía en Madrid*, Madrid, 1991, pgs. 60-62.

Estrena a Larra y Martínez de la Rosa, traduce y adapta comedias como *La pata de la cabra o todo lo vence amor* (se estrenó el 19 de febrero de 1829)¹⁷.

Blanchard realiza las decoraciones para *La Conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *Macías* de Larra, y sobre todo *Don Álvaro* (9 de octubre de 1834) del duque de Rivas, para el que se realizan 16 nuevos decorados¹⁸, ayudado por Gandaglia.

A Blanchard, que marcha por unos años a Sevilla, le suceden los pintores Lucini, Aranda y sobre todo José María Avrial y Flores.

En tanto el Liceo Artístico y Literario, al tiempo que escucha a Matilde Díez o Isabel Luna, es lugar de experimentación en las artes de la escenografía por los pintores Villaamil, Elbo, Gutiérrez de la Vega, Esquivel y Vicente Camarón.

La apertura en 1850 del Teatro Real da un nuevo impulso renovador al panorama de la pintura de escena, a pesar de que al abrir sus puertas cuenta con encargos anteriores a Francisco Aranda, Philastre y es contratado como director de la pintura de escena Eusebio Lucini.

En 1857 llega como escenógrafo al Real el italiano Ferri y con él, como ayudantes Giorgio Busato y Bernardo Bonardi.

Al marchar poco después Ferri a Alemania se hace cargo de la dirección artística del Real Busato asociado ahora con Bonardi.

Busato y sus discípulos y colaboradores, además del citado Bonardi, Ricardo Fontana, Pedro Valls, Antonio Bravo y posteriormente Amalio Fernández y Luis Muriel, llenan prácticamente la segunda mitad del siglo XIX.

Busato aporta dos novedades importantes, una formación academicista —su padre Giovanni Busato era un renombrado pintor de historia veneciano— y conocimientos profundos en arquitectura y perspectiva, que amplía notablemente en San Fernando de Madrid, a los que incorpora sus grandes dotes para el paisaje y un sentido del color inusual hasta estas fechas. Y en segundo lugar Busato da un tratamiento operístico a cualquier género teatral, lo que imprime un aire de grandeza y cierto monumentalismo que termina apartando momentos de ñoñez en la que los pintores anteriores acababan por caer.

Por estas características Busato acaba llenando con sus realizaciones todas las producciones de los teatros Real, Apolo, Príncipe Alfonso, Español, y desde su taller de la calle de Atocha salen telones pintados para Toledo, Zaragoza, Sevilla, Valencia y otras ciudades.

El siglo lo acaba el extraordinario Amalio Fernández que forma sociedad hasta 1899 con Busato, en que éste marcha a Alemania y Amalio es reclamado como escenógrafo para el naciente cinematógrafo desde EE.UU.

Amalio, de formación más francesa, junto a los pintores Rubé, Chaperón, Amable y Sambón, defiende los principios de la perspectiva y «el trompe-l'oeil» y tiende hacia el más exquisito realismo abandonando los excesos coloristas y el decorativismo y el ilusionismo superfluos.

Desde Europa y por cenáculos privados de cierta intelectualidad se vienen ya discutiendo las propuestas wagnerianas contra el ilusionismo, los sorprendentes

17 Rubio, Jesús: *op. cit.*, recoge que se extendieron más de 72.000 pases para entrar en Madrid a ver esta obra.

18 Arias de Cossío, Ana María: *op. cit.*, pgs. 78 y ss.

ejercicios de perspectiva, los abusos del diorama, a favor de un teatro fundado en la unión de las artes, de reemplazar y reunir en un teatro común las experiencias dispersas de las distintas artes¹⁹.

Se prepara la verdadera innovación estética de la escena que llegará por dos vías contrapuestas, la de la síntesis defendida por Appia, Craig, Meyerhold y Piscator, y otra más ilusionista en manos de los pintores: los Ballets Rusos de Diaghilev.

EL TEATRO POR HORAS

Comentábamos anteriormente los gustos del público que al abandonar las pedantescas tragedias neoclásicas se inclina hacia el teatro del Siglo de Oro, los melodramas, y posteriormente por el costumbrismo de Bretón, Serra o López de Ayala y las primeras zarzuelas de Eguilaz y Oudrid. En tanto el Real arrebata con sus grandes óperas. Pero este mismo público comienza a hastiarse de programas en exceso largos y muchas veces aburridos y comienza a frecuentar los nuevos salones que a imitación de los café-concerts de París presentaban a sus *Chansonniers* y novedades importadas como el frenético can-can, al tiempo que degustaban finas exquisiteces, también de importación²⁰.

Salón de Capellanes y El Recreo fueron los primeros en imitar a París, a los que siguieron el del Carmen, Colón, Embajadores, San Marcial y el Eslava.

Fue tan inmediato el éxito de estos locales y el peligro que se avecinaba sobre las empresas teatrales que tres cómicos de cierta reputación entre la afición, José Vallés, Juan José Luján y Antonio Riquelme acuerdan con los empresarios de El Recreo explotar el local con un sistema de «funciones por horas» a precios módicos, que oscilarían entre 15 ó 20 céntimos por función (las entradas del Real variaban entre 15 ó 30 reales), lo que daría una renovación constante de público y obtener más beneficios. En 1868 la fórmula era un éxito total y a pesar de las duras críticas por parte de un sector intelectual, se incorporan a estas fórmulas los teatros al uso, Zarzuela, Príncipe Alfonso, Eslava y, sobre todo, el Apolo.

Los empresarios, los actores y los autores se dan a la búsqueda de un repertorio adecuado por cuanto los «refritos» utilizados no satisfacían totalmente a todos los públicos. La llave la da un sainete en un acto de Tomás Luceño, *Cuadros al fresco* estrenado en 1870, en el Teatro Lope de Rueda por un actor tan prestigioso como Emilio Mario. A este acierto sigue el estreno de *La canción de la Lola*, de Ricardo de la Vega, pero ahora con música de Chueca y Valverde, e interpretado sorprendentemente por la gran dama del teatro María A. Tubau.

Títulos como *La Gran Vía*, *Cádiz*, *Château Margaux*, *Don Dineros* y *La verbena de la Paloma*, ya en 1894, dicen más que cualquier comentario que hiciésemos sobre la bondad o no de una fórmula única que escribió las más bellas páginas de la lírica española.

Antonio Valencia, en el prólogo a su antología afirma: «Creemos que no hay institución de la vida nacional que caracterice mejor un período como el Género

19 Peláez, Andrés: *op. cit.*, pg. 86.

20 Andura, Fernanda: *op. cit.*, pg. 94 y ss.

Rubio, Jesús: *op. cit.* pg. 744 y ss.

Chico para la etapa comprendida entre 1880 y 1990. Un cierto estilo de vida nacional nació del Género Chico y tuvo su apogeo mientras el género dio sus obras más importantes y representativas²¹.

Desfilan por sus páginas un sinfín de tipos populares, como un gran retablo costumbrista con sus músicos ambulantes, cigarreras, chicas de servir, aguadoras, castañeras, matuteros, lavanderas, barquilleros, churreras, fotógrafos ambulantes. Romerías y verbenas, carnavales, toros y la política.

LAS TERTULIAS EN LOS TEATROS. LOS SALONCILLOS

De capital importancia para el desarrollo de las letras —y en este caso para el teatro— fueron las muchísimas tertulias que, con mayor frecuencia, se reunían en casa de algunos notables a partir de la segunda mitad del siglo XIX²².

El carácter de cada tertulia y su tendencia más o menos liberal, lo determinaba, consecuentemente, su anfitrión. Pero en este capítulo no podemos más que citar aquéllas en las que junto a autores, actores y empresarios frecuentaban igualmente pintores que, como veremos posteriormente, justifican este capítulo en el catálogo.

Las más famosas fueron la de Patricio de la Escosura, en su casa de Amor de Dios; la del erudito Manuel Cañete, en Atocha, 65; la de Aurelio Fernández Guerra, primero en la calle de la Almudena y posteriormente en Concepción Jerónima, 16 y Segovia, 10; la de Cándido Nocedal, en Lobo, 5; la del duque de Rivas en su palacio, en la plaza de la Concepción Jerónima. Notable era también la del marqués de Molíns, en su despacho de la calle de Astrarena.

La condesa de Montijo, tan buena anfitriona como casamentera, gustaba también de reunir en su palacete de Carabanchel a literatos, pintores y gentes de la farándula.

Ventura de la Vega, asiduo y animador de estas tertulias leyó *El hombre de Mundo* en casa de su amigo Patricio de la Escosura, una noche de 1845, contando con la presencia de Juan Nicasio Gallego, Nicomedes Pastor Díaz, Juan Donoso Cortés, Pedroso, Tejado, Pablo Yáñez, Rodríguez Rubí, Cándido Nocedal, Pacheco, Julián Romea, Hartzenbusch, el marqués de Molíns, Bretón de los Herreros y buena parte de pintores y escritores que se hallaban por entonces en Madrid.

Sin duda alguna las tertulias más memorables son las que conseguían el duque de Rivas y el marqués de Molíns. En el despacho del marqués de Molíns, que recibía los sábados, en una amplia sala presidida por el retrato de la marquesa, pintado por Federico de Madrazo, no se permitía murmurar del prójimo y sólo se jugaba a juegos de ingenio, crítica, solo de libros, e «improvisaciones con consonantes forzadas»²³.

La nochebuena de 1862 Molíns invita a Ventura de la Vega a su casa para que haga la primera lectura de su tragedia *La muerte de César*; a la que asisten entre otros, Amador de los Ríos, barón de Andilla, marqués de Auñón, Adelardo López de Ayala, Barbieri, Campoamor, Manuel Catalina, Donoso Cortés, Escosura, duque de Feria, Ferraz, Ferrer del Río, Alcalá Galiano, Gallego, Aureliano y Luis Fernández Guerra, Gil y Zárate, Gil y Baus, Hartzenbusch, Luis Mariano de Larra, Lasso de la

21 Recogido por Andrés Amorós en «La zarzuela en Madrid, Cuatro siglos de Teatro en Madrid (catálogo de la exposición)», Madrid, 1992, pgs. 231 y ss.

22 Montaner, Joaquín: «El estreno de *La muerte de César* de Ventura de la Vega (1866)», Madrid, 1954, pgs. 11-21.

Rubio, Jesús: *Sociabilidad y cultura en el siglo XIX* (en prensa).

Martínez Olmedilla, Augusto: *Los Teatros de Madrid*, Madrid, 1947.

23 Bretón de los Herreros: *Recuerdos de su vida y de sus obras, escritos por el Marqués de Molíns...*, Madrid, 1883.

Vega, Federico y Pedro de Madrazo, Navarrete, Cándido Nocedal, Ochoa, los dos Olona, el duque de Rivas, Cayetano Rosell, Rodríguez Rubí, Segovia, Selgas, Tamayo y Baus, Juan Valera, José Valero y el duque de Villahermosa²⁴.

La obra se estrenó, en 1866, en el Teatro Español siendo Romea y Valero, *César y Bruto*, respectivamente.

Empresarios, como Grimaldi, y actores como Romea, Manuel Catalina o los Guerrero propiciaron desde los primeros años del siglo una serie de tertulias en las que, con pretexto de estrenos y en torno a los «autores de la casa», reunían a intelectuales y artistas en sus teatros y que fuera de la cultura oficial, fueron precediendo a otras instituciones culturales privadas y oficiales.

«Saloncillos» y «Parnasillos» dieron al teatro un punto de calor y viveza que, desde primeras horas de la tarde, hasta bien entrada la noche, con la sola pausa de la representación, fueron motor importante para la vida teatral madrileña.

«El Parnasillo» del Príncipe, fue sin duda la más emblemática. Allí acudían Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, Escosura, Bretón, Gil y Zárate, los Madrazo, Villamail, Esquivel, Jimeno, Mariátegui, Colomer, Aníbal Álvarez, Manuel Delgado y Grimaldi. Escritores, pintores, arquitectos y empresarios dibujaban las coordenadas de la cultura española²⁵.

En el mismo Príncipe eran más que notables las tertulias del «Saloncillo», situado en el entresuelo, junto al *bombro* izquierdo del escenario. Julián Romea y Manuel Catalina le dieron un importante impulso con sus convocados. Posteriormente en los últimos años del siglo María Guerrero con Galdós, Marquina y Benavente hizo del «Saloncillo» uno de los más importantes cenáculos madrileños.

El «Saloncillo de Apolo» reunía a lo más selecto del género lírico con Chapí, Bretón, Jiménez, Amadeo Vives, Quinito Valverde, José Serrano, Torregrosa, Calleja, Lleó, Ricardo de la Vega, Ramos Carrión, López Silva, los Quintero, Arniches, Fernández Shaw, Miguel Echegaray, Perrín, Palacios y a los pintores Salvador Viniegra y Martínez Abades²⁶, y los actores Mesejo, Emilio Carreras, José Riquelme, Anselmo Fernández y Pepe Moncayo. Acudió también Javier de Burgos.

Los teatros de la Comedia —con Emilio Mario y Echegaray—, el Lara —con Loreto Prado y Enrique Chicote— aportaban con Benavente, Echegaray, Arniches, Valverde, Marceliano de Santa María, Benlliure y otros, su punto de sal en este encuentro entre tan variopinta mezcla de personajes, muchos de ellos comunes, que a veces trasladaban lo teatral desde el escenario a estos saloncillos y parnasillos, donde se encendían las luces de la bohemia que alumbraron la vida artística del siglo XIX.

PUBLICACIONES TEATRALES

Paralelamente a esta actividad parateatral y/o como consecuencia de estas tertulias en el primer cuarto de siglo vieron la luz numerosas publicaciones periódicas dedicadas al teatro²⁷. El primer detonante para la salida lo da Hartzenbusch en 1804 como director del *Diario de los Espectáculos*, primer periódico

24 Montaner, Joaquín: *op. cit.*, pg. 21.

25 Para este tema hay que remitirse a Mesonero Romanos: *Obras*, Madrid, Atlas, 1967.

26 Viniegra escribió la partitura de *Los garrochistas*, con letra de Pedro Novo y Colson. La escenografía era de Abades (se estrenó en este teatro el 12 de octubre de 1899).

27 Gómez Rea, Javier: «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)» en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, *op. cit.*, pgs. 487-523.

de carácter únicamente teatral. A partir de esta fecha el listado de cabeceras es casi inabarcable, al tiempo que la vida de cada publicación suele ser bastante efímera. Los equipos directivos de la inmediatamente desaparecida pasaban a fundar otra con título y contenidos parecidos.

A partir de la inauguración del Real se introducen en el mercado los especializados en la lírica, como *La Ópera* (1850-1851) y así en los últimos años del siglo estas revistas comienzan a preocuparse por la actividad teatral fuera de Madrid, como *Los Teatros* (1878) o *El Boletín de los Teatros* (1885).

Podríamos indicar que la mayor parte de los asistentes a las tertulias son los habituales cronicos de estas publicaciones: Hartzenbusch, Gil y Zárate, Escosura, Ferrer del Río, Mariano Roca de Togores (marqués de Molíns), Narciso Serra.

Muchas de estas publicaciones contaron con la colaboración de pintores, ilustradores y litógrafos para las ilustraciones —habitualmente en láminas fuera de texto— pero de valor fundamentalísimo para la iconografía teatral de estos años. A partir de 1900 se incorpora la fotografía de manera habitual, desplazando rápidamente a los artistas plásticos.

La Zarzuela, periódico de música y literatura dramática y nobles artes (1856), incluía una *Galería de retratos* litografiados por J. Vallejo.

El Teatro (1864-1865) incluía láminas fuera de texto con retratos de Julián Romea, Matilde Díez, García Gutiérrez, por distintos litógrafos. Tal es el caso de *El Teatro Nacional* (1871) y *La Crítica Teatral* (1879), que regalaban láminas litografiadas.

En *El Teatro Moderno* (1891) se incluían dibujos de Fernández de la Oliva y Dantín.

COMPAÑÍAS Y ACTORES

Acaba el siglo XVIII y comienza el XIX en medio de una batalla en la que la Junta de Reformas de Teatros es sujeto activo.

Moratín venía advirtiendo denodadamente la ignorancia de nuestros cómicos y la falta de reglas de la declamación, la necesidad de «formar compañías teatrales eligiendo actores, músicos, escenógrafos, sastres y demás empleados del servicio teatral» elegidos por un director teatral cuyas facultades y formación Moratín desarrolla en un largo articulado²⁸.

El censor Santos Díez, defensor de las tendencias neoclásicas, publica en 1797 su *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades ni embarazos hasta su perfección*²⁹. En esta *Idea* se refiere a los actores indicando que «la selección se realizaría mediante la formación de una Junta que los examinase y de un profesorado que los instruyese, evitándose así que, como viene sucediéndose, los cómicos se hicieran lugar unos a otros por razones de interés, parcialidad o parentesco, y el público tuviera que sufrir y pagar actores ineptísimos que no deberían salir a las tablas ni aun para mudar una silla».

La *Idea* de don Santos fue aprobada por Real Orden de 29 de noviembre de

28 Subirá, José: «La junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias» en *Revista del Archivo, Biblioteca y Museos Municipales*, enero, 1932, pgs. 19 y ss.

29 Publicada en la *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, julio, 1929. Recogido por José Subirá, *op. cit.*, pg. 25.



José Ribelles. **El actor Joaquín Caprara.** Museo del Prado. Depositado en Almagro. (Ciudad Real). Museo del Teatro.

1799, siendo Ministro de Estado don Mariano Luis de Urquijo, que había tenido devaneos literarios y había traducido *La muerte de César* de Voltaire, en cuya introducción sencillamente calificó a los actores como «gentes estúpidas, sin talento, zánganos, corrompidos, etc., que rechazaban las obras buenas y las representaban mal, haciendo que los autores guardasen bajo mil llaves otras que ya habían escrito». Proponía un «Tribunal cómico».

Al iniciarse el año cómico de 1800, el Ayuntamiento entrega a la Junta de Reformas la administración de los coliseos de la Cruz y Príncipe. Este nuevo régimen impide a los actores intervenir en la elección del repertorio y les obliga a interpretar una serie de títulos afrancesados. Otra novedad fue la de reducir a 37 actores la cifra de 59 que en años anteriores servían en ambos coliseos.

De acuerdo con el Plan de la Junta, el 15 de enero de 1800 se convoca la oposición a la plaza de maestro de declamación cómica y trágica, con 24.000 reales de sueldo.

A pesar de que la Junta de Reformas acaba sus días en 1802, no es menos cierto la acuciante necesidad de formar de manera reglada a los actores. Algo que demanda Máiquez³⁰, que lucha por apartarse y apartar a los actores de su compañía de la grandilocuencia neoclásica en favor de un mayor naturalismo interpretativo. Demanda que también exige Grimaldi apoyando la necesidad de creación de una escuela oficial de declamación³¹.

En 1830 la reina María Cristina crea el Conservatorio de Música y un año después, 1831, crea la Escuela Nacional de Declamación. La primera plaza de profesor de declamación la ocupan Joaquín Caprara (1799-1851) y José García Luna (1798-1865).

³⁰ Cotarelo y Mori, Emilio: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902.

³¹ Para el tema de la formación de los actores en el siglo XIX, son fundamentales las bibliografías reseñadas por Ermanno Caldera y Antonieta Calderone en *El teatro en el siglo XIX (I)*, pgs. 575-580, y Jesús Rubio: *El teatro en el siglo XIX (II)*, pgs. 712-719, *op. cit.*, Madrid, 1988.

Granda, Juanjo: «Historia de una escuela centenaria», en *Cuatro siglos...*, pgs. 239 y ss.



Salvador Viniegra. **El actor Emilio Carreras**. Museo del Prado. Depositado en Almagro. (Ciudad Real). Museo del Teatro

Dos tendencias declamatorias se debaten con igual intensidad y proporción de seguidores. La defendida naturalidad propugnada por Máiquez, y la más desgarrada y heroica que mantiene Valero (1808-1891). El siempre elegante Julián Romea (1816-1868) se equidista de ambas tendencias en favor de los recursos precisos «que hiciera creíble la situación y el comportamiento de los personajes que interpretaba»³².

De esta misma generación, más tendentes hacia el naturalismo de Máiquez, son las actrices, también profesoras de declamación, Teodora Lamadrid (1821-1895) y Matilde Díez (1818-1883).

Desde la fundación de la Escuela se escriben y editan, de manera obsesiva, toda clase de tratados, teorías y catecismos sobre la formación del actor.

Orientaciones filosófico-religiosas-morales y reflexiones sobre los héroes clásicos del teatro hasta las más elementales nociones de doctrina cristiana forman el amplio catálogo de publicaciones al respecto y que llenan la segunda mitad del siglo XIX³³.

Prácticamente durante este siglo se mantuvo el mismo esquema de compañías que en el siglo anterior, si bien los apartados de *cantado* y *bailado* se aligeran con la reducción que, por motivos económicos, había impuesto la Junta de Reformas y posteriormente con la apertura en 1850 del Teatro Real.

Desde los inicios del siglo las compañías estaban formadas por *primera* y *segunda* dama, que se encargaban de «lo serio»; las *terceras*, para «lo jocoso» y el canto; las *cuartas* y una *sobresaliente* para las sustituciones. Había luego un número indeterminado para pequeños papeles.

En la parte de hombres había el *primero* y *segundo galán* y un *tercero*, para los papeles de malvado o traidores; un *sobresaliente*, para sustituciones; *dos graciosos*, primero y segundo, para los papeles cómicos; *dos barbas* para los característicos, un

³² Granda, Juanjo: *op. cit.*, pg. 243.

³³ En los autores señalados en la nota 31 véase los capítulos dedicados a la formación de los actores.



Emilio Sala. **María Guerrero, niña**. 1878. Museo del Prado. Depositado en Almagro. (Ciudad Real). Museo del Teatro.

vejete, que hacía los viejos ridículos además de cuatro o cinco *partes de por medio*, para papeles varios. Junto a los actores había una serie de técnicos, como *los apuntadores, cobrador, guardarropa, músico, mancebos, cobradores, mozos, traspuntes* y un *regidor*.

Recibían un sueldo fijo todo el año —*el partido*— y una gratificación extra —*ración*— además de las ayudas de costes.

Los actores, durante el siglo XIX, al tiempo que gozaron de gran popularidad padecieron también cierta reserva por parte de un sector conservador de la sociedad, heredera de las maledicencias y supuesta falta de moral, que injustamente se atribuyó a la clase cómica. Pero en general fueron muy respetados, admirados y, casi siempre, envidiados.

LA ESCENA MODELO DEL PINTOR: DE LO VIVO A LO PINTADO

¿Qué aspecto del teatro interesó a los pintores españoles? En la breve reseña que se ha trazado sobre el teatro, hemos ido reconociendo una serie importante de pintores que intervinieron muy directamente en el teatro, en el campo de la decoración, o asistentes habituales a las tertulias en los saloncillos de los teatros.

Una mirada, por somera que ésta sea, sobre los géneros utilizados por los pintores de este siglo, nos avisa que estamos muy alejados de la incidencia que el teatro tuvo sobre ellos, si nos comparamos a otros países, como señalábamos, en las líneas de la introducción.

Despertaron mucho más interés en nuestra pintura los aspectos de tonos costumbristas que se producían alrededor del hecho teatral: damas en los palcos, situaciones más o menos pintorescas en los vestíbulos, las «toilettes» de nuestras primeras damas de la escena y, alguna vez, el conjunto total de la sala reseñando su arquitectura.

Pocas veces la escena en sí misma, o como pretexto, interesó a nuestros pintores.

Tal vez fue demasiado permanente a lo largo de este siglo la intervención de éstos en el oficio de la escenografía o en la decoración de la arquitectura teatral, como para distanciarse lo suficiente del escenario y encontrar en él la poética de un motivo o modelo digno de una composición.

Comentábamos también que nadie puede extrañarse que la escena teatral fuese un género en la pintura inglesa con pintores especializados. Que en este mismo país los «gabinetes shakesperianos» fueran habituales entre coleccionistas de pintura, como el promovido por Boydell, para el que el suizo Henry Fuseli compuso dos extraordinarias obras: *Titania and Bottom (A Midsummer Night's Dream, Act. IV, 1)* (1780-1790) y *Lady Macbeth*; o la Mander and Mitchenson Theater Collection con bellísimas escenas pintadas por Edward H. Bell, con los actores Henry Irving y Ellen Terry; además de la ya citada e importante de Somerset Maughan.

Desde mediados del siglo XVIII la pintura inglesa estuvo seducida por Shakespeare más que por ningún otro autor, y el elegante Sir Thomas Lawrence se deja arrebatar por el autor John Philip Kemble y su interpretación de «Coriolano», de igual manera que el romántico James Barry encuentra en **El rey Lear sosteniendo el cuerpo inerte de Cordelia** (1786-1788), de la Tate Gallery, el pretexto para una composición en la que el paisaje, que envuelve toda la escena, sea un canto místico a la naturaleza. Próximo, podríamos decir sin empacho, al concepto de William Blake, del que se conserva **Macbeth and the Ghost of Banquo** (1785), un dibujo en colección privada, y de este mismo año, acabando el siglo, la glorificación de una actriz shakesperiana no había sido tratada con tanta elegancia en una pintura como en el retrato de Sir Joshua Reynolds, **Mrs. Siddons**³⁴.

Si Delacroix se había cautivado con Shakespeare, del que desmenuza en casi todas las escenas *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Macbeth*, *César y Cleopatra*, por las óperas de Rossini y Verdi, tanto como por Alejandro Dumas y el actor Talma, no es menos cierto, que Jean-Léon Gérôme con *La muerte de César* (1859)³⁵, realiza una de las más bellas composiciones teatrales francesas con tonalidades operísticas de gran aparato escenográfico y una distribución tan acertada de las luces, que podría calificarse de libro de dirección. Es justo recordar que en Francia el embeleso por el teatro y sus actores no pasó de largo por los pintores dieciochescos Watteau, Lancret, Rigaud y Van Loo³⁶.

Shakespeare tiene el envoltorio romántico por excelencia en Alemania y basta citar un solo caso para dar la idea exacta de cómo la conjunción extrema entre personajes inanimados y superiores con una naturaleza encrespada e indomable, de tonos wagnerianos, encuentra su momento más vibrante, en el óleo de Joseph Antón Koch **Macbeth y las brujas (Act. I, 3)**³⁷.

34 Galería de Arte Huntingdon, San Marino.

35 Walters Arts Gallery, Baltimore.

36 Entre otras muchas composiciones: **Actores de la comedia francesa** y **Gilles**, 1720, de Watteau; **Actores de la comedia italiana**, de Lancret; **Retrato del actor Michel Baron** (1720), de Rigaud; **Retrato del actor Preville**, de Van Loo.

37 Bäle, Kunstmuseum.

Había ocurrido otro tanto con Fuseli y James Barry. A pesar de que el primero en su **Lady Macbeth** se inspira en la interpretación de los actores David Garrick y Hannan Pritchard, estas composiciones trascienden el ámbito escénico y se sitúan en una naturaleza metamorfoseada por los sentimientos del pintor en comunión con el Universo. Como si todo el paisaje participase de los hirientes conflictos de estos personajes shakesperianos.

¿Qué ocurría mientras con Shakespeare en España? Ocurría, como en tantas otras cosas, que llegó tarde y mal.

Las primeras representaciones del inglés se fechan entre 1772 y 1836³⁸. La primera fecha entroncada en la tradición tardoneoclásica y la segunda con un romanticismo rezagado.

Prácticamente todas las versiones que llegan a nuestros escenarios procedían de los arreglos de J. F. Ducis, alterando sustancialmente diálogos, personajes y los finales. *Otelo* consigue en sus primeras representaciones un importante éxito de público y sólo de manera aceptable *Romeo y Julieta*, siendo *Hamlet* y *Macbeth* sonados fracasos.

A finales del siglo XVIII los esfuerzos de Máiquez, Cadalso, y a pesar suyo, Moratín y la buena acogida que tuvo por España John Phillip Kimble, consiguen imponer a Shakespeare. Posteriormente la defensa de románticos como Böhl de Faber, Blanco-White y Donoso Cortés junto a los esfuerzos del actor Carlos Latorre consiguen, muy avanzado el siglo, que el público español se sienta ya cómodo con él.

Alfonso Par³⁹ recoge como primera representación en España un *Hamleto, rey de Dinamarca*, traducción de Ramón de la Cruz a través de Ducis que poco o nada tiene que ver con el original. Ramón de la Cruz la calificó de *Tragedia de enredos*. Fue estrenada en 1772 en el Coliseo del Príncipe por la compañía de José Espejo.

Isidoro Máiquez es quien tras su estancia en París con Talma estrena en los Caños del Peral *Otelo o el moro de Venecia* (traducción de Teodoro La Calle, de Ducis), el 1 de enero de 1802. El 25 de noviembre de 1803, y en el mismo coliseo, *Macbeth*, que si bien el actor consigue un éxito personal, la obra no pasa de cuatro representaciones.

En el Coliseo de la Cruz, Rita Luna y Juan Carretero estrenan un *Julia y Romeo, tragedia urbana* el 9 de diciembre de ese mismo año (la versión era una aproximación de García Suelto)⁴⁰.

En los años posteriores en pleno auge de la escena romántica, se van acumulando versiones, aún demasiado alejadas del original, de los títulos ya estrenados, como de otros nuevos: como el caso de *Sueño de una noche de verano*, versión muy próxima a una zarzuela, y en otros casos refundiciones de dos o tres tragedias históricas en un solo título. Poco más⁴¹.

Si Shakespeare como vemos no fue afortunado en su sitio, el escenario, poca suerte iba a tener en su traducción a la pintura. Acaso el pretexto de Eduardo Rosales, en el pequeño lienzo del Prado y presente en esta Exposición, es el mejor homenaje aunque muy alejado de la verdad teatral. Resulta difícil en los leves y finos

38 Par, Alfonso: *Representaciones Shakesperianas en España* (dos vols.), Madrid y Barcelona, 1936.

Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones, ed. José Manuel González, Universidad de Alicante, 1993.

39 Par, Alfonso: *op. cit.*, pgs. 21-23.

40 Par, Alfonso: *op. cit.*, pg. 40.

41 *Los hijos de Eduardo* (1835), refundición de *El rey Juan y Ricardo III*, traducción de Bretón de los Herreros, de la refundición de Casimir Delavigne. *El desengaño de un sueño* (1842) del duque de Rivas, refundición de *La tempestad, Macbeth* y *Hamlet*, emparentándolo todo con *La vida es sueño* de Calderón. *El sueño de una noche de verano* de 1852, traducción libre del francés de Patricio de la Escosura y musicada por Gaztambide. No faltaron tampoco las parodias, como la estrenada en el coliseo de la Cruz en 1828, *El caliche, o la parodia de Otelo*, de José María Camero.



Salvador Sánchez Barbudo.
Hamlet. (Última escena).
Madrid. Museo del Prado.

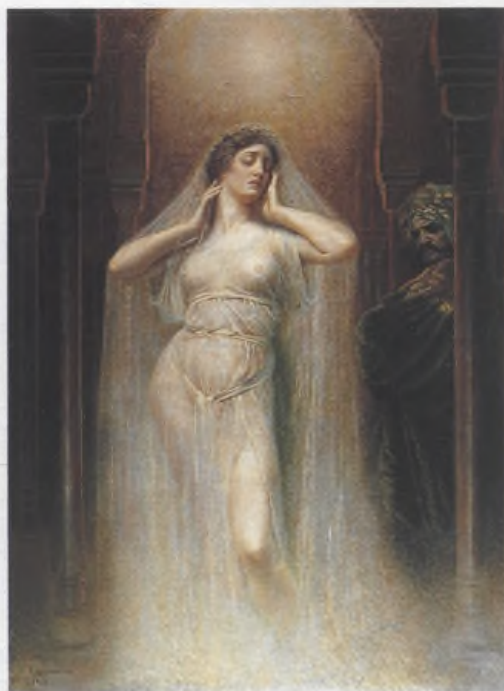
apuntes de la **Ofelia**, ahogada en primer término y un supuesto **Hamlet** contemplándola, reconocer, no ya a los actores y a un escenario concreto, si no la escena inexistente en el texto. Sin embargo, el abocetado paisaje sugiere la profunda melancolía que abruma al personaje central. Resulta más interesante desde el punto de vista teatral el dibujo **Hamlet y Ofelia**, que parece tomado del natural lleno de gracia y elegancia⁴².

Tampoco tiene suerte el inglés con la **Ofelia aldeana** de Juan L. López García, pretenciosa interpretación (más próxima a un anuncio de fosfatos), refundición, por usar jerga teatral, de la dulcísima **Ofelia**, de Millais (1852), de la Tate Gallery. Con este mismo título el valenciano Muñoz Degrain, pinta otra, fechada en 1902, en el Museo de Málaga.

Muñoz Degrain, que obtuvo en 1881 una Primera Medalla, en la Nacional de Bellas Artes, con su **Otelo y Desdémona** (Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Lisboa), repite con otra **Desdémona** en 1887. Puede que sea casual esta insistencia en el tema, pero Muñoz Degrain, que, como casi todos los pintores españoles ha pintado un techo para un teatro, en su caso el Cervantes de Málaga, no debió estar ajeno a la gira que entre 1879-1880 hicieron Rafael Calvo y Elisa Mendoza-Tenorio con *Otelo*, estrenado ese año en el Español, con un gran éxito. Y en cuanto a su segunda **Desdémona**, en este Catálogo, podríamos afirmar que la desdichada no es otra que la Gambardella, actriz trágica de la compañía de Antonio Vico que llevaba *Otelo* en su repertorio, una vez estrenado en el Teatro Lírico de Valencia en julio de 1886, y del que un sagaz crítico afirmó de la actriz que «usa tonos declamatorios y era propensa al gimoteo»⁴³. Puede que se me tilde de

⁴² Eduardo Rosales (1836-1873), *Catálogo de la Exposición*, Museo del Prado, 1973, pg. 124.

⁴³ Vico, Antonio: *Mis memorias*, Madrid, S. A.



Rogelio de Egusquiza.
Kundry. 1906. Museo del Prado. Depositado en Badajoz. Museo.

imaginativo, pero la descripción de la protagonista del cuadro no puede estar más próxima a los modos de la Gambardella.

Sin duda alguna Degrain consigue la más bella composición teatral del siglo XIX con **Los amantes de Teruel** (1884), tragedia de Hartzenbusch, estrenada en el Príncipe el 19 de enero de 1837, por la compañía de Bárbara Lamadrid.

En 1858, Juan García Martínez se había inspirado en el drama de Hartzenbusch, que aun con el éxito de una Segunda Medalla, no pudo evitar que el drama de estos novios nos recuerde más otro drama, el de las Marías en el sepulcro, con un Cristo con cota de mallas (¡pobre Marsilla!) y a una Magdalena-doña Isabel, desdichadamente inconsolable. Tiene mejor suerte el pintor García Martínez en la colocación del decorado y el *atrezzo*, en su lienzo.

Los personajes de las grandes tragedias griegas fueron rara vez interpretados en los escenarios en el siglo XVIII.

Medea y Jasón fue estrenada en el Príncipe por la compañía de Eusebio Rivera, el 20 de febrero de 1792, pero esta versión no era más que un truculento melodrama con niños enfermos.

Los héroes griegos y romanos durante el XVIII habían sido desterrados y condenados, y los que se salvaron pasaron a ser adjuntos de ética, por la propuesta neoclásica que debía dar al pueblo lo que, resumiendo, insistía Meléndez Valdés⁴⁴ «como ejemplos más insignes de virtudes civiles y guerreras... el heroico despecho de Numancia, el ínclito Infante don Pelayo, el religioso don Ramiro, la memorable toma de Sevilla, la gran victoria de Las Navas, el defensor de Tarifa Alonso Pérez de Guzmán, la heroína de la castidad María Coronel, el vencedor de Méjico y Otumba, nuestro patrón glorioso Santiago, el santo labrador Isidro...». Prácticamente un catecismo para la pintura de historia.

44 Recogido por René Andioc: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pg. 382.

Para la cartelera de Madrid en el siglo XVIII es imprescindible consultar a Jerónimo Herrera Navarro: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1992.

Rogelio de Egusquiza. **Parsifal**. 1910. Museo del Prado. Depositado en Badajoz. Museo.



Medea, *Dido* y *Andrómaca* sólo fueron posibles en el primer tercio del siglo XIX de la mano de la gran trágica Concha Rodríguez, esposa de Grimaldi. Éste había impuesto un repertorio más a la francesa, con versiones algo dudosas, firmadas por el costumbrista Bretón de los Herreros. Lo cierto es que Concha obtuvo, sobre todo con *Medea*, uno de sus más grandes éxitos. En su interpretación se aseguraba que conseguía una «tranquilidad espantable, después de asesinar a sus hijos... también estudiado, dicen que estaba eso, que producía realmente en el público el espanto...»⁴⁵.

Germán Hernández Amores, pintor murciano de espíritu nazareno, que se sintió tan subyugado por el mundo grecorromano, compuso una **Medea con los hijos muertos** en la que, como en la de la señora Grimaldi, nos inquieta su *tranquilidad espantable*.

Los temas operísticos han sido utilizados con mucha frecuencia como modelo para los pintores⁴⁶. Nos basta citar, para no alargar demasiado, uno de sus mejores intérpretes, el pintor milanés, Francesco Hayez, amigo de Verdi, que utilizó *I Due Foscari* (1844) y *I Vespri Siciliani* (1845), como tema para varios de sus cuadros.

La ópera ha sido siempre un campo donde la intervención del pintor ha encontrado un ámbito mayor de libertad para su expresión. Con Wagner el teatro es la obra de arte común y suprema, y sólo existe si en él están contenidas todas las artes, en su perfección más absoluta. «Wagner brinda al pintor la situación de un creador comprometido en una empresa colectiva»⁴⁷.

Dentro de las complicadas y accidentadas relaciones entre teatro y pintura —ida y vuelta— el caso de la Ópera y el Ballet tendrían apartados especiales.

Pero, volviendo a Wagner, nos resultan sorprendentes los dos lienzos de Rogelio Egusquiza sobre los dos protagonistas de *Parsifal*, fechados tempranamente en 1906 y 1910.

45 Calvo Revilla, Luis: *Actores célebres del Teatro del Príncipe: siglo XIX*, Madrid, 1920, pg. 66.

46 Orrey, Leslie: *La ópera*, Barcelona, 1993.

47 Bablet, Denise: «El pintor en el escenario», en *Los pintores en el teatro* (cuaderno de *El público*, núm. 28), Madrid, 1985.



Rogelio de Egusquiza. **Titul-rel.** Museo del Prado. Depositado en Cáceres. Museo.

La ópera de Wagner fue estrenada un año antes de su muerte, en 1882, en Bayreuth y, por razones testamentarias, su estreno fuera de esta localidad se resistió mucho tiempo. Su estreno fue en Barcelona en el Liceu en 1913, y en Madrid el 1 de enero de 1914⁴⁸.

El novelero montañés Egusquiza se adelanta, pues, siete años al estreno en España de *Parsifal*, aunque, bien es cierto, desde fines de los ochenta, tanto en Madrid como en Barcelona, las sociedades wagnerianas están muy afianzadas en los medios culturales de las dos ciudades.

Egusquiza interpreta muy literalmente, en exceso, los perfiles de los personajes *Kundry* y *Parsifal*. Ella, aquejada de fuerte jaqueca, se debate entre Venus y Virgen, enmarcada entre eclesiásticas columnas, desde donde es evocada por el mago *Klingsor*. (¡Qué lejos de la arrebatada composición que del mismo tema pintó Fantin-Latour!)

Parsifal (el *Percival* de *Le morte d'Arthur*, de Malony), inocentón sin malicia, aparece tan extenuado y dudoso, que nos recuerda un atribulado héroe del teatro benaventino.

Los personajes pintados por Egusquiza tienen gran parecido a Milka Termini (1863-1941), y a Leo Slezak (1873-1946), dos soberbios cantantes especializados en Wagner y destacados por sus interpretaciones de *Parsifal*.

Pero el teatro no es sólo el reflejo de los grandes temas que agotan al hombre. Es también el reflejo de lo trivial, de las costumbres y modos más inmediatos del cada día.

Desde la primera década del siglo XVIII, y paralelamente a la programación del repertorio neoclásico, se mantienen una serie de títulos populares, que han ido desplazando a la comedia áurea, e imponiéndose como un nuevo género de teatro

⁴⁸ Sobre el estreno de *Parsifal*, en Madrid y *La sociedad wagneriana de la Villa del oso y del madroño*, consultar a José Subirá *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, 1948.

Rogelio de Egusquiza. **Anfortas**. Museo del Prado. Depositado en Cáceres. Museo.



costumbrista, en forma de sainetes y zarzuelas, en el que «el pueblo ríe y se reconoce»⁴⁹. La primera figura de este nuevo género es don Ramón de la Cruz, que domina la escena madrileña entre 1760 y 1785.

Don Ramón escribe uno de sus sainetes más deliciosos partiendo de la fama de cierta casa de vecindad de la calle del Barquillo con vuelta a Belén⁵⁰, famosa por su desorden y falta de «dirección», *La Petra y la Juana*, o *La casa de tócame Roque*, estrenado en el coliseo de la Cruz por la compañía de Rivera en 1791⁵¹ y repuesto solemnemente en 1849, en el Español por la Compañía de Julián Romea.

Manuel García «Hispaletto» aprovecha el gracioso entremés y con el más puro realismo romántico compone con gran precisión uno de sus momentos más acertados en el que discuten las dos protagonistas *la Petra y la Juana*. El espacio es muy convincente, desde el punto de vista teatral, y nos sugiere de manera inmediata los que poco años después saldrían de la factoría Busato-Amalio, para *La verbena de la Paloma* en 1894 o *La revoltosa* en 1897.

Y no había de extrañar esta aproximación al teatro popular del «Hispaletto» con un suegro dramaturgo, Gregorio Romero Larrañaga (1815-1872), autor de imposibles dramas y de los *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares*.

Al inicio de este capítulo ya hacíamos mención de que nuestros pintores se habían sentido mucho más deslumbrados y atraídos por aspectos del teatro ajenos a la escena. Los coqueteos de las damas en los palcos con el brillo y reflejo de las luces, los múltiples rostros, las sedas, sombreros y espejos seducían a los pintores mucho más que una escena dramática o el dúo de una zarzuela.

Damas en el palco: Fiesta del Sainete 1919, de Francisco Pradilla, con un revoloteo de descaradas manolas, o las elegantes y modernistas catalanas de Ramón Casas, en el óleo **El palco**, de su serie para el Círculo del Liceu, son ejemplos de las

49 Herrera Navarro, Jerónimo: *op. cit.*, pgs. XXX y ss.

50 Mesonero Romanos, Ramón: *El antiguo Madrid*, Madrid, 1981 (Ed. Facsímil), pg. 256.

51 Aparece en la lista de entremeses del Teatro de la Cruz que recoge Cayetano Alberto de la Barrera en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antigo Español*, London, 1968 (Ed. Facsímil), pgs. 655 y ss.

Herrera Navarro, Jerónimo: *op. cit.*, pg. 136.

variadas tipologías del público asistente al teatro; lo que va de lo castizo a la más refinada burguesía.

Palcos románticos; descansos en el palco; un entreacto de la ópera, en un palco... sería interminable la enumeración de palcos y personajes en la pintura, el dibujo o en las ilustraciones de publicaciones de espectáculos o de la profusa *Ilustración Española y Americana*.

No podemos por menos que citar, por pintorescas, algunas composiciones de José Cala y Moya (**Suripanta, saliendo de los Bufos**), Muñoz Morillejo (**Representación teatral en la plaza de la Villa**), Ángel Lizcano y Monedero (**Agua, Azucarillos y Aguardiente**), todos en el Museo Municipal de Madrid; Ricargo Urgell (**La ópera**, Museo de Arte Moderno de Barcelona) y L. Igualada (**Escena Teatral**, del Museo de Málaga), que aportan una buena dosis documental de variados aspectos teatrales decimonónicos⁵².

Enumeramos unos pocos ilustradores de temas galantes como Inocencio Medina Vera, Juan Comba, M. Alcázar, Riquer, Ortega, Millán Ferri, que con sus **Cazuela de las mujeres; Noche de abono en el Real; Desmayo en el palco; Los reyes en el palco: noche de gala en el Real; El vestíbulo. El «foyer» principal del Real; Al teatro se iba a ver, a ser vistos y a...**, que sin referirnos a las mil y una ilustraciones de cada estreno llenaron las páginas y portadas de *Blanco y Negro* o la citada *Ilustración Española y Americana*. Este catálogo de sugerencias es lo sumamente indicativo y da idea de todos los excesos que podían ocasionar una noche de teatro o de ópera.

Para cerrar el tema sólo nos queda referirnos al retrato de los actores, de los que podemos afirmar de manera categórica que casi todos los grandes de la escena de este siglo fueron retratados por pintores de cierto interés en muchos casos, y en otros por verdaderas primeras firmas del género.

La ausencia de retratos de actores en el siglo xvii, y la casi inexistencia de ellos, en la primera mitad del siglo xviii (hemos de mencionar, aunque sólo sea de paso, los retratos de Goya a **María Rosario Fernández**, **La Tirana**, en la Academia de San Fernando; **Isidoro Máiquez**, del Museo del Prado, **Lorenza Correa**, en F. Bischoffsheim, París y la deliciosa composición **Cómicos ambulantes** del Museo del Prado), pone en evidencia la situación social de unos profesionales que si bien no fueron tan despreciados como se afirma, es verdad que fueron vistos con algún recelo por la nobleza y la Iglesia, aunque ambos estamentos gustaron de estar próximos a ellos. Los abundantes documentos de «La cofradía de la Novena de los representantes españoles» así lo atestiguan. La casa de Osuna, la de Medinaceli, la de Uzeda, la de Monterrey o la de Alba, estuvieron muy próximas a la profesión del Teatro.

Los esfuerzos de Isidoro Máiquez por la dignificación de la escena y el reconocimiento de los actores, para los que exigió a la regente utilizar el «don» y el acercamiento cada vez más continuado entre nobles, intelectuales y actores, con personalidades como la del conde de San Luis, el duque de Rivas, don Ventura de la Vega, y de actores de refinada formación como Romea, Valero y Manuel Catalina, y

52 Algunas de estas obras están en el *Catálogo de las pinturas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1990; *La pintura del siglo xix en el Museo de Málaga*, Ministerio de Cultura, 1980. Y aunque no citadas ahora ver *Inventario del Museo Nacional del Teatro (I): pintura, dibujos, escenografías, figurines y estampas*, Madrid, 1993.

casi al final del siglo por los matrimonios María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza (de casa noble y viudo de Venturita, duquesa de Medina de Torres, por primeras nupcias) y el de María Álvarez Tubau y Ceferino Palencia, escritor y traductor del francés, consiguieron que se considerase a los actores con un alto rango social.

De igual manera cuando nos referíamos a las tertulias organizadas en casas nobles no sólo no faltaban actores y otras gentes de teatro, sino que eran capaces de celebrar una Nochebuena con la exquisita y amena lectura de una tragedia. En las organizadas por los actores en sus saloncillos teatrales nunca faltó un conde, un sesudo matemático o un pintor.

Por un posible sentido de emulación o de mimetismo cuando los actores posan para un pintor procuran aparecer como grandes damas nobles, ellas, y ellos como finos aristócratas. Resulta difícil —sólo en unos pocos casos— reconocer por sus actitudes, pose o indumentaria la profesión cómica del retratado.

Contemplando la galería de retratos de actores y escritores del Teatro Español de Madrid encargada por Manuel Catalina a Sánchez Pescador⁵³, que la realiza entre 1879 y 1881, de los actores retratados, Concha Rodríguez, Teodora Lamadrid, Isidoro Máiquez, Julián Romea, Rita Luna, Antonio Guzmán y Carlos Latorre, sólo el de Rita Luna, vestida de neoclásica, nos advierte de la presencia de una actriz.

Los dos bellísimos retratos de Esquivel de Matilde Díez y Teodora Lamadrid de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid distan mucho de situarnos ante dos primeras damas de escena. Impresionan por su aire de melancólicas marquesas.

Los retratos de **Lucrecia Arana**, de Juan Antonio Benlliure, de **Eloísa Fernández**, de Álvarez Dumont; de **Hermelinda de Montesa**, de Henri-Bernard Calvet; de **Conchita Ruiz**, de Maximino Peña y el de **Adela Carboné**, de José Ramón Zaragoza, todos ellos en el Museo del Teatro, nos sugiere más una galería de burguesonas trascendentes antes que una muestra de primeras actrices.

Y otro tanto ocurre con ellos. **Julián Romea**, de Luis de Madrazo; **Fernando Díaz de Mendoza**, de Anselmo M. Nieto; **Ronconi**, de Manuel Pineda, **Manolo Rodríguez** (el *Hilarión* de *La verbena de la Paloma*) y **Emilio Carreras**, de Viniegra, más parece un claustro de profesores de instituto antes que una serie de buenos actores.

En muy pocas ocasiones tendremos la oportunidad de encontrar retratos de actores en el momento de representar su personaje favorito o en obras que les hicieran famosos.

Entre estos pocos casos citamos el de **Teodora Lamadrid**, en **Adriana Lecouvreur**, de Federico de Madrazo (Hispanic Society, Nueva York)⁵⁴; **Julián Romea**, en **Sullivan**, de Melesbille, de Cabral Bejarano (Museo Romántico); **José Riquelme**, en **El famoso Colirón**, zarzuela de Calleja y Lledó (Nº 42); **Julián Gayarre**, en **Vasco de Gama**, en *La Africana* de Meyerbeer, de Salustiano Asenjo (Ayuntamiento de Pamplona).

La iconografía más importante de una actriz es la de María Guerrero. Puede decirse que la pintaron los más importantes artistas de la transición del siglo XIX al XX⁵⁵. J. Vallejo la retrató a los siete años; Emilio Sala, a los diez años (Museo del Prado,

53 Enrique Sepúlveda: *El corral de la Pacbeca*, Madrid, 1988, pg. 317. (Erróneamente afirma que fueron encargadas al pintor Manuel Castellanos.)

Peláez, Andrés: *Agenda 1899: Teatro Español*, Madrid, 1988.

Reproducidos en el Catálogo *Cuatro siglos...*, pgs. 351-357.

54 Existen dos copias del cuadro. Una de Cabral Bejarano en el Museo Romántico, y otra anónima en el Museo Municipal de Madrid.

55 Francés, José: «Cómo han visto los pintores a María Guerrero», en *La Esfera*, núm. 734, enero, 1928.

depositado en el Museo del Teatro); nuevamente Emilio Sala a los veinte años, vestida de andaluza (con un forillo de fondo pintado por Gomar); Raimundo de Madrazo en *Doña Inés* (Nº 43); Joaquín Sorolla en *La dama boba*, de Lope de Vega (Nº 44); Ricardo Baroja, a los cuarenta y ocho años (Museo de Arte Reina Sofía); Juan Francés, en *La flor de un día*, de los Quinteros (Museo del Teatro); y dos retratos de Anselmo M. Nieto. Y el mejor de todos ellos, el firmado por Vázquez Díaz, con el rostro a medio maquillar (Museo del Teatro, depositado en el Museo de Arte Reina Sofía).

Es caso único en la historia del Teatro en España y caso único, a pesar que en algunos de sus retratos no abandona el aire de matrona burguesa, porque en la mayor parte de ellos se nos muestra la máscara y la pose de una gran actriz.

Ayudó bastante a este caso la casualidad, o no, que la casa de la actriz estuviera situada en el 21 de Tres Cruces, donde tuvieron sus estudios los pintores Emilio Sala, Raimundo de Madrazo, Francisco Pradilla, Domingo, Galofre, Rosales y Gomar.

Dejamos para el final el cuadro firmado por Antonio María Esquivel, desgraciadamente no acabado, que de una sola vez entreabre la puerta para mostrar el ambiente teatral del siglo XIX, **Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Coliseo del Príncipe** (Nº 41). En un espacio mítico para el ambiente teatral, el coliseo del Príncipe; con una galería iconográfica única y en el centro una figura clave para la comprensión de la evolución dramática de este siglo. Podemos calificar la pintura como el buque insignia entre pintura y teatro.

El cuadro ha arrastrado numerosas dudas. Se creyó por algunos que Ventura leía su obra *El hombre de Mundo*. En otros casos, y ante el número excesivo de actores, se pensó que el autor leía una zarzuela. Todos estos supuestos hace mucho tiempo que están descartados.

Aunque el cuadro se fecha alrededor de 1846, no podemos por menos que traer a la memoria una serie de acontecimientos que, por estos años, tienen por protagonista a Ventura de la Vega.

En 1847 el conde de San Luis es nombrado Ministro de la Gobernación y lleva adelante la idea de creación de un «Teatro Nacional», que había ido madurando años atrás el anterior Ministro, don Antonio de Benavides.

En la elaboración de las bases del decreto de creación intervino directamente Ventura de la Vega, que fue nombrado ese mismo año Comisario Regio de los Teatros.

Entre las ideas propuestas por de la Vega, además de lo referente a la propiedad literaria, se estima la creación de una gran compañía, formada con los mejores cómicos de entre las dos que actuaban en Madrid, para el Teatro Español. Quería reunir en una sola formación a Carlos Latorre, Julián Romea, a José Valero, a Lombía, a Arjona, Catalina, Calvo, Matilde Díez, las Lamadrid, y a la Cairon⁵⁶.

Por estos años Romea y su Compañía estaban en Madrid. Valero estaba de gira en Sevilla y Latorre andaba formando compañía para ir a Andalucía.

El intento se llevó a cabo en 1849. Desgraciadamente el invento no prosperó por razones muy extensas, que exceden a este trabajo.

⁵⁶ Montaner, Joaquín: *op. cit.*, pg. 31.

¿Podría el Cuadro recoger un supuesto momento en el que Ventura de la Vega lee su propuesta de «Teatro Nacional» a las dos compañías que actuaban en Madrid?

En cuanto a la fecha que sitúa el cuadro en 1846 hay que advertir que ya están realizadas las reformas de Aníbal Álvarez; que la iluminación que se advierte por el luciernario es la de gas y que el terciopelo de la tapicería es el rojo que sustituyó al azul de 1845. Todas estas reformas se llevaron a cabo entre 1847 y 184 por iniciativa del conde de San Luis.

La casi ausencia de retratos de actores del siglo XIX, fuera de las figuras que ya hemos señalado, nos hace muy difícil determinar quiénes son los cincuenta y tres actores retratados.

Unas leves notas de Enrique Chicote con algunas sugerencias del actor Mariano Fernández, en 1885, apuntaban algunos de los nombres que aparecen en el lienzo. Con estas notas, la ayuda de litografías y otras notas bibliográficas, podemos reconocer, con poco margen de error, algunos de estos actores (véase Nº 41): Fernando Osorio, Antonio Guzmán, Juan Lombia, Vicente Caltañazor, Joaquín Lledó, Teresa Baus, Javiera Espejo, José Valero, Carlos Latorre, Florencio Romea, Josefa Valero, Manuel Osorio, Jerónima Llorente, Joaquín Arjona, Cristina Osorio, Rosa Tenorio (?), Cándida Dardalla, Pepita Hijosa, (de pie) Bárbara Lamadrid, Antera Baus, Teodora Lamadrid, Julián Romea, Matilde Díez y Ventura de la Vega.

Las fechas de estos actores en el Coliseo del Príncipe varían mucho. La presencia de la Baus y la Llorente está documentada desde mediados de los años 30. Sin embargo en el caso de Rosa Tenorio no aparece en este Teatro hasta la temporada de 1861-1862, lo que hace muy dudoso su retrato, a pesar de la indicación de Mariano Fernández.

Poco más. A partir de 1900 la fotografía es la encargada de registrar escenas, actores y también... los palcos. La pintura ve reducido su papel y se retira al escenario. Es cierto que hasta los años 20 hay aún buenos ejemplos de retratos y otros acontecimientos que la pintura registra. Pero ya sólo tiene un carácter extraordinario.

El pintor llega ahora en un concepto vanguardista de la mano de los grandes maestros contemporáneos. Pero gracias a estos pintores que hemos citado, a otros que de manera más o menos intencionada, y a otros que por olvido nuestro no se citan, el teatro recupera parte de su frágil memoria al contemplar exposiciones que como ésta reúnen una pintura de muy difícil contemplación.



EL MUNDO LITERARIO EN LA PINTURA DEL SIGLO XIX DEL MUSEO DEL PRADO

JOSÉ LUIS DíEZ

PROBABLEMENTE, ningún tiempo de la historia moderna fue tan propicio como el siglo XIX para encontrar, en el marco de la vida cotidiana de la sociedad europea, una síntesis tan estrecha y permanente de dos de las Artes mayores: la Literatura y la Pintura. En efecto, la influencia que tuvo durante la pasada centuria el universo de la creación literaria en las artes plásticas, y especialmente en la pintura, se proyectó más allá de la mera representación gráfica de temas literarios —siendo ésta desde luego la faceta más significativa— llegando también a convertirse en excepcional testimonio visual de la presencia de lo literario en las costumbres sociales decimonónicas y en repertorio iconográfico de inestimable valor de los protagonistas del mundo de las letras en la España del pasado siglo.

Como es sabido, la inclinación del hombre del siglo XIX por enriquecer la monotonía de su realidad cotidiana, transformándola con una visión eminentemente literaria de su entorno, en la que el artificio y la fantasía llegaron a suplir con absoluta normalidad la falta de emociones de la vida diaria, se reflejó de forma inmediata tanto en los usos y costumbres sociales ¹ como en los aspectos más diversos de la cultura europea decimonónica.

Lógicamente, las artes plásticas acusaron de forma muy especial esta interpretación literaria de la realidad por los artistas del pasado siglo, que afectó a todos los géneros pictóricos, desde la gran pintura de Historia —en la que la exaltación de los aspectos más legendarios y novelescos sobrepasó con creces la estricta representación objetiva y real de los grandes acontecimientos del pasado ²—, hasta incluso en los géneros considerados «menores» y en principio poco susceptibles de una interpretación literaria, como el paisaje o el bodegón, si bien es cierto que con matices muy específicos en cada caso.

Como ocurre en tantos otros aspectos, las colecciones pictóricas del siglo XIX del Museo del Prado son, por su riqueza y cantidad, reflejo fiel y testimonio de singular importancia del reflejo que en la pintura española del pasado siglo tuvieron los más

¹ Véase en este mismo catálogo, el ensayo de Guillermo Carnero titulado *Cultura y Literatura en la vida española del siglo XIX*.

² A esta ambigua —y en todo caso parcial— interpretación de la influencia de la literatura en nuestra pintura decimonónica se dedicó la exposición *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*. Córdoba, 1991.

diversos aspectos de la literatura, desde la recreación plástica de escenas extraídas de obras literarias hasta pasajes biográficos de las grandes figuras de nuestras letras, efigies de escritores y actores o escenas de género y retratos en los que el libro tiene un papel especialmente protagonista.

ESCENAS DE OBRAS LITERARIAS

El interés de los pintores españoles decimonónicos por dar vida con sus pinceles a los personajes y escenas de las grandes obras de la literatura no fue especialmente fecundo en el primer tercio del siglo, protagonizado casi de forma exclusiva en cuanto a los cuadros de composición se refiere por las grandes escenas de la antigüedad clásica, bien históricas, alegóricas o mitológicas —fomentadas especialmente por el academicismo de raíz neoclásica— además de la pintura religiosa y, en menor medida, los cuadros de género. Así, en el panorama de la España de Fernando VII no es fácil rastrear obras de este carácter, por las que tampoco sintieron especial atracción los grandes maestros del neoclasicismo español. De entre ellos, sólo un artista como José de Madrazo (1781-1859), de rica formación y nutrida biblioteca, se vió interesado, aunque de forma esporádica, en representar pictóricamente pasajes literarios. De ello es testimonio especialmente interesante su cuadro **Escena de Hamlet**, inspirado en la famosa obra de Shakespeare, y conocido hoy tan sólo por las estampas³ litografiadas por Alejandro Blanco y Francisco Bellay⁴, que representa el sobrecogedor pasaje del primer acto de la tragedia, en el que se aparece a Hamlet y sus amigos el espectro armado de su padre, en la explanada del Palacio Real de Elsingor. En él, la importancia concedida al paisaje —extremadamente inusual en la obra de este artista— así como el hecho de que Madrazo tome como modelo en estos años una obra clásica de autor no español, conceden a esta pintura virtualmente desconocida una significación muy especial para el estudio de este maestro y el panorama artístico de su tiempo.

Tras este periodo prácticamente estéril, la explosión del Romanticismo en los primeros años del reinado de Isabel II cambia por completo el panorama, en el que la fusión de las Artes y las Letras conoció su época de mayor fecundidad. Además de aspectos sociales especialmente significativos de la cultura isabelina, como la creación de sociedades tan capitales para la vida cultural de la Corte como el Liceo Artístico y Literario en 1837, las relaciones mutuamente influyentes entre pintores y escritores estimulan como nunca la fantasía de los artistas de estos años, quienes ilustraron con enorme profusión y una riqueza imaginativa todavía no suficientemente reconocida, desde pequeños ensayos o poesías, hasta novelas cortas o piezas teatrales de sus contemporáneos. Sin embargo, quizá un cierto pudor por la poca consideración del género en los ambientes artísticos oficiales de la época o el hecho de que estas creaciones literarias no alcanzaran todavía por su propia inmediatez cronológica el rango de obras consagradas de la literatura, hizo que los artistas españoles de este primer romanticismo recluyeran su inspiración creativa de escenas literarias con

³ Vega, 1990, pg. 324, figs. 228 y 229. Nº Cat. 757 y 758.

⁴ Esta última fue realizada para ilustrar las obras de Moratín (Tomo III, entre las pgs. 218-219).

carácter casi exclusivo al ámbito de las estampas, generalmente litográficas, publicadas en las revistas ilustradas que empezaron a proliferar a partir de los años 30. Paradigma de todas ellas es, sin duda, *El Artista*, fundada por Federico de Madrazo en 1835 a imitación de su homónima francesa y que, a pesar de su corta vida de dos años, es quizá el mejor testimonio en España de esta fusión creativa entre escritores y artistas románticos. Así, en sus páginas se descubren algunas de las litografías más bellas del primer Romanticismo español, obra de artistas como Carlos Luis de Ribera (1815-1891), los franceses Pharamond Blanchard (1805-1873) y Helène Feillet, además del propio Madrazo, constituyendo por otra parte el testimonio más genuino de asimilación absoluta de las pautas estéticas de la ilustración romántica europea. Junto a este tipo de publicaciones, la aproximación de los primeros artistas románticos españoles al universo literario hay que buscarlo también en el terreno de la estampa, y más concretamente en la ilustración de ediciones de grandes obras de la literatura, fundamentalmente del *Quijote*, a cuyos pasajes dieron forma en estos años artistas como José Ribelles, Joaquín Espalter o Claudio Lorenzale, entre otros ⁵.

Como en tantos otros aspectos de la actividad artística española del siglo XIX, la aparición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en 1856 supone el punto de partida del verdadero auge de determinados géneros pictóricos, entre ellos el literario, que irá adoptando recursos e interpretaciones estéticas de otras temáticas, como la pintura de Historia o las escenas costumbristas, según convenga a la escena a representar o a la particular formación del artista.

Así, el primer testimonio que el Prado posee de escenas literarias en sus colecciones de pintura decimonónica es el interesantísimo cuadro de Manuel Rodríguez de Guzmán titulado **Rinconete y Cortadillo (Nº 16)**, pintado en 1858 y presentado por su autor a la Exposición Nacional de ese año. Felizmente recuperado ahora de su depósito en la Diputación de Cáceres, donde permanecía desde 1887, es una de las piezas más significativas de la producción de este artista, dentro todavía de un romanticismo tardío, pero alejada del folklorismo colorista y fácil de sus obras más conocidas para recrearse en la interpretación sincera y jugosa del pintoresquismo de los tipos, resolviéndose la composición como si de una escena costumbrista se tratara, con una especial atención a los detalles, favorecida por la minuciosidad descriptiva del texto cervantino. Así, Cervantes se erigirá desde fechas muy tempranas, por razones obvias, en la fuente predilecta de inspiración literaria de los pintores españoles decimonónicos, tanto en sus *Novelas Ejemplares*, como, muy fundamentalmente, en el *Quijote* ⁶.

En este mismo año, el pintor catalán Francisco Sans Cabot concurre a estos certámenes con una obra de concepción especialmente sugerente y original, bastante por encima de sus resultados plásticos. El cuadro, titulado **Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo (Nº 19)** plasma la visión onírica de una imaginaria visita del escritor a la morada infernal de Lutero, atormentado por sus vicios, encarnados fundamentalmente en la figura de una mujer desnuda, de formas voluptuosas y expresión lasciva. Este personaje, sin duda el mejor de toda la composición, testimonia la especial afición de Sans por la pintura de desnudos y su destreza en la plas-

⁵ A este respecto, véase M. González López.- *El Quijote visto por algunos artistas románticos*. «Goya». Nº 226. 1992, pgs. 206-212.

⁶ Precisamente, junto a este cuadro, Rodríguez de Guzmán presentó a la Exposición Nacional de ese mismo año con el nº 237 otro titulado **Un pasaje del Quijote**, inspirado en el capítulo XXV de la 1ª parte de la obra cervantina.

mación de la anatomía humana, de la que algunos años después sería apabullante apoteosis su descomunal lienzo **Numancia** ⁷. Frente al cuadro de Guzmán, la obra de Sans pone de manifiesto la precocidad de la pintura catalana de esos años en las conquistas —todavía tímidas— del nuevo realismo en el tratamiento del desnudo, tomado fundamentalmente de la pintura francesa, y asumido en ese mismo momento con pautas semejantes por otros pintores, como Ramón Martí y Alsina (1826-1894) ⁸.

En este año de 1858 hace también su aparición en el seno de las Exposiciones Nacionales uno de los temas clave en las relaciones entre la pintura y la literatura españolas decimonónicas, ejemplo por otra parte de la simbiosis perfecta entre el argumento histórico y su envoltura legendaria, fundidos en un texto teatral. En efecto, el éxito del drama de Harztzenbusch *Los Amantes de Teruel*, publicado en 1837, mueve al discreto pintor Juan García Martínez a pintar en París veinte años después su particular visión de la escena culminante de esta pieza teatral, en un lienzo del mismo título (Nº 23) premiado en su día con una 2ª medalla. La importancia de este galardón comparada con los poco relevantes resultados plásticos del cuadro, pone de manifiesto la originalidad que supuso en su tiempo un argumento tan atractivo para la mentalidad decimonónica, sobrepasando incluso en su estimación lo novedoso de su argumento a su estricta calidad artística.

Algo semejante ocurre con el tratamiento que tuvo la figura del Cid por los pintores españoles decimonónicos ⁹, al fundirse en este personaje la relevancia de su perfil histórico con la perpetuación de su leyenda a través del *Romancero*, fuente de inspiración fundamental para cuantos pintores plasmaron en sus lienzos diversos pasajes —reales o imaginados— de la vida del Campeador. Interesante ejemplo de ello es el cuadro titulado **Primera hazaña del Cid** (Nº 17), que el catalán Juan Vicents Cots presentó a la Exposición Nacional de 1864, resuelto con las pautas del purismo tardorromántico de raíz nazarena todavía en plena vigencia en la escuela catalana, especialmente sensible a esta corriente estética.

Precisamente, es en el seno de los artistas que van a completar su formación a Italia, donde se abrirá un nuevo horizonte argumental en la interpretación pictórica de nuevos asuntos literarios. En efecto, los pintores llegados a Roma de toda Europa que entraron en contacto con las doctrinas de los nazarenos, se verán atraídos a través de ellos por la recuperación del pasado medieval centroeuropeo, que afectará de manera determinante también a la elección de figuras y asuntos literarios ambientados en la Edad Media. En el caso de los pintores españoles, también quedaron seducidos por el retorno a la pureza estética y espiritual predicada por los nazarenos en la interpretación de asuntos literarios que, aunque escasos, son bien significativos de esta influencia, todavía no suficientemente reconocida fuera del ámbito catalán. Así, en el año 1866 ven la luz algunas pinturas muy significativas que testimonian la impronta estética y argumental de temas literarios medievales en artistas españoles. Este es el caso del muy bello lienzo titulado **Francesca de Rímíni** ¹⁰, obra del pintor Francisco Díaz Carreño (1836-1903), basada en el Canto V del Infierno, de *La Divina Comedia* de Dante, fecunda fuente de inspiración en sus múltiples pasajes de gran cantidad de obras de jóvenes pintores por esos años. El cuadro, premiado con una 3ª

7 Pintado hacia 1862. O/L 3,72 X 5,52. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Museu d'Art Modern. Nº Inv. 10.021. Nº Cat. 2285).

8 Prueba fehaciente de ello es el también monumental cuadro de este pintor titulado **Ultimo día de Numancia**, presentado también a la Exposición Nacional de 1858 (J.L. Díez García.- *La Pintura de Historia del Siglo XIX en España*. (Cat. Exp.). Madrid, 1992 II, pgs. 184-187).

9 Véase C. Reyero.- *Imagen histórica de España*. (1850-1900). Madrid, 1987, pgs. 89-98.

10 Museo del Prado. Nº 5492. O/L 2,84 x 2,24. Adquirido por R.O. 3-5-1867 en 2.500 ptas. con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 214). Depositado en Santa Cruz de Tenerife. Museo. R.O. 29-11-1900.

Las grandes dimensiones son la causa fundamental de que, tanto este cuadro como otros mencionados en este texto, no hayan podido incorporarse a esta exposición itinerante.

Francisco Díaz Carreño.
Francesca de Rimini.
1866. Museo del Prado. De-
positado en Santa Cruz de
Tenerife. Museo.



medalla en la Exposición de 1867 ¹¹, representa a la bella hija del señor de Ravena, seducida por los encantos de Paolo, hermano de su esposo, quien, tras sorprender a los dos amantes —momento que recoge la escena— les dió muerte, poniendo así trágico fin a su apasionado idilio. Las dos figuras principales, concebidas con un marcado sentido de la monumentalidad, acaparan todo el protagonismo de la composición, al aparecer sentadas en un primer término muy destacado, en el interior de una sobria estancia, de cuya penumbra surge la amenazadora silueta del marido ultrajado. La cuidada ambientación de la escena, de auténtica inspiración italiana, tanto en las indumentarias de los personajes como en la ornamentación de mármoles de la estancia, así como el rigor de su dibujo y los delicados matices de su colorido, hacen de este cuadro uno de los más significativos de la tímida influencia nazarena en la pintura española decimonónica, y le convierten probablemente en la obra maestra de su autor, después tan sólo correcto retratista, a la sombra de Federico de Madrazo.

Pero quizá la obra más bella de pura raíz nazarena surgida de los pinceles de un artista español con argumento literario sea la **Margarita delante del espejo** (Nº 29) de Manuel Domínguez; lienzo juvenil pintado también en Roma, que simboliza el auge por estos años en toda Europa de una de las obras más determinantes surgidas en el panorama literario europeo del siglo XIX: el *Fausto* de Goethe. La historia del atormentado doctor, que vende su alma al diablo para recuperar su juventud perdida, sus amores con la bella Margarita y la redención final de su alma tras su sincero arrepentimiento, sedujo a muchos de los más grandes maestros de la pintura europea del

¹¹ En el catálogo (Nº 101) se ilustraba su argumento con los siguientes versos extraídos de la obra de Dante: *«Quando leggemmo il disiato riso / Esser baciato da cotanto amante, / Questí, che mai da me non fia diviso, / La bocca mi bació tutto tremante»*.

pasado siglo, dejando también en el caso español profunda huella hasta el final de la centuria ¹². En la misma línea estética se inscribe el lienzo **Margarita y Mefistófeles en la Catedral** (Nº 30), pintado ese mismo año por Dióscoro Puebla, autor que durante toda su producción mantuvo la misma limpieza de trazo y una especial sensibilidad en el tratamiento del color y la luz, de la que este cuadro es buen testimonio, sirviendo además al artista para demostrar su virtuosismo en el cuidado del detalle, procedente de su faceta como pintor de escenas preciosistas de género, a las que, con distinta fortuna, dedicó buena parte de su producción posterior destinada al mercado ¹³. También la obra de Goethe inspira en 1869 una de las obras más íntimas y poéticas que posee el Prado del gran maestro Mariano Fortuny (1838-1874), titulada **Fantasia sobre Fausto** ¹⁴. Dedicada a sus amigos retratados en el lienzo, evoca una velada en el estudio madrileño del mencionado Francisco Sans Cabot, en la que aparecen también los pintores Lorenzo Casanova y Agapito Francés, escuchando atentamente al piano una «fantasía» sobre un pasaje de la ópera *Faust* de Gounod, estrenada en 1859 y extraordinario vehículo de difusión del texto literario en el mundo de la lírica, al que se sumaría en estos mismos años el *Mefistofele* de Boito ¹⁵. A modo de mágica evocación, la estancia en penumbra se inunda de una nebulosa claridad, de la que emergen los principales personajes de la obra de Goethe en la llamada «escena del jardín». Destacados como protagonistas absolutos del pasaje aparecen las figuras de Mefistófeles, llamativamente vestido de rojo, y la vieja Marta cogida de su brazo, seducida engañosamente por el diablo para distraer su mirada de su inocente pupila Margarita, amada de Fausto, cuyas siluetas apenas se distinguen entre los vapores del fondo de la nube. Así, de manera quizá inconsciente, en esta soberbia pintura Fortuny resume magistralmente la esencia misma del espíritu decimonónico, al fundirse en ella aspectos tan genuinos del siglo XIX como las veladas musicales y las reuniones de artistas, junto a la simbiosis del mundo real y el ámbito de la ensoñación idílica, en este caso de trasfondo literario.

La toma de contacto con la vanguardias estéticas y argumentales que confluyen en la realidad artística romana de mediados de siglo, pone en contacto a otro de los grandes maestros de la pintura española del siglo XIX, Eduardo Rosales, con el universo de una de las figuras máximas de la literatura europea, William Shakespeare, cuyas obras, caudal infinito de recursos argumentales, de extraordinaria capacidad sugeridora, seducirían a lo largo del siglo a numerosos artistas europeos, incluidos los españoles. Así, el gran pintor madrileño quedó particularmente seducido por la historia de *Hamlet*, que trató en varias ocasiones, centrando fundamentalmente su interés en la frágil naturaleza de la protagonista femenina del drama, la desdichada **Ofelia**, cuyo trágico final inmortalizó Rosales en el espléndido esbozo que posee el Prado (Nº 27), de una modernidad rayana en la abstracción.

También desde una perspectiva estética genuinamente romana, algunos artistas españoles de esta generación volvieron los ojos a temas de su propia tradición literaria. Este es el caso del ya mencionado Dióscoro Puebla quien en 1871 alcanza su consagración definitiva en los ambientes artísticos oficiales con su bellissimo cuadro las **Hijas del Cid** ¹⁶, basado en el célebre pasaje del romancero español en que se

12 Véase P. Capelástegui Pérez-España.- *El Fausto de Goethe y la Pintura española. Goya*. Nº 228, 1992, pgs. 351-357.

13 Véase J.C. Elorza.- *Dióscoro Puebla (1831-1901)*. (Cat. Exp.). Burgos, 1993

14 Madrid. Museo del Prado. Nº 2605. Véase J.L. Díez García.- *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*. (Cat. Exp.). Madrid, 1992 I, nº 33, pg. 146.

15 Ópera estrenada en el Teatro alla Scala de Milán el 5 de marzo de 1868.

16 Madrid. Museo del Prado. Nº 4588. Véase J.L. Díez García.- *Op. cit.* 1992, Nº 30, pgs. 302-5.

Dióscoro Puebla. **Las Hijas del Cid**. 1871. Madrid. Museo del Prado.



17 Buen ejemplo de ello son, entre otras, las versiones que el gran pintor valenciano Ignacio Pinazo hizo del tema (Ibidem, Nº 33, pgs. 324-329). Véase, así mismo, Reyer, *Op. Cit.*, 1987, pgs. 99-102.

18 Museo del Prado. Nº 7672. O/L 3,86 x 4,76. Adquirido por R.O. 3-5-1867 en 3.000 pts. con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 190). Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. 2-4-1924. Actualmente en el Museo de Ciudad Real. En mal estado.

19 A esta misma exposición presentó Ferrán con el nº 138 otro cuadro inspirado también en el personaje cervantino, titulado **Don Quijote defendiendo los libros de caballería**. Por ambos cuadros fue distinguido con una mención honorífica.

20 Museo del Prado. Nº 7439. O/L 0,23 x 0,32. Adquirido por R.O. 24-6-1883 en 800 pts. a doña Fernanda del Barco, viuda del pintor, con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 593). Depositado en Berna. Legación de España. R.O. 19-8-1927.

narra el ultraje hecho a las jóvenes hijas del Campeador, utilizado en adelante como mero recurso argumental por los pintores para demostrar su dominio en el tratamiento del desnudo femenino¹⁷, que Puebla resuelve en este caso con la refinada técnica de su mejor arte, consituyendo la obra maestra absoluta de toda su producción y una de las piezas capitales de la pintura española de Historia del pasado siglo.

Además de estas nuevas fuentes argumentales exploradas fundamentalmente por los artistas españoles formados en Italia, el *Quijote* continuó despertando a lo largo de todo el siglo un especial interés para nuestros pintores, no sólo en la representación de los más diversos pasajes de la inmortal obra cervantina, sino en la exaltación de su autor a través aparatosas alegorías triunfantes, de pretensiones eminentemente decorativas y resultados un tanto retóricos y convencionales. Este es el caso del monumental lienzo que el pintor Manuel Ferrán y Bayona (1830-1896) presenta a la Exposición de 1867 con el título **Apoteosis de Cervantes**¹⁸, también conocido con el más apropiado de **Apoteosis del Quijote**¹⁹, ya que en el centro de la composición aparecen Don Quijote y Sancho en sus respectivas cabalgaduras, guiadas por la Fama, encarnada en una ninfa alada de vaporosos ropajes y luz resplandeciente. A ambos lados del lienzo, flanquean el paso del cortejo un numeroso grupo de personajes, entre los que se pueden reconocer, no sin dificultad, a distintos escritores de todos los tiempos. A semejante concepto, aunque de pretensiones mucho menos ambiciosas, responde el pequeño cuadro de José Vallejo (1821-1882), artista particularmente especializado en composiciones alegóricas, titulado **Alegoría del Quijote**²⁰, y pintado algunos años después, que por sus dimensiones y factura ha de ser boceto preparatorio para una decoración mural. Así parece confirmarlo también la perspectiva con que se disponen las figuras, «de sotto in su», respondiendo en efecto este tipo



Manuel Ferrán. **Apoteosis de Cervantes**. 1866. Museo del Prado. Depositado en Ciudad Real. Museo.

de argumentos a una moda vigente a partir de 1870 en las decoraciones de las residencias de algunos burgueses adinerados, por lo general de escaso gusto artístico, recurrentes a argumentos literarios tan tópicos como éste ²¹. A partir de estos años, surgirán verdaderos pintores especializados en la inmortal obra cervantina, a cuyos distintos pasajes darán forma en cuadros de características estéticas prácticamente idénticas, concebidos casi a modo de serie con un evidente sentido narrativo, aunque estén realizados en fechas sucesivas y con muy diversos fines. Sin duda, uno de los más destacados especialistas en la pintura de escenas del *Quijote* en la segunda mitad de siglo fue Manuel García «Hispaleta» quien, a raíz de ser galardonado con una 3ª medalla en la Exposición Nacional de 1862 con el cuadro que ilustra el **Entierro del Pastor Crisóstomo** (Nº 7), repitió suerte muchos años más tarde con nuevas escenas de la novela de Cervantes (Nº 10 y 14) así como con otros cuadros de argumento literario (Nº 20), género que permitió a este artista desarrollar todo el talento de su personal estilo, siempre atento a la descripción minuciosa de las escenas,

21 Interesante testimonio de esta moda es el pequeño lienzo de Luis Taberner y Montalvo (1844-1900) que también conserva el Prado (Nº 7238) (O/L 0,315 x 0,360) y que representa en proyecto de decoración mural con artonados y molduras de madera formando recuadros, en uno de los cuales, a modo de tapiz, se ilustra la fábula de Samaniego *La cigarra y la hormiga*.



José Vallejo. **Alegoría del Quijote**. Museo del Prado. Depositado en Berna (Suiza). Legación de España.

resueltas con un modelado firme de las figuras, a base de pinceladas breves y ciertas, de gran sentido colorista y evidente efecto decorativo, e interpretadas con una visión realista muy sugerente, a modo de verdaderas escenas costumbristas; rasgos que fueron la clave fundamental de su éxito entre la clientela tanto oficial como privada de su tiempo, y que serían emulados por otros artistas de la época (Nº 8), aunque con resultados más discretos.

Las extraordinarias posibilidades narrativas del Quijote fueron también aprovechadas —aunque en menor medida de lo que cabría en principio pensar— por algunos artistas inmersos en el preciosismo virtuosista del «tableautin», puesto de moda en los modestos circuitos comerciales españoles en el último cuarto del siglo, aunque vigente en Europa desde una década antes. Espléndido ejemplo de ello es el bello cuadro de Miguel Jadraque titulado **Una escena del Quijote** (Nº 13), pintado en 1880, en el que este artista vallisoletano demuestra lo mejor de su formación, gustoso siempre por el detalle primoroso y la precisión arqueológica de los elementos decorativos, aunque con un gusto del color muy refinado, sin caer nunca en los excesos

Enrique Recio y Gil. **Don Quijote en casa de los Duques**. 1881. Museo del Prado. Depositado en Cáceres. Diputación.



22 Museo del Prado. Nº 5803. O/L 1,46 x 2,04. Adquirido por R.O. 3-1-1887 en 2.000 pts. con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 732). Depositado en Cáceres. Diputación Provincial. R.O. 3-2-1887.

23 Véase Nº 47.

24 Inspirado en el pasaje que narra el capítulo XXXI de la 2ª parte del *Quijote*, cuyo texto se recoge en el catálogo de la exposición: «Vistióse D. Quijote, púsose su tabalí con su espada, echóse el manton de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron; y con este adorno salió a la gran sala, adonde balló a las doncellas puestas en ala, tantas a una parte como a otra, y todas con aderezo de darle aguamanos, lo cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias. Luego llegaron doce pajes...».

coloristas en boga entre los artistas especializados en este género. Su perfecto conocimiento de los ambientes castellanos y su rigurosa formación dibujística logran en esta composición, repetida por el mismo Jadraque debido a su éxito, una de las obras más interesantes de su autor, a pesar de su aparente sobriedad.

En 1881, el pintor madrileño Enrique Recio y Gil, artista discreto y todavía poco conocido, presenta a la Exposición Nacional de ese año el cuadro titulado **Don Quijote en casa de los Duques**²², que ilustra una variante frente al «tableautin», surgida por estos años entre los pintores dedicados a las escenas de género de inspiración historicista²³. Así, son cuadros de formato algo mayor, con figuras del llamado «tamaño pousinesco» y semejante voluntad descriptiva en indumentarias y elementos accesorios, pero utilizando una técnica mucho más suelta y vibrante en su ejecución, sin descuidar por ello el rigor del modelado, insistiendo también, como ocurre en este caso²⁴, en los detalles más anecdóticos de los argumentos, tan del gusto de la clientela de la época.

Otra de las variantes estilísticas dentro de la pintura española de género de las últimas décadas del siglo XIX, que afectó igualmente a los pintores de esos años interesados por el universo cervantino, intentó retomar los elementos más superficiales de la técnica desenvuelta y abocetada de pretendida evocación goyesca, para subrayar los valores puramente pictóricos de las composiciones, en detrimento del rigor del dibujo, siempre supeditado al efectismo expresivo y colorista de las escenas. Este bocetismo finisecular a la goyesca tuvo, sin embargo, una vida muy breve y un éxito desigual entre los pocos artistas que decidieron cultivar este lenguaje estético. Así, frente a los discretos resultados del pintor decorador José Sánchez Pescador en su pequeño cuadro que ilustra el **Encuentro de Don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la Venta** (Nº 9), fue el madrileño Antonio Pérez Rubio quien protagonizó de forma prácticamente exclusiva esta peculiar interpretación del lenguaje goyesco, con resultados de indudable atractivo, aunque enturbiados en más de una ocasión por los excesivos descuidos de su técnica y cierta monotonía en la estructura de sus composiciones. Por otra parte, Pérez Rubio fue artista que también quedó seducido por la obra de Cervantes desde que en 1866 pintara su primera versión de **Don Quijote en el carro saliendo de la venta**²⁵, volviendo mucho después, ya en la década de los 80, a sumergirse en el texto cervantino en varias ocasiones (Nº 11 y 12), en cuadros resueltos con una materia jugosa y desenfadada, de indudable gracia y sabor.

Junto a estos distintos tipos de asimilación de los esquemas de la pintura de género de gabinete —con pretensiones fundamentalmente decorativas y comerciales— a las escenas de argumento literario, a partir de 1880 también hubo pintores que, a la hora de abordar pasajes basados en textos clásicos de la literatura española, hallaron en ellos, junto a sus aspectos más anecdóticos, un caudal expresivo y testimonial de profundos tintes sociales particularmente atractivos a las corrientes ideológicas que comenzaron a ser asumidas en esos años por los artistas y que culminarían al filo de 1890 con la explosión del llamado realismo social. Así, frente a las intenciones eminentemente pintorescas con que hasta entonces los pintores españoles se habían acercado al mundo de los pordioseros, mendigos y desposeídos retratados en nuestra novela picaresca, a partir de ahora serán personajes vistos por los artistas con respeto y dignidad, revestidos de una nobleza sincera, capaz de soportar dignamente la humildad de su condición. Baste para ello comparar el modo con que Rodríguez de Guzmán interpretara su visión del patio de Monipodio en su ya citado cuadro **Rinconete y Cortadillo** (Nº 16), a como lo hiciera 25 años después Arturo Montero y Calvo en su versión del mismo tema (Nº 15). El realismo inmediato con que están resueltas las figuras y la extremada sobriedad de su factura y colorido eliminan cualquier concesión a lo anecdótico y lo decorativo, valores esenciales en el cuadro del pintor romántico sevillano. En la misma línea se inscribe el lienzo de Luis Santamaría y Pizarro **El lazarrillo de Tormes** (Nº 18), pintado en 1887, aumentado en este caso por el protagonismo absoluto de los dos personajes principales de esta obra capital de la literatura picaresca española, con figuras casi de tamaño natural y una supresión prácticamente total del escenario.

25 Museo del Prado, Nº 6228. O/L 0,34 x 0,47. Exposición Nacional de 1867. Nº 331. Adquirido por R.O. 3-5-1867 en 300 escudos, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 207). Depositado en Murcia. Museo. R.O. 20-1-1882.

En esta misma exposición, Pérez Rubio presentó, además de otros tres cuadros de distintos géneros, dos pasajes más del *Quijote*, titulados **Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros** (Nº 329) y el **Entierro del pastor Grisóstomo** (sic) (Nº 330); éste último propiedad entonces del Infante don Sebastián Gabriel de Borbón.

José Casado del Alisal. **Ofe-
lia**. 1882. Museo del Prado.
Depositado en Madrid.
Ministerio de Instrucción
Pública (1907). Sin localizar.



También en la década de 1880, la experiencia romana para los pintores españoles que se encuentran por esos años en la Ciudad Eterna supone el contacto con los argumentos literarios europeos vigentes en décadas anteriores. Así, Hamlet es de nuevo uno de los títulos que proporciona a la pintura española de género literario dos de las piezas más significativas de este momento. En efecto, por esas fechas uno de los maestros más importantes del primer realismo decimonónico, José Casado del Alisal (1832-1886), vuelve los ojos en plena madurez de su carrera al drama de Shakespeare, firmando un año después de abandonar Roma su espléndida **Ofe-
lia**²⁶, sin duda una de las versiones más bellas que de este personaje produjo la pintura española decimonónica y además una de las obras más significativas de cuantas poseía el Prado de su mano, desgraciadamente hoy en paradero desconocido tras permanecer en depósito desde 1907, y conocida tan sólo gracias a una fotografía del Archivo Moreno. Representa a la joven Ofelia de cuerpo entero, sentada en la frágil rama del sauce que será su trampa mortal. En su desvarío, dirige su mirada al espectador con descaro, mientras se coloca sobre el pelo una de las flores que tiene sobre el regazo. Dueño absoluto de todos los recursos pictóricos a sus 50 años, Casado del Alisal conjuga magistralmente en esta pintura el refinado sentido decorativo de sus composiciones de género, con el rigor monumental en el modelado de la figura y el toque cierto de su técnica, de dibujo extremadamente riguroso en los pliegues quebradizos del vestido de la doncella, que contrasta con la asombrosa soltura con que está resuelto el agua y el bosqueje, combinado todo ello con el proverbial equilibrio compositivo del maestro palentino y su tratamiento mórbido y sensual de sus figuras femeninas. Dos años después de que Casado firmara esta pintura, Salvador Sánchez Barbudo (1857-1917) realiza en Roma, donde residiría casi toda su vida, una de las obras más

²⁶ Museo del Prado. O/L 1,13 x 0,74. Firmado: -Casado 1882.- (áng. inf. izdo.) Ins. Inv: -689.- (áng. inf. izdo.). Adquirido por R.O. 30-6-1885 en 2.500 pts. con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. 689). Depositado por el M.A.M. en Madrid. Ministerio de Instrucción Pública por O. 9-7-1907. Sin localizar en 1979. Foto Moreno 1.922/C. Existe una copia en la Diputación de Córdoba. (Véase F. Portela Sandoval.- *Casado del Alisal. 1831-1886*. Palencia, 1986, pg. 170, nº 117).

aparatosas de su producción, que envía a la Exposición Nacional de 1884. En efecto, a lo largo de siete metros de tela, el joven pintor jerezano despliega su versión de **Hamlet (Última escena)** ²⁷, dando en ella apabullante testimonio de su sentido del espectáculo y de su verdadera obsesión por la precisión extrema de su dibujo, de perfiles casi cortantes y muy marcado claroscuro que, junto a su gusto por la acumulación de figuras, dan como resultado una composición de proporciones verdaderamente panorámicas, y de sensación confusa y nerviosa. En tan descomunal lienzo puede verse la alocución de Hamlet, vestido de negro, ante el cadáver de la reina Getrudis, tendida junto a sus damas tras morir envenenada. A su lado, el rey Claudio le escucha en pie ante el trono sus acusaciones de asesino, en presencia de toda la corte, viéndose en el extremo derecho la copa que contuviera la perla emponzoñada, instrumento de tan trágico final, que acabará también pocos instantes después con la vida del desdichado Hamlet. La distancia entre los dos protagonistas, situados a ambos lados de la sala, subraya la tensión del diálogo, ante el que reaccionan los gesticulantes cortesanos, presos del horror, llenando la escena de movimiento e intensidad dramática, inspirándose muchos años después en este mismo esquema compositivo el pintor Lorenzo Vallés (1831-1910) a la hora de realizar una interesantísima versión de la **Escena del Teatro de Hamlet**, correspondiente al 2º cuadro del tercer acto del drama, y fechable hacia 1892 ²⁸. A pesar de su deseo de impresionar, la crítica fue prácticamente unánime al valorar negativamente el gran lienzo de Sánchez Barbudo, sirviendo de significativo ejemplo la opinión que mereció al agudo crítico Fernanflor: «... Más aficionado quizás a los espectáculos que á la literatura, Barbudo ha hecho un Hamlet de ópera.

La impropiedad del lugar, de los trajes, de los accesorios, salta elocuentemente: el mismo luto solemne de Hamlet no tiene ninguna solemnidad. (...) El melancólico soñador de Shakespeare, tipo favorito de Delacroix, se ha convertido en una figurilla insignificante bajo el pincel de Barbudo. Una buena figura del Rey es lo único formal del cuadro.

Este lienzo, por su tonalidad y por su ejecución, tiene mucho de acuarela; un almohadon, un tapete, algun terciopelo, ciertos detalles están pintados maravillosamente; más en general, la ejecución quiere ser franca sin ser más que pretenciosa; el colorido degenera en colorín, y la brillantez en luz sin color ni calor» ²⁹.

También en 1884 otro joven pintor, el valenciano Cecilio Plá (1860-1934), triunfa en estos certámenes con otro lienzo de grandes proporciones de argumento literario, muestra de su ambición por abrirse camino en el panorama artístico madrileño, así como de la poderosa influencia de su formación italiana en estos primeros años de su carrera. En efecto, Plá consigue una tercera medalla con su monumental cuadro **El Dante** ³⁰, basado en el canto XVII, círculo VII de *La Divina Comedia*. En esta obra, de singular importancia para el estudio de la formación juvenil del pintor, Cecilio Plá trata de demostrar su aprendizaje del desnudo en las enseñanzas académicas a través del grupo de condenados por su avaricia que encuentra Dante a su paso por el Infierno: «Continué, pues, andando sólo hasta el extremo del séptimo círculo, donde gemían aquellos desgraciados. el dolor brotaba de sus ojos, mientras acá y allá se

27 Madrid. Museo del Prado. Nº 5610. O/L 3,75 x 7,00. Obtuvo 2ª medalla en la Exposición Nacional de 1884. Adquirido por R.O. 20-6-1884 en 7.000 pts., con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 609). Depositado por R.O. 27-8-1889 en Barcelona. Museo. Devuelto al Museo del Prado.

28 Publicado en «La Ilustración Artística». Nº 571. 5-12-1892, pg. 792. No ha de confundirse con el cuadro que este artista presentó ese mismo año a la Exposición de Bellas Artes, titulado **Representación dramática de la rendición de Granada, ejecutada en Roma (1492) ante los Embajadores de los Reyes Católicos**. 1,26 x 1,88. (Nº 1259 del Catálogo).

29 I. Fernández Flórez.- *Exposición de Bellas Artes. Artículo IV. «I.E.A.»* Nº XXIII. 1884, pg. 383.

30 Museo del Prado. Nº 7639. O/L 2,80 x 3,42. Firmado «C. Plá / 1884» (áng. inf. dcho.). Adquirido por R.O. 10-7-1884 por 2.000 pts., con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 630). Depositado por R.O. 20-10-1884 en Ciudad Real. Museo.

Se reproduce su grabado debido al lamentable estado de conservación en que ha llegado la pintura hasta nuestros días.

Cecilio Plá. **El Dante.** (Grabado). 1884. Museo del Prado. Depositado en Ciudad Real. Museo



*defendían con las manos, ya de las pavesas, ya de la candente arena...». El cuadro, que ha llegado hasta nuestros días en un estado de conservación lastimoso aunque recuperable, se trata a ojos vista de una pintura primeriza, de torpe composición y figuras extremadamente rígidas y lineales. No obstante, es la primera obra de envergadura del joven valenciano, ejecutada a sus 24 años, que muestra ya su capacidad creativa a la hora de escenificar un pasaje literario de tan sugerente pero complicada plasmación plástica. En su comentario sobre la pintura, de nuevo el agudo crítico Fernanflor pone de manifiesto, entre otros aspectos, la poca familiaridad del espectador español con la inmortal obra de Dante: **La Divina Comedia es obra desconocida de la generalidad de nuestro público; se conocen las ilustraciones de Doré, pero no el espíritu de Dante. Sólo hubiera podido triunfar el Sr. Plá ejecutando magníficas academias, dentro de la casta española...**³¹.*

La pintura valenciana dará también en este año de 1884 otras obras destacadas dentro del género de las escenas literarias, entre ellas incluso alguna de las piezas capitales de toda la pintura española del siglo XIX. Así, el discreto pintor saguntino Vicente Nicolau Cutanda dará su particular interpretación de **La Visión de Fra Martín** (Nº 25) que narra el poema de Núñez de Arce, cuyos versos serían también por esos años fuente de inspiración de otros pintores y escultores españoles. La exaltación de los elementos fantásticos a que se presta el argumento, y que Cutanda despliega en su lienzo con gran sentido efectista a pesar de sus discretas dotes, pudo ser muy bien ser precedente en el mundo valenciano de la descomunal **Visión del Coloseo** pintada el año siguiente por José Benlliure (1855-1937)³², cuadro también realizado desde una perspectiva eminentemente romana, en el que las visiones espectrales son igualmente protagonistas de una escena de inspiración religiosa.

También en Roma verá la luz la obra maestra de uno de los más grandes pintores valencianos de fin de siglo: Antonio Muñoz Degraín. A pesar de dedicar la mayor parte de su producción al paisaje, la profunda huella humanística de este artista, y su riquísima formación literaria, impregnarán de lirismo y poseía toda su obra, en la que

31 -I.E.A., Nº XXIV, 1884. 2º Semestre, pg. 398. Reproducido su grabado en «La Ilustración Ibérica», Nº 94, 1884, pg. 669.

32 Museo del Prado. Nº 5560. Depositado en Valencia. Museo de San Pío V.



Antonio Muñoz Degraín.
Los amantes de Teruel.
1884. Madrid. Museo del
Prado.

trasluce siempre la personalidad vehemente y soñadora de su autor, desbordante de fantasía creadora y un sentido exaltado y gozoso del color. Por ello, no es extraño que el nombre de Muñoz Degraín haya logrado un sitio entre los grandes maestros consagrados de nuestra pintura gracias a un cuadro en el que la envoltura literaria y legendaria de su argumento diluye la posible verosimilitud de su verdad histórica: **Los Amantes de Teruel**³³. A pesar de que, como ha quedado ya dicho, este tema fuera abordado antes por otros artistas³⁴, este soberbio cuadro de Muñoz Degraín ha pasado a la historia como la imagen por antonomasia de los desdichados amantes, cuya historia rescatara para el siglo XIX el drama de Hartzenbusch. Aunque firmado en 1884, el artista valenciano llevaba madurando durante algunos años antes este tema, como testimonia su lienzo titulado **Antes de la boda** (Nº 24), firmado en Roma en 1882, y que supone el precedente narrativo y cronológico de la escena final que inmortalizara el cuadro grande, al representar a su desdichada protagonista femenina momentos antes de contraer el matrimonio de conveniencia a que le obligara su padre, origen del trágico final de los amantes. Este rico bagaje literario de la personalidad de Muñoz Degraín había dado ya sin embargo años antes frutos extraordinariamente significativos, como su espléndido lienzo **Otelo y Desdémona** premiado con una 1ª medalla en la Exposición Nacional de 1884³⁵, volviendo a dar vida pictórica a los dos protagonistas de la tragedia de Shakespeare en 1887, en dos lienzos concebidos como pareja y de iguales dimensiones, de los que ha llegado hasta nosotros el correspondiente a **Desdémona** (Nº 30).

A pesar del imparable rumbo abocado a la modernidad por el que en estos años camina ya la pintura española, surgen a la vez por entonces signos de un curioso eclecticismo estético, que afecta también al género literario. En una fecha tan tardía como 1887, el murciano Germán Hernández Amores (1823-1894) permanece aferrado

³³ Madrid. Museo del Prado. Nº 4521. Véase Díez García, 1992 II, pgs. 378-187, Nº 39.

³⁴ Véase Nº 23.

³⁵ Nº 477 del catálogo. Lisboa. Museo de Arte Antiga. O/L 2,70 x 3,64.

Germán Hernández Amores. **Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones.** 1887. Museo del Prado. Depositado en Palma de Mallorca. Museo.



36. Museo del Prado. Nº 6015. O/L 2,35 x 1,66. Adquirido por R.O. 7-10-1887 en 2.500 pts., con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 763). Depositado en Palma de Mallorca. Museo. En mal estado.

37. En cuadros como los titulados **Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana** (Prado. Nº 6886), **Combate de Eros y Antheros** (Prado. Nº 6988), **Esclava de guerra** (Prado. Nº 6826) o **Una ofrenda a Pericles** (Prado. Nº 6859).

38. Museo del Prado. Nº 7382. O/L 2,70 x 2,00. Adquirido por R.O. 25-8-1891 en 3.000 pts., con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. 1.093). Depositado en Pontevedra. Diputación. R.O. 7-6-1893.

39. En efecto, el nº 538 de «La Ilustración Artística», correspondiente al 18-4-1892, publicó en su página 246 un bellissimo cuadro de Germán Hernández Amores titulado **Fausto y Margarita**, en el que aparecen de busto corto los dos protagonistas de la obra de Goethe en pleno cortejo, en una obra de muy curiosas conexiones con la estética prerrafaelita.

al riguroso purismo de raíz académica en que se formó durante su juventud en su hermoso cuadro **Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones**³⁶, inspirado en uno de los momentos culminantes de la tragedia de Eurípides, presentado por el artista a la Exposición Nacional de 1887. El cuadro testimonia una vez más la rendida admiración que este artista demostró durante toda su vida por la Grecia clásica, cuya historia, personajes y motivos recreó en gran parte de su producción pictórica³⁷. Por otra parte, y a pesar de lo tardío de su fecha, esta pintura pone de manifiesto la rigurosa fidelidad con que este pintor mantuvo a lo largo de sus carreras los principios fundamentales de sus pautas estéticas, formadas durante su juventud en el más extremado purismo de raíz académica, reforzado en gran medida por la belleza ideal de sus modelos, la limpieza del dibujo y el rotundo modelado de sus figuras; aspectos procedentes así mismo de su profundo estudio de la estatuaria griega clásica. En efecto, el vigoroso volumen de Medea, de rasgos anchos y anatomía plena, la blancura sensual y mórbida de sus carnaciones, subrayada por el hombro descubierto y la rotundidad de los pechos, que se adivinan tras los leves pliegues de su camisa, el diseño del carro o los ondulados pliegues del manto hinchado por el viento, muestran el exquisito gusto de Hernández Amores por la belleza formal de sus composiciones, en perfecto equilibrio a pesar del dramático movimiento de la escena, sometidas las figuras a un riguroso triángulo, del que es vértice la bellísima cabeza de la hechicera, sin duda lo mejor de la composición.

Con planteamientos estilísticos semejantes se desenvuelve la carrera de su hermano, Víctor Hernández Amores (1827-1901), pintor menos conocido pero igualmente interesante, que en ese mismo año de 1887 presenta a la Exposición Nacional su cuadro **Fausto y Margarita en la prisión**³⁸, poniendo de nuevo en boga el texto de Goethe, que también seduciría a su hermano³⁹. En este caso, Víctor Hernández Amo-



Víctor Hernández Amores.
Fausto y Margarita en la prisión. 1887. Museo del Prado. Depositado en Pontevedra. Diputación.

res ilustra el pasaje en que Fausto se resiste a abandonar a su amada Margarita, muerta en la sordidez de su lóbrega prisión, ante los amenazadores requerimientos de Mefistófeles: «*Os abandono si al punto no venís*»⁴⁰. La desnudez de la sobria arquitectura, que se abre al espacio abierto de la ventana del fondo a través de la puerta como punto de fuga y profundidad de la composición, centra la atención del espectador en las tres figuras protagonistas, dispuestas en una composición marcadamente triangular, con actitudes algo rígidas y envaradas, fruto de la extremada dureza de su modelado, procedente del estilo más personal de estos hermanos, resueltas no obstante con una limpieza de trazo y un delicado idealismo de los tipos que logra cotas de indiscutible belleza formal en fragmentos como la figura de Fausto o los pliegues del vestido de Margarita, quizá lo mejor de la composición⁴¹. A pesar de que su producción destinada a la clientela privada se encaminó hacia otros géneros, Víctor Hernández Amores continuó en los años sucesivos concurriendo a estos certámenes con cuadros de temática literaria, presentando en 1890 el titulado **Margarita en la prisión**⁴² y en 1892 otro inspirado en un pasaje del *Quijote*, con el descriptivo título de **El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (D. Quijote)**⁴³.

El *Fausto* sigue acaparando en estos años finales del siglo la atención de varios pintores españoles, que centraron su atención en la personalidad de su protagonista, atormentado en la soledad de su laboratorio, escenografía de grandes posibilidades decorativas para los artistas dedicados todavía en estos años al virtuosismo preciosis-

40 Texto reproducido en el catálogo de la Exposición (Nº 364).

41 El Catálogo Humorístico de la Exposición le dedica irónicamente los siguientes versos: «*De calidades exbausto, / aunque es del Fausto la acción, / esto es de lo más infausto / que vino a la Exposición*» (pg. 39, Nº 364).

42 Nº 416 del catálogo. 1,41 x 2,04. El cuadro se ilustraba en dicho catálogo con el siguiente texto: «*(Fausto.- (abriendo)- ¡cuan ajena a pensar que oye a su amante el son siniestro de los bierros viles! (entra) (Margarita.- (ocultándose en la cama)- ¡Vienen! ¡Ya vienen! ¡funesta suerte!)*»

43 Nº 538 del Catálogo. 2,03 x 1,42.

José Uría. **Fausto**. 1887.
Madrid. Museo del Prado.
(izquierda)



Miguel Hernández Najera.
El doctor Fausto. 1890.
Museo del Prado. Depositado
en Zaragoza. Universidad.
(derecha)



ta de los cuadros de época destinados al mercado, como el gran maestro valenciano Francisco Domingo Marqués (1842-1920), que en plena madurez de su carrera también hizo su particular interpretación del viejo doctor, sentado ante su mesa abarrotada de libros, en un bello cuadro ⁴⁴, en el que se muestra claramente deudor de la estética de los grandes pintores de Historia de esos años como Pradilla o Moreno Carbonero. Junto a éste, el asturiano Jose María Uría y Uría (1861-1937) firma en 1889 una pequeña tablita ⁴⁵, obra también de evidentes pretensiones comerciales, en la que su pequeño tamaño hace que sorprenda aún más el preciosismo de su técnica, de factura no obstante enérgica y arrebatada, que concede un singular movimiento a la composición. En ella puede verse a Fausto en pie, también junto a una mesa cubierta de libros y acompañado por un perro, pero con un aspecto más de desfiante espadachín que de reflexivo estudioso, como bien observa Capelástegui ⁴⁶. Frente a éstos, el cuadro más monumental pintado en estos años que tiene como solitario protagonista al **Doctor Fausto** es el gran lienzo que con este título presenta Miguel Hernández Najera (1864-1936) a la Exposición Nacional de 1890, obteniendo en ella una 3^ª medalla ⁴⁷. Es cuadro de ejecución diestra y contenida sobriedad en el colorido, lo que, junto a sus proporciones —con la figura protagonista de tamaño natural— y la extremada austeridad de su composición —incluyendo al personaje en una estancia de muros y suelo desnudos, con apenas los imprescindibles elementos de mobiliario— restan algo de atractivo a su evidente calidad pictórica. En él aparece el viejo doctor en pie, vestido con su toga y cubierto con una gorra. Se lleva la mano al ros-

⁴⁴ O/T. 0,70 x 0,55. Madrid. Condes de Mora. Foto Más G-24.904.

⁴⁵ Madrid. Museo del Prado. Nº 4665. O/T. 0,160 x 0,10. Firmado: «J. Uría / 1889» (áng. inf. dcho.).

⁴⁶ *Op. cit.*, pg. 354.

⁴⁷ Museo del Prado. Nº 7076. O/L 2,80 x 1,65. firmado: «M. HERNANDEZ NAJERA / MADRID. 90» (áng. inf. drcho.). Adquirido por R.O. 3-11-1890 en 1.500 pts. con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 1.086). Depositado en Zaragoza. Universidad. R.O. 6-6-1892. Véase E. Arias-W. Rincón.- *Exposiciones Nacionales del Siglo XIX. Premios de Pintura*. (Cat. Exp.) Madrid, 1988, pg. 168. Nº 31.

tro en actitud pensativa, probablemente después de haber recibido ya la visita sobrenatural de Mefistófeles, y dubitativo ante su tentadora oferta. El grueso pilar de una columna subraya la verticalidad de la figura, incluyendo el artista en la sombría estancia algunos elementos que hacen intuir la inmediata presencia del Maligno, como la escalinata del fondo o el gato negro que se abalanza hacia Fausto, añadiendo así, aunque tímidamente, los imprescindibles ingredientes de misterio a la composición.

Pero, de nuevo, la moda del *Quijote* hace surgir a rendidos entusiastas de su iconografía —con visos en algunos casos de verdadera obsesión— entre los grandes maestros de la pintura española de fin de siglo, que plasmaron en numerosas pinturas, bien concebidas desde un principio a modo de serie, como es el caso del conjunto de lienzos realizados por Muñoz Degraín al final de su vida, con resultados bastante poco afortunados, y regalados por el artista a la Biblioteca Nacional⁴⁸, la abrumadora cantidad de 689 «gouaches» realizados por el sevillano José Jiménez Aranda (1837-1903) también en su vejez para ilustrar la edición del *Quijote* del Centenario⁴⁹, o las diferentes pinturas realizadas por el gran pintor José Moreno Carbonero (1860-1942) a lo largo de toda su vida sobre las andanzas del Ingenioso Hidalgo, alguna de ellas adquirida en su día por el Estado. Así, el maestro malagueño comenzó a concurrir a las Exposiciones Nacionales con cuadros de este carácter desde que en 1878 presentara el titulado **Una aventura del Quijote**⁵⁰, hasta nada menos que 1936, a sus 76 años, en que figuró con los titulados **Las bodas de Camacho, El Rico y Liberación de los cautivos**⁵¹. En las ediciones sucedidas entre ambas fueron siete los cuadros enviados por Moreno Carbonero con pasajes de la novela cervantina⁵², aunque pintó muchos más, la mayoría hoy en poder de particulares, e incluso algunos de ellos aparecidos en el mercado en fecha reciente. De entre aquellos, ingresaron en el desaparecido Museo de Arte Moderno⁵³, procedentes de distintas donaciones, los titulados **El encuentro del Rucio**⁵⁴ y **Don Quijote y los molinos de viento**⁵⁵. Si bien éste último adolece de la desmesura de sus grandes proporciones, el otro cuadro es bien representativo de la faceta de Moreno Carbonero como pintor de escenas de género de mediano tamaño, en la línea del preciosismo burgués de tanta demanda en esos años, y al que servían espléndidamente sus prodigiosas dotes para la pintura, concibiendo estos pasajes literarios como si de escenas de casacón se tratara, aunque con una visión realista y luminosa de los paisajes abiertos, siempre dentro de un dibujo apurado y preciso, que desvelan una vez más su maestría, también para este género.

Con semejante visión realista de la naturaleza y los tipos hace Juan Francés su personal interpretación de **La Edad de Oro** (Nº 6), obra ya de 1901 que muestra, junto con los cuadros de Moreno Carbonero, la vigencia —aunque un poco trasnochada— de tan exprimido argumento literario, entre los pintores de formación decimonónica, ya en las primeras décadas del nuevo siglo.

Entre ellos, surge para el panorama artístico de su tiempo, una de las figuras más singulares y sorprendentes de la pintura española de esos años: el cántabro Rogelio de Egusquiza (1845-1915). Autor también durante su juventud de un cuadro de regu-

48. S. Rodríguez García.- *Antonio Muñoz Degraín, pintor valenciano y español*. Valencia, 1966, pgs. 106-8 y 189-190.

49. B. de Pantorba.- *El pintor Jiménez Aranda*. Madrid, 1972, pgs. 41-7.

50. Nº 259. 0,90 x 1,46.

51. Nº 9 y 17 del Catálogo, respectivamente (Sala V).

52. 1892.- **La aventura de los mercaderes (D. Quijote)**. 0,60 x 1,97. Nº 804.

Escena del Quijote. (Propiedad del Señor Marqués de la Puente y Sotomayor). 0,65 x 0,97. Nº 1515.

1895.-**El encuentro del Rucio**. 0,48 x 0,78. Nº 772.

1899.-**La batalla del vizcaíno (Don Quijote)**. 1,50 x 2,50. Nº 515.

1912.-**Primera parte de la escena del festín en la insula del gobierno de Sancho Panza**.

1922.- **El escrutinio de la biblioteca de Don Quijote**. 1,75 x 1,40. Nº 359.

1932.-**El caballero de la Triste Figura**. Nº 239.

53. Depositados en 1973 y 1975 por el desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo, hoy figuran inventariados entre las colecciones del Museo Nacional C.A. Reina Sofía.

54. O/L. 0,48 x 0,78. Legado de doña María Barrios Aparicio, Marquesa viuda de Vistabella, en fecha 26-6-1953, con destino al M.A.M. (Nº Reg. 407-R). Depositado en Jaén. Museo. O.M. 26-1-1973.

55. O/L. 0,90 x 2,79. Donación de doña Josefa Travesedo y Silveira, nuera del pintor, aceptada por O.M. 30-11-1967, con destino al M.A.M. (Nº Reg. 549-R). Depositado en Jaén. Museo. O.M. 29-5-1975.

lares dimensiones inspirado en la novela cervantina y titulado **Disputa entre D. Quijote y el cura en casa de los Duques**⁵⁶, propiedad del Prado aunque desgraciadamente no localizado en su depósito, es su personalidad madura la que supone un auténtico choque estético y conceptual en la pintura de los albores de la nueva centuria. Amigo íntimo de Wagner y artista del círculo del rey Luis II de Baviera, su polifacética personalidad artística como dibujante, grabador al aguafuerte y escultor además de pintor, supone un testimonio prácticamente único de la asimilación por parte de un artista español del profundo y no siempre bien entendido universo wagneriano, sumido por completo en la recuperación de las huellas más profundas de la identidad alemana, que hunde sus raíces en la extraordinaria riqueza de las leyendas y literatura medievales, a las que la música del genial compositor elevó a la categoría de inmortales, dotándolas de un significado nuevo y una profundidad espiritual, hasta ahora no igualadas en el mundo de la ópera. Por su parte, Egusquiza fue uno de los pocos artistas europeos contaminados del espíritu arrebatador y apasionado del universo de Wagner que fue capaz de traducir plásticamente con verdadera autenticidad la intensa y compleja espiritualidad de los personajes wagnerianos, que recreó tanto en pinturas como en dibujos y aguafuertes, mereciendo tan sólo por ello un lugar especialmente destacado en el panorama artístico de su tiempo; reconocimiento que, sin embargo, todavía no ha tenido.

Una de las leyendas más apasionantes del bagaje literario medieval alemán es sin duda la de Parsifal, a la que dio forma el poema de Wolfram de Eschenbach, y que Wagner resucitó al final de su carrera en una de sus óperas más impresionantes y conocidas, que el compositor quiso titular como «Festival sacro-dramático-solemne», de cuyo libreto se encargó él mismo, y que vio la luz en su teatro de Bayreuth el 26 de julio de 1882. Egusquiza dió forma a los principales personajes de la leyenda, **Parsifal**⁵⁷, **Kundry**⁵⁸, **Anfortas**⁵⁹ y **Titirel**⁶⁰, en monumentales lienzos realizados entre 1906 y 1910, en los que asoma la vehemente personalidad del artista, tanto en la magnitud de sus proporciones —con la evidente intención de impresionar al espectador— como en su técnica de materia gruesa y empastada, resuelta a base de trazos largos y cruzados del pincel, con una paleta casi monocroma, aspectos que denotan la fundamental formación del artista como dibujante y grabador.

En una órbita semejante a la particular estética simbolista de Egusquiza se encuentra uno de los cuadros de composición con argumento literario más importantes de cuantos realizó el gran pintor burgalés Marceliano Santa María (1866-1952) a lo largo de toda su carrera. En efecto, su particular visión de un tema tan atractivo para los pintores del pasado siglo como **Las Hijas del Cid**⁶¹, dada su potencial carga sensual en el tratamiento del desnudo, Santa María estructura una composición de extraordinaria solidez, utilizando en él la nueva interpretación que de la estética medieval asumieron los pintores de esos años, sacando de ella los máximos recursos expresivos y formales, resueltos en una composición de perfecto equilibrio y una inquietante intensidad dramática, de un expresionismo contenido, aderezada con elementos secundarios de paisaje, sin embargo de gran interés por ser una de las especialidades de este pintor.

56 O/L 2,36 x 2,36. Presentado a la Exposición Nacional de 1867. (Nº 129). Adquirido por R.O. 14-8-1895 en 2.000 pts., con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. 1230). Depositado en La Coruña. Escuela de Bellas Artes. R.O. 18-6-1896. Sin localizar en su depósito.

57 Museo del Prado. Nº 6.030. O/L 2,43 x 1,89. Donación del autor, aceptada por R.O. 20-6-1914, al M.A.M. (nº reg. 53-E). Depositado en Badajoz. Museo.

58 Museo del Prado. Nº 6029. O/L 2,42 x 1,80. Donación del autor, aceptada por R.O. 20-6-1914, con destino al M.A.M. (nº reg. 55-E). Depositado en Badajoz. Museo.

59 Museo del Prado. Nº 7137. O/L 2,43 x 1,89. Donación del autor, aceptada por R.O. 20-6-1914, con destino al M.A.M. (Nº Reg. 52-E). Depositado en Cáceres. Museo.

60 Nº 7138. O/L 2,50 x 1,92. Donación del autor, aceptada por R.O. 20-6-1924, con destino al M.A.M. (nº reg. 54-E). Depositado en Cáceres. Museo.

61 Museo del Prado. Nº 7650. O/L 2,20 x 1,70. Adquirido por R.O. 1-12-1908 en 4.000 pts. con destino al M.A.M. (nº reg. 54-S). Depositado en Burgos. Museo Marceliano Santa María. En mal estado.



Marceliano Santa María. **Las Hijas del Cid**. 1908. Museo del Prado. Depositado en Burgos. Museo Marceliano Santa María.

En este lienzo, presentado a la Exposición Nacional de 1908, las mancilladas doncellas se abrazan desoladas al fiel escudero quien, con gesto enfurecido ante la advertencia de tan vil ultraje, dirige su vengativa mirada al espectador y acoge bajo sus fuertes brazos los cuerpos desnudos de las dos muchachas, dispuestos en académico «contraposto». Situados los personajes junto al árbol en que las mujeres fueron maniatadas y violadas, a la izquierda se abre un fondo de paisaje castellano, tan familiar para los pinceles del artista burgalés, surcado por un río, en el que puede advertirse el puente que lo cruza y un rebaño.

Con evidentes huellas simbolistas en la disposición geométrica del grupo de personajes, centrado en rigurosa simetría por la poderosa y paternal figura del escudero, y un evidente horror al vacío, en el que apenas queda espacio para el desarrollo del paisaje, Marceliano Santa María demuestra en esta bellísima pintura su rígida formación académica pero también sus magníficas dotes —no siempre reconocidas— como pintor de figuras, de anatomías plenas y palpable sensualidad, aprendidas de la pintura veneciana, por la que el pintor burgalés sintió siempre especial admiración y que en este caso se conguja además con ciertos ecos de los pintores prerrafaelitas, en la visión idílica del paisaje y los desnudos femeninos, de gran pureza de líneas y suavísimos contornos.

El epílogo de esta evolución de las fórmulas temáticas y estéticas en la pintura española de género literario lo constituye la bella **Ofelia aldeana** (Nº 26) pintada ya en una fecha tan tardía como 1922 por el desigual pintor gallego Juan Luis, constituyendo probablemente una de sus obras maestras, así como un significativo ejemplo de los nuevos planteamientos estéticos alcanzados por la pintura figurativa en los años siguientes.

ESCENAS BIOGRÁFICAS DE ESCRITORES

Si, como hemos visto, las interpretaciones plásticas de escenas literarias asumieron en muchas ocasiones los esquemas formales de la gran pintura de Historia, al ser éste el género mejor considerado en los ambientes artísticos oficiales decimonónicos, con mucha mayor propiedad los pintores del siglo XIX vieron en los pasajes biográficos de algunas de las más grandes figuras de las letras españolas la misma profundidad argumental y semejante carga narrativa, dramática o ejemplificadora que en los grandes personajes históricos del pasado.

Como en el caso de las escenas literarias, también es Cervantes quien lógicamente acapara la mayor atención de nuestros pintores, además de por su extraordinaria significación en las letras españolas, por el no menos sugerente atractivo de su azarosa biografía, de tintes realmente novelescos, que contiene todos los ingredientes del gusto de los pintores de Historia.

Así, ya en las primeras ediciones de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes comienzan a surgir cuadros que evocan pasajes biográficos cervantinos. Uno de los primeros y más sugerentes en su concepción —aunque bastante discreto en su plasmación plástica— es el lienzo que en 1858 presenta Mariano de la Roca y Delgado con el título **Miguel de Cervantes, imaginando el Quijote** (Nº 2). Dejando a un lado las limitadas dotes de este artista, fundamentalmente dedicado a la pintura de rebaños, es muy curiosa la evocación ensoñada que hace de los dos protagonistas de la inmortal novela, surgiendo como verdaderos espectros de la lóbrega oscuridad de la mazmorra en la que está cautivo el escritor. De características y valoración artística muy distinta es la bellísima interpretación que el malogrado pintor Víctor Manzano hace de los **Últimos momentos de Cervantes** (Nº 4), en su cuadro presentado a la misma exposición, pero de logros infinitamente superiores al cuadro de Roca. Aunque formado también en el purismo romántico de raíz académica, Manzano suaviza considerablemente su lenguaje plástico a través de una técnica atmosférica, que diluye los contornos sin renunciar por ello a un dibujo firme y seguro, de gran limpieza. Junto a ello, su contención en la gama cromática, a diferencia de la mayoría de los puristas, y una tímida aproximación a los detalles realistas, dan como resultado escenas como ésta, que destilan una gran serenidad emocional, clave en el indiscutible interés de su personalidad artística, hasta ahora todavía no debidamente reconocida. En la misma línea se inscribe la pequeña tabla del Eduardo Cano, que representa a **Cervantes y Don Juan de Austria** (Nº 3). Lejos de sus excesos cromáticos habituales, rayanos a veces en la estridencia, el pintor sevillano se decanta en esta obra por una sobriedad de toque y una claridad compositiva, que muestran una de las facetas más interesante de su producción, en este tipo de escenitas de pequeño tamaño, con apariencia de bocetos.

Tras estos primeros ejemplos, todavía tímidos, a partir de los años 60 la pintura de Historia asumirá como propias las escenas de carácter narrativo con pasajes biográficos de escritores, interpretadas con su lenguaje más genuino. Este es el caso del bello lienzo de Ignacio Suárez Llanos titulado **Sor Marcela de San Félix, monja de**



Eugenio Oliva. **Cervantes en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al Conde de Lemos.** 1883. Museo del Prado. Depositado en Ciudad Real. Museo.

las Trinitarias Descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre (Nº 32), probablemente su mejor obra de composición, con curiosas semejanzas con el arte de Manzano. Se trata ya de un cuadro de gran tamaño, con las figuras de tamaño próximo al natural, en el que el interés narrativo mezclado con los detalles anecdóticos y el carácter moralizador y dramático de la escena responden absolutamente al lenguaje formal de la pintura de Historia de ese momento. En este mismo caso se encuentra el cuadro de Gabriel Maureta **Torcuato Tasso se retira al Convento de San Onofre, sobre el Janículo (Nº 31)**, si bien este artista siempre gustó de formatos más reducidos, mostrando en esta ocasión una rendida devoción por el mundo italiano, así como una marcada intención arqueológica en la representación del escenario, de vital importancia en este caso para el equilibrio de la composición y la identificación de su iconografía. De carácter bien distinto es la inclusión en este género del ya mencionado Antonio Pérez Rubio, que sometió los distintos géneros a los que dedicó su arte a los mismos formatos, estética y esquemas compositivos. Así, su **Intriga contra Don Francisco de Quevedo y Villegas en los Jardines del Palacio del Buen Retiro (Nº 33)** responde al especial interés que mostró siempre este artista por recrear, a través de su personal imaginación, y sin pretender rigor histórico alguno, pasajes más o menos inventados, pero posibles, sobre destacados personajes históricos ⁶².

Ya en el último cuarto del siglo, los tamaños se hacen decididamente monumentales, lo que por lo general obra en detrimento de la desenvoltura compositiva de las escenas y de su capacidad expresiva. Este es el caso del enorme lienzo de Eugenio Oliva Rodrigo (1857-1925) que representa a **Cervantes en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al Conde de Lemos** ⁶³, pintado en Roma en 1882, que obtu-

⁶² Sirvan a modo de ejemplo, los títulos de algunas de sus obras, evocadoras del Madrid goyesco: **La Duquesa de Alba en San Antonio de la Florida**, **Moratin y Goya estudiando las costumbres del pueblo de Madrid**, **Sarao en la Cámara de la Reina María Luisa**, **Goya y Pepe-Hillo en la romería de San Isidro** o **Las cortesanas de María Luisa en el soto de las Migas Calientes**.

⁶³ Museo del Prado. Nº 7529. O/L 3,00 x 4,50. Adquirido por R.O. 25-6-1884 en 3.000 pts, con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. 615). Depositado en Ciudad Real. Museo. 11-11-1931.

José Uría. **Lope de Vega en el cementerio.** 1884. Museo del Prado. Depositado en Ciudad Real. Museo



vo una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1884. La breve crítica que le dedica Fernanflor, aunque aparentemente condescendiente, encierra en realidad un reproche a su mera corrección, perfectamente asumible hoy en día: *«Asunto poético, poetizado, en efecto, por Oliva: visto fuera de la Exposición, ganará mucho este cuadro: es resultado feliz de un equilibrio de facultades excelentes; no es superior en nada; en todo es agradable. Bien pensado, bien compuesto; pintado con habilidad, simpático en su conjunto y en sus detalles, tiene carácter de época y local: diríase pintado por un discreto hidalgo... Pintar un cuadro donde figure Cervantes era difícil: le ha pintado; mas no es el Cervantes del Quijote, sino el de las Novelas ejemplares o del Persiles. ¿Qué necesitaba este cuadro para ser de primer orden? ¿Una cualidad eminente? No la tiene»*⁶⁴.

En la misma Exposición, y con características muy similares presenta José Uría su enorme cuadro titulado **Lope de Vega en el cementerio**⁶⁵, también premiado con una 3ª medalla, ilustrándose en el catálogo⁶⁶ con una extensa cita de la escena XIII de la obra de Narciso Serra, *El Loco de la Guardilla*. Efectivamente, la Nacional de 1884 fue escenario de destacados cuadros históricos con escritores como personajes principales, siendo el Fénix de los Ingenios también protagonista de otro cuadro de pretensiones parecidas, presentado al mismo certamen por el ya citado Enrique Recio, con el título **Últimos momentos de Frey Lope de Vega**⁶⁷. A su vez, el discreto pintor Julio Cebrián y Mezquita (1854-1926) concurre también a esta edición con el cuadro **Ausías March leyendo sus trovas al Príncipe de Viana**⁶⁸.

Tras los desiguales intentos por parte de los artistas decimonónicos de forjar una iconografía cervantina suficientemente digna y representativa, quizá el pintor que mejor acertó a plasmar el espíritu de la obra del genio de Alcalá de Henares fuera el

64 I. Fernández Flórez. *Exposición de Bellas Artes. Capítulo IV. I.E.A.* 1884, pg. 383.

65 Museo del Prado. Nº 7527. O/L 3,00 x 4,00. Adquirido por R.O. 25-6-1884, en 2.500 pts. con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 617). Depositado en Ciudad Real. Museo. R.O. 20-10-1884.

66 Nº 702.

67 Nº 597 del Catálogo. O/L 2,61 x 3,87. Pintado en Roma en 1884. Borja (Zaragoza). Col. Ojeda. Foto Más C-96.671

68 Museo del Prado. Nº 5373. O/L 3,59 x 2,95. Adquirido por R.O. 23-11-1885 en 2.000 pts., con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 695). Depositado en Santiago de Compostela. Sociedad Económica de Amigos del País. R.O. 8-1-1886. Actualmente en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago. (Véase Reyero, *Op. Cit.*, 1987, pgs. 217-8).

manchego Angel Lizcano, conocido fundamentalmente por sus escenitas de género. Sin embargo, en su gran lienzo **Cervantes y sus modelos (Nº 5)**, premiado con una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1887, y probablemente, una de las obras más ambiciosas de toda su producción, Lizcano decidió, en lugar de narrar alguno de los pasajes más destacados de la biografía del «Manco de Lepanto», enfrentarlo a sus propios personajes, en una composición cuya primera intención alegórica se transforma en realidad en una escena del mejor sabor cervantino, que demuestra el perfecto conocimiento por parte del artista de los ambientes rurales manchegos y su particular visión de un realismo inmediato y popular, clave del éxito de sus cuadros costumbristas.

Como ha quedado de manifiesto, la práctica totalidad de los cuadros de gran envergadura que se pintaron a lo largo del siglo pasado inspirados en hechos biográficos de escritores, volvieron siempre los ojos hacia las figuras más gloriosas de las letras españolas del Siglo de Oro, al igual que fueron los reinados de los Reyes Católicos y los primeros Austrias los preferidos de las escenas genuinamente históricas, como las épocas en las que la Corona de España conoció su mayor esplendor.

Muy pocos cuadros escaparon a esta regla, y con carácter muy excepcional, como lo fue el concurso convocado por el Gobierno de Isabel II el 22 de agosto de 1855, para realizar un gran cuadro alusivo a la coronación por manos de la propia soberana del gran poeta Manuel José Quintana, quizá el escritor español del siglo pasado que alcanzó mayores glorias y reconocimiento público en vida, que había tenido lugar el 25 de marzo de ese mismo año. Ganado el concurso por Luis López Piquer (1802-1865), hijo del gran maestro valenciano Vicente López, tardó cuatro años en realizar su pintura, en la que retrató, como asistentes al acto, a toda la clase política e intelectual de la Corte isabelina de ese momento, llegando a requerir para ello una habitación especial en Palacio para recibir a los modelos. Lejos de sus ambiciosas pretensiones, Luis López tan sólo logró en su enorme lienzo, titulado **La Coronación de Quintana**⁶⁹, una obra aparatosa, poco armoniosa y discretamente correcta, en la que se muestra absolutamente deudor de la estética paterna, pero sin la jugosidad y aliento vital que caracteriza la labor de Vicente López. Utilizando la misma fórmula que en los retratos colectivos de Esquivel⁷⁰ y otros pintores románticos andaluces, pero reflejando en esta ocasión un episodio histórico real, la escena tiene lugar en la Sala de sesiones del Senado, a cuyo estrado se acerca el ya anciano escritor, cogido del brazo por Martínez de la Rosa, para recibir la corona de oro que se apresta a ceñirle la reina Isabel, sentada en el trono, junto a su esposo. Frente al solio regio y sobre una palestra, la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda lee unos versos, viéndose al fondo repletas las galerías y gradas de la Cámara de multitud de personajes, de rostros perfectamente individualizados, que indican su condición de retratos del natural, la mayoría de ellos identificados⁷¹. No obstante, y a pesar de sus discretos resultados plásticos, este monumental lienzo se erige como en el símbolo máximo del protagonismo y reconocimiento que los escritores tuvieron en el panorama de la España isabelina y de la repercusión social y pública que su labor tuvo en los ambientes oficiales de su época, sin duda, una de las más atrayentes y sugestivas de todo el siglo.

69 Museo del Prado. Nº 5727. O/L 4,20 x 5,61. Depositado en el Senado. R.O. 8-1-1881. Véase P. de Miguel Egea. *La coronación de Quintana, todo un acontecimiento*. 'Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa'. Ed. Complutense. Madrid, 1994, T. II pgs. 1249-1258.

70 Véanse Nº 37 y Nº 41.

71 Véase E. Lafuente Ferrari. *El Palacio del Senado*. Madrid, 1980, pgs. 104-5.

RETRATOS DE ESCRITORES Y ACTORES

Además de la representación plástica de escenas extraídas de las grandes obras de la literatura europea de todos los tiempos, y de pasajes biográficos de las grandes figuras de las letras, la pintura española del siglo XIX levantó también acta notarial a través del retrato de los protagonistas más destacados de los ambientes literarios decimonónicos, encarnados fundamentalmente en los escritores y los actores, de los que también las colecciones del Prado son destacado testimonio, aunque lógicamente parcial, al pesar esencialmente en su formación los criterios de calidad artística sobre los puramente iconográficos. No obstante, entre la galería de retratos de escritores y actores del siglo XIX que posee el Prado se hallan algunas de las piezas capitales de nuestra pintura decimonónica, así como varios ejemplos realmente excepcionales de la semblanza más vivaz y elocuente de estos personajes del panorama literario y teatral español de la pasada centuria.

Así, el retrato pintado en 1806 por José Ribelles al entonces joven poeta **Manuel José Quintana** (Nº 34) es sin duda la obra maestra del artista valenciano en este género, además de excepcional testimonio de su asombrosa capacidad de asimilación del lenguaje goyesco, en una pintura de muy aguda sensibilidad y finísima ejecución, muy por encima del retrato de **El actor José Caprara**⁷², del mismo autor, resuelto sin embargo con extremada dureza en su modelado y una absoluta inexpressividad, de raíz casi neoclásica, en la actitud del modelo.

Habrá que esperar sin embargo hasta el pleno romanticismo andaluz, para encontrar en la producción del gran maestro Antonio María Esquivel dos de las obras claves —tanto por su calidad como por su carga iconográfica— para el estudio de la pintura y la literatura españolas. En efecto, el gran cuadro titulado **Los Poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor** (Nº 37), pintado en 1846, es, además de una de las grandes obras maestras del pintor y probablemente la más conocida de su mano, un verdadero símbolo de la convivencia absoluta durante la época isabelina entre el mundo de los artistas y los escritores. Siguiendo con una tradición procedente de épocas anteriores, pero de especial arraigo en la pintura romántica andaluza, Esquivel saca el máximo provecho en este lienzo a la fórmula del retrato colectivo en forma de escena narrativa, que el pintor sevillano desarrolló a partir de esta idea como una serie en la que habrían de quedar retratados los diversos estamentos de la vida social, política y cultural de la Corte isabelina, pero que tan sólo llegó a tener una continuación, aunque inconclusa, en el cuadro **Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe** (Nº 41), de resultados sin embargo más modestos que su predecesor.

Pero si estos dos cuadros de Esquivel constituyen esencialmente documentos fundamentales para el estudio del mundo literario y teatral en el Madrid de mediados de siglo por la riquísima información iconográfica que proporcionan, los retratos que el gran maestro Federico de Madrazo realizó a algunos de sus amigos escritores, son ante todo, exquisito ejemplo de su mejor arte, desenvueltos en el más refinado purismo tardorromántico en que se formó este artista. Así, tanto el del sainetero **Ventura**

⁷² Museo del Prado. Nº 3308. Depositado en Almagro (Ciudad Real). Museo del Teatro

de la Vega (Nº 36), de 1849, como el de **Carolina Coronado** (Nº 38), pintado poco después, demuestran la incomparable maestría de Federico de Madrazo en el tratamiento de los negros, la elegancia que imprime a sus modelos, la morbidez de sus carnaciones o la intensidad de la expresión, concentrada en la mirada. Junto a éstos, la vivaz semblanza que Madrazo deja del editor **Manuel Rivadeneyra** (Nº 40) en el espléndido retrato de busto corto que le pintara como regalo en 1867, anuncia la perfecta asimilación por parte de este maestro de los nuevos postulados realistas, aprendido de las jóvenes generaciones y enriquecido por la experiencia de su arte.

Es precisamente por impulso de Federico de Madrazo en su primera etapa como Director del Museo del Prado, siguiendo a su vez un proyecto iniciado por su padre, predecesor en este cargo, cuando se realizan una serie de retratos de escritores españoles de todos los tiempos, destinados a engrasar la galería del Museo Iconográfico que dentro del Prado se pretendió a imitación del modelo inglés, y del que había sido núcleo de arranque la llamada Serie Cronológica de los Reyes de España. Así, algunos de los discípulos de Madrazo fueron los encargados de realizar estos retratos, prácticamente todos ellos copias de otros anteriores, y de pretensiones en este caso eminentemente iconográficas. A este encargo corresponden las efigies de escritores de siglos pasados, como las de **Miguel de Cervantes** (Nº 1), obra de Eduardo Balaca; **Alonso de Ercilla**⁷³ y **Luis de Góngora**⁷⁴, ambos anónimos; o los realizados por Gabriel Maureta del **Duque de Rivas** (Nº 35) o **Francisco Martínez de la Rosa**⁷⁵, copiando en los dos casos las litografías realizadas por Federico de Madrazo en 1835 con las efigies de los dos escritores para la revista «El Artista».

Ya al filo del último cuarto del siglo, el magnífico retrato de **El insigne novelista don Enrique Pérez Escrich** (Nº 39), de Ricardo Navarrete y Fos, supone la plena conquista del realismo atmosférico en los retratos de esos años, además de una verdadera sorpresa para el estudio de la personalidad artística de este todavía poco conocido pintor, dedicado especialmente a los cuadros de género con intenciones preciosistas y ambientados generalmente en ambientes venecianos, con los que labró su carrera, a pesar de estar bastante por debajo de la calidad de este retrato, probablemente entre lo mejor salido de su mano.

En el campo de los retratos de actores, puede afirmarse sin temor a error que no hay otro caso en el mundo teatral español del pasado siglo de una obsesión tan exacerbada por la propia imagen como la que tuvo la eximia actriz María Guerrero, fomentada desde su infancia por su padre, amigo de numerosos pintores de prestigio, lo que por otra parte proporcionó para nuestra fortuna algunas de las obras maestras de nuestros grandes pintores del último cuarto de siglo, hoy en las colecciones del Prado.

Así, el retrato de **María Guerrero, niña**⁷⁶, pintado en 1878 por el valenciano Emilio Sala, es el primero de ellos. Retratada la actriz a los 11 años, la luminosidad colorista de su factura, tan propia de la pintura valenciana de esos años, no resta en absoluto el gusto de Sala por el trazo firme y recio, de color oscuro, para perfilar los contornos de la figura y concretar su volumen, junto a una extraordinaria valentía de toque en los pliegues del vestido. Pero quizá, la efigie más serena y poética de la

73 Museo del Prado. Nº 3414. Depositado en Madrid. Real Academia de la Historia.

74 Copia de Velázquez. Museo del Prado. Nº 3435. Depositado en Madrid. Real Academia de la Historia.

75 Madrid. Museo del Prado. Nº 4103.

76 Museo del Prado. Nº 4188. Depositado en Almagro (Ciudad Real). Museo del Teatro. Véase Cat. Exp. *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Madrid, 1994, pg. 199, Nº 55.

actriz sea la que Raimundo de Madrazo realizara en 1897 de **María Guerrero como «Doña Inés»** (Nº 43). Revestida con la indumentaria y caracterización expresiva de su personaje, e interpretada la figura de la actriz con la mejor factura de este gran maestro, este retrato se erige, dada la significación de la obra teatral que encarna, en la esencia misma del teatro español decimonónico, significación revalorizada además por su soberbia calidad pictórica. El contrapunto a la sutil delicadeza de esta imagen lo constituye el también espléndido retrato de **Doña María Guerrero como «La Dama Boba»** (Nº 44), pintado por Joaquín Sorolla en 1906, verdadera explosión de color y materia pictórica, plasmados en la tela con una factura absolutamente libre y jugosa, y una visión gozosa y brillante de la pintura, de sorprendente modernidad, que sirven al gran maestro valenciano para rendir su particular homenaje a la pintura de Velázquez.

Al igual que algunas gentes del teatro se introdujeron en los círculos más selectos de su tiempo, también hubo ciertos pintores que por su afición a las bambalinas gozaron del conocimiento y afecto de los cómicos de su época, de los que dejaron memoria en sus cuadros. Quizá el artista español decimonónico más comprometido con los ambientes teatrales fuera en los años centrales del siglo el madrileño Manuel Castellano (1826-1880). Sin embargo, hay que llegar hasta final de siglo para encontrar en las colecciones del Prado a un artista como Salvador Viniegra, pintor fundamentalmente de cuadros de composición y retratista desigual, quien, aparte de su discreto retrato del pintor **Emilio Carreras**⁷⁷, realizará la que quizá sea la imagen más vivaz y elocuente de uno de nuestros grandes cómicos de finales de siglo: **José Riquelme en «El famoso Colirón»** (Nº 42), pintado hacia 1904.

ESTAMPAS LITERARIAS

Esta constante presencia de los más diversos aspectos del mundo literario en la vida cotidiana del siglo XIX, tuvo igualmente su repercusión en otros géneros pictóricos, en los que se refleja también la importancia del cultivo y el uso de la literatura en las costumbres sociales decimonónicas. Así, la tradición de las veladas literarias que reunían en torno a una mesa a las familias o comensales de una casa, está vivísimamente reflejada en el lienzo de Juan Zapater titulado **Una poesía** (Nº 48), que tiene a su vez su versión adaptada a la pintura de escenas de época en el cuadro de Francisco Jover y Casanova **La Poetisa** (Nº 47), ambos de intenciones eminentemente decorativas y composición amable, muy del gusto de la clientela burguesa del último cuarto de siglo.

Por último, el libro por sí mismo es también protagonista frecuente en la pintura decimonónica, casi siempre asociado a la mujer —por considerarse la literatura, como la música, afición eminentemente femenina— o a los niños, como herramienta de estudio. Así, el catalán José Martí Garcés deja en su poético cuadro **Interior** (Nº 46) claro testimonio de la importancia de las bibliotecas en las residencias decimonónicas, como objeto de lustre público y símbolo de riqueza —muchas veces más eco-

⁷⁷ Museo del Prado. Nº 4674. Depositado en Almagro (Ciudad Real). Museo del Teatro

nómica que intelectual— así como caudal infinito y casi exclusivo de sabiduría, vivencias y evasión para el hombre de la pasada centuria, carente de las posibilidades de información de nuestra contemporaneidad. Objeto de ensimismada atención en retratos como el de **Dolores Otaño** de Regoyos ⁷⁸ o excusa para una escena de interior doméstico, como en el caso de la pequeña tablita de Ricardo López Cabrera (1864-1950) titulada **Una joven leyendo** ⁷⁹, el libro se convierte en signo de enriquecimiento intelectual frente a la pobreza material, en el bellissimo **Estudiante pobre** de Víctor Manzano ⁸⁰, o en instrumento de forzoso estudio en el espléndido y famoso cuadro de Ignacio Pinazo titulado **La lección de memoria (Nº 45)**, sin duda una de las obras maestras de su autor; testimonios todos ellos de los aspectos más íntimos y cotidianos de la presencia determinante que el mundo literario tuvo en la sociedad del siglo XIX, de la que nuestros pintores fueron, como en tantos otros aspectos de la España decimonónica, testigos de excepción.

⁷⁸ Madrid. Museo del Prado. Nº 4594. Pintado en 1892.

⁷⁹ Museo del Prado. Nº 6544. O/T. 0,21 x 0,27. Pintado en Sevilla en 1898. Donación de don Pedro Ruiz Prieto, aceptada por R.O. 5-11-1908, con destino al M.A.M. (nº reg. 45-L). Depositado en Granada. Museo. O.M. 21-3-1957.

⁸⁰ Madrid. Museo del Prado. Nº 3.973. Pintado en 1859. Véase Díez García, *Op. Cit.* 1992 I, nº 23.

CATÁLOGO

Las dimensiones se dan en metros, precediendo la altura a la anchura.

Las referencias bibliográficas de cada una de las pinturas se expresa siempre de forma abreviada. En la bibliografía general, al final del catálogo, están desarrolladas dichas referencias.

Igualmente, las exposiciones en que han participado cada una de las obras se consignan abreviadamente, hallándose al final del catálogo una relación general de las exposiciones, ordenadas cronológicamente.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

O	Óleo
L	Lienzo
Ins.	Inscripción
Ins. Inv.	Inscripción de Inventario
E.	Etiqueta
áng.	ángulo
inf.	inferior
sup.	superior
izq.	izquierdo
drcho.	derecho
Nº Cat.	Número de catálogo
Nº Inv.	Número de Inventario
Nº Reg.	Número de Registro
Inv. N.A.	Inventario de Nuevas Adquisiciones (Museo del Prado)
M.A.M.	Museo Nacional de Arte Moderno
M.N.P.E.	Museo Nacional de Pintura y Escultura
O.	Orden
O.M.	Orden Ministerial
R.O.	Real Orden
s/p	sin página
lám.	lámina
repr.	reproducido

AUTORES DE LAS FICHAS DE CATALOGACIÓN Y BIOGRAFÍAS

J.L.D.	José Luis Díez
A.G.	Ana Gutiérrez
C.I.	Concepción Iglesias

Dado el singular carácter de esta exposición, la ordenación de las pinturas se ha realizado siguiendo un orden iconográfico, según el siguiente esquema:

ESCENAS DE OBRAS LITERARIAS

TEMAS CERVANTINOS (Nº 1 al Nº 16)

OTROS TEMAS LITERARIOS DE AUTORES ESPAÑOLES (Nº 17 al Nº 25)

TEMAS LITERARIOS DE AUTORES EUROPEOS (Nº 26 al Nº 30)

ESCENAS BIOGRAFICAS DE ESCRITORES (Nº 31 al Nº 33)

RETRATOS DE ESCRITORES (Nº 34 al Nº 40)

RETRATOS DE ACTORES (Nº 41 al Nº 44)

IMAGENES LITERARIAS (Nº 45 al Nº 48)

A su vez, dentro de cada uno de los bloques de escenas de obras literarias se ha seguido una ordenación cronológica, atendiendo a las fechas de publicación de los textos que ilustran.

EDUARDO BALACA Y CANSECO
(1840-1914)

1

MIGUEL DE CERVANTES

O/L 0,61 x 0,46

E.: J.I.N. Galería de Españoles Ilustres

Museo del Prado (nº 3440)

Depositado en Madrid. Instituto de España

Representa al autor del *Quijote* a la edad de unos 40 ó 50 años, retratado de busto y vestido con jubón, gorguera y capa, ciñéndose su efigie al propio texto cervantino del Prólogo de las *Novelas Ejemplares* en el que el ilustre novelista nos lega un detallado autorretrato literario:

...este que veis aquí de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada, las barbas de plata que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros, el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies: este digo que es el rostro del autor de la Galatea y de Don Quijote de la Mancha y del que hizo el Viaje del Parnaso a imitación de Cesar Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizás sin el nombre de su dueño: llámase, comunmente, Miguel de Cervantes Saavedra.

Encargado el retrato por la Junta Iconográfica Nacional para la Galería de Españoles Ilustres del frustrado Museo Iconográfico, su factura sobria y seca subrayan su calidad de copia, realizada sin duda a partir de alguno de los grabados de la efigie del escritor que la Real Academia de la Lengua fijara, a partir de la «edición magnífica y muy correcta de la *Historia de Don Quijote*» publicada en 1780 por esta institución como «verdadera». Dicha edición, ilustrada por José del Castillo y Salvador Carmona, basándose en el retrato (tampoco original) que de Cervantes se atribuyera al pintor Alonso del Arco, configuró durante más de medio siglo el prototipo del rostro del famoso escritor, copiándose y reproduciéndose en casi todas las ediciones posteriores de las obras de Cervantes, hasta el descubrimiento del retrato pintado por Jaúregui, que marca de nuevo otro hito en lo que a iconografía cervantina se refiere.



Anónimo. 1^{er} tercio del siglo XVII. Miguel de Cervantes.
Madrid. Real Academia Española.

Si, a falta de pruebas fehacientes, se suscitaron controversias a la hora de fijar la fisonomía de Cervantes, no menos ocurre con la vida del novelista, en la que existen años de verdaderas lagunas documentales cubiertas sólo por innumerables leyendas y fabulaciones. Sí se sabe que don Miguel de Cervantes Saavedra nació en 1547 en Alcalá de Henares, en el seno de una familia formada por el cirujano Rodrigo Cervantes y Leonor de Cortinas. Su niñez y adolescencia transcurren entre Sevilla, Alcalá y Madrid. A los 22 años se embarca para Italia acompañando al Cardenal Acquaviva y en 1571 interviene heroicamente en la batalla de Lepanto, recibiendo heridas en el pecho y en la mano izquierda de las que se

enorgullecerá hasta su vejez. Como soldado, toma parte en las acciones militares llevadas a cabo por Don Juan de Austria contra los turcos y, en 1575, volviendo a España en la galera Sol, cae en manos de corsarios argelinos. Llevado a Argel como esclavo, conoce un cautiverio de 5 años marcado por cuatro intentos fallidos de evasión y por una noble y valerosa conducta. Rescatado en 1580 por los Padres Trinitarios, regresa a España y, tras haber sido comisionado a Orán por el rey Felipe II, se establece en Madrid donde se dice que conoció a la actriz Ana Franca con la que tuvo una hija, Isabel de Saavedra. En 1584 contrajo matrimonio con Catalina de Palacios Salázar, llevando a partir de aquí una existencia muy laboriosa, ensombrecida por varios encarcelamientos producidos por impagos a la Hacienda (véase Nº 2).

En cuanto al cultivo de las letras, casi nada se trasluce de su labor hasta 1605. Sólo entonces, en un momento en que Cervantes está establecido en Valladolid, sede de la Corte, sale a la luz la primera edición de la primera parte del *Quijote*. Estimulado por el éxito alcanzado, se traslada a Esquivias dedicándose casi en exclusiva ya a su labor literaria, llegándole al fin la gloria en los últimos años de su vida. Instalado de nuevo en Madrid, va dando a la imprenta sus últimas obras y así, en 1613 da a conocer sus *Novelas Ejemplares*, en 1614 el *Viaje al Parnaso*, en 1615 la *segunda parte del Quijote* y *Ocho comedias y Ocho entremeses nuevos nunca representados* y en 1616 *Los trabajos de Persiles y Sigismun-*



Eduardo Balaca. Miguel de Cervantes.

da. Gravemente enfermo, profesa en la Orden Tercera de San Francisco, y a los cuatro días de escribir su famosa dedicatoria del *Persiles* al Conde de Lemos (véase Nº 4), muere el 23 de abril de 1616 y es enterrado en Madrid en el cementerio del monasterio de las Madres Trinitarias de la Plaza del Humilladero, conservándose

hoy sus restos en el convento de esta orden, sito en la madrileña calle Lope de Vega.

Otra copia anónima de este mismo tipo iconográfico se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Inv. nº 1667).

A. G.

PROCEDENCIA: Adquirido por O. de 26-6-1897 en 260 pts. al autor con destino al Museo del Prado (Museo Iconográfico) (Inv. J.I.N. nº 2). Depositado en Madrid. Real Academia de la Historia por R.O. 29-3-1913. Traslado al Instituto de España en 1950.

BIBLIOGRAFIA: B.M.P. nº 2, 1980, pg. 122.



MARIANO DE LA ROCA Y DELGADO
(1825-1872)

2

MIGUEL DE CERVANTES IMAGINANDO AL QUIJOTE

O/L. 1,71 x 2,10

Firmado: «Mariano/de la Roca/1858» (áng. inf. izqdo.).

Ins. Inv: «34» (áng. inf. drcho.)

E.: Universidad de Barcelona

Museo del Prado (nº 7646)

Depositado en Ciudad Real. Museo

Con el siguiente texto explicativo aclaraba Roca el tema del cuadro, en el catálogo de la Exposición Nacional de 1858, en la que obtuvo una 3ª medalla:

«En el año de 1602 fue Cervantes á Argamasilla de Alba con una execución contra los deudores morosos en pagar los diezmos á la dignidad del gran priorato de Consuegra, los cuales, ayudados de sus parientes, no solo lograron que la justicia le negase el cumplimiento, sino que le pusiese preso en la cueva o sótano de la casa llamada de Medrano; en ella ideó y escribió la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, como lo testifica su prólogo. (Pellicer, vida de Cervantes).»

Sobre este hecho, —apoyado más en la tradición que en la documentación—, muchos estudiosos cervantinos están de acuerdo en que sucedió en tierras manchegas, pero no lo están en lo que al motivo de su encarcelamiento se refiere, estableciendo, además del que indica Pellicer, la posibilidad de que esta prisión fuera consecuencia del encargo de elaborar pólvora en la fábrica de salitres de Argamasilla, para lo que Cervantes recurrió a la utilización de las aguas del Guadiana, en perjuicio de los vecinos que las aprovechaban para el riego de sus campos, y no falta quien cree que este atropello se produjo por haber dicho el escritor alguna

picardía a alguna dama de la que sus parientes quisieran vengarse.

En cuanto a lo de que escribió el *Quijote* en prisión, ni el propio Cervantes al aseverar que su libro *«fue engendrado en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento»* prueba contundentemente la veracidad del hecho, ya que bien pudiera aludir metafóricamente a un estado anímico, de soledad y privación, más proclive al desarrollo de la imaginación.

Así, en el cuadro puede verse a Cervantes en actitud pensativa, sentado en un poyo de piedra y recostado sobre el muro de la prisión, fantaseando con sus inmortales personajes como si de una ensoñación se tratara. En un paralelismo del que no es ajena la afirmación del propio espíritu idealista y aventurero del escritor, imagina —con semejante gesto abstraído y cercano a un autorretrato— la figura de Don Quijote con todos los elementos de su iconografía característica, quien desde la altura atiende las explicaciones de Sancho junto a su jumento.

Con un punto de luz hábilmente enfocado al rostro del literato —dejando en penumbra las imágenes de su ensueño—, el artista pretende sugerir el espíritu desbordante de imaginación de Cervantes, efecto de indudable originalidad, aunque en buena parte frenada por las discretas dotes del pintor.

A. G.

PROCEDENCIA: Adquirido en 10.000 reales por R.O. de 10-2-1859 con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 34). Madrid M.A.M. (nº reg. 46-r). Depositado en Barcelona. Universidad Literaria por R. O. de 12-8-1880. Depositado en Ciudad Real. Palacio del Obispo Prior de las Órdenes Militares por R.O. de 24-9-1923. Trasladado al museo de Ciudad Real.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1858, pg. 19. Cruzada Villaamil, 1865, pg. XXXVII. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 584. Cuenca, 1923, pg.313. Gaya Nuño, 1966, pg.327. Pantorba, 1980, pg. 73.

EXPOSICIONES: Madrid, 1858, nº 158.



Mariano de la Roca. Miguel de Cervantes imaginando *El Quijote*.

EDUARDO CANO DE LA PEÑA
(1823-1897)

3

CERVANTES Y DON JUAN DE AUSTRIA

O/T 0,267 x 0,352

Firmado «E.Cano 1860» (áng. inf. drcho.)

Ins: «Cervantes y D. Juan de Austria» (incisa, al dorso)

Ins. Inv: «T. 1168» «M.A.M.-8 (C)» (ang. inf. izdo.)

Museo del Prado (nº 6839)

Depositado en las Palmas de Gran Canaria. Ayuntamiento

En el interior de una sobria estancia, —quizá un hospital—, Cervantes, postrado en el lecho tras perder el brazo izquierdo durante la Batalla de Lepanto, recibe la visita de don Juan de Austria, el hermano bastardo del rey Felipe II y general al mando de la flota de la Santa Liga, vencedora contra el Imperio Turco en tan famosa batalla, ocurrida el 7 de octubre de 1571.

El egregio visitante, revestido con coraza, banda y bengala de general, estrecha la mano derecha del escritor, que muestra el brazo izquierdo vendado en cabestrillo. En la penumbra de la habitación les rodean diversos personajes, entre los que destaca la figura de un anciano fraile barbado, a la derecha de la composición, viéndose al fondo, sumido en la oscuridad, otro herido con la cabeza vendada.

A pesar de su reducido tamaño, esta deliciosa tablita, —consignada erróneamente hasta ahora como lienzo y titulada al dorso por el propio autor—, es buena prueba de las especiales cualidades de Cano para las obras de pequeño formato que, con apariencia de boceto, son en realidad meros caprichos pictóricos de gabinete, de carácter íntimo y sin pretensiones, en los que este artista demuestra precisamente su técnica más libre y sincera, de pincelada jugosa y delicados juegos de luz, en los que siempre fue especialmente hábil, con resultados bien distintos del extremado purismo académico a que acostumbra en las grandes composiciones históricas por las que es más conocido.

En efecto, el manejo arbitrario de los efectos luminosos que ambientan la estancia destacando a los dos personajes protagonistas de la escena, sumen en una oscuridad casi absoluta el resto de la habitación, apenas amueblada con el austero jergón en el que yace el «Manco de Lepanto», la cruz colgada en su cabecera, la redoma y el libro visibles sobre su rústica mesilla, junto a la que



Eduardo Cano. **Últimos momentos de Cervantes**. 1879.
Oviedo. Museo de Bellas Artes.



Eduardo Cano. **Cervantes y Don Juan de Austria**. (Réplica).
Cádiz. Museo de Bellas Artes.

116, respectivamente). Este mismo artista evocó la **Muerte de Cervantes** en otro pequeño boceto que guarda el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Por otra parte, como recoge Reyero, éste fue argumento también tratado por otros pintores españoles durante el pasado siglo, como el prácticamente desconocido Andrés Pastorino y Rivera, autor de un cuadro titulado **Don Juan de Austria visitando a Cervantes herido en Lepanto**, si bien el lienzo más famoso que testimonia la participación de Cervantes en la batalla considerada por los cronistas como «la mayor ocasión que vieron los siglos» es el espectacular cuadro de Juan Luna y Novicio (1857-1900) titulado **Combate Naval de Lepanto**, pintado en 1887 y propiedad del Senado (Cat. Exp. 1992, pgs. 426-9, nº 47).

pueden igualmente verse colgados el sombrero, capa y espada del escritor, o el farol apagado que pende sobre la viga del artesonado. No obstante, Pérez Calero considera que su «composición general es discreta, mejor el dibujo y de escasa calidad el colorido, en el que se abusa de la paleta oscura y de la afectación cromática. Hay excesivo convencionalismo en los personajes, algunos de los cuales repite en otros lienzos del género», guardando en efecto la figura del fraile — conocida especialidad del pintor— un evidente aire de familia con los que aparecen en sus conocidos lienzos de Historia **Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida** o el **Entierro de don Alvaro de Luna** (Prado. nº 5726 y 4262).

Junto a esta tablita propiedad del Prado, Cano realizó otras versiones del mismo asunto, siempre en pequeñas dimensiones; una de ellas conservada en el Museo de Cádiz y otra en colección particular sevillana, además de una litografía aparecida en la revista **El Arte en España** en 1862 (Pérez Calero, 1979, nº 76, 74 y

J.L.D.



Eduardo Cano de la Peña. Cervantes y Don Juan de Austria.

PROCEDENCIA: Donación por R.O. de 27-11-1894 de la marquesa de Cabriñana al museo del Prado. (Inv. N.A. 1168) M.A.M. (nº reg. 8-c y 10-c). Depositado en las Palmas de Gran Canaria. Ayuntamiento, por R.O. 22-3-1909.

BIBLIOGRAFIA: Cat. M.A.M. 1899, pg.15, nº54. Cat. M.A.M. 1900, pg. 16, nº 60. Pérez Calero, 1979, pgs. 100-1 y 154, nº 75. Reyero, 1987, pgs. 364-5.

VÍCTOR MANZANO Y MEJORADA
(1831-1865)

4

ÚLTIMOS MOMENTOS DE CERVANTES

O/L 0,955 x 1,14

Firmado: «Manzano» (áng. inf. dcho.)

Ins. Inv: «T.43» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado (nº 6389)

Depositado en Jaén. Museo Provincial

Pintado por Manzano a sus 27 años, y presentado a la Exposición Nacional de 1858, el cuadro representa uno de los episodios más rememorados de la vida de Cervantes, cuando «Después de recibir la Extrema-Unión escribe al Conde de Lemos la dedicatoria de su novela *Pérsiles y Sigismunda*», como se aclara en el catálogo de dicha exposición.

En efecto, tras haber concluido su última novela *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda* el 2 de abril de 1616, el ilustre escritor cayó enfermo de hidropesía y, tras un breve viaje a Esquivias aprovechando una transitoria mejoría, quedó definitivamente postrado en cama en su casa de Madrid, desde donde expresó su deseo de besar la mano de quien había sido durante mucho tiempo su protector. De regreso a la Corte tras haber sido relevado de su cargo de gobernador de Nápoles, el Conde de Lemos desatendió la petición del ya moribundo Cervantes, quien el 19 de abril escribió al noble la siguiente dedicatoria de su última obra, en forma de carta: «A D. Pedro Fernandez de Castro, conde de Lemos, de Andrade, de Villalva, marques de Sarria, gentilhombre de la cámara de su Majestad, presidente del consejo supremo de Italia, de la encomienda de la Zarza, de la orden de Alcántara.

Aquellas coplas antiguas que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan: Puesto ya el pié en el estribo, quisiera yo no vinieran tan á pelo en esta mi epístola, porque casi con las mismas palabras las puedo comenzar, diciendo:

***Puesto ya el pié en el estribo,
Con las ansias de la muerte,
Gran señor, esta te escribo.***

Ayer me dieron la Extremaunción, y hoy escribo esta: el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir, y quisiera yo ponerle coto, basta besar los pies á vuestra Excelencia, que podría ser fuese tanto el contento de ver á vuestra Excelencia bueno en España, que me volviese á dar la vida; pero si está decretado que la baya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos, y por lo menos sepa vuestra Excelencia este mi deseo, y sepa que tuvo en mí un tan aficionado criado de servirle, que quiso pasar aun más allá de la muerte, mostrando su intencion. Con todo esto, como en profecía me alegro de la llegada de vuestra Excelencia, regocíjome de verle señalar con el dedo, y realégrome de que salieron verdaderas mis esperanzas dilatadas en la fama de las bondades de vuestra Excelencia. Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y aso-

mos de las Semanas del jardín, y del famoso Bernardo: si á dicha, por buena ventura mía, que ya no sería ventura sino milagro, me diese el cielo vida, las verá y con ellas fin de la Galatea, de quien sé está aficionado vuestra Excelencia, como puede. De Madrid á diez y nueve de abril de mil y seiscientos y diez y seis años.

Criado de vuesa Excelencia, Miguel de Cervantes.

Tras haber redactado también en esos días su testamento, en el que encargaba dos misas en sufragio de su alma, el autor del Quijote moría el 23 de abril de 1616.

En su cuadro, Manzano ambienta este pasaje de los días postreros de Cervantes en el interior de una austera estancia, de paredes desnudas y enjalbegadas, donde aparece el escritor incorporado en su lecho recostado en varios almohadones, escribiendo la famosa dedicatoria en un pergamino, que le sostiene la dama que está a su cuidado, quien también sujeta el tintero en la otra mano. Sobre la cabecera del jergón puede verse un crucifijo y enfrente, una estantería con libros, semioculta tras un cortinaje parcialmente descorrido. Junto a la cama está colocada una mesa sobre la que reposan una botella y un vaso de vidrio, otros pergaminos y varios libros, algunos caídos en el suelo, identificándose entre ellos la 2ª parte del *Quijote*.

Una vez más, Manzano vuelve a dar muestras en este cuadro de sus excelentes dotes pictóricas, truncadas por su prematura muerte. Dentro siempre de una paleta sobria, de colores terrosos pero sutilmente armonizados a base de delicadas transparencias y un suave claroscuro, especialmente visible en zonas como los pliegues de la lencería del lecho, el vestido de la dama o el cortinaje; el artista conjuga espléndidamente estas cualidades con su absoluto dominio del dibujo, limpio y preciso, como puede advertirse en detalles como el pendiente de la dama, el suavísimo modelado de sus manos o, fundamentalmente, en la cabeza del escritor, de una nobleza grave y trascendente en su expresión, y de rasgos rotundos y afilados, acentuados aún por su próxima muerte. Junto a ello, el equilibrado sentido de la composición, clara y serena, de la que este pintor hizo gala a lo largo de toda su producción, dan como resultado una obra de evidente belleza plástica, en la que Manzano logra transmitir toda la intimidad solemne que la escena requiere.

Este pasaje de la biografía cervantina fue uno de los más atractivos para los pintores españoles decimonónicos, conservando el Prado otro lienzo de grandes dimensiones con el mismo asunto, titulado **Cervantes en sus últimos días, escribe la dedicatoria al Conde de Lemos** (Nº 7529), pintado por Eugenio Oliva Rodrí-



Víctor Manzano. *Últimos momentos de Cervantes.*

go (1857-1925) en 1882 y depositado en el Museo de Ciudad Real. Según Ossorio, este cuadro y el resto de los presentados por el joven Víctor Manzano a la Exposición de 1858, *«le conquistaron*

desde el primer instante un lugar muy preferente en el concepto público».

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 10-2-1859 en 5.000 reales, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 43). M.A.M. (nº reg. 35-M). Depositado en Jaén. Museo Provincial por R.O. 11-10-1915.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1858, pg. 14. Cruzada Villamil, 1865, pgs. XXVII y XXVIII, nº43. Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 413-4. Ruíz Cañabete, 1889, pg.56, nº 164. Cat. M.A.M. 1899, pg.43, nº 241. Cat. M.A.M. 1900, pg. 57, nº 433. Pantorba, 1980, pg. 74.

EXPOSICIONES: Madrid, 1858, nº 102.

ÁNGEL LIZCANO Y MONEDERO
(1846-1929)

5

CERVANTES Y SUS MODELOS

O/L 2,40 x 4,00

Firmado: «A. Lizcano/1887/Madrid»

Ins. Inv: «T.771» (áng. inf. dcho., sobre la roca)

Madrid. Museo del Prado. (nº 6630)

Depositado en Alcalá de Henares. Ayuntamiento

Este es, probablemente, uno de los lienzos más ambiciosos de concepción y tamaño entre los realizados por Ángel Lizcano a lo largo de su producción, dedicada fundamentalmente a las pequeñas escenitas de época y de género con las que este pintor hubo de malganarse el sustento toda su vida, que transcurrió sin ver reconocido debidamente su mérito en los ambientes artísticos de su tiempo. Tan monumental cuadro fue sin embargo premiado con una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1887, residiendo tal éxito en la feliz idea del artista de reunir imaginariamente ante la vista del ilustre escritor a los personajes de las principales novelas surgidas de la inspiración cervantina y encarnados en tumultuosa convocatoria ante su autor como testimonio de su fructífera ensañación y gesto de rendido homenaje de agradecimiento a su pluma.

Así, en el amplio patio de la toledana Posada de la Sangre, Miguel de Cervantes aparece sentado tras una amplia mesa cubierta con un rico mantel, escribiendo con gesto adusto y melancólico. Frente a él se presentan un variopinto grupo de personajes y diversos objetos de la posada que —atendiendo al título del cuadro— habrían servido al «Manco de Lepanto» como inspiración para los protagonistas de sus principales obras, destacando claramente entre ellos la figura descuidada y maltrecha de don Quijote, envuelto en una manta raída, y su criado Sancho. También al *Quijote* aluden los libros de caballería esparcidos por el suelo, identificándose entre ellos el *Amadís de Gaula*, caído en primer término entre los odres de vino, tenidos por la enfebrecida imaginación del hidalgo como temerario gigante. Al fondo se vislumbra, entre el tumultuoso alboroto de una riña, una pira humeante en la que se queman varios libros de caballería, siendo contemplado tan estruendoso espectáculo por una multitud asomada a la galería alta de la posada. En primer término, junto a la mesa del escritor, pueden verse sobre una silla sus ropas de caballero, sombrero, capa y espada y unos grilletes, alusivos con toda probabilidad a su cautiverio de cinco años en Argelia.

Este cuadro es una de las más originales alegorías del *Quijote* realizadas por los pintores españoles del pasado siglo ya que, a diferencia de todas las demás, sitúa los elementos protagonistas



Ángel Lizcano. *Cervantes y sus modelos*. (Boceto).
Col. particular.

de la inmortal novela en un espacio temporal previo al de la propia creación literaria; es decir, como seres y objetos vistos en la realidad por Cervantes en su vida cotidiana y transformados después por su imaginación en protagonistas de su novela, hilados por la tinta de su pluma en distintos episodios de las aventuras del Ingenioso Hidalgo.

Quizá por esa razón, Lizcano insiste en subrayar, con lo mejor de su maestría pictórica, el realismo de los distintos elementos que integran la composición, degustándose paciente-

mente en la descripción absolutamente fiel y minuciosa del patio de la posada toledana, tanto en su arquitectura como en la sobriedad rústica de sus muros, así como en los pellejos de vino, los libros y pergaminos o las piedras del primer término, que contribuyen a dar un aspecto desordenado a la escena y sirven a Lizcano para demostrar su habilidad en la reproducción casi táctil de sus distintas superficies. Pero, lógicamente, es el grupo de personajes el que centra la atención principal del artista y testimonian la especialidad de Lizcano en la captación de tipos populares, que describe en este caso con una especial intención realista, insistiendo en los rasgos más pintorescos de su humilde condición, evidente sobre todo en el harapiento y descuidado personaje envuelto en la manta y que, según propone Lizcano, habría servido justamente a Cervantes como modelo para su Caballero de la Triste Figura.

Pero, si en una primera lectura del lienzo, la atención principal está acaparada por este grupo, todo el cuadro está realizado con el más exquisito lenguaje pictórico del artista, tanto en la pulcritud de su riguroso dibujo como en la utilización de una gama cromática reducida pero de muy ricos matices, aspectos ambos conjugados por un especial gusto en el uso del claroscuro, aspecto que evidencia la profunda vocación de Lizcano como ilustrador. Así, en los segundos términos de la composición se descubren fragmentos de factura igualmente excelente y semejantes valores pictóricos, como el grupo de personajes del fondo que se apresura a salir alborotadamente por el portalón, los personajes que se asoman al corredor del primer piso o los mismos muros enjalbegados del patio, entre cuyo enlucido asoma un friso de azulejería árabe.

La crítica de su tiempo ensalzó de la obra la originalidad de



Ángel Lizcano. Cervantes y sus modelos.

planteamiento de su argumento, aunque no cejó en censurar el aspecto desordenado y poco unitario de su composición y, precisamente, la poca dignidad con que aparecen representados los personajes. Así, en el Catálogo Humorístico de la Exposición se critica el lienzo de Lizcano con los siguientes versos:

*«Aunque algo hay de digno encomio,
el conjunto no me agrada.
¿El patio es de una posada
ó es el de algún manicomio?»*

Aunque en tono menos irónico, Fernández Flórez insiste en esta línea, calificando su estilo como «árido y seco; pero tiene condiciones de pintor realista, como cualquiera de nuestros buenos maestros españoles. Es pardo y terroso; se diría que tiene el color de las capas de nuestros lugareños y de las planicies de la Mancha. [...] Sincero en la expresión, con mucha luz en la paleta, tiene una personalidad marcada como ejecutante. El asunto del cuadro que ahora contemplamos es, puede afirmarse, el resumen de su carácter, de sus aficiones, de su estilo y de su género. Compendia sus ensueños y sus estudios. Bellísima idea es, en efecto, reunir en un solo cuadro, en una sola escena, los personajes ideados por Cervantes, y hacerlos desfilar ante el gran novelista, como desfilaron en su imaginación cuando meditó su gran obra. Por desgracia,

tan magnífica concepción no ha sido realizada por el Sr. Lizcano con la grandiosidad, diversidad y unidad que debiera haberlo sido. Nadie caerá en la cuenta de que se trata de una gran apoteosis, sino que tomará la escena por la reunión casual en el patio de una posada de varios viajeros y huéspedes, mezclados bulliciosa y disparatadamente. Claro es que el Sr. Lizcano se ha propuesto que su cuadro tenga carácter de realidad; pero personajes literarios, famosos en la historia moral del universo, no pueden afectar vulgaridad ni resultar insignificantes. [...] Hay bellezas de ejecución: el patio es justamente la famosa posada de la Sangre, bañada de hermosísimo sol; en las galerías conversan preciosas figuritas pintadas con esa brevedad, movimiento y gracia con que pinta Lizcano las figuras accesorias, y los objetos y telas están pintados con sencillez y con excelente color. [...] La obra, sin embargo, resulta simpática: tan excelente es la idea, tan feliz la nota de luz y tan primorosos muchos de sus detalles.»

Obviamente, una composición de tan gran empeño hubo de suponer a Lizcano una preparación especial, conociéndose en efecto un boceto preparatorio del cuadro en el que, a pesar de ser extremadamente fiel al lienzo definitivo en todos sus elementos, tiene la significativa diferencia de presentar a Cervantes ya muy viejo, subrayándose así el carácter de rememorada ensoñación de la escena que ve ante sus ojos.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 14-11-1887 en 4.000 pts. con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 771). Madrid, M.A.M. (nº reg. 18-L). Depositado en La Coruña, Escuela de Bellas Artes. R.O. 18-11-1887. Devuelto al Museo del Prado en 1992. Depositado en Alcalá de Henares. Ayuntamiento. 1994.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1887, pg. 106. Segovia Rocaberti, 1887, pg. 43. Fernández Flórez, 1887, pg. 383. Pantorba, 1980, pg. 129. B.M.P. nº 23, 1987, pg. 138. Arias-Rincón, 1988, pg. 162. Sobrino-Liaño, 1991, pg. 723, nº 481.

EXPOSICIONES: Madrid, 1887, nº 423. Madrid, 1988, nº 29.

JUAN FRANCÉS MEXÍA
(1873-1954)

6
LA EDAD DE ORO

O/L 2,00 x 2,80

Firmado: *Juan Francés/ 1901* (ang. inf. izdo.)

Ins. Inv. - M.A.M. 30 (F)

Museo del Prado (nº 6840)

Depositado en Las Palmas de Gran Canaria. Ayuntamiento

Esta obra ilustra el episodio narrado en el capítulo XI de la primera parte del Quijote, reproduciéndose literalmente dicho pasaje en el catálogo de la Exposición Nacional de 1901, donde fue premiada con medalla de 2ª clase: *«Después que D. Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano, y mirándolas atentamente soltó la voz a semejantes razones: Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quién los antiguos pusieron nombre de dorados...»*

La escena que describe Francés tiene lugar en una majada donde Don Quijote y Sancho llegan a pasar la noche. Los seis cabreros que en ella habitan comparten su cena con los dos caminantes al abrigo de sus chozas, sobre unas mantas y pieles de oveja extendidas sobre la hierba. Se sientan los pastores «a la redonda» con Don Quijote entre ellos y Sancho de pie para servir a su amo. Según cuenta el texto cervantino, tras saborear un guiso de carne *«tendieron sobre las zaleas gran cantidad de bellotas avellanadas, y juntamente pusieron un medio queso más duro que si fuera hecho de argamasa. No estaba en esto ocioso el cuerno, porque andaba a la redonda tan a menudo, ya lleno, ya vaco...»* Todos se aplican a comer en silencio mientras escuchan atentos a Don Quijote que hace su famosa loa de la edad antigua donde *«los que en ella vivían, ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío [...] todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia: aún no se había atrevido la pesada reja del arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella sin ser forzada ofrecía por todas las partes de su fértil y espacioso seno lo que pudiese bantar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin*

más vestido de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra [...] sin temor a que la ajena desenvoltura y lascivo intento las menoscabasen...»

Con motivo de su participación en la Exposición Nacional de 1901 el cuadro recibió una dura crítica de Balsa de la Vega: *«Quisiera hablarle de otros cuadros de pintores que en pasadas exposiciones prometían; pero como no cumplen sus respectivas promesas, lo dejo. ¿Para qué recordar el lienzo de Francés y Mexía, por ejemplo, titulado «La edad de oro», si comienza el autor por colocar al protagonista, el fumoso héroe manchego, que tan hermoso discurso pronuncia con motivo de las bellotas, en último término, dándole en cambio la mayor importancia a dos ó tres de sus rústicos oyentes.»*

No obstante, en la obra de Francés Mexía destaca el sentido claro y ordenado de la composición en la que se subraya el valor plástico de la escena, mostrando un realismo inmediato en la captación de los personajes, resaltando el pintoresquismo de su rústica condición. Lógicamente, reclaman la atención del espectador las figuras protagonistas de Don Quijote y Sancho, vestido el primero con la armadura de caballero andante y ligeramente más elevado que los demás, y el segundo con ropajes oscuros con aspecto casi clerical.

Como testimonio este cuadro, el interés por este tipo de composiciones inspiradas en textos literarios, interpretadas como escenas de costumbres con un tratamiento realista y decorativo, persistió en las primeras décadas del siglo XX, dentro de una tradición académica y continuista de estilos anteriores.

C.I.

PROVENIENCIA: Adquirido por R.O. 6-7-1901 en 2 000 pts., con destino al M.A.M. (nº reg. 30-F y 53-F). Depositado en Las Palmas de Gran Canaria. Ayuntamiento por R.O. 22-3-1909.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1901, pp. 53. Balsa de la Vega, 1901, pg. 326, Reprod. pág. 269. Pantorba, 1980, pg. 176. B.M.P. nº 31, 1992, pg. 90.

EXPOSICIONES: Madrid, 1901, nº 373.



Juan Francés Mexía. *La edad de oro.*

MANUEL GARCÍA «HISPALETO»
(1836-1898)

7

ENTIERRO DEL PASTOR CRISÓSTOMO

O/L 1,34 x 1,70

Firmado «Manuel García Hispaleta/1862» (ang. inf. drcho.)

Museo del Prado (nº 6042)

Depositado en Badajoz. Museo

Esta escena del *Quijote* marca el inicio de la presentación de García «Hispaleta» a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con temas de origen literario, a los que dedicará buena parte de su producción artística y en la que la obra cumbre de Cervantes será significativamente su mejor y más dominante fuente de inspiración.

En el catálogo de la Exposición Nacional de 1862, se reproduce literalmente el pasaje del capítulo XIV de la 1ª parte del *Quijote*, escogido por el artista en su cuadro: «Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión (que tal parecía ella) que improvisadamente se le presentó a los ojos, y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura».

Hay que retrotraerse sin embargo hasta el capítulo XII para comprender la escena narrativa: Don Quijote y Sancho, hospedados en casa de unos cabreros, reciben la noticia de la muerte de Crisóstomo, causada por el amor no correspondido a la bellísima pastora Marcela. Acuden al entierro, que se efectúa de forma pagana, sin ceremonia religiosa, ya que es de suponer —aunque Cervantes no lo expone explícitamente— un suicidio, y preparan la sepultura en el campo, al pie de una peña; allí se recitan unos doloridos versos atribuidos al difunto, y en ese momento comparece repentinamente Marcela para defenderse de la crueldad con que se le acusaba y justifica su libertad y su derecho a no acceder

al amor de Crisóstomo, de quien ella no estaba ni quería estar enamorada, para gozar siempre de su propia vida en libertad y soledad, afirmando que el amor debe ser voluntario y no forzoso.

Centrada la composición en la figura del difunto, el resto de los personajes se estructuran en grupos simétricos a ambos lados, dispuestos en un eje triangular centrado en la figura de Marcela, algo desvanecida como si de una ensoñación o aparición se tratase, en medio de un paisaje muy convencional. Hay que resaltar el verismo en el tratamiento individual de los personajes que componen la escena; los pastores ataviados a la usanza tradicional con pieles y coronados de laurel, las figuras de Sancho y Don Quijote, en cuya armadura se refleja la luz natural arrancando destellos al metal, el caballero elegantemente vestido como tal, o la figura del pastor que en semipenumbra descansa apoyado en su cayado con el perro a su lado. Contemplados todos en un plano inferior muy cercano al espectador, contribuyen así a subrayar la inmediatez realista con que están resueltos, en contraposición a la sublimación de un ideal de libertad absoluta preconizado por Cervantes y entendido muy bien por «Hispaleta» en la figura de Marcela, al presentarla en un plano superior idealizado.

A pesar de que en esta exposición abundó el tema histórico y tuvo que competir con pintores de la talla de Casado, Vera, Castellanos, Rosales o Muñoz Degraín, «Hispaleta» consiguió una honrosa tercera medalla.

A. G.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 14-1-1863 en 1250 pts. con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 99). Madrid, M.A.M. (nº reg. 24-g). Depositado en Zaragoza. Museo Provincial por R.O. 5-1-1877. Depositado en Villafranca de los Barros (Badajoz). Instituto de Enseñanza Media por O.M. de 5-1-1933. Trasladado a Badajoz. Museo Provincial en 21-12-1948. Actualmente en la Diputación Provincial.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1862, pg. 20. Cruzada Villaamil 1865, pg. XVI. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 280. Ezquerria Abadía, 1975, pgs. 43-48. Pantorba, 1980, pg. 81.

EXPOSICIONES: Madrid, 1862, nº 96.



Manuel García «Hispaleta». Entierro del pastor Crisóstomo.

PEDRO GONZÁLEZ BOLÍVAR
(Doc. desde 1874 a 1902)

8

PRESENTACIÓN DE DOROTEA A DON QUIJOTE

O/L 1,00 x 0,88

FIRMADO: «P. Gonzalez. Bolivar. 1891» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «T. 567.» (áng. inf. izdo.)

Museo Prado (Nº 6986)

Depositado en Alicante Diputación Provincial

El presente lienzo se expuso en la Nacional de 1881, donde obtuvo una medalla de 3ª clase y en cuyo catálogo se explica su asunto: «De aquí no me levantaré, ó valeroso y esforzado caballero, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorguen un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto.»

El pasaje pertenece al capítulo XXIX de la primera parte de la obra de Cervantes, donde se cuenta cómo Don Quijote es engañado por la hermosa Dorotea, en complicidad con el cura y el barbero, con el fin de llevarle a su casa, donde no quiere regresar hasta que no haya realizado grandes hazañas en honor de su dama, Dulcinea.

Así, siguiendo la narración del pasaje que González Bolívar ilustra en este lienzo, una vez confabulados todos marchan en busca de Don Quijote al que encuentran en un agreste lugar, ya vestido pero no armado, puesto que las armas «como trofeo de un árbol estaban pendientes». Dorotea, vestida con «una saya entera de cierta telilla rica, y una mantellina de otra vistosa tela verde [...] un collar y otras joyas [...] de manera que una rica y gran señora parecía...» se hincó de rodillas ante Don Quijote quien, tomándola de la mano, intenta levantarla, a lo que ella se niega. Sancho explica al oído de su amo esta actitud: «bien puede vuestra merced, señor, concederle el don que pide, que no es cosa de nada; sólo es matar a un gigantazo y esta que lo pide es la alta princesa Micomicona, reina del gran reino Micomicon de Etiopia.» A lo que Don Quijote responde: «sea quien fuere yo baré lo que soy obligado y lo que me dicta mi conciencia conforme á lo que pro-



José Jiménez Aranda. **Encuentro de Dorotea y Don Quijote.** Ant. Madrid. Carlos Zonno.

fesado tengo;» y volviéndose a la doncella, dijo: «la vuestra gran hermosura se levante, que yo le otorgo el don que pedirme quisiere. Pues el que pido es, dijo la doncella, que la vuestra magnánima persona se venga luego conmigo donde yo le llevaré, y me prometa que no se ba de entremeter en otra aventura ni demanda alguna hasta darme venganza de un traidor que contra todo derecho divino y humano me tiene usurpado mi reino...»

Mientras, el barbero, que «se había acomodado al rostro la barba de la cola de buey» para que Don Quijote no le reconociera, permanece de rodillas «teniendo gran

cuenta de disimular la risa, y de que no se le cayese la barba, con cuya caída quizá quedarán todos sin conseguir su buena intención.»

La escena está descrita resaltando los pequeños detalles que otorgan a la obra amenidad y carácter narrativo. La simplicidad del paisaje de fondo concede aún mayor protagonismo a los personajes, destacados en primer término. Es evidente por otro lado las pretensiones decorativas de la obra logradas a través de la riqueza ornamental de las vestiduras y de la cuidada técnica colorista. Resulta evidente por otra parte un cierto recuerdo de las escenas del *Quijote* pintadas por García «Hispaleta», cuya estética asimiló González Bolívar en ocasiones.

Presumiblemente, el autor conocía la obra que, con el título **Escena del Quijote**, y composición muy similar, pintó Jiménez Aranda en 1868 (ant. col. Carlos Zonno. Madrid. Pantorba, 1973, lám. 325).

C.I.

PROCEDECENCIA: Adquirido por R.O. de 4-7-1882 en 2.000 pts., con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 567) Madrid. M.A.M. (nº reg. 64-G). Depositado en Salamanca. Escuela de Bellas Artes de San Eloy por R.O. 3-9-1896. Depositado en Alicante. Diputación Provincial por O.M.de 12-1-1932.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1881, pág. 54. Ossorio-Bernard, 1883-4, pg. 299. Ruiz Cañabate, 1889, pg. 40, nº 105. Pantorba, 1980, pág. 118.

EXPOSICIONES: Madrid, 1881, nº 255.



Pedro González Bolívar. Presentación de Dorotea a Don Quijote.

JOSÉ SÁNCHEZ PESCADOR
(1839-1887)

9

UNA ESCENA DEL QUIJOTE (ENCUENTRO DE DON FERNANDO, DOROTEA, CARDENIO Y LUSCINDA EN LA VENTA)

O/L 0,52 x 0,62

Firmado: «J S P» (áng. inf. izdo) «Sánchez Pescador» (áng. inf. izdo) «J Sánchez» (áng. inf. dcho.)

Ins. Inv.: «T.586» (áng. inf. izdo)

Museo del Prado (nº 5710)

Depositado en Ciudad Real. Museo

Los capítulos XXXIV-XXXVI de la 1ª parte del *Quijote* fueron fuente fecunda de inspiración para muchos de los pintores del XIX que se adentraron en el universo cervantino. Así, Sánchez Pescador, Pérez Rubio, García Hispaleto, por nombrar unos cuantos, se dejaron seducir por la romántica historia de los amores de Cardenio y Luscinda.

Este relato, intercalado a modo de novelita corta en el desarrollo de la acción principal del *Quijote*, narra la historia de Cardenio, enamorado desde su niñez de Luscinda, obligado a servir a Don Fernando, hijo del Duque de Osuna, en tierras lejanas. La amistad surgida entre ellos hace que en un clima de confianza se cuenten sus amores y tal es la vehemencia de Cardenio al hablar de Luscinda que don Fernando decide traicionarle y la rapta. Por su parte Dorotea, enamorada de don Fernando, al saberse abandonada, decide refugiarse en Sierra Morena, de donde es rescatada por Don Quijote y Sancho y llevada a la venta, a donde también acude Cardenio. Allí, por obra del destino, recalán también don Fernando y la obligada Luscinda quien explica, reprochando su acción a don Fernando, su enardecido amor por Cardenio.

Este es el momento escogido por Sánchez Pescador: «...Y Car-

denio... creyendo que era su Luscinda, salió del aposento despavorido, y lo primero que vió fue a D. Fernando, que tenía abrazada a Luscinda. Tambien Don Fernando conoció luego a Cardenio, y todos tres, Luscinda, Cardenio y Dorotea, quedaron mudos y suspensos, casi sin saber lo que les había acontecido, Callaban todos, y mirábanse todos. Dorotea a D. Fernando, D. Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda, y Luscinda a Cardenio...»

En la escena aparecen todos los personajes principales: Cardenio, que sale de su escondite dispuesto a defender el amor de su dama; Luscinda, sostenida por don Fernando; de espaldas está Dorotea, a quien va a socorrer de un inminente desmayo un amigo de don Fernando. Como meros espectadores, Sancho y el Cura observan, sin intervenir, el desarrollo de los acontecimientos. Al fondo, el zaguán de la venta, abierto al paisaje, como único telón de fondo a la escena, a la que se asoma otro caballero y su cabalgadura.

Es pintura de sencilla composición, en la que apenas distraen otros elementos que no sean los propiamente gestuales, que establecen el momento crítico del desenlace de la acción.

A. G.



José Sánchez Pescador. *Una escena del Quijote*. (Encuentro de Don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la Venta).

MANUEL GARCÍA «HISPALETO»
(1836-1898)

10

DISCURSO QUE HIZO D. QUIJOTE DE LAS ARMAS Y DE LAS LETRAS (CAPÍTULO XXXVIII)

O/L 1,52 x 1,97

Firmado: «M García Hispaleta / 1884» (ang. inf. drcho.)

Ins. Inv.: «T.606» (ang. inf. drcho.)

Museo del Prado (nº 7525)

Depositado en Ciudad Real. Museo

El discurso que ilustra el lienzo transcurre a lo largo de los capítulos XXXVII y XXXVIII de la primera parte del *Quijote* y se inserta entre la historia del Curioso Impertinente y la del Cautivo: «...Llegada pues la hora, sentáronse todos a una larga mesa como de tinelo, porque no la había redonda ni cuadrada en la venta, y dieron la cabecera y principal asiento, puesto que él lo rebusaba, a D. Quijote, el cual quiso que estuviese a su lado la señora Micomicona, pues él era su aguardador. Luego se sentaron Luscinda y Zoraida, y frontero dellas D. Fernando y Cardenio, y luego el cautivo y los demás caballeros, y al lado de las señoras el cura y el barbero; y así cenaron con mucho contento, y acrecentóseles más viendo que dejando de comer D. Quijote, movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabreros, comenzó a decir: Verdaderamente si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería...»

Así, en efecto, García «Hispaleta» ha escogido el momento solemne en que don Quijote, de pie y revestido con su armadura, diserta sobre la superioridad de las Armas sobre las Letras, presidiendo desde su posición no solo físicamente a los que están reunidos en la venta de Juan Palomeque, escenario y eje geográfico de una buena parte del *Quijote*, sino que los domina desde la altura de los ideales a cuyo servicio se ha consagrado; idea muy troncada con la visión romántica de exaltación de las virtudes de nobleza y heroicidad. A su lado, Sancho escucha satisfecho a su amo, viéndose además sentados alrededor de la mesa a Dorotea e inclinado sobre ella a Cardenio. Junto a ellos, Zoraida, el

cura, el barbero, el cautivo con traje morisco, Luscinda con largas vestiduras y velo blancos como si de una novicia se tratara, ya que «venía en hábito de monja» y don Fernando, vestido de caballero armado con espuelas y espada.

Con una leve composición diagonal favorecida por la figura en pie de Don Quijote y centrada por una luz artificial frontal, consigue «Hispaleta» dar una unidad espacial en la que los personajes se individualizan por su aspecto e indumentaria, especialmente destacados por la luz Luscinda —quien distraídamente se vuelve hacia el espectador— y Don Quijote, dentro de una estancia austeramente ambientada por diversos objetos delicadamente descritos como un farol, una jaula de pájaros, una alacena castellana, recipientes de cerámica, cubiertos de madera o un sillón frailero en el que se apoya el escudo o la bacía imaginada por el hidalgo como el yelmo de Mambrino.

Asiduo participante a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Manuel García «Hispaleta» concurrió con este cuadro a la de 1884, sin conseguir esta vez ninguna recompensa oficial, siendo por el contrario duramente tratado por la crítica del momento, especialmente la de Isidoro Fernández Flórez: «Hispaleta, en su composición del Quijote, es agrio de color, compone con falta de gusto, y no ha dado nobleza a la figura del famoso bidalgo manchego», recordando quizás otras pinturas de tema cervantino de mayor calidad presentadas por este mismo artista en anteriores Nacionales, que figuran también en esta misma exposición (Nº 7 y 8).

A.G.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 20-6-1884, con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. 606). Madrid. M.A.M. (nº reg. 22-G). Depositado en Zaragoza. Museo Provincial por R.O. de 5 -1-1877. Depositado en Ciudad Real. Museo Provincial por R.O. de 20-10-1884.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1884, pg. 55. Fernández Flórez, 1884, pg. 398. Ezquerria Abadía, 1975, pg. 49-53.

EXPOSICIONES: Madrid, 1884, nº 259.



Manuel García «Hispaleta». **Discurso que hizo D. Quijote de las Armas y de las Letras (Capítulo XXXVIII).**

ANTONIO PÉREZ RUBIO
(1822-1888)

11

SALIDA DE LA VENTA POR DON QUIJOTE ENCANTADO CON TODA LA COMITIVA

O/L 0,60 x 1,11

Firmado: «A.º Pérez Rubio» (ang. inf. dcho.)

Museo del Prado. (nº 5380)

Depositado en Palma de Mallorca. Gobierno Militar de Baleares

Ilustra el episodio narrado en el capítulo XLVII de la 1ª parte de la inmortal obra de Cervantes, en el que, bajo el engaño de creerse embrujado, Don Quijote es sacado de una venta enjaulado de forma humillante en un carro, siguiendo el plan urdido por el cura y el barbero Cardenio, de acuerdo con el vendedor.

Pérez Rubio sigue al dictado el texto cervantino y así, escoltando el carro, puede verse a los cuadrilleros, con los que «el cura se había concertado». Este, con su característico sombrero de teja y su hábito negro, aparece a caballo, saliendo por el portón, junto a «su amigo el barbero, con sus antifaces, porque no fuesen luego conocidos de don Quijote, y poniéronse a caminar tras el carro. Y la orden que llevaban era ésta: iba primero el carro, guiándole su dueño; a los dos lados iban los cuadrilleros, como se ha dicho, con sus escopetas; seguía luego Sancho Panza sobre un asno, llevando de la rienda a Rocinante», pudiéndose ver enganchados en su silla «de un cabo la adarga y del otro la bacía», que había cargado Cardenio. «Don Quijote iba sentado en la jaula, las manos atadas, tendidos los pies, y arrimado a las rejas, con tanto silencio y tanta paciencia como si no fuera hombre de carne, sino estatua de piedra». «Pero antes de que se moviese el carro, salió la ventera, su hija y Maritornes a despedirse de don Quijote, fingiendo que lloraba de dolor de su desgracia», viéndose en efecto a este grupo de mujeres reír burlescamente ante el falso lloro de la ruda doncella. En el extremo derecho están las damas Dorotea y Luscinda, despidiéndose del hidalgo, junto a un mozo que echa de comer a las gallinas. A un lado del carro se distingue a uno de los personajes de la venta, disfrazado de mago, bajo cuyo encantamiento creía estar sometido el caballero andante.

A pesar de ciertos descuidos técnicos, habituales por otra parte en este pintor, el cuadro es bien demostrativo de la personalidad artística de Pérez Rubio, y de su estilo fogoso y abocetado, que llega a dejar desdibujadas las figuras y apenas insinuados los detalles de sus facciones e indumentaria. Tanto su formato mediano como el tipo de composición, agrupando las figuras en el centro a modo de ancha franja triangular, y resolviendo la ambienta-



Antonio Pérez Rubio. **Don Quijote en el carro saliendo de la Venta.** 1866. Museo del Prado. Depositado en Murcia.

ción espacial a modo de un mero telón de fondo, de planitud y sumaria visiblemente convencionales, son características habituales del estilo del artista en este tipo de escenas, en las que son innegables sin embargo la jugosidad pictórica con que están resueltas las pequeñas figurillas y su sentido anecdótico de la narración.

El cuadro figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, aunque Pérez Rubio ya había tratado el mismo tema años antes en otro cuadro de más pequeñas dimensiones titulado **Don Quijote en el carro saliendo de la venta**, que figuró en la edición de 1866, a la que

el pintor presentó además otras dos escenas del *Quijote*: **Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros** y el **Entierro del pastor Crisóstomo**. Además, este artista continuó interpretando durante el resto de su carrera distintos pasajes de la obra cervantina, prueba del éxito que éstas tuvieron entre la clientela de la época. Así, a la Exposición Nacional de 1876 presentó los cuadros **Despedida de Sancho Panza para ir a su gobierno en la Insula barataria** y **Escena del Quijote: sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, Don Fernando, el cura y demás concurrentes** y en la de 1881 los titulados **La vindicación de la pastora Marcela** y **La aventura de Don Quijote, cuando ataca á la procesión de los disciplinantes**.

Prueba del interés que la obra de Pérez Rubio despertaba en los ambientes artísticos de su tiempo son los versos que le dedica Segovia Rocabertí en el «Catálogo humorístico» de la Exposición de 1887 (pg. 56), en la que figuró este cuadro:

*«Ninguno adora quizás
al arte con más fervor,
y posee como el que más,
el secreto del color.»*

J.L.D.



Antonio Pérez Rubio. **Salida de la Venta por Don Quijote encantado con toda la comitiva.**

PROCEDENCIA: Madrid. Museo del Prado. Depositado en Palma de Mallorca. Zona Militar de Baleares. O.M. 28-2-1942.
BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1887, pg. 151. Díez García, 1991, pgs. 162-163, rpr. pg. 92. Díez García, 1992, pgs. 166-7.
EXPOSICIONES: Madrid, 1887, nº 631. Milán, 1991, nº 32. Itinerante, 1992-3, nº 42.

ANTONIO PÉREZ RUBIO
(1822-1888)

12

LA AVENTURA DE DON QUIJOTE CUANDO ATACA A LA PROCESIÓN DE LOS DISCIPLINANTES

O/L 0,63x1,12

Firmado: «A. Pérez Rubio» (ang. inf. dcho.)

Ins. Inv.: «545 T» «M.A.M. 25. (P)» (ang. inf. izqdo.)

Museo del Prado (Nº 4028)

Depositado en Madrid. Escuela Superior de Canto

El lienzo ilustra el pasaje descrito en el capítulo LII de la primera parte de la obra de Miguel de Cervantes, en que Don Quijote, imaginando una nueva aventura, ataca a una procesión de penitentes a los que confunde con malvados. Así: «Era el caso, que aquel año habían las nubes negado su rocío a la tierra, y por todos los lugares de aquella comarca se hacían procesiones, rogativas y disciplinas, [...] D. Quijote que vió los extraños trajes de los disciplinantes, se imaginó que era cosa de aventura, y que á él solo tocaba como á caballero andante el acometerla: y confirmóle más esta imaginación pensar que una imágen que traían cubierta de luto, fuese alguna principal señora que llevaban por fuerza aquellos follones y descomedidos malandrines». De esta forma, el caballero, sin atender los razonamientos de Sancho tratando de disuadirle, subió a Rocinante y se acercó a la procesión y «sacan-

do la espada arremetió a las andas. Uno de aquellos que las llevaban, dejando la carga á sus compañeros, salió al encuentro de D. Quijote, enarbolando una borquilla ó bastón con que sustentaba las andas en tanto que descansaba, y recibiendo en ella una gran cuchillada que le tiró D. Quijote, con que se la hizo dos partes, con el último tercio que le quedó en la mano, dió tal golpe a D. Quijote encima de un hombro...». Mientras, el resto de la procesión, asustados al ver que se aproximaba la comitiva que acompañaba a Don Quijote, rodearon la imagen adoptando actitudes de defensa.

El cuadro, que fue presentado en la Exposición Nacional de 1881, figura entre los más representativos de la serie de asuntos que sobre el *Quijote* trató Pérez Rubio.

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 31-1-1882. En 1.500 pts. con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 545) Madrid. M.A.M. (nº reg. 11-P y 25-P). Depositado en Madrid. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. 12-5-1903. Devuelto al M.A.M. por O. de 9-7-1907. Depositado en Madrid. Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 18-8-1913. Depositado en Madrid. Escuela Superior de Canto por O.M. de 21-6-1971.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1881, pg. 404. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 526. Ruiz Cañabete, 1889, pg. 77, nº 224. Cat. M.A.M. 1899, pg. 55, nº 308. Cat. M.A.M., 1900, pg. 70, nº 508. B.M.P. nº 4, 1981, pg. 80.

EXPOSICIONES: Madrid, 1881, nº 544.



Antonio Pérez Rubio. **La Aventura de Don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes.**

MIGUEL JADRAQUE Y SÁNCHEZ OCAÑA
(1840-1919)

13

UNA ESCENA DEL QUIJOTE

O/T 0,53 x 0,645

Firmado: «M. Jadraque» (áng. inf. dcho.)

Ins: «D. Quijote Cap. 1º 2ª. parte. /1880» (al dorso, a pluma)

Ins. Inv: «T.494» (áng. inf. izdo.)

Museo del Prado (Nº 6020). Depositado en Badajoz. Museo

Como aclara la inscripción autógrafa que el cuadro conserva al dorso, la escena representa un pasaje del primer capítulo de la 2ª parte del *Quijote*, en que el Ingenioso Hidalgo, postrado en cama por su febril locura, convaleciente tras su segunda salida, recibe la visita del cura y el barbero, quienes habían permanecido «casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas; [...] Visitáronle, en fin, y balláronle sentado en la cama, tan seco y amojamado, que no parecía sino hecho de carne de momia». A fin de comprobar si la mejoría del hidalgo era verdadera y completa, el cura le anunció que las tropas turcas se aproximaban a las costas españolas. «Cuerpo de tal —dijo a esta sazón Don Quijote—, ¿hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la Corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniere sino media docena, tal podría venir entre ellos que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? Pero Dios mirará por su pueblo, y deparará alguno que, si no tan bravo como los pasados andantes caballeros, a lo menos no les será tan inferior en el ánimo; y Dios me entienda, y no digo más. —¡Ay! —dijo a este punto la Sobrina—, que me maten si no quiere mi señor volver a ser caballero andante; momento que recoge el cuadro de Jadraque.

Así, en el interior de una estancia cuidadosamente ambientada por el artista a la más pura usanza castellana, Don Quijote se incorpora exaltado de su lecho para dirigirse a sus visitantes con elocuente gesto declamatorio. Sentados a su lado, le escuchan con simulada atención el cura y el barbero, que intentan calmar tan desatinada oratoria, bajo la paciente y sufrida vigilancia de la sobrina del caballero y su ama, que cose a la luz del ventanal.

Esta deliciosa tabla contiene todos los elementos del estilo más personal de Miguel Jadraque. En efecto, en ella queda clara-



Lorenzo Casanova. **Retrato del Pintor Miguel Jadraque.**
1864. Madrid. Museo del Prado.



Miguel Jadraque. **Una escena del Quijote.** (réplica).
Valladolid. Ayuntamiento.

mente disimulado—, radica en el cuadro colocado sobre el crucifijo de cabecera del lecho y que no es sino el retrato del propio Miguel Jadraque que le hiciera en 1864 su amigo Lorenzo Casanova (1845-1900), conservado igualmente en el Museo del Prado (nº 4270).

Además de esta versión se conserva otra, de factura algo más descuidada, pintada igualmente en tabla, en el Ayuntamiento de Valladolid (Cat. Exp. 1989, nº 30), con la que presenta mínimas variantes. Así, cambia la gesticulación del barbero, el cuadro del primer término con apartoso marco de cornucopia es sustituido por un ventanal de cuarterones; se añade una botella y una capa a la mesa, y el ama dirige su mirada hacia la costura, sustituyéndose la libería del fondo por un precioso bargueño. Probablemente, fuera ésta última la versión que Jadraque presentara a la Expo-

mente de manifiesto el gusto del artista por la precisión del dibujo, minuciosamente descriptivo en cada uno de los elementos que integran la composición, reproducidos con un virtuosismo de verdadero miniaturista y un marcado verismo arqueológico en los objetos accesorios del que el pintor vallisoletano hizo gala a lo largo de toda su carrera. Así, las piezas de mobiliario, la jarra de cerámica y el vaso colocados sobre la mesa del primer término, la rueda sobre la alacena del fondo o las piezas de la armadura del enajenado don Alonso Quijano, colgadas en la pared sobre una estantería con libros, dan testimonio del refinamiento técnico de este pintor, aunque siempre tamizado por un colorido sobrio, sin estridencias. Junto a ello, la caracterización de los personajes, probablemente tomados del natural, y la ambientación luminosa de la estancia, a través del gran ventanal lateral de cuarterones, consiguen dar un especial encanto a esta obra, de composición sobria y contenida. Pero quizá, uno de los más curiosos atractivos de esta pequeña pintura, —aunque discretamente



Miguel Jdraque. Una escena del *Quijote*.

sición Nacional de Bellas Artes de 1908 con el título **Visita del cura y el barbero a D. Quijote** (nº 412), de medidas prácticamente idénticas (0,50 x 0,72), enviando años antes a la Internacio-

nal de 1892 otro cuadro titulado **Don Quijote antes de su primera salida** (nº 589) de distinto formato (0,48 x 0,38).

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 22-4-1880 en 2.450 pts. con destino al M.N.P.E. (Museo del Prado). (Inv. N.A. 494). Madrid. M.A.M. (nº reg. 6-J). Depositado en Santiago de Compostela. Sociedad Económica de Amigos del País. R.O. 19-7-1886. Depositado en Badajoz. Museo. O. 26-2-1932.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 341.

MANUEL GARCÍA «HISPALETO»
(1836-1898)

14

CASAMIENTO DE BASILIO Y QUITERIA (D. QUIJOTE, CAPÍTULO XXI)

O/L 1,52x1,97

Firmado: «M. G.^o Hispaleto / 1881» (ang. inf. drcho.)

Ins. Inv.: «T.527» (ang. inf. izdo.) «M.A.M. 9 (G)» (ang. inf. drcho.)

Museo del Prado (n^o 6511)

Depositado en Alcalá de Henares. Casa de Cervantes

En esta ocasión, García «Hispaleto» escoge un asunto de la 2ª parte del *Quijote*, concretamente el pasaje de la boda —en extremis— de Basilio y Quiteria, pero llenándolo de referencias, —casi a modo de viñetas—, a otros episodios ocurridos en páginas anteriores, con la intención de reflejar en lo posible el conjunto de los hechos y personajes principales descritos en la novela.

Como es sabido, Don Quijote y su escudero son invitados por unos estudiantes a participar en los festejos con que el rico hacendado Camacho va a celebrar su boda con la bellísima labradora Quiteria, a despecho de Basilio, ambos enamorados desde la niñez. En el momento en que van a desposarse aparece Basilio y, tras recriminar a Quiteria su conducta, engañándola, simula clavarle un estoque y exige, para confesarse, que se casen —in articulo mortis— pudiendo desposarse después, al quedar viuda, con el opulento Camacho. Así lo hacen... *y estando pues asidos de las manos Basilio y Quiteria, el cura tierno y lloroso les echó la bendición, y pidió al cielo diese buen poso al alma del nuevo desposado; el cual así como recibió la bendición, con presta ligereza se levantó en pie y con no vista desenvoltura se sacó el estoque, a quien servía de vaina el cuerpo. Quedaron todos los circundantes admirados y algunos dellos, mas simples que curiosos, en altas voces comenzaron a decir: ¡Milagro, milagro! Pero Basilio replicó: No milagro, milagro, sino industria, industria...*

En este lienzo, «Hispaleto» centra la composición con la escena principal: la dramática boda de Quiteria y Basilio. Detrás de él y sirviéndolo de apoyo Don Quijote, mientras que en pie y ayudado por un monaguillo, puede verse al cura, con sotana, manto y un libro en la mano, en actitud de bendecir el casamiento. Detrás del sacerdote asoma un personaje rubio con alas, vestido de azul y con un arco en la mano, que alegóricamente subraya el triunfo del Amor y que apoya las palabras del propio don Quijote: «*el de casarse los enamorados era el fin de más excelencia*». Alrededor del grupo principal, se arremolinan varias damas ricamente atavia-

das y campesinos que se han acercado a contemplar la escena, y un poco más alejado se descubre a Sancho Panza sobre su jumento, llevando una sartén repleta de comida. A la derecha se levanta un gran estrado con dosel —preparado para la ocasión— adornado de guirnaldas y un medallón donde se lee «Camacho», que resguarda al frustrado novio y sus invitados. Bajo el follaje de una gran enramada se ven al fondo jinetes galopando, de recuerdo velazqueño, y figuras pequeñas que bailan y disfrutan de la fiesta. A la izquierda, claras alusiones a la fabulosa cantidad de manjares preparados para tan rumbosa boda y que «*podrían sustentar un ejército*» en boca de Sancho; ollas, odres, arcas con viandas, y en la lejanía, un gran caldero humeante donde continúa guisándose parte del banquete.

Con esta escena, —concebida en torno al acontecimiento principal relatado, al que se enlazan el resto de los episodios por medio de gestos o actitudes de sus personajes—, consigue Hispaleto una total unidad compositiva en la que no obstante sobresalen los elementos individuales, primorosamente tratados gracias a la precisión dibujística de su descripción. Así, el artista plasma con enorme habilidad las calidades táctiles de los tejidos: el terciopelo del traje de la novia, la transparencia del tul, el raso de la dama que la acompaña, el brillo metálico y frío de la armadura, etc., resolviendo —además magníficamente— las cabezas de varios personajes, como los dos pastores que delante de Sancho contemplan la escena, o figuras como la del perro y el pastor del extremo derecho, que paradójicamente, permanecen ajenos a la acción que tiene lugar ante ellos.

Presentado el cuadro a la Exposición Nacional de 1881, consiguió una 2ª Medalla, galardón especialmente significativo si se tiene en cuenta la tendencia de los jurados de estos certámenes a premiar generalmente temas históricos con formatos monumentales.

A. G.

PROVENIENCIA: Adquirido por R.O. de 20-12-1881 en 3.000 pts. con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. n^o 527). Madrid. M.A.M. (n^o reg. 9-G y 26-G). Depositado en Madrid. Ministerio de Instrucción Pública por R.O. de 22-10-1921. trasladado por el depositario al Instituto Cervantes. Depositado en Alcalá de Henares. Casa de Cervantes por O.M. 21-5-1992.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1881, pg. 48. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 280. Ruiz Cañabate, 1889, pg. 36, n^o 93. Cat. M.A.M. 1899, pg. 27, n^o 127. Cat. M.A.M. 1900, pg. 30, n^o 139. Ezquerria Abadía, 1975, pgs. 41-45. B.M.P. n^o 6, 1984, pg. 173.

EXPOSICIONES: Madrid, 1881, n^o 226.



Manuel García «Hispaleta». Casamiento de Basilio y Quiteria (*Don Quijote*. Capítulo XXI).

ARTURO MONTERO Y CALVO
(1859-1887)

15

RINCONETE Y CORTADILLO

O/L 0,98 x 1,315

Firmado: «A. Montero y Calvo / 1881» (ang. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «517 T» (ang. inf. izdo.) «(M.A.M.) 80 (M)» (ang. inf. drcho.)

Museo del Prado (Nº 4945)

Depositado en Tenerife. La Laguna. Instituto General y Técnico Cabrera Pinto

Otro de los temas literarios cervantinos que con mayor profusión fue fuente de inspiración pictórica para los artistas del siglo XIX es la novela *Rinconete y Cortadillo*.

Escrita entre 1590 y 1612 e incluida en un primer momento en la compilación manuscrita reunida por F. Porrás de la Cámara, racionero de la Catedral de Sevilla, para entretener los momentos de ocio del cardenal don Fernando Niño de Guevara, fue publicada dentro de la colección de las *Novelas Ejemplares de honestísimo entretenimiento* en 1613, siendo la más popular y, según los críticos, la mejor de las doce narraciones. Singularizada por su ironía y por su intencionalidad crítica y satírica de ciertos aspectos sociales de la realidad histórica española del siglo XVI, narra las aventuras de los dos pícaros —Pedro del Rincón y Diego Cortado— y su relación con la «cofradía» de ladrones avecindada en el patio de Monipodio, en la ciudad de Sevilla.

El catálogo de la Exposición Nacional de 1881, a la que fue presentado este lienzo, especifica la escena escogida de la presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio para pasar a formar parte de la rufianesca banda sevillana. «...Estos son los dos buenos mancebos que a vuestra merced dije, mi señor Monipodio: vuestra merced los dexamine y verá como son dignos de entrar en vuestra congregación...» (Cervantes).

Como afirma Brasas Egido, «El escenario de Rinconete y Cortadillo —el patio de Monipodio— no es otro, en el cuadro de Montero, que la conocida Posada de la Sangre, antiguo mesón del Sevillano, en Toledo...» que en este caso es utilizado como marco arquitectónico idóneo para el desarrollo de la escena sevillana. Tal libertad escenográfica contrasta con el escrupuloso seguimiento al texto cervantino en lo que, por ejemplo, a la descripción de los personajes que ambientan el episodio de la presentación se refiere: «...estando en esto entraron en la casa dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes y de allí a poco dos de la esportilla y un ciego; y sin hablar palabra ninguno, comen-

zaron a pasear por el patio. No tardó mucho cuando entraron dos viejos de bayeta con anteojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos. Tras ellos entró una vieja balduda... Llegaron también de los postreros dos bravos y bizarros mozos de bigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más marca, sendos pistoletos cada uno en lugar de dagas...» o, a la del propio Monipodio «...Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos hundidos. Venía en camisa y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta una capa de bayeta casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados; cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los del hampa, campanudo de copa y tendido de falda; atravesabale un tabalí por espalda y pechos a do colgaba una espada ancha y corta...» lo que llevó a los críticos de la época a resaltar la perfecta ambientación del cuadro: «Buen dibujo y buen estudio del asunto y de la indumentaria, resultando un efecto de época notablemente característico; pero falta absoluta de verdad en la mancha general, por no estar la luz bien determinada ¿Cómo se explica la luz de lado en las figuras y la luz de arriba en el fondo?»

Si el estudio de luces no está bien resuelto, sí contribuye sin embargo a resaltar la destreza del dibujo y el realismo de los distintos grupos que componen la escena, contemplados en todos sus detalles con una visión eminentemente pintoresca, lo que llevó al jurado de la Exposición Nacional a otorgar a su autor una Medalla de 3ª clase y el honor de ser adquirida la obra para el Museo Nacional, galardón más que deseado a sus 22 años, que sería un acicate a su frágil humanidad para continuar su formación pictórica.

A. G.

PROCEDENCIA: Adquirido en 2.000 pts. por R.O. de 12-7-1881 con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. nº 517). Madrid. M.A.M. (nº reg. 80-M y 115-M). Depositado en Tenerife. La Laguna. Instituto General y Técnico de Canarias Cabrera Pinto por R.O. de 22-12-1910.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1881, pg. 90. Martínez de Velasco, 1881, pg. 390. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 462. Cat. M.N.P.E. 1889, pg. 66, nº 193. Cat. M.A.M. 1899, pg. 49 nº 275. Cat. M.A.M. 1900, pg. 64, nº 471. Pantorba, 1980, pg. 118. Brasas Egido, 1982, pg. 51. B.M.P. Nº 31, 1992, pg. 111.

EXPOSICIONES: Madrid, 1881, nº 457.



Arturo Montero y Calvo. Rinconete y Cortadillo.

MANUEL RODRÍGUEZ DE GUZMÁN
(1818-1867)

16

RINCONETE Y CORTADILLO

O/L 1,26 x 1,76

Firmado: «M. Rodríguez de Guzmán. / 1858.» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv: «T. 28.» (áng. inf. dcho.)

Madrid. Museo del Prado. (Nº 7647)

Lienzo distinguido con una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858, en cuyo catálogo se explica su asunto con el siguiente resumen del texto cervantino: «Después de haber sido admitidos como cofrades en la Hermandad del Sr. Monipodio, y luego que almorzaron todos, rompió Monipodio un plato é hizo de él unas tejoletas, que colocadas entre sus dedos acompañó su copla y en el baile á la Escalanta, que se había quitado un chapín que en forma de pandereta golpeaba: la Gananciosa en tanto les hacía el son en las seguidillas con una escoba.»

Así, en el famoso patio, concurrido de los personajes más pintorescos de esta novela de Cervantes, centran la composición la esperpéntica figura del mendigo Monipodio, tocando las tejoletas, a cuyo son baila Escalanta, haciendo sonar su chapín. Agachada junto a ella, la Gananciosa toca la escoba, ante la curiosa y sorprendida mirada de Rinconete y Cortadillo, sentados a la derecha, junto a «dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de marca, sendos pistoletes cada uno en lugar de dagas, y sus broqueles pendientes de la pretina», cuyos nombres eran Chiquiznaque y Maniferro, llamado éste así «porque tenía una mano de hierro, en lugar de otra que le habían cortado por justicia».

«Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invencion de la escoba, porque hasta entónces nunca la habian visto. Conociólo Maniferro, y dijoles: ¿Admiranse de la escoba? pues bien hacen: pues música mas presta y mas sin pesadumbre, ni mas barata, no se ha inventado en el mundo.»

Este popular pasaje de la novela cervantina sirve de mera excusa a Rodríguez de Guzmán para demostrar una vez más sus dotes como el mejor pintor de género del romanticismo andaluz, gustoso por el retrato de tipos y costumbres populares, a los que dedicó lo mejor de su producción. Así, junto la fiel descripción de los personajes a que alude el texto literario, el artista se recrea en reflejar, con un marcado realismo de intenciones fundamental-

mente pintorescas, los detalles más extremos de la pobre condición de sus personajes, de ropas raídas y descuidadas, así como la descripción cuidadosa y atenta de los objetos de bodegón del primer término ó la arquitectura popular del patio. En efecto, tras Monipodio puede verse «un cántaro desbocado, con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro», abriéndose al otro lado una pequeña estancia en cuyas paredes cuelgan «dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y un arca grande, sin tapa ni cosa que lo cubriese, y otras tres esteras de enea tendidas en el suelo. En la pared frontera estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa, y más abajo pendía una esportilla de palma, y, encajada en la pared, una almofia blanca, por do coligió Rincón que la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofia, de tener agua bendita; y así era la verdad». En el extremo contrario, entrando al patio, aparecen «dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes, y de allí a poco, dos de la esportilla y un ciego junto a «dos viejos de bayeta, con anteojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados».

Lejos de la factura lisa y charolada de la mayoría de los pintores costumbristas sevillanos de su tiempo, Rodríguez de Guzmán utiliza en este lienzo una técnica jugosa y enérgica, de grueso empaste y toque directo, con la que está resuelta toda la composición, y especialmente visible en zonas como el vestido de Escalanta, los andrajos de los protagonistas ó los personajes que permanecen en sombra en el extremo izquierdo, apenas abocetados con pinceladas breves y esquemáticas, de gran modernidad.

Además de este cuadro, Rodríguez de Guzmán presentó a la Exposición Nacional de 1862 otro titulado **Un pasaje del Quijote** (nº 237), que representaba al Ingenioso Hidalgo leyendo a Sancho su carta a Dulcinea, inspirado en el capítulo XXV de la 1ª parte de la obra de Cervantes.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 10-2-1859 en 6.000 Reales, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 28). Depositado en Cáceres. Diputación Provincial. R.O. 3-2-1887. Devuelto al Museo del Prado. O.M. 7-6-1993.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1858, pg. 20. Cruzada Villaamil, 1865, nº 28. Reina Palazón, 1979, pg. 205. Valdivieso, 1981, pg. 50. Pizarro-Terrón, 1989, pg. 75, nº 40. Portús, 1991, pg. 308, nº 253.

EXPOSICIONES: Madrid, 1858, nº 165.



Manuel Rodríguez de Guzmán. Rinconete y Cortadillo.

JUAN VICENS COTS
(1830-1886)

17

PRIMERA HAZAÑA DEL CID

O/L 1,56 x 2,145

Firmado: «J. Vicens Cots. 1864» (áng. inf. dcho.)

Ins. Inv: «T. 138» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado. (Nº 6425)

Depositado en Barcelona. Universidad

Este interesante lienzo es muestra del primer auge de la Pintura de Historia de España en los albores de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, así como del intencionado tratamiento entre legendario y literario con que fueron tratadas entonces las figuras más significativas del glorioso pasado histórico español, testimonio al cabo de un romanticismo profundamente enraizado entre los pintores decimonónicos, que caracterizó este género hasta casi el final de siglo, y que prefirió siempre recuperar a los grandes personajes de nuestra historia a través de los pasajes de su vida de más atractivo envoltorio literario.

Lógicamente, uno de los máximos baluartes de la identidad hispana con más antiguo trasfondo literario, inmortalizado ya desde los versos del Romancero, es El Cid, cuya figura no tuvo sin embargo el tratamiento y difusión por parte de los artistas del siglo XIX que su popularidad podría en principio hacer suponer, ya que fueron comparativamente escasos los cuadros que se pintaron en el siglo pasado sobre su figura (Reyero 1987, pgs. 89-98), aunque sí diversos pasajes del Poema de su nombre.

Así, Vicent Cots presentó este cuadro a la Exposición Nacional de 1864, en la que obtuvo una 3ª medalla y en cuyo catálogo se incluía el siguiente texto ilustrativo sobre su literario argumento:

*«La razon con la nobleza
Mas vale que diez amigos;
Son tan soberbios los golpes,
Y tan sin reparo han sido,
Que la cabeza del cuerpo
En un punto han dividido.
Por los cabellos la lleva
Y dándola al padre, dijo:
Quien os trató mal en vida
Catálde á vueso servicio.»*

«(Romances Caballerescos.- V, anónimo de la primera parte de los romances del Cid.)»

En efecto, en los Anales de la Historia quedó señalada como **Primera hazaña del Cid** la venganza de la ofensa hecha por el Conde de Gormaz a su padre, que Lafuente recoge con su jugosa prosa decimonónica: «el buen anciano ni comía ni bebía ni descansaba. Movido de su pena, Rodrigo salió a desafiar al conde,

le mató, le cortó la cabeza, y colgándola de la silla de su caballo fue a presentársela a su padre, en ocasión que éste se hallaba sentado a la mesa sin tocar los manjares que delante tenía. Entonces el hijo llamó la atención del padre hacia aquel sangriento trofeo y le dijo: Mirad la yerba que os ha de volver el apetito» (Lafuente, T. IV, pgs. 81-2).

Así, el cuadro representa el momento en que, una vez vengada la afrenta hecha a su padre, El Cid le presenta como trofeo la cabeza de su ofensor, con el estremecedor asombro de éste y sus comensales ante tan dramático espectáculo. El joven Rodrigo, en actitud heroica y desafiante, gesto tenso y cabello encrespado, tiende su brazo, espada en mano, asiendo por los cabellos la cabeza de su contrincante, el Conde Lozano, hacia la mesa donde está su padre, Diego Láinez, sentado en un estrado. Sus dos acompañantes reaccionan llenos de espanto ante tan cruenta visión, que llama igualmente la atención de los criados del fondo, viéndose a través del ventanal lobulado de la izquierda, el caserío de la ciudad. La escena se ambienta en una estancia de pretendida fidelidad arqueológica de la época en que se ambienta el pasaje, pero que, en realidad, constituye una ecléctica amalgama de referencias estilísticas, entre árabes y visigodas, tanto en la arquitectura como en detalles más secundarios, como el bordado del mantel o el mobiliario; eclecticismo por otra parte de indiscutible sabor y común a esta generación de pintores de Historia del último romanticismo de raíz purista, estética a la que pertenecen igualmente la claridad de su equilibrada composición, así como su factura prieta, de dibujo preciso y superficies charoladas, con resultados de indiscutible acierto, como el menaje colocado en la mesa, colores brillantes y un tratamiento absolutamente arbitrario de la luz, aunque, como destaca Reyero, en esta obra asoma ya un marcado interés por el estudio de la expresión de los afectos de los personajes, congelados en sus actitudes, consiguiendo detener el tiempo «en el momento culminante de la tragedia y el pintor ha sabido, aun con convenciones, sugerir tensión».

A pesar de la clara referencia que en el catálogo de la Exposición Nacional se hace a la procedencia literaria del argumento, Alcolea sugiere como inspiración del pintor para este cuadro la pieza teatral de Guillén de Castro *Las Mocedades del Cid*, editada en 1621.

J.L.D.



Juan Vicens Cots. **Primera hazaña del Cid.**

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 22-2-1865 en 8.000 Reales, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 138). Madrid. M.A.M. (nº reg. 50-V). Depositado en Barcelona. Universidad. R.O. 19-11-1881.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1864, pg. 76. Cruzada Villaamil, 1865, pgs. XLVIII-XLIX, nº 138. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 695. Diccionario Ráfols, 1980, T. V, pg. 1340. Alcolea, 1980, pg. 130, nº 190. Fontbona, 1983, pg. 190, repr. pg. 193. B.M.P. nº 20, 1986, pg. 127. Reyero, 1987, pgs. 90-92 y 399.

EXPOSICIONES: Madrid, 1864, nº 436.

LUIS SANTAMARÍA PIZARRO
(Doc. desde 1884 a 1912)

18

EL LAZARILLO DE TORMES
O/L 1,60 x 2,00

Firmado: «L. Sta. María» (áng. inf. dcho.)

Ins. Inv: «T. 753» (áng. inf. izdo.)

Museo del Prado. (Nº 4937)

Depositado en Almería. Museo

Pintura presentada a la Exposición Nacional de 1887, en cuyo catálogo se narra el famoso pasaje de la novela *El Lazarillo de Tormes*, en que se inspira: «Mas duróme poco, que en los tragos conocía la falta, y por reservar su vino á salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido, mas no había piedra imán que trajese á sí el bierro como yo el vino con una paja larga de centeno, que para aquél menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, la dejaba é buenas noches».

En un oscuro interior Lázaro y su amo, pobremente vestidos, comparten una frugal comida. El ciego mantiene junto a sí un «fardel de lienzo» donde guarda las limosnas; de una de sus manos pende un callado, con la otra sujeta sobre la rodilla un jarro de vino. Frente a él el pilluelo, a horcajadas sobre la mesa, trata de beberle sin su advertencia el vino de la jarra.

La escena, descrita con gran economía de elementos, se ciñe fielmente al pasaje literario. Sus protagonistas están representados en un primer plano, sin detalles secundarios que distraigan la atención del argumento principal, al que se da un valor primordial, resaltando la intensidad realista de las figuras sobre el fondo neutro del cuadro.

Esta pintura, por encima de su argumento literario, es muestra del auge de la pintura de género con velados tintes sociales en las últimas décadas del siglo XIX, con evidente recuerdo de la gran pintura barroca española.

La *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, impresa por primera vez en 1554, traza los rasgos esenciales de la novela picaresca, género que alcanzó su máximo desarrollo en el siglo XVII. En ella un pregonero de Toledo cuenta de forma autobiográfica y en tono sencillo y jocoso los diferentes amos a los que sirvió. El primero de ellos fue un ciego mendigo con el que recorría los caminos rezando oraciones a cambio de una limosna, figura muy común en la España de la época y tema recurrente en la literatura del Siglo de Oro, siguiendo una tradición que se remontaba al teatro medieval. Falsamente atribuida desde 1607 a Diego Hurtado de Mendoza, en el siglo XIX se hicieron muchas ediciones a su nombre. Sin embargo, todavía en nuestros días, se considera el *Lazarillo* como obra anónima.

Curiosamente, debajo de la firma definitiva aparecen rastros de varios arrepentimientos de firmas anteriores.

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por O. 1-10-1887 en 750 pts., con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 753). Madrid. M.A.M. (nº reg. 235).

Depositado en Almería. Instituto de Segunda Enseñanza. R.O. 12-12-1887. En 1981 se trasladó al Museo.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1887, pg. 179.

EXPOSICIONES: Madrid, 1887, nº 749.



Luis Santamaría Pizarro. *El Lazarillo de Tormes*.

FRANCISCO SANS CABOT
(1828-1881)

Nº 19

LUTERO; ASUNTO TOMADO DEL SUEÑO DEL INFIERNO DE QUEVEDO

O/L 1,29 x 1,73

Firmado: «Sans 1858» (áng. inf. dcho.)

Ins. Inv.: «10475» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado (Nº 5634)

Depositado en Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jordi

Los Sueños de Quevedo, obra que comenzó en 1606 y tardó quince años en terminar, se componen de seis discursos, básicamente descriptivos en los que combina la alegoría y la caricatura sobre tipos y costumbres de la época. El Sueño del Infierno, más tarde conocido como *Las Zaburdas de Plutón*, es uno de esos discursos, y el mismo autor explica sus intenciones en el Prólogo al «ingrato y desconocido lector»: «no me arguyas de maldiciente porque digo mal de los que bay en él, pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea [...] Si algo no te parece bien, ó lo disimula piadoso ó lo enmienda docto, que errar es de hombres [...] si fuere oscuro, nunca el infierno fue claro, si triste y melancólico, yo no he prometido risa [...] guardo el decoro a las personas y sólo reprendo los vicios, murmuro los descuidos y demasías de algunos oficiales, sin tocar la pureza de los oficios». Así, el autor comienza el discurso narrando como se vió en un lugar lleno de sosiego y belleza para la vista, del que partían dos sendas que se iban apartando cada vez más la una de la otra. La de la derecha, muy angosta y llena de peligros, demostraba que poca gente transitaba por ella; era el camino de la virtud. Por la izquierda, caminaba una muchedumbre alegre que iba de fiesta en fiesta. Adentrándose por esta senda, que era el infierno, visitó todas las estancias donde se escondían toda clase de pecadores, hasta llegar a la cueva donde se encontraban los herejes: «Al cabo estaba el maldito Lutero con su capilla y sus mujeres, binchado como un sapo y blasfemando [...] ¡Válame Dios, dije (llegándome a Lutero como á mal hombre por no decir como a mal fraile), te atreviste a decir que no se habían de adorar las imágenes, si en ellas no se adora sino la espiritual grandeza que á nuestro modo representan! Si dices que para acordarte de Dios no has menester imágenes, es verdad, y no te las dan para eso, sino para que te muevan afectos la representación de la verdad que reverenciamos y del Señor que amamos sobre todo bien [...] Dices también que Cristo pagó por todos, y que no hay sino vivir como quisiéramos, porque el que me hizo á mí sin mí, me salvará a mí sin mí. Bien me hizo a mí sin mí, pero hecho, siente que yo destruya su obra, y manche su pintura, y borre su imagen. Y si, como confiesas, sintió en el primer hombre tanto un pecado, que por satisfacerle mostrando su amor murió, ¿cómo te dejas decir que murió para

darnos libertad de pecar quien siente tanto que pequemos? [...] Espántome, Lutero, de que supieses nada. ¿De qué te aprovecharon tus letras y agudeza? Más le dijera si no me enterneciera la desventurada figura en que estaba el miserable Lutero...»

Sans Cabot, atento a las descripciones del texto de Quevedo, representa a Lutero en un lóbrego recinto amarrado por las muñecas con unas argollas a la pared. Aparece sentado, vestido con los hábitos de fraile, los ojos inyectados en sangre y su rostro contraído por el dolor, mientras una extraña figura le tortura desgarrándole el pecho con la mano, al tiempo que él trata de apartarla inútilmente. A sus pies, una mujer desnuda parece incitarle voluptuosamente. A la izquierda, Quevedo, vestido con traje negro sobre el que destaca la cruz roja de la Orden de Santiago, contempla la escena. Detrás, en la sombra, el diablo le comenta algo al oído.

El artista utiliza en este lienzo una composición simple pero llena de efecto, presentando a los protagonistas en un acusado primer término, haciéndolos así destacar sobre la oscuridad del fondo. Los tonos son sombríos y la luz se concentra en el cuerpo desnudo de la mujer y el paño que la cubre ligeramente, o la espalda y el brazo de la figura que atormenta a Lutero, fragmentos que sirven de contrapunto a la sordidez de tan onírica escena.

La obra, presentada junto con otras dos a la Exposición Nacional de 1858, se inscribe dentro del academicismo un tanto ampuloso propio del purismo tardorromántico catalán de las décadas centrales del siglo.

Quevedo pretende a través de *Los Sueños* un intento moralizador por medio de la sátira de las costumbres. Se publican por primera vez en colección en 1627 con el título *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños de todos los oficios y estados del mundo*. En 1629, quizá por acallar a los envidiosos y murmuradores y estar a bien con La Inquisición, corrigió la obra quitándole muchos pasajes que aludían a las Escrituras y a la religión, y se volvió a publicar con el subtítulo de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*. En esta segunda edición se cambió el nombre de cada sueño, pasándose a llamar el del Infierno *Las Zaburdas de Plutón*.

C.I.

PROCEDECENCIA: Adquirido por R.O. de 10-2-1859 en 12.000 Reales con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 51). Depositado en Barcelona. Real Academia de Bellas Artes de San Jordi por R.O. de 10-4-1866.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1858, pg. 23. Ossorio y Bernard 1883-4, pg. 629. Rafols, 1980, pg. 1137. Pantorba, 1980, pg. 73. Fontbona, 1983, pg. 192. B.M.P. nº 19, 1986, pg. 44

EXPOSICIONES: Madrid, 1858, nº 192.



Francisco Sans Cabot. Lutero; asunto tomado del sueño del infierno de Quevedo.

MANUEL GARCÍA «HISPALETO»
(1836-1898)

20

LA CASA DE TÓCAME-ROQUE

O/L 0,89 x 1,05

Firmado: «M. G^a Hispaleta» (lat. inf. izdo)

Ins. Inv.: «T. 705» (ang. inf. izdo.)

Madrid. Museo del Prado (N^o 6935)

Con una clara óptica costumbrista, enraizada pictóricamente en sus irrenunciabes orígenes sevillanos, García «Hispaleta» resuelve en este caso un asunto del más genuino casticismo madrileño.

El título del cuadro hace referencia al famoso sainete del madrileño Don Ramón de la Cruz que con tres títulos —*La casa de Tócame-Roque, La Petra y la Juana* o *El casero prudente*— se publicó por primera vez en 1791. Mesonero Romanos en su obra *El antiguo Madrid* menciona que existía una casa en la capital, en la esquina de las calles Barquillo y Belén que «era y es muy célebre desde tiempo antiguo por su numeroso vecindario y demás condiciones, y designada con el nombre popular de la Casa de Tocame-Roque». Y añade «este apodo (cuyo origen desconocemos) es también aplicado al famoso sainete de Don Ramón de la Cruz titulado *La Petra y la Juana sin que tampoco podamos asegurar, como quiere la tradición, que fuese la intención de aquel escritor colocar en esta casa el lugar de la escena, que por otro lado hallamos poco apropiado a ella*». La demolición de la finca por sus propietarios, el 19 de septiembre de 1850, fue objeto de sonados disturbios por parte de sus 80 inquilinos, que, como recoge la prensa del momento, durante meses resistieron a su abandono.

Lo que sí está claro es que García «Hispaleta», siguiendo fielmente el texto y la ambientación del sainete, revive el pasaje más importante de él, en un patio de vecindad, —a modo de corrala madrileña— en el que los personajes principales, la Petra y la Juana, se increpan mutuamente estableciendo una rivalidad sobre la valía de sus respectivos pretendientes.

Con un tratamiento individualizado de los personajes que componen la escena, «Hispaleta» consigue encarnar en ellos los prototipos de los rasgos y situaciones más pintorescos del tipismo madrileño. Así, los sastres, las majas, la viuda, el teniente, la arquitectura popular de la corrala sirven al artista para hacer un verdadero estudio de vestimentas, ambientación y gestos, que definen por sí solos el carácter costumbrista de la obra.

Si a ello se une que los propios hermanos de Don Ramón — Juan y Manuel— difundieron gráficamente, hasta la saciedad, colecciones y grabados sobre trajes, ferias y tradiciones madrileñas, que sin duda conocería García «Hispaleta», no es de extrañar que el pintor se identificara con su quehacer y se definiera por esta obra literaria a la hora de plasmar plásticamente su ideal y tradición pictóricas.

A. G.



Manuel García «Hispaleta». La casa de Tócame-Roque.

HORACIO LENGU Y MARTÍNEZ
(1838-1890)

21

MANRIQUE

O/L 1,43 x 0,83

Firmado: «Lengu» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «T. 759.» «M.A.M. 7 (L)» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado. (Nº 5818)

Depositado en Santander. Palacio de la Magdalena

Presentado junto con su compañero, **Leonora** (Nº 22), a la Exposición Nacional de 1887, esta pareja de cuadros representan la faceta más característica de la producción del pintor malagueño Horacio Lengu, especializado en una interpretación muy personal del género de floreros y bodegones, aderezados casi siempre con objetos artísticos y aves, en empalagosas composiciones de pretensiones eminentemente decorativas, rayanas en la cursilería para nuestro gusto contemporáneo, pero de enorme demanda en el mercado del arte por la sociedad burguesa adinerada de las últimas décadas del siglo XIX; éxito que hizo sacrificar hacia este género—irremediamente repetitivo en sus fórmulas y resultados— las indudables dotes artísticas de este pintor.

Así, en esta ocasión Lengu alegoriza en el presente bodegón el espíritu enamorado del joven **Manrique**, protagonista del drama caballeresco *El Trovador*, ópera prima del andaluz Antonio García Gutiérrez (1813-1884), estrenado en el Teatro Príncipe de Madrid el 1 de marzo de 1836 con extraordinario éxito de público, pero elevado sobre todo a la fama inmortal gracias a su adaptación en forma de libreto lírico por Salvatore Cammarano para la ópera de Verdi del mismo título, estrenada el 19 de enero de 1853 en el Teatro Apolo de Roma, y una de las obras maestras de la primera madurez del compositor, junto con *Rigoletto* y *La Traviata*.

En su enrevesado argumento, la obra cuenta la historia de los amores de **Manrique**, oficial del ejército del Conde de Urgel, por

la noble dama **Leonora**, a quien el joven enamora por las noches con sus serenatas bajo la apariencia de un trovador, al pie del Palacio de la Aljafería de Zaragoza.

Así, nada más propio para la sensibilidad decimonónica de Lengu que encarnar al enamorado Manrique bajo la apariencia de un pichón, que entona su canto bajo un antepecho con azulejería árabe con un espléndido ramo de rosas, tras el que puede la oscuridad de un bosque entre cuyos árboles asoman las últimas luces de la tarde. En primer término, el laúd y la espada, armas para el amor la guerra que identifican al caballero, de origen oscuro, que al fin se descubre como hijo de una gitana.

El catálogo humorístico de la Exposición de 1887 hace a propósito de estos cuadros un comentario revelador sobre el carácter reiterativo y afectado del arte de Lengu:

*«Siempre el mismo, siempre igual,
siempre tan amanerado!
Lengu, un consejo leal:
ó pintor ó diputado
provincial!»*

Aunque expuestos públicamente en 1887, debieron ser pintados algo antes, al ser ya citados por Ossorio.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 1-10-1887 en 1.500 pts., con destino al Museo del Prado. (Inv. N.A. 759). Madrid. M.A.M. (nº Reg. 7-L y 9-L). Depositado en Málaga. Escuela de Bellas Artes. R.O. 18-11-1887. Depositado en Santander. Ayuntamiento. R.O. 27-1-1909.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 370. Cat. Exp. 1887, pg. 104. Segovia Rocabertí, 1887, pg. 42. Ruiz Cañabate, 1889, pg. 50, nº 146. Cat. M.A.M. 1899, pg. 37, nº 198. Cat. M.A.M. 1900, pg. 52, nº 391. Sauret, 1987, pg. 687.

EXPOSICIONES: Madrid, 1887, nº 412.



Horacio Lengo y Martínez. *Manrique*.

HORACIO LENGO Y MARTÍNEZ
(1838-1890)

22

LEONORA

O/L 1,45 x 0,83

Firmado: «Lengo» (áng. inf. dcho.)

Ins. Inv.: «T. 760.» (áng. inf. izdo.)

Museo del Prado. (Nº 6880)

Depositado en Málaga. Museo

Este lienzo, «pendant» del Nº 21 (véase), evoca alegóricamente al personaje de **Leonora**, dama enamorada del joven caballero **Manrique**, protagonistas ambos del drama *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez que inmortalizara la música de Verdi.

En este caso, encarna a la doncella una paloma blanca, asomada a un alféizar de azulejería árabe para escuchar las trovas de su amado. Envuelta en la cascada de rosas que caen de un magnífico jarrón de cerámica vidriada, —también alusivo a la naturaleza árabe del Palacio de la Aljafería de Zaragoza, designado en la obra como residencia de la dama—, junto a ella puede verse una pandereta adornada con un lazo de raso, probable alusión velada

a la misteriosa procedencia de **Manrique**, hijo en realidad de la gitana **Azucena**.

La claridad de paleta utilizada por Lengo en este lienzo, junto a lo más esmerado de su técnica, de indiscutible destreza en los brillos del raso, la superficie esmaltada del jarrón o la descripción de las flores, consiguen en esta ocasión resultados visiblemente más atractivos que los del cuadro compañero, a lo que contribuye desde luego la evidente habilidad del artista en la disposición de los diferentes elementos que integran sus bodegones, siempre equilibrados y elegantes, aunque de sensación generalmente recargada y convencional.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 1-10-1887 en 1.500 pts., con destino al M.N.P.E. (Museo del Prado). (Inv. N.A. 760). Madrid. M.A.M. (nº reg. 11-1). Depositado en Málaga. Museo.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 370. Segovia Rocabertí, 1887, pg. 42. Cat. Exp. 1887, pg. 104. Olalla Cajete, 1980, pg. 58, nº 115. Sauret, 1987, pg. 687.

EXPOSICIONES: Madrid, 1887, nº 413.



Horacio Lengo. *Leonora*.

JUAN GARCÍA MARTÍNEZ
(1829-1895)

23

LOS AMANTES DE TERUEL

O/L 2,00 X 2,49

Firmado: *Juan García Martínez. / 1857. París.* (centro, izda., en el canto de la mesa)

Ins. Inv.: *T. 29.* (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado. (Nº 5583)

Depositado en Zaragoza. Universidad

Puesto de moda tras el estreno del drama de Harzzenbusch en 1837, *Los Amantes de Teruel* fue uno de los temas predilectos por los artistas y escritores del siglo XIX, ya que testimonia como ningún otro argumento de la legendaria historia española la expresión máxima de la más bella de las muertes para el espíritu romántico: la muerte por amor. Así, fue asunto extraordinariamente atractivo para algunos pintores españoles del siglo pasado, al conjugarse en la desgraciada historia de Diego de Marsilla e Isabel de Segura varios de los ingredientes predilectos de la mentalidad decimonónica, como el amor imposible, la tragedia de un fatal desenlace y la ambientación medieval de la historia, de enorme carga literaria, de la que sería supremo testimonio el soberbio lienzo de **Los Amantes de Teruel** pintado por Antonio Muñoz Degraín en 1884, premiado con una 1ª medalla en la Exposición Nacional de ese año y, sin duda, una de las grandes y más bellas obras maestras de la Pintura española de Historia del siglo XIX que posee el Prado (Nº 4521) (Díez García, 1992, pgs. 378-387, nº 39).

Sin embargo, la primera aparición de este argumento en los certámenes Nacionales tuvo lugar en 1858 con este interesante lienzo de Juan García Martínez, sin duda la obra más significativa de la producción de este pintor aragonés, galardonado entonces con una 2ª medalla, y directísimamente inspirado en la última escena de la obra de Hartzzenbusch, en la que se relata el amor imposible de doña Isabel de Segura con el empobrecido noble don Diego Juan Martínez de Marsilla allá por el año 1212; la inútil espera de la enamorada durante cinco años del regreso de su caballero, alejado en busca de fortuna; el desventurado matrimonio de la doncella con don Rodrigo de Azara, impuesto por su padre, y el trágico final de ambos amantes:

«Isabel: *¡ Madre del alma !*
Adel: *Vedle allí...*
Margarita: *¡Santo Dios!*
Pedro: *Inmóvil...*
Isabel: *¡Muerto!*
Adel: *Cumplió Zulima su feroz venganza.*
Isabel: *No le mató la vengativa mora.*
Donde estuviera yo, ¿ Quien le tocara?
Mi desgraciado amor, que fue su vida...;
su desgraciado amor es quien le mata.
Delirante le dije: «Te aborrezco»;
el creyó la sacrílega palabra
y expiró de dolor.
Margarita: *Por todo el cielo...*

Isabel: *El cielo, que en la vida nos aparta, nos unirá en la tumba.*
Pedro: *¡Hija!*
Isabel: *Marsilla un lugar a su lado me enseña.*
Margarita: *¡Isabel!*
Pedro: *¡Isabel!*
Isabel: *Mi bien, perdona mi despecho fatal. Yo te adoraba.*
Tuya fui, tuya soy; en pos del tuyo mi enamorado espíritu se lanza.

(Diríjese donde está el cadáver de MARSILLA; pero antes de llegar cae sin aliento con los brazos tendidos hacia su amante.) Telón.

Así, la composición la protagoniza el cadáver del desdichado caballero, expuesto en extrema horizontalidad sobre un catafalco en el interior de la iglesia de San Pedro. Abrazada sobre su hombro, acaba de expirar su último aliento su único y verdadero amor, dona Isabel de Segura, ante el estremecido dolor de Adel, Pedro y Margarita, testigos atónitos del triunfo final del verdadero amor, imposible en vida, y sellado para siempre con la muerte. Al fondo, en la nave de la iglesia, numeroso público asistente al velatorio, contempla tan dramática escena.

A pesar de la extremada sobriedad de su composición, dispuestas las figuras en riguroso ritmo de líneas horizontales y verticales, y obviando cualquier comparación —por otra parte gratuita— con el prototipo iconográfico consagrado años después en el cuadro de Muñoz Degraín, ésta es pintura de gran interés para el estudio del género histórico en las décadas centrales del siglo, y de indudables aciertos de calidad, a primera vista atenuados por el sintetismo de su concepción escénica y la ausencia prácticamente total de elementos decorativos accesorios. Así, la dignidad serena y contenida con que los distintos personajes expresan su reacción ante tan trágico desenlace, la indiscutible habilidad del artista en el modelado de los pliegues de los ropajes o el brillo de la cota de malla y el manejo de los efectos luminosos para acentuar el dramatismo de la escena, destacando a los personajes principales de la penumbra general del templo con un claroscuro de resultados casi tenebristas, justifican plenamente el galardón concedido a este lienzo en su tiempo, ya en los últimos años de vigencia del idealismo purista académico, atisbándose en él tenues intenciones realistas en algunos de los rostros, aunque el forzado encaje espacial de las figurillas del fondo tras una baran-



Juan García Martínez. **Los amantes de Teruel.**

dilla de extraña ubicación disturben en cierta medida el buen resultado general de la composición.

Ossorio reproduce el cuadro en un grabado (pg. 277) y recoge una de las críticas que la obra de García Martínez recibió tras su exposición: «*Gran casta de color, buena marcha en su manejo, verdad y entonación adecuada y bastante conexión en el dibujo, éstas son las cualidades más sobresalientes que se notan en el cuadro. Imposible es prestar más ternura a la cariñosa posición de Doña Isabel, cuya cabeza expresa muy bien aquel amor sin igual que le profesara á su amante; y es tan blanda de tintas, está llevando el color con tanto agrado, que creemos no habrá nadie que no reconozca en su autor grandes, muy grandes dotes de artista. Es*

inmejorable en el modo como está pintado el paño negro; y el blanco semeja en la valentía con que está ejecutado un paño de los que pintaba el Españoletto. La cota de mallas tiene mucha verdad, como asimismo las manos del infortunado Marsilla. ¡Lástima que los tipos de la vieja y personajes que se ven en segundo término sean algo feos, y roben un encanto más a un cuadro que aparte de algunos pequeños defectos, nos presenta tan buenas dotes! Estamos seguros que corregidos éstos, siendo grande el talento del Sr. García, nos dará en otra Exposición cualquiera prueba de haberlos advertido, admirando el público de este modo sus bellas y notables producciones.»

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 10-2-1859 en 12.000 Reales, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 29). Madrid. M.A.M. (nº reg. 17-G). Depositado en Zaragoza. Universidad. R.O. 17-12-1884.
 BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1858, pg. 9. Cruzada Villamil, 1865, pg. XVII, nº 29. Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 276-8. Pantorba, 1980, pg. 73. Reyero, 1987, pgs. 128 y 404.
 EXPOSICIONES: Madrid, 1858, nº 57.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN
(1843-1924)

24

ANTES DE LA BODA

O/L 1,19 x 0,93

Firmado: «Muñoz Degrain / Roma 1882» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «T. 641.» (áng. inf. dcho.)

Madrid. Museo del Prado. Nº 3779

Presentado por Muñoz Degrain a la Exposición Nacional de 1884 junto con su famoso cuadro **Los Amantes de Teruel** (Prado Nº 4521), se trata de un bellissimo estudio del personaje de la desconsolada Doña Isabel de Segura, protagonista de esta legendaria historia, inmortalizada en el siglo XIX por la obra teatral de Hartzenbusch.

Vestida ya con un lujoso traje nupcial, la doncella espera su próximo e indeseado desposorio con el caballero don Rodrigo de Azara, impuesto por su padre, habiendo de renunciar al amor único y verdadero de don Diego de Marsilla, que finalmente triunfará con la muerte de ambos amantes (véase Nº 23), mostrando en su rostro la desesperada resignación de su alma.

Pintado también en Roma, aunque dos años antes que el gran cuadro que inmortalizaría para la posteridad el trágico final de los dos famosos amantes, este lienzo muestra el estado emocional de su protagonista inmediatamente antes del desenlace fatal, y anticipa en cierto sentido la motivación del pintor valenciano hacia el argumento del lienzo que le consagrará entre los grandes maestros españoles de la pintura de Historia.

Con la singular modernidad de su factura más personal y enérgica, Muñoz Degrain representa a la desdichada novia con la mirada baja y las manos sobre el regazo, ataviada con un llamativo vestido de reflejos nacarados, y adornada con una rosa sobre



Antonio Muñoz Degrain. **Los amantes de Teruel**. 1884.
Madrid. Museo del Prado.

el pecho, collar de cuentas y velo sobre la cabeza. Está sentada en la soledad de su estancia, cuyas paredes parecen cubiertas con tapices, junto a una mesa sobre la que pueden verse un cofre con joyas y una copa con rosas.

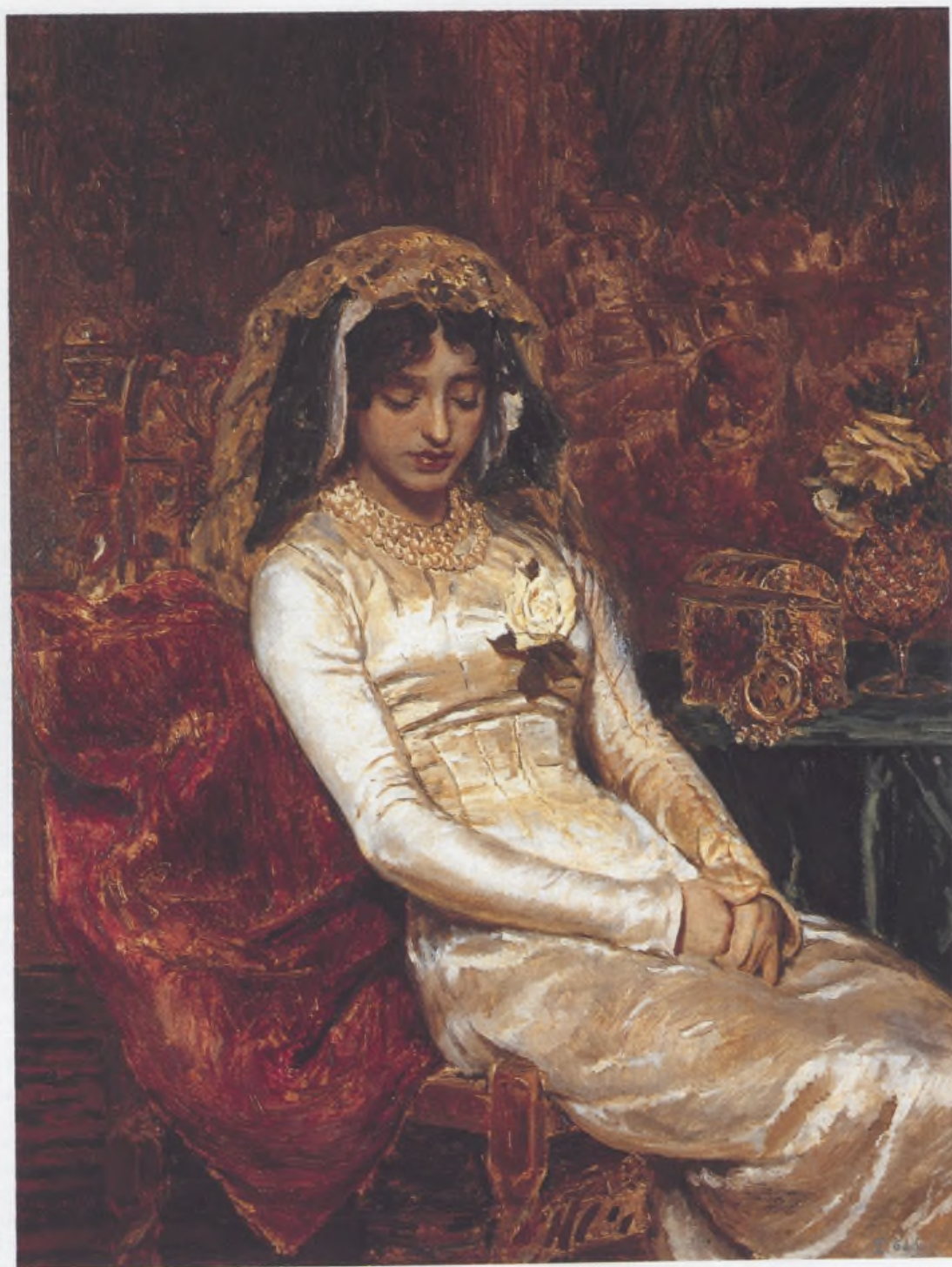
Como sucede en buena parte de la producción del artista (véase Nº 28), Muñoz Degrain muestra en esta pintura su rendida admiración por los grandes maestros de la pintura veneciana, en la riqueza sensual y exuberante del colorido y la absoluta libertad de su trazo, de ricos empastes, que alcanzan grados de abstracción casi absoluta en zonas como el tapiz del fondo, de factura fluida y deshecha, logrando una capacidad expresiva de los valores puramente pictóricos de asombrosa contemporaneidad, que suplen con mucho sus descuidos de dibujo, a los que el artista valenciano nunca atendió, en favor de su exaltada visión del color, rebosante y pleno, que caracteriza toda su producción. No obstante, lejos de distraer la atención del espectador en los elementos decorativos de la composición, como ocurre en muchas de sus obras, Muñoz Degrain logra en este caso concentrar exclusivamente la atención del espectador en la figura de Doña Isabel, de boca carnosa y grandes párpados, tratada con una dulzura serena e íntima, que traduce espléndidamente su hondo y callado dolor ante tan irremediable sino.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 28-11-1884, en 3.000 pts., con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 641). Madrid. M.A.M. (nº reg. 141-M). Depositado en Santiago de Compostela. Sociedad Económica de Amigos del País. R.O. 24-4-1885. Devuelto al Museo del Prado en 1973.

BIBLIOGRAFÍA: Cal. Exp. 1884, pg. 98. Rodríguez García, 1966, pg. 187. Puente, 1985, pg. 185. Díez García, 1992, pgs. 386-7.

EXPOSICIONES: Madrid, 1884, nº 498



Antonio Muñoz Degrain. Antes de la boda.

VICENTE NICOLAU CUTANDA
(1852-1898)

Nº 25
LA VISIÓN DE FRAY MARTÍN

O/L 1,42 x 2,10

Firmado: "V. Nicolau Cutan/da" (áng. inf. dcho.)
Ins. Inv.: "T. 683" "M.A.M.-10 (N)" (áng. inf. izdo.)

Museo del Prado. (Nº 6244)
Depositado en Murcia. Museo

El cuadro está inspirado en el Canto I del poema homónimo de Núñez de Arce, en el que el fraile agustino Martín Lutero acude en su convento a la llamada de maitines, ocupando su lugar en la sillería del coro. Dos monjes dirigen la ceremonia frente al facistol, presidido por un crucifijo de gran tamaño y dos altos cirios. La escena permanece en tinieblas, sólo rotas de pronto por las visiones surgidas de la mente atormentada de Lutero. Al fondo se adivinan las vidrieras góticas del templo y tras el altar se amontonan esqueletos en fantásticas posturas, tal como describe el poema. (1)

La obra, que evoca con escenografía realmente espectacular las dudas y tentaciones tradicionalmente atribuidas a Martín Lutero, es de clara intención simbólica y tiene una gran capacidad sugeridora. Los tonos son oscuros, el color y la luz se concentran en la llama rojiza de los cirios y en las visiones fantasmales que atormentan a Lutero. En primer plano, la intensa sensualidad de la figura de la mujer se impone a la dramática actitud del fraile en su intento por negarla.

Pese a indudables aciertos plásticos, la pintura de Cutanda recibió la crítica negativa de Isidoro Fernández Florez: «*La visión de Fray Martín es una visión demasiado sólida. La primera condición de las visiones es la de ser vaporosas; no es posible que aquellos seres asciendan por el espacio del coro; tienen que venirse a tierra. Son más sólidas que los frailes seguramente. En este cuadro hay dos cirios con dos pabilos como dos bogueras. En las «Pesadillas», de Benlliure, que me recuerdan este cuadro, el color es blando, la luz soñada y el estilo brillante. El Sr. Nicolau ha pintado una poesía en prosa.*»



José Jiménez Aranda. *Visión de Fray Martín*. 1880. Aguada.
Col. Hijos de Doña Paz Giménez Velázquez.



Joaquín Bilbao. *La visión de Fray Martín*. 1897. Yeso.
(Exposición Nacional).

Con este cuadro, Nicolau Cutanda acudió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, donde fue premiado con una 3ª Medalla. El mismo asunto fue tratado posteriormente con mayor fortuna por los pintores Germán Alvarez Algeciras (nº.1849) y José Jiménez Aranda (1837-1903), que en una serie de tres dibujos realizados en 1880-81, interpreta los tres cantos del poema de Núñez de Arce respectivamente. El tema fue abordado también por el escultor Joaquín Bilbao (n. 1864) en su relieve «*La visión de Fray Martín*», que presentó en la Exposición Nacional de 1897.

La obra de Cutanda entronca directamente con el sentido filosófico-moral del poema de Núñez de Arce, y nos transmite, a través de la

figura de Lutero, la propia vacilación espiritual del poeta y de su época.

Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) se manifiesta como el poeta de su presente, preocupado por temas eminentemente contemporáneos y de carácter social, donde los principales problemas son el dolor, la frustración y la duda. En 1880 se publicó *La visión de Fray Martín* en cuyo prólogo titulado *Cuatro palabras al lector*, explica el autor sus intenciones: «*El protagonista del nuevo poema que ofrezco al público es Martín Lutero. Mi objeto, al escoger este asunto, ha sido el de representar con los vivos colores de la fantasía las vacilaciones, incertidumbres y terrores que debieron conmovier el espíritu del impetuoso agustino, antes de que se decidiese a quebrantar los vínculos de la obediencia, a declararse en herética rebeldía contra Roma y a trastornar la paz del mundo cristiano.*»

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 22-6-1885 en 1.000 pts. (Inv. N.A. 683). Ingresado en Madrid. M.A.M. (nº Reg. 6-N) por O. de 14-9-1897. Depositado en Murcia. Instituto General y Técnico, por R.O. 8-2-1905. Trasladado al Museo.

BIBLIOGRAFIA: Fernández Florez, 1884, pg. 398. Cat. Exp., 1884, pg. 102. Ruiz Cañabate, 1889, pg. 398. Cat. M.A.M., 1899, pg. 52, nº 297. Cat. M.A.M., 1900, pg. 67 nº 496. Pantorba, 1980, pg. 121. B.M.P. nº 18, 1985, pg. 170. Quesada, 1992, pg. 124. Repr. pg.122.

EXPOSICIONES: Madrid, 1884, nº 517.



Vicente Nicolau. *La visión de Fray Martín.*

(1) -Poblóse la ancha bóveda de informes y fantásticos séres, que en borrenda, vertiginosa danza, en incesante giro, en continuo movimiento, como nocturnas aves, por el aire vago agitaban sus alas no sentidas. [...] Y cuantos vicios escondidos yacen en lo obscuro del alma, allí, en confuso turbión, tomando caprichosas formas, cruzaban cual relámpagos. La gula, la codicia, el rencor, la hipocresía, larvas del humano rostro, serpeaban con cárdeno fulgor en las tinieblas. [...] Allí la voz en que el amor profano se revuelve ignorado y contenido, como el fuego volcánico en las duras entrañas de la tierra, revestía gallardas formas de mujer. ¡Cuán fácil mostrábase el amor, desnudo el seno y palpitante, la febril mirada

incitando al placer y la entreabierto boca ofreciendo al corazón lascivo un ósculo sin fin como el deseo! [...] El fraile, jadeante y confundido cual si tomara en la incesante rueda parte activa también, la deslumbrada vista alejó de la imponente nave, clavándola en el suelo. ¡Ay Pero nunca biciera tal. Horripilante cuadro, que heló su sangre y de sudor de muerte cubrió sus miembro rígidos, de pronto birió su trastornada fantasía. Fríos y descarnados esqueletos recién salidos de sus tumbas, mudos, inmóviles y absortos, con los brazos tendidos, en la iglesia se agolpaban de espaldas al altar, mirando al coro, y animaban sus mustias calaveras mueca infernal, incomprensible, oscura.

JUAN LUIS LÓPEZ GARCÍA
(1894-1978)

26

OFELIA ALDEANA

O/L 0,95 x 1,90

Firmado: «Juan-Luis / =MCMXXII» (áng. inf. izdo.)

Museo del Prado (Nº 4745)

Depositado en Madrid. Ministerio de Justicia

Representa el cuerpo muerto de la joven Ofelia, que yace plácidamente sobre un lecho de flores. La figura, destacada en primer término, aparece con el torso parcialmente desnudo y los cabellos flotando sobre la hierba. Al fondo, el paisaje campesino está descrito minuciosamente, pudiendo distinguirse el castillo, la aldea, el río que serpentea entre los campos; elementos que evocan los diferentes pasajes del hecho literario en que está inspirado.

En efecto, se trata de una particular visión del personaje femenino de *Hamlet*, objeto del amor del protagonista. Así, Ofelia simboliza el ideal femenino capaz de transformar la realidad que la rodea. Sin embargo no logra esquivar la tragedia y perece, en su locura, como víctima inocente del destino. En el drama de Shakespeare el episodio, imbuido de sentimiento poético, es narrado a través de los labios de la reina: *«Inclinado a orillas de un arroyo, élévase un sauce, que refleja su plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con caprichosas guirnaldas de renúnculos, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan un nombre grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difunto. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento. Mas no podía esto prolongarse mucho, y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos.»*



John Everett Millais. *Ofelia*. 1851. Tate Gallery. Londres.

Esta bella pintura es una de las obras más destacadas dentro de la producción de Juan Luis. La composición amable y relajada, pese a lo trágico del tema, transmite una sensación de calma y serenidad. Los colores, suaves, recogen diferentes gamas de verdes y azules, el dibujo es firme y bien trazado. La figura se integra de forma natural en el paisaje concebido con una visión de explosión primaveral, lo que remite al mundo prerrafaelista y su preocupación por transmitir fielmente los detalles y los colores de la naturaleza, llegando a evocar la *Ofelia* pintada por John Everett Millais en 1851 (Lon-

dres. Tate Gallery), si bien la concepción del paisaje, al que se concede gran protagonismo, recuerda la minuciosidad descriptiva de los primitivos flamencos.

Fue presentado por su autor en la Exposición Nacional de 1922 donde recibió Medalla de 2ª clase, calificándose entonces por la crítica como *«una obra preciosa, acordada en tonos bajos y patinados, con sabor a museo.»*

La legendaria historia de Hamlet, está basada en una antigua narración escandinava que se remonta al siglo XII, y fue cantada y enriquecida por los poetas del norte de Europa hasta llegar al siglo XVI, en que la pluma de Shakespeare la hiciera inmortal. La primera representación de *Hamlet* tuvo lugar probablemente en 1601.

El mundo colorista e imaginativo de Shakespeare, y en particular el personaje de Ofelia, encarnación del espíritu romántico por excelencia, atrajo la atención de grandes pintores europeos del siglo XIX, como Delacroix, quien pintó en dos ocasiones *La muerte de Ofelia*, una en 1838 (Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlung. Neue Pinakothek) y otra en 1853 (París. Museo del Louvre).

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. 14-6-1922 en 4.000 pts., con destino al M.A.M. (nº reg. 62-L). Depositado en Madrid. Ministerio de Justicia. R.O. 15-10-1931.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1922, pg. 34. Pantorba, 1980, pg. 251, 255. B.M.P. nº 6, 1981, pg. 184. Tovar, 1986, pg. 200.

EXPOSICIONES: Madrid, 1922, nº 282.



Juan Luis López García. **Ofelia aldeana.**

EDUARDO ROSALES GALLINA
(1836-1873)

27
OFELIA

O/L 0,60 x 0,95
E: Testamentaria de Rosales (al dorso)
Madrid. Museo del Prado. (Nº 4623)

Al igual que otros muchos artistas españoles (véase Nº 26) y europeos, Eduardo Rosales también quedó hondamente seducido por el personaje de Ofelia, la frágil e inocente amada del *Hamlet* de Shakespeare. En efecto, en 1871 firma su espléndido lienzo **Hamlet y Ofelia** (Aguilera, s.a., lám. XXV), hoy lamentablemente en paradero desconocido, así como una pequeña y deliciosa tabla (Vitoria. Museo de Bellas Artes de Alava), en la que aparece tan sólo la joven doncella en pie, de cuerpo entero, con un cesto de flores en el regazo. Por otro lado, en 1869 Rosales había pintado un **Retrato de señora**, vestida a la moda del siglo XVI y probablemente también inspirada en el mismo personaje.

Este soberbio esbozo que posee el Prado ilustra el hallazgo del cuerpo sin vida de Ofelia flotando sobre las aguas del río, al que cayera tras romperse la rama del sauce donde se había encaramado para colgar una guirnalda de flores.

Tan sólo apuntado el esquema general de su composición, a base de una extraordinaria economía de medios y un sintetismo formal rayano en la abstracción, a base de puras manchas de color y rasguños del pincel, Rosales consigue sin embargo sugerir espléndidamente, con apenas unos trazos, la blanca mancha del cuerpo inerte de Ofelia flotando en el remanso del río, sugiriendo su vientre hinchado con una intención realista visiblemente alejada del idealismo poético de otras versiones conocidas de este argumento. En la orilla, un personaje indeterminado, omitido en el texto, descubre el cadáver de la doncella, adivinándose tras él los troncos de algunos árboles ante un fondo de lejanía y un grupo de juncos, bordeando el río en el extremo derecho de la composición; paisaje que constituye indudablemente el interés primordial del cuadro.

Considerado tradicionalmente como boceto para una composición de mayor empeño, inconcluso por la prematura muerte del artista en 1873, la extraordinaria modernidad de su factura, inigualada por artista español alguno de su tiempo, conceden a esta



Eduardo Rosales. *Ofelia*. Vitoria. Museo de Bellas Artes de Alava.

pintura una significación muy especial en la producción de este gran maestro.

Así, llama poderosamente la atención la extremada delgadez de su materia, que llega a resaltar en algunas zonas los valores plásticos de la preparación del lienzo, así como el uso del trazo negro, rápido y seguro, para perfilar las figuras principales de la escena y la línea del río, junto a la gama de tonos fríos y suaves con que está resuelta la composición, tan característica de la obra de Rosales y especialmente adecuada en la ambientación desapacible y triste de tan dramática escena, concebida bajo esquemas geométricos muy evidentes. Su aspecto inconcluso y el asombroso sintetismo de su factura, tan cercano a nuestra sensibilidad con-

temporánea, han de ser valorados, sin embargo, en el entorno de las corrientes estéticas vigentes en el Madrid de Rosales para poder calibrar objetivamente lo avanzado del arte de este maestro para su tiempo, y las prometedoras expectativas de su evolución, sesgadas con su muerte. Aunque se ha esgrimido ésta como la causa de que este esbozo quedara sin terminar, no es ni mucho menos el único ejemplo de obra sin concluir en la producción del pintor. Basta recordar algunos otros cuadros de Rosales que guarda el Prado como su magnífico **Desnudo de mujer saliendo del baño** (nº 4616) o el mismo **Tobías y el Ángel** (nº 4620), pintado durante su juventud, para intuir más bien en ello un intento de búsqueda de nuevos recursos expresivos y valores puramente pictóricos, en la línea de las más avanzadas propuestas de las vanguardias europeas de esos años. De la Puente subraya ya este aspecto, al referirse al cuadro como *«becho con la menor cantidad imaginable de pintura, dejado inconcluso, porque Rosales sin duda sabía que el perturbador y reprochado non fini era camino por donde sondear nuevas semánticas pictóricas»*.

Por su parte, Salas recoge erróneamente como referida a este cuadro la bibliografía de las otras versiones del tema pintadas por Rosales mencionadas anteriormente.

J.L.D.



Eduardo Rosales. **Ofelia.**

PROCEDENCIA: Adquirido por O.M. 28-1-1965 a María de Mora y Aragón en 35.000 pts., con destino al M.A.M. (nº reg. 515-R).
BIBLIOGRAFIA: Puente, 1973, pg. 38. Salas, 1973, pg. 70. Revilla Uceda, 1982, pg. 46. Puente, 1985, pg. 234. Lorente, 1989, pg. 131.
EXPOSICIONES: Tokyo-Kyoto, 1970, nº 117. Madrid, 1973, nº 29. Itinerante, 1984-5, nº 10.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN
(1843-1924)

28

DESDEMONA

O/L 2,07 x 2,75

Firmado: «MUÑOZ DEGRAIN. (1887)» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «T. 1096» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado. (Nº 5502)

Depositado en Santa Cruz de Tenerife. Museo Municipal

La apasionada admiración que el valenciano Antonio Muñoz Degrain manifestó durante toda su vida por la ciudad de Venecia se vió reflejada en su pintura no sólo con numerosas «vedutte» de sus palacios, lagunas y canales surcados por góndolas a distintas horas del día, sino que su marco escénico también le sirvió de vehículo de inspiración para su particular interpretación pictórica de una de las más bellas y sublimes tragedias surgidas de la pluma de William Shakespeare: *Otelo*.

En efecto, la perfecta y diabólica trama urdida por el envidioso alférez Yago sobre los fatales celos del Moro de Venecia hacia su fiel y bella esposa Desdémóna, que culminaría

con su asesinato a manos del enloquecido Otelo, utilizando como arma el pañuelo señalado por el traidor como prenda de amor del inocente capitán Casio hacia la rubia y cándida Desdémóna, inspiró en primer lugar a Muñoz Degrain un soberbio lienzo de grandes dimensiones (2,70 x 3,64), titulado **Otelo y Desdémóna**, premiado con una 1ª medalla en la Exposición Nacional de 1881 (Nº 477) y conservado actualmente en el Museo de Arte Antiga de Lisboa.

Pocos años después, en 1887, el artista valenciano inmortalizó de nuevo a los personajes principales del drama de Shakespeare en sendos lienzos de iguales dimensiones y pintados como pareja, que presentó a la Exposición Nacional de ese año, siendo uno de ellos el cuadro participante en esta muestra. A esta nueva recreación de los protagonistas de la famosa tragedia bien pudo contribuir el estreno, el 5 de febrero de ese mismo año, de una de las últimas y más grandes óperas del entonces ya viejo Giuseppe Verdi: *Otello*, cuyo libreto fue adaptado por el también compositor Arrigo Boito, sirviendo así una vez más la recreación lírica de temas literarios a la mayor difusión de sus argumentos y, por tanto, a su interpretación pictórica por los artistas europeos decimonónicos.

En esta ocasión, Muñoz Degrain representa a la desconsolada Desdémóna retirada sola en su estancia, sumida en la penumbra de una tenue lámpara de aceite. Sentada en un espléndido banco de madera tallada y ataviada con un traje igualmente lujoso, adornado con riquísima pedrería, enjuga las lágrimas de su desdichada



Antonio Muñoz Degrain. **Otelo y Desdémóna**. 1881.
Lisboa. Museo de Arte Antiga

hasta hoy, Muñoz Degrain vuelve a hacer gala de su lenguaje plástico más rico y personal, mostrando algunas de sus reconocidas especialidades, de resultados parecidos a otros cuadros de carácter similar (véase Nº 24), como los reflejos cambiantes del vestido y las joyas de Desdémóna, los objetos en penumbra que ambientan la escena, resueltos con una técnica extraordinariamente jugosa y suelta en su recargada decoración, rasgos todos ellos que ponen de manifiesto, tanto la modernidad de su arte para su tiempo, como su deuda directa con la gran pintura veneciana del *Cinquecento*, a la que además contribuye en esta ocasión el tema representado, y que incluso puede advertirse el prototipo femenino que encarna a la protagonista de la escena, de facciones anchas y modelado rotundo y pleno, que evoca de inmediato tanto a las ebúrneas matronas lujosamente vestidas de los lienzos de Veronés como a la imagen por excelencia de *prima donna* de la lírica.

A este aspecto teatral con perfume de guardarropía operística se refiere la ácida crítica que Segovia Rocabertí hace en clave de humor de los dos cuadros presentados por Muñoz Degrain a la Exposición Nacional, descalificando además su calidad con una ironía tan mordaz como injusta:

«Una prima donna huída
y un africano siniestro.
¡Respetemos la caída
de un maestro!».



Antonio Muñoz Degraín. *Desdémona*.

Inexplicablemente, Rodríguez García alude a estos dos cuadros al hablar de la Exposición de 1887, afirmando que Muñoz Degraín *presentaba dos obras, sin que sepamos cuales*, ignorando sus asuntos al no ser recogidos por Pantorba.

Por otra parte, resulta igualmente extraño que el Estado adquiriera uno sólo de los lienzos, ignorándose el paradero actual de su pareja.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 15-10-1891 en 2.000 pts., con destino al M.N.P.E. (Museo del Prado). (Inv. N.A. 1096). Madrid. M.A.M. (nº reg. 98-M y 143-M). Depositado en Santa Cruz de Tenerife. Museo. R.O. 29-11-1900.
BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1887, pg. 136. Segovia Rocabertí, 1887, pg. 52. Cat. M.A.M. 1899, pg. 51, nº 289. Cat. M.A.M. 1900, pg. 66, nº 486. Rodríguez García, 1966, pg. 80.
EXPOSICIONES: Madrid, 1887, nº 548.



MANUEL DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ
(1840-1906)

Nº 29

MARGARITA DELANTE DEL ESPEJO

O/L 1,85 X 1,02

Firmado: «MD Roma / 1866» (áng. inf. dcho.)
Ins. Inv.: «M.A.M. 9 (D)» «T. 216» (áng. inf. dcho.)
Museo del Prado. (Nº 6368)
Depositado en Jaén. Museo. (Nº Inv. 216)

Pintura enviada por Domínguez desde Roma a la Exposición Nacional de 1866, en la que fue premiada con una 3ª medalla, y en cuyo catálogo se ilustraba con el pasaje del **Fausto** de Goethe en que está inspirada: «¡...*Quē hermosas joyas! ¡Que bien me sientan! ¡Parezco otra!... ¡Sin estas bellas cosas nadie nos mira! ¡Pobres de nosotras!*»

La joven, de cabellos rubios peinados con largas trenzas, aparece de cuerpo entero ante el espejo de su tocador, en el que se prueba un collar de perlas que ha cogido de un joyero. Detrás, en la penumbra, se adivina la silueta de una rucá.

Este lienzo es obra muy singular, tanto en la producción de Manuel Domínguez como en el panorama general de la pintura española de su tiempo, dada la extraordinaria fidelidad con que el artista asume en ella las doctrinas de los pintores nazarenos, de la que hubo de quedar fuertemente impactado a su llegada a Roma poco antes, tanto en sus aspectos estéticos como en el contenido del argumento, superando ampliamente las cotas alcanzadas algunos años antes por el grupo de pintores catalanes seguidores de este movimiento, como Lorenzale o Espalter.

En efecto, la bellísima figura de la joven, resuelta con un dibujo extremadamente elegante y refinado, de gran pureza de líneas, la delicadeza de su pose y la maestría técnica en el tratamiento de algunos objetos como el cofre de las joyas o la limosnera con las llaves que cuelga del cinturón de la doncella, junto al uso de una iluminación fuertemente dirigida, que hace destacar su figura del resto de la estancia, en penumbra, hacen de esta pintura una de las piezas capitales de la influencia —tímida y puntual— que el



Manuel Domínguez. **Margarita y Metistófeles en la Catedral.** Col. Particular.

mundo nazareno tuvo en el arte español.

Por otra parte, el tipo de indumentaria y accesorios están inspirados directamente en el mundo alemán, sin duda tomando como modelos dibujos o grabados manejados por este círculo de artistas con los que Domínguez entró en relación.

Nada más actual para un artista joven recién llegado a Italia y fascinado por los nazarenos alemanes, que inspirarse para una de sus primeras obras en el **Fausto** de Goethe, quizá la obra literaria contemporánea que más interés despertó en los pintores europeos durante todo el siglo XIX.

Iniciada su publicación en 1790 y su segunda parte en 1832, después

de la muerte del escritor, Gounod estrenó su ópera *Faust* en el Teatro Lírico de París el 19 de marzo de 1859, por lo que en el momento en que Domínguez pintó su obra, el poema de Goethe estaba de plena actualidad.

Precisamente, uno de los momentos culminantes de esta ópera es el aria de Margarita «*Ab!... Je ris de me voir si belle en ce miroir...*», pasaje en el que está basado el cuadro y que corresponde al acto I parte I del texto de Goethe, en que la inocente Margarita encuentra un cofre de joyas en el armario de su cuarto, que Mefistófeles le había entregado a Fausto, como obsequio tentador para su amada.

Curiosamente, varios años después de pintar esta espléndida obra juvenil, Domínguez volvería a retomar, en plena madurez de su carrera, el tema de **Margarita y Mefistófeles en la catedral**, en un pequeño lienzo conservado en colección particular.

J.L.D.

PROCEDECENCIA: Adquirido por R. O. de 3-5-1867 en 400 escudos, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 216). Madrid. M.A.M. (nº reg. 9-D Y 15-D). Depositado en Jaén. Diputación. R.O. 14-7-1928.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1866-7, pg. 24. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 187. Cat. M.N.P.E. 1889, nº 61. Cat. M.A.M. 1899, nº 76. Cat. M.A.M. 1900, nº 86. Lozoya, 1940. Pantorba, 1980, pg. 95. Díez García, 1991, pgs. 158-159, repr. pg. 85. Díez García, 1992 I, pgs. 118-9. Capelástegui, 1992, pg. 354.

EXPOSICIONES: Madrid, 1866-7, nº 118. Milán, 1991, nº 25. Itinerante, 1992-3, nº 19.



Manuel Domínguez Sánchez. Margarita delante del espejo.

DIÓSCORO TEÓFILO PUEBLA TOLÍN
(1832-1901)

30

MARGARITA Y MEFISTÓFELES EN LA CATEDRAL

O/L 1,27 x 1,01

Firmado: «Dióscoro / 1867» (ang. inf. izdo.)

Museo del Prado (Nº 6794)

Depositado en Burgos. Museo

(Goethe: *Fausto*, 1ª Parte. Escena de la Catedral: Margarita entre la multitud, detrás el Espíritu Maligno)

«Espíritu Maligno» — ¡Qué tiempos aquellos, Margarita, en que con el corazón inocente y puro te aproximabas a estos altares para elevar al cielo una plegaria que apenas podían murmurar tus labios! ¡Qué tiempos aquellos en que sólo pensabas en Dios y en los juegos de tu infancia! Bien lo ves, Margarita, todo cambia; tu cabeza y tu corazón están llenos ahora de remordimiento, de miseria y de pena. ¿Acaso vienes a rezar por el alma de tu infeliz madre, que no pudo resistir el peso de tu falta? ¿Y no sientes agitarse algo en tu seno que te estremece y atormenta?...

Margarita — Estoy en un círculo de hierro y todo me oprime; la bóveda que tengo sobre mi cabeza descende y me aplasta. ¡Me falta aire que respirar!

«Espíritu Maligno» — ¡Ocúltate! El pecado, la vergüenza y el vicio deben envolverse en negro velo ¡Ay de ti, si buscas el aire y la luz!... Los bienaventurados apartan de ti los ojos y el justo que pasa no te tiende ya la mano ¡Estás condenada!

Margarita — Vecina, dadme vuestro pomo (cae desmayada).

Esta escena, genialmente sugerida en el drama, es representada por Puebla en el interior de una catedral gótica, en la que las figuras protagonistas —Margarita y Mefistófeles—, situadas en el centro de la composición, ajustan una imagen circular que alegóricamente componen la misma línea sintetizadora —sin principio ni fin— de la propia obra de Goethe, en la que se profundiza sobre la utópica lucha entre el bien y el mal, entre el ideal y la realidad, entre la moral individual y la moral social, «una obra que va del cielo a la tierra, de lo posible a lo imposible, de la grosería a la delicadeza; en ella están reunidas todas las antítesis que el juego de un audaz talento es capaz de imaginar», según palabras del propio autor.

En este lienzo, el pintor burgalés consigue, con recursos lumínicos un tanto efectistas, destacar la delicada y pálida figura de Margarita quien, con una mirada extraviada, deja caer su libro de



Eugène Delacroix. **Margarita en la Iglesia**. 1820.
Litografía.

oraciones y se lleva la mano a la cabeza instantes antes de caer desmayada. Contrasta con su delicadeza la grotesca representación de Mefistófeles —caricaturescamente caracterizado—, inclinado sobre ella y susurrándole al oído las causas de su desdicha, totalmente vestido de rojo y más en penumbra. Ambas figuras están tratadas con una extremada calidad dibujística y una indiscutible maestría cromática, a base de ocre y pardos suavemente modelados que brillan con inusitados toques de blanco, resaltando también, dentro del más genuino purismo nazareno, detalles como las páginas del libro caído, los pliegues del vestido y los brocados de las damas; aspectos que hacen de esta pintura, presentada a la Ex-

posición Nacional de 1867, una obra de calidad comparable a otras de Puebla premiadas en anteriores ediciones de estos certámenes.

El resto de las figuras, también están estudiadas individualmente, como puede advertirse claramente en el caballero del flanco derecho cuyo rostro, como señala Díez García, corresponde al del protagonista de su famoso cuadro **Primer desembarco de Colón en América** (Prado nº 6766) o como el de la señora que, arrodillada en el banco y con gafas lee el libro, pudiendo apreciarse, no obstante, ciertos descuidos en el dibujo de la dama que en la esquina izquierda sobresale en primer término, un tanto descompensada en sus proporciones y tratamiento.

En lo que a la representación pictórica de este argumento se refiere, el tema de *Fausto* en España, puede considerarse, después del *Quijote*, como la más extensa fuente de inspiración literaria para una gran cantidad de artistas que concurren a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, del mismo modo, también llegó a ser internacionalmente un asunto fascinante, a cuya atracción no escaparía el propio Delacroix, quien en 1820 publicó una serie de 17 litografías ilustrativas del drama —elogiadas por el propio Goethe— que fueron muy difundidas en España y que probablemente Puebla conocería, ya que su pintura ahonda en parecidas referencias espaciales y compositivas.

Junto al éxito de la obra literaria, la versión lírica de Charles Gounod, estrenada en París en 1859 y representada en el Liceo de



Dióscoro Teófilo Puebla. Margarita y Metistófeles en la Catedral.

Barcelona en 1869 y en el Teatro Real de Madrid desde 1865 y casi sin interrupción hasta fin de siglo, contribuyó de una manera determinante a su difusión y popularización. Al acto IV, cuadro II

de la famosa ópera corresponde esta escena de la Catedral, con el aria suplicante de Margarita -*Seigneur daignez permettre*.

A. G.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 26-2-1870 en 1.500 pts. con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 354). Madrid. M.A.M. (nº reg. 76-P). Depositado en Zaragoza. Museo por R.O. 5-1-1877. Depositado en Burgos. Museo por O.M. de 12-12-1988.
 BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1866, pg. 55. Puente, 1956, pg. 225. Capelástegui, 1992, pg. 354, repr. pg. 355. Díez García, 1992 I, pg. 211. Eorza, 1993, pg. 78, repr. pg. 79.
 EXPOSICIONES: Madrid, 1866, nº 339. Madrid, 1956, nº 340. Zamora-Valladolid, 1989, nº 65. Burgos, 1993, nº 15.

GABRIEL MAURETA ARACIL
(1832-1912)

Nº 31

TORCUATO TASSO SE RETIRA AL CONVENTO DE SAN ONOFRE SOBRE EL GIANICOLO

O/L 1,21 x 1,71

Firmado: «Gabriel Maureta, 1864» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «M.A.M. 59 (M)» (áng. inf. izdo.), «T. 144» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado (Nº 4740)

Depositado en Madrid. Ministerio de Justicia

Torcuato Tasso (1544-1595) acudió a Roma, ciudad que había visitado en varias ocasiones, llamado por el Papa Clemente VIII para ser coronado como poeta, pero antes de que esto pudiera llegar a realizarse murió en San Onofrio, Monasterio de la Orden de ermitaños de San Jerónimo, fundado en 1434 y levantado en el Janículo, la famosa colina de Roma situada en la orilla derecha del Tíber.

Maureta traslada a su lienzo el momento en que Tasso llega al convento, tal como lo describe el catálogo de la Exposición Nacional de 1864 en la que fue presentado: «Triste, abatido y sintiendo agravar su enfermedad, rogó al Cardenal Cinzio le condujera al Monasterio de San Onofrio. Cuando llegaron salieron a recibirles el Prior y los monjes.— Padre mío, dijo Torcuato, aquí vengo a morir a vuestro lado.»

Frente a las arcadas renacentistas de acceso al convento, Tasso, acompañado por sus amigos y por el Cardenal Cinzio Aldobrandini, su protector, saluda al prior que ha salido a recibirle. Tras éste, separados a respetuosa distancia, los monjes asisten con actitud humilde al ceremonioso encuentro. En un extremo permanece la silla de manos en la que ha sido conducido Torcuato Tasso debido a su quebrantada salud. Al fondo, aparece la galería decorada con frescos que representan escenas marianas y de la vida de San Jerónimo. En segundo plano, algunos mendigos observan la escena.

Pese a que el episodio es tratado por Maureta con la pretendida veracidad que el género histórico requiere en cuanto a la ambientación e indumentarias de los personajes, el artista incurre en un involuntario anacronismo histórico al representar los frescos de la galería del convento que, en realidad, fueron pintados unos años más tarde de la muerte de Tasso. En efecto, dichas pinturas, dedicadas a narrar la vida de San Jerónimo, fueron ejecutadas a partir de 1600 por Domenichino, Claudio Ridolfi y Sebastiano Strada.

La escena está compuesta por dos grupos bien diferenciados y las figuras, de tamaño medio, están revestidas de una gran dignidad, sobre todo las protagonistas de Tasso y el prior. Toda la



Claustro del Convento de San Onofrio. Roma.

escena respira serenidad y reposo. El artista ha realizado un magnífico estudio de los personajes de los que algunos son auténticos retratos; así el pintor Rosales, gran amigo de Maureta, sirvió de modelo para la figura del enfermo Torcuato Tasso, reflejándose efectivamente en su semblante la sombra de la mortal tuberculosis que llevaría a la tumba al gran pintor pocos años después.

Pese a la costumbre de los grandes tamaños en los cuadros de tema histórico, Maureta realiza esta obra en pequeño formato, del mismo modo que lo haría unos años más tarde Rosales en su lienzo **Presentación de Don Juan de Austria al emperador Carlos V, en Yuste**, pintado en

1869 (Prado Nº 4610), con el que sentaría un precedente dentro de la pintura de historia.

La vida azarosa e inquieta de Torcuato Tasso se ve marcada por la enfermedad nerviosa que le acompañó hasta su muerte. Su producción incluso se ve en gran medida supeditada a los momentos de lucidez y reposo que le dejaba su dolencia, durante los cuales, sin embargo, escribiría algunas de las mejores páginas de la literatura italiana. Nació en Sorrento en 1544 y estudió Derecho, Filosofía y Elocuencia. A los 16 años comenzó a escribir *La Jerusalén Libertada*, obra por la que ha pasado a la posteridad, y que tardó quince años en terminar. Publicada finalmente en 1575, narra las aventuras de Godofredo de Bouillon y los cruzados en Tierra Santa para liberar el Santo Sepulcro. Tasso viajó constantemente por las pequeñas cortes italianas donde residió al servicio de sus protectores los Duques de Ferrara, d'Este o los Gonzaga de Padua. Debido a su profunda depresión y a sus exagerados escrúpulos de conciencia, que le llevaron a visitar en 1577 al Inquisidor de Ferrara en busca de perdón, hubo de ser internado en varias ocasiones para recibir tratamiento, siendo la más duradera de ellas su encierro en el manicomio de Sant'Ana de Ferrara, de donde llegó a escapar.

La novelesca vida del poeta italiano y su obra *La Jerusalén Libertada*, inspiró a numerosos músicos, poetas y pintores del romanticismo. Así, en 1833 Gaetano Donizetti estrena en Roma su opera *Torcuato Tasso*, que habla de los amores de Tasso con Eleo-



Gabriel Maureta. Torcuato Tasso se retira al convento de San Onofre sobre el Gianicolo.

nora, hermana de Alfonso Duque de Ferrara, por lo que se le encierra en prisión; cuando es liberado Eleonora ha muerto, leyenda esta que circuló durante la época romántica como verídica. Por otro lado Franz Listz compuso entre 1849 y 1854 un poema sinfónico titulado *Tasso, lamento e trionfo*, basado en un poema de Byron.

El mismo Delacroix en 1824 pintó el cuadro **Tasso en el manicomio** (Col. particular); tema que trató varias veces. Sobre una de esas versiones se inspiró a su vez Baudelaire, que escribió

en 1844 un soneto, *Sur le Tasso en prison*, que incluyó en el anexo a *Les fleurs du mal* con el número XIX.

El pintor italiano Domingo Morelli (1826-1901) inmortalizó también a Tasso en varios de sus lienzos: **Tasso leyendo la Jerusalén Libertada a Leonor** (1865), (Galería Moderna de Roma), que figuró en la Exposición Universal de París de 1867; **La coronación de Tasso** (1850-51) y **Tasso en Sorrento** (1850-51), (ambos en la Galería Moderna de Roma).

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. 24-2-1865 en 12.000 reales, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 144). Madrid. M.A.M. (nº Reg. 59-M). Depositado en Madrid. Subsecretaría de Gracia y Justicia. R.O. 20-7-1910.
 BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1864, pg. 46. Cruzada Villamil, 1865 pg. XXX, Nº 144. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 436. Ruíz Cañabate, 1889, pg. 60, Nº 178. Cat. M.A.M. 1899, pg. 46, Nº 255. Cat. M.A.M., 1900, pg. 60, nº 448. Pantorba, 1980, pg. 88. B.M.P. 1981, nº 6, pg. 183. Tovar, 1986, pg. 184, reprod. pg. 185. Montañés, 1991, pg. 409.
 EXPOSICIONES: Madrid, 1864, nº 235. París, 1867.

IGNACIO SUÁREZ LLANOS
(1830-1881)

32

SOR MARCELA DE SAN FÉLIX, MONJA DE LAS TRINITARIAS DESCALZAS DE MADRID,
VIENDO PASAR EL ENTIERRO DE LOPE DE VEGA, SU PADRE

O/L 2,00 x 3,07

Firmado: «I. S. Llanos / Madrid 1862» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «106» (áng. inf. izdo.)

Museo del Prado. (Nº 3926)

Depositado en Madrid. Museo Municipal. (I.N. 3096)

La escena recoge el momento en que el féretro del insigne escritor, fallecido en su casa madrileña el 27 de agosto de 1633, pasa por la calle de Cantarranas ante la verja del vecino convento de las Trinitarias, donde profesaba su hija, quien se asoma a un gran ventanal, rodeada por varias hermanas que intentan inútilmente consolarla. Deshecha por el dolor, estira sus brazos unidos entre los barrotes, en actitud de plegaria y desesperación, ante la visión del cadáver. Este es llevado en un ataúd tachonado y descubierto, a hombros de varios sacerdotes, acompañados por capuchinos con cirios encendidos, ante el pueblo que se agolpa en la estrecha calle y descuida su mirada del cortejo mortuorio, expectantes ante la reacción de la monja. A la izquierda, siguen el cortejo varios caballeros de la alta nobleza, ataviados con la austera moda impuesta en la Corte de Felipe IV y, en el lado contrario, una madre intenta explicar a su asustada hija el dramático espectáculo de que es testigo.

Según recoge Sánchez Camargo, «*Nueve días largos duraron las horas fúnebres de Lope de Vega. Entre otras muchas exequias, se cuentan los solemnes funerales aplicados por el eterno descanso de su alma en la parroquia de San Miguel de los Octoes por la Congregación de Sacerdotes Naturales de Madrid y los Terceros, con sermón panegírico de Francisco de Quintana. En la parroquia de San Sebastián los organizó la Cofradía de los Representantes, estando a cargo de fray Francisco de Peralta la correspondiente oración fúnebre. Muy solemnes fueron también las horas dedicadas por el protector del "Fénix", el duque de Sessa —de quien fue secretario y amigo, que, olvidado, tras el eco de los ruidos, de la amistad, y por no pagar 50 reales al año, dejó que los huesos del poeta fueran a la fosa común—, y en las cuales predicó fray Ignacio de la Victoria. En el año de 1635 fueron impresos estos tres sermones, así como la oración necrológica del doctor Fernando Cardoso, aparte de la égloga elegiaca de Antonio de la Peña, **La fama póstuma**, autor de quien cuando en vida oyó*



Ignacio Suárez Llanos. **Cabeza de Lope de Vega**. Madrid. Museo Municipal.

una disertación el "Fénix", se sintió enfermo... Versos, cantos, letrillas y hasta un irreverente **Credo**, prohibido por la Santa Inquisición, que comenzaba así: "Creo en Lope todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra..." Los aires de Madrid se llenaron del fervor de un pueblo hacia la figura más representativa del siglo de oro de la literatura española.

Fruto de los amores de Lope de Vega con María de Luján, Marcela había nacido en 1605, y el 28 de febrero de 1621, a los 15 años, profesó como monja de coro en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, trocando entonces su nombre por el de Sor Marcela de San

Félix. Tras profesar definitivamente en la orden al año siguiente, falleció a los 83 años, en 1688.

Pintura premiada con una 1ª medalla en la Exposición Nacional de 1862, fue muy elogiada por sus contemporáneos, aunque mereció el siguiente juicio de un crítico: «*En todas las fisonomías del cuadro hay verdad, sentimiento, contraste, vida y algo en la ejecución a la manera de Velázquez. Sólo la figura de la hija de Lope recuerda el maniquí en la actitud de los brazos. Perjudica al conjunto de la composición el aglomeramiento de cabezas en el fondo*». No obstante, es probablemente la obra más conocida de este pintor asturiano y su mejor cuadro de composición, testimonio de la transición —todavía tímida— del idealismo purista tardorromántico vigente en la pintura de Historia en los años centrales del siglo XIX hacia un progresivo realismo, que parece advertirse en los rostros de algunos personajes, probablemente tomados del natural, como el pobre con la camisa abierta del extremo derecho o el grupo de la mujer con la niña del primer término, sin duda el fragmento más bello de toda la composición, resuelta con una técnica extremadamente cuidada en su dibujo y el uso efectista del claroscuro.

En el Museo Municipal se conserva así mismo el boceto preparatorio para la cabeza del poeta (I.N. 6595).

J.L.D.



Ignacio Suárez Llanos. Sor Marcela de San Félix, monja de las Trinitarias Descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 14-1-1863 en 24.000 reales con destino al M.N.P.E. (Inv. N.º 106). Madrid. M.A.M. (nº reg. 66-8). Depositado en Madrid. Palacio del Senado, R.O. 3-1-1881. Pasó al Museo Municipal en 1926.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1862, pgs. 45-6. Cruzada Villamil, 1865, nº 106. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 652, repr. pg. 637. Cat. Senado 1903, pgs. 44-5. Cat. Senado 1917, pgs. 49-50. Berruete, 1926, pg. 106. Cat. Exp. 1926, pgs. 77 y 290. Sánchez Camargo, 1954, pgs. 439-441. Gaya Nuño, 1966, pg. 327. Pantorba, 1980, pg. 81. B.M.P. nº 3, 1980, pg. 178. Lafuente Ferrari, 1980, pgs. 106-7. Cat. Exp. 1981, pg. 132. Cat. Exp. 1985, pg. 162. Arias-Rincón, 1988, pgs. 100-1. Reyero, 1989, pgs. 198-199. Pérez Sánchez-Díez García, 1990, pgs. 229-230. Cat. Exp. 1992, pg. 351.

EXPOSICIONES: Madrid, 1862, nº 251. Madrid, 1926, nº 355. Madrid, 1981. Madrid, 1985, nº 135. Madrid, 1988, nº 7. Madrid, 1992, nº 521.

INTRIGA CONTRA DON FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS EN LOS JARDINES DEL BUEN RETIRO

O/L 0,55 x 0,90

Firmado: «A. Pérez Rubio» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «(M.A.M.) 13. (P)». (áng. inf. izdo.) «T. 414.» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado (Nº 5931)

Depositado en Logroño. Museo de La Rioja

La construcción del Palacio del Buen Retiro llevada a cabo por el Conde Duque de Olivares, comenzó en 1630 en los extensos terrenos situados en el extremo oriental de Madrid, a la derecha del camino de Alcalá. Allí se levantaba la Iglesia y Monasterio de San Jerónimo al que en tiempos de Felipe II se había agregado el Cuarto Real, unas pocas habitaciones hechas por el arquitecto Juan Bautista de Toledo, donde el rey se hospedaba ocasionalmente. A partir de esta construcción inicial, y por impulso de la extremada ambición del Conde Duque, se levantó durante los años siguientes un grandioso palacio destinado a celebrar fiestas magníficas y a ser el centro de una Corte brillante y atractiva para una nobleza cada vez más insatisfecha con la creciente presión fiscal de la política del valido.

Dentro del extenso parque que rodeaba el palacio se construyeron varias ermitas, edificios independientes dentro del recinto, con jardines y grutas, que no se utilizaban sólo para el culto sino como viviendas ocasionales de algún personaje, o para celebrar meriendas campestres y teatro al aire libre.

Presumiblemente, Pérez Rubio recrea el escenario de su obra en una de estas ermitas, la mayor de ellas, llamada de San Antonio de Padua o «de los Portugueses», que reunía en su configuración externa las características esenciales de estas construcciones: muros de ladrillo, con molduras de piedra en puertas y ventanas, y techos de pizarra rematados por los chapiteles altos y afilados, típicos de la arquitectura de los Austrias.

La escena se centra en cuatro caballeros, vestidos a la usanza velazqueña, que conversan entre sí. En el grupo parece estar el propio Quevedo, con sus característicos anteojos, resaltando en su traje negro la Cruz de Santiago que le fue concedida por el rey en 1617. Tras ellos, en segundo plano, una amplia escalinata conduce a la entrada de la ermita, donde un mendigo pide limosna a las personas que salen de su interior. Por el jardín que rodea el edificio pasean grupos de personas ataviadas según la moda de la época.

Se trata de un cuadro de pretensiones historicistas, en el que Pérez Rubio utiliza su característica técnica abocetada, sin profundizar en el dibujo, atendiendo sobre todo al color, que distribuye a base de manchas y pinceladas largas. No obstante, la composi-

ción es cuidada y la escena principal se concentra en su centro, dentro de los esquemas utilizados habitualmente por este pintor, distribuyéndose el resto de los personajes por el lienzo de forma anecdótica, como un mero decorado.

En diciembre de 1639 Quevedo, que se encontraba temporalmente en Madrid, fue arrestado en casa de su amigo el Duque de Medinaceli, donde residía, y trasladado, en secreto, al convento de San Marcos en León, donde estuvo preso cuatro años. Siempre rodearon a Quevedo las intrigas y las conspiraciones debido a las envidias por sus triunfos literarios y políticos, de los que él se defendía con sus versos:

*«Muchos dicen mal de mí,
y yo digo mal de muchos:
Mi decir es más valiente
Por ser tantos y ser uno.»*

Sin embargo, en esta ocasión las murmuraciones de la Corte no iban descaminadas. Dos eran los principales cargos que se le hacían a Quevedo y que fueron disculpa para su encarcelamiento: vilipendiar la política de Olivares y estar en contacto con el rey Luis XIII de Francia. Existe una larga tradición sobre las causas de su prisión, que lo asocian a dos poemas satíricos; una glosa del *Padrenuestro* y un *Memorial* dirigido a Felipe IV que este encontró un día, al ir a desayunar, bajo su servilleta. Ambos tenían un tema común, alertar al rey de la situación de España: Castilla y Andalucía sumidas en la pobreza y aplastadas por enormes impuestos debidos al Conde Duque, que necesitaba dinero para las guerras de Flandes y para la construcción del Buen Retiro, atacándose duramente en ambos poemas al valido y a su camarilla. Parece probado que efectivamente Quevedo fue su autor y que alguien próximo a él le delató, presumiblemente el Duque del Infantado, amigo suyo.

Es muy posible que Pérez Rubio escogiera este hecho histórico como tema de su cuadro, por la coincidencia de fechas entre la finalización de las obras del Retiro y el arresto del propio Quevedo.

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 23-5-1876 en 1.250 pts. con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. 414). Madrid M.A.M. (nº reg. 13-P y 27-P). Depositado en Logroño. Instituto General y Técnico por R.O. 18-12-1908.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1876, pg. 62. Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 526. Ruiz Cañabate, 1889, pg. 76, nº 223. Cat. M.A.M. 1899, pg. 55, nº 307. Cat. M.A.M. 1900, pg. 70, nº 507. Cat. Museo, 1919, pg. 60, nº 54. Saenz Ostiategui, 1988, pg. 19, 22-23, reprod. pg. 88.

EXPOSICIONES: Madrid, 1876, nº 322.



Antonio Pérez Rubio. *Intriga contra Don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del Buen Retiro.*

JOSÉ RIBELLES Y HELIP
(1778-1835)

34

EL POETA MANUEL JOSÉ QUINTANA

O/L 0,66 x 0,50

Madrid. Museo del Prado (Nº 3804)

Pocos son los retratos conocidos de la mano de Ribelles. Dedicado fundamentalmente a la pintura decorativa e ilustrativa con ciertas y esporádicas incursiones en la pintura de paisaje, de género e histórica, nos sorprende con este espléndido retrato, reflejo de la maestría y magníficas dotes de este artista valenciano, no siempre bien aprovechadas, lo que —según recoge Usoz— ya hizo lamentar al propio Goya, «...que Ribelles se hubiese dedicado a pintar para el teatro, porque descubriría en él disposición y talento suficientes para haber sobresalido en obras de mayor importancia».

Es de suponer que, dedicado Ribelles a la escenografía y decoración teatral, entrara en contacto con el escritor bien a raíz del nombramiento de Quintana como Censor de Teatros, del proyecto de escenografía de su famoso *Pelayo* —tragedia estrenada en 1805, en el madrileño teatro de los Caños del Peral— o del encargo de la realización de los dibujos que habrían de servir para grabar los retratos de sus *Vidas de Españoles Ilustres*.

Realizado en 1806, representa al escritor ante un fondo neutro del que emerge su figura, remarcado su contorno por un ligero trazo de toques blancos. Retratado de busto corto, sentado y vuelto hacia el espectador, apoya su brazo izquierdo en el respaldo labrado de una silla. De rostro alargado y cabello lacio y ralo, concentra toda su expresión en un gesto tierno, de mirada penetrante, producto de la gran capacidad de captación expresiva de Ribelles y de su excelente técnica dibujística deudora de su formación académica, resolviendo abocetadamente el resto del retrato, en el que incluso algunas zonas, como el guante que cubre su mano izquierda, se definen tan sólo por sugerentes manchas, en un lenguaje plástico de evidente recuerdo goyesco.

Pintado cuando Quintana tenía 34 años, es la única iconografía de juventud que del poeta se conoce, a pesar de ser uno de los escritores españoles más retratados a lo largo del siglo XIX, merced a su reconocido y admirado talento por la sociedad de su tiempo, al margen de cualquier inclinación política o literaria.

Manuel José Quintana (1772-1857), oriundo de Extremadura



Luis López Piquer. *La coronación de Quintana*. Fragmento. 1859. Museo del Prado. Depositado en Madrid. Palacio del Senado.

aunque nacido en Madrid, es uno de los poetas más representativos de los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX. Estudió Retórica, Filosofía y Derecho en la Universidad de Salamanca, siendo discípulo de Meléndez Valdés y de Álvarez de Cienfuegos. De 1788, a los 16 años, datan sus primeras poesías publicadas y algo más tarde empieza ya a destacarse con ensayos didácticos, trabajos críticos, periodísticos y dramáticos que le dan una gran popularidad. A partir de su célebre oda *Al combate de Trafalgar* (1805) y el primer tomo de sus *Vidas de Españoles Célebres* (1807), de exaltados tonos patrióticos, su prestigio como lírico y como prosista se consolidó abriéndole camino al mundo político en el que desempeñó altos cargos a lo largo de toda su vida. Se destacó en los momentos más difíciles de la Guerra de la Independencia por su acendrado fervor nacional, y por él también fue víctima de encarcelamientos cuando posteriormente dominaron los absolutistas y la Inquisición desplegó su más reconcentrada censura pero, muerto Fernando VII, fue nombrado Prócer del reino, Presidente de Instrucción Pública y Ayo instructor de la reina Isabel II, reconociéndosele públicamente su valía personal y profesional. Así, en un lugar destacado, entre los literatos más importantes del momento es retratado por Esquivel en 1846 en su cuadro *Los poetas contemporáneos* (Nº 37) y asimismo es distinguido públicamente en 1855 cuando las más altas personalidades políticas y culturales del país le rindieron el homenaje de su pública coronación, en el que la propia reina ciñó la corona al poeta, momento espectacularmente inmortalizado al óleo por Luis López Piquer en *La Coronación de Quintana* (Prado nº 5727).

A la muerte del escritor, este retrato pasó a propiedad de sus sobrinos, quienes, por indicación un tanto forzada del Académico, músico y amigo personal de Quintana, Asenjo Barbieri—vocal entonces de la recientemente creada Junta Iconográfica Nacional— lo donaron en 1880 para incrementar las dos salas de la Galería de Españoles Ilustres instaladas en el Prado, y que constituían el Museo Iconográfico.

A. G.



José Ribelles. El poeta Manuel José Quintana.

PROCEDENCIA: Donación de Teresa Gómez y Rivas y de Manuel José Quintana, sobrinos del escritor, al Museo del Prado para el Museo Iconográfico por Acuerdo de 18-7-1880 (Inv. J.L.N. Nº 65). Depositado en Madrid. Museo Romántico en 1923. Devuelto al Museo del Prado en junio de 1945.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp., 1902, pg. 19. Lafuente Ferrari, 1947, pg. 166. Rodríguez Moñino, 1952, Pgs. 267-279. Cat. Prado, 1972, pg. 545. Baticle, 1972, pg. 4. Valverde Madrid, 1977, pg. 95. Cat. Prado, 1985, pg. 546-7. Puente, 1985, pg. 214. Arias Inglés, 1989, pg. 319. Gómez Moreno, 1992, pg. 139.

EXPOSICIONES: Madrid 1902, nº 70. Castres, 1972, nº 8. Madrid, 1986. Madrid, 1992 (fuera de catálogo).

EL DUQUE DE RIVAS

O/L 0,76 x 0,63

Museo del Prado (Nº 3450)

Depositado en Madrid. Instituto de España

Este retrato realizado por Maureta formó parte de la Galería de Españoles Ilustres del Museo Iconográfico. Es copia del que dibujó y litografió Federico de Madrazo para «El Artista», cuya reproducción apareció en dicho periódico en la entrega nº XV de 1835, conservándose una prueba suelta de dicha litografía en la Biblioteca Nacional (I.H. 8307-2).

Representa al escritor a la edad de 44 años, de medio cuerpo, de tres cuartos a la izquierda, apoyando su brazo izquierdo en el respaldo de una silla. De abundante cabello ondulado y con grandes patillas, aparece bien vestido, como su origen y categoría social lo exigen, con camisa y corbata negra sujeta por un broche, chaleco de triple botonadura y levita negra con cuello de terciopelo. La mano enfundada en un guante sostiene un bastón.

Maureta interpreta este retrato siguiendo fielmente la estética romántica fijada por Madrazo, aunque su tratamiento pictórico evidencia rasgos peculiares que le alejan del virtuosismo dibujístico del original para dar paso a un interés por los valores plásticos y volumétricos que la propia materia pictórica exige. Es de suponer que el propio Madrazo, desde su autoridad de amigo y maestro de Maureta aconsejara y encargara a su alumno la copia, cuyo destino sería el ya referido Museo Iconográfico. La posición invertida del lienzo respecto a la litografía hace suponer razonablemente que la copia fuera realizada bien de un dibujo preparatorio o bien de la misma piedra litográfica de Madrazo.

Ángel Saavedra Ramírez de Baquedano nació en Córdoba en 1791. De familia ducal con Grandeza de España, hizo sus primeros estudios en el Seminario de Nobles de Madrid, siendo pronto nombrado Alférez de la Guardia del Rey. Se distinguió en la Guerra de la Independencia por su heroísmo y en Cádiz conoció a Quintana, cuyo consejo influiría en su vocación literaria. Concluida la guerra, se retiró a Sevilla donde se dedicó al cultivo de la literatura y la pintura, contagiándose en sus composiciones mitológicas y religiosas del neoclasicismo davidiano imperante en el



Federico de Madrazo. Don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. 1835. Litografía publicada en *El Artista*.

momento, aunque su personalidad literaria oscurecería bien pronto su faceta pictórica. Su ideología liberal le acarrió una condena a muerte en 1824 de la que se libró huyendo sucesivamente a Inglaterra, Gibraltar y Malta, donde conoció y se entusiasmó con las obras de Shakespeare, Byron y Scott, incorporándose de lleno al Romanticismo con su famoso *Moro Expósito* y en pintura con sus discretos pero interesantes retratos familiares, dentro de la más pura estética romántica.

La amnistía de 1834 le devolvió a su patria y este mismo año, al morir su hermano sin descendencia, heredó el título nobiliario del Ducado de Rivas y una cuantiosa fortuna, lo que le obligaría en cierta manera a renegar de sus ideas liberales. A partir de aquí y con esta nueva situación, formó parte del Estamento de Próceres, fue nombrado Académico de la Española, Presidente del Ateneo, Embajador en Nápoles y en París y Presidente del Consejo de Estado al final de su vida, cargos que compaginó con su actividad literaria hasta su muerte, ocurrida en Madrid en 1865.

De su producción dramática destaca su obra más conocida *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*, escrita en 1835, que marca una época y una escuela no sólo en la dramaturgia sino en toda la literatura nacional. De «...tipo exacto del drama moderno, obra de estudio y de conciencia, llena de grandes bellezas y de grandes defectos, sublime, trivial, religiosa, impía, terrible personificación del siglo XIX» la definió la crítica especializada del momento, siendo inspiración, entre otras, de la famosa ópera de Verdi *La forza del destino*.

En cuanto a la lírica de tono patriótico, son especialmente significativos sus poemas *El desterrado*, *El sueño del proscrito*, *El faro de Malta*, del periodo de su destierro, y respecto a la de tono histórico, sus *Romances históricos* de 1841, inspirados en crónicas medievales y en leyendas populares, constituyen por antonomasia «la expresión feliz del mejor Romanticismo».

A. G.



Gabriel Maureta. El Duque de Rivas.

PROCEDENCIA: Adquirido en 1881 por la Junta Iconográfica. Galería de Españoles Ilustres del Museo del Prado (J.I.N. nº 77). Depositado en Madrid. Academia de la Historia por R.O. de 27-2-1913. Pasó en 1950 al Instituto de España.
BIBLIOGRAFIA: B.M.P. nº 2, 1980, pg 122.

VENTURA DE LA VEGA

O/L 0,61 x 0,52

Firmado: «A su amigo / Ventura de la Vega / F. de Madrazo. 1849.» (centro, drcha.)
Madrid. Museo del Prado (Nº 4457)

Retratado a sus 42 años, de busto largo ante un fondo neutro, el escritor viste levita y corbata de raso negras. De frente ancha y despejada, pobladas patillas y bigote, introduce su mano entre la botonadura de la levita, sobre la que ostenta las grandes cruces de las órdenes de Carlos III —concedida en 1838—, e Isabel la Católica, cuya banda asoma tímidamente bajo las solapas.

Nacido en Buenos Aires en 1807, Ventura de la Vega se trasladó con su familia siendo aún niño a España. En el Colegio San Mateo de Madrid fue discípulo de Lista y compañero de Espronceda, con quien formaría más tarde la sociedad secreta «Los Numantinos». Profesor de la reina Isabel II, Director

del Teatro Español, del Real Conservatorio y miembro de la Real Academia Española de la Lengua desde 1842, su obra literaria, algo desigual, está compuesta fundamentalmente por poesía lírica y teatro dramático, género al que pertenece lo mejor de su producción y su obra más conocida, *El hombre de mundo* (1845), aunque llegó también a escribir algún libreto de zarzuela, como *Jugar con fuego* (1853), con música del maestro Barbieri, y gran cantidad de traducciones de obras clásicas. Figura destacada de los ambientes literarios y artísticos del Madrid de su tiempo, fue retratado por Esquivel en el cuadro **Los poetas contemporáneos** (Nº 37), en lugar preferente, junto al propio artista y destacado del resto de los personajes por su levita clara, siendo además el protagonista del lienzo de este mismo pintor titulado **Una lectura de Ventura de la Vega en el Teatro del Príncipe** (Nº 41), ambos presentes en esta exposición, y testimonio de la amistad existente también entre el escritor y el pintor sevillano.

Casado en 1838 con Manuela Oreiro de Lema, murió en Madrid en 1865.

Este es, sin duda, uno de los más hermosos retratos masculinos pintados por Federico de Madrazo durante su primera madurez a uno de sus amigos más queridos, como testimonia su dedicatoria y la soberbia calidad de su factura, en la que Madrazo destila lo mejor de su maestría retratística de estos años, todavía impregnada de un profundo halo romántico, influenciado por el arte de Ingres



Federico de Madrazo. **Ventura de la Vega**. 1834. (Dibujo).
Madrid. Museo del Prado.

y muy por encima del resto de los pintores españoles de su generación.

Así, la extraordinaria elegancia natural con que está retratado el escritor, que posa en actitud digna y noble, —con un empaque distante propio del que sueña—, al decir de Gaya Nuño—, desterrando cualquier elemento decorativo para concentrar su interés en la captación más honda y sincera de su carácter, la intensidad expresiva de sus grandes ojos y su semblante sereno, así como la asombrosa fuerza vital de su cabeza, espléndidamente modelada a base de suavísimas transparencias y breves toques de luz en las pupilas, nariz y barbilla, sitúan sin duda alguna este retrato como una de las obras maestras de toda la fecundísima produc-

ción del artista. Por otra parte, este espléndido retrato prueba la inigualable capacidad de Federico de Madrazo en ennoblecer los rasgos de sus modelos sin caer en la idealización excesiva — como puede comprobarse fácilmente con la simple comparación de esta efigie con la figura del propio Ventura de la Vega en los citados cuadros de Esquivel— abundada en este caso por los vínculos afectivos que unían a Madrazo con el modelo.

Otro testimonio igualmente interesante de la amistad de Federico de Madrazo con Ventura de la Vega, así como de la evolución física del escritor, lo constituye el bello retrato a lápiz que Madrazo le hiciera 15 años antes, en 1834, conservado igualmente en el Prado (D-5404), bajo el que Ventura de la Vega escribió de su puño y letra unos versos de su poema *La Agitación*:

*«Abrió sus ojos por la vez primera
lanzándome una lánguida mirada,
cual si sus puertas el infierno abriera
á una alma condenada!»*

El lienzo figura en el Inventario autógrafo realizado por el propio Federico de Madrazo, entre los *Retratos que he pintado despues de mi vuelta á España (en 1842), y que he regalado, ó que conservo en mi poder*: «26. retr. busto, de Ventura de la Vega, 1849.»

J.L.D.



Federico de Madrazo y Küntz. **Ventura de la Vega.**

PROCEDENCIA: Ricardo de la Vega (1902). Dña. Rosario Herrera, viuda de la Vega (1913). Adquirido por acuerdo de 23-4-1932 del patronato de M.A.M. en 1.500 pts.

BIBLIOGRAFIA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 404. Cat. Exp. 1902, pg. 62. Cat. Exp. 1913, pg. 36, repr. Du Gué Trapier, 1932, pg. 26. Pantorba, 1947, pg. 26. Gaya Nuño, 1966, pg. 250. Cat. Exp. 1970. Camón Aznar, 1970, repr. pg. 205. Puente, 1971, pg. 105, repr. pg. 101. González López, 1980, pg. 160, nº 200. Puente, 1985, pgs. 163-4. Cat. Exp. 1985, pg. 149. Cat. Exp. 1992, pg. 351.

EXPOSICIONES: Madrid, 1902, nº 361. Madrid, 1913, nº 242. Bruselas, 1970, nº 67. Madrid, 1985, nº 23. Madrid, 1992, nº 515.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL
(1806-1857)

37

LOS POETAS CONTEMPORÁNEOS. UNA LECTURA DE ZORRILLA EN EL ESTUDIO DEL PINTOR

O/L 1,44 x 21,7

Firmado: «A. M. Esquivel f.º 1846» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «T. 243» «M.A.M. 39 (E)» (áng. inf. dcho.)

Madrid. Museo del Prado. Nº 4299

Este es, sin duda, el cuadro más famoso de Esquivel, además de una de las grandes obras del maestro sevillano y pieza capital de la pintura romántica española, que ha llegado a erigirse en el testimonio gráfico por excelencia del panorama intelectual de la corte isabelina, así como de la perfecta simbiosis que durante el romanticismo madrileño mantuvieron las Artes y las Letras, de la que fue expresión máxima el Liceo Artístico y Literario, sociedad creada en 1837, de la que fueron socios destacados la mayoría de los personajes retratados en el lienzo.

Así, Esquivel recrea una reunión imaginaria de los más importantes escritores de su tiempo, reunidos en su estudio para escuchar la lectura de una obra de Zorrilla, ante la presencia del propio pintor, que abandona momentáneamente su trabajo para escucharle.

Tan interesante pintura fue analizada hace años por Pardo Canalís en un ejemplar estudio, y en ella se funde magistralmente el género del retrato colectivo —que tuvo un especial arraigo en la escuela romántica sevillana en autores como José María Romero o Rafael Benjumea además del propio Esquivel— junto a esquemas compositivos de la pintura de gabinete del barroco flamenco, al describir minuciosamente con un sentido de auténtico inventario todas y cada una de las pinturas y esculturas existentes en el estudio del pintor, convirtiendo también con ello al cuadro en documento de primera mano para el análisis de la obra, categoría social y gustos artísticos de Esquivel.

Así, según aclara Pardo Canalís, el proyecto de realizar un gran cuadro en el que se retrataran reunidos los principales poetas y literatos del Madrid isabelino fue proclamado en un principio por el casi desconocido pintor valenciano José María Bonilla (1808-1880), según publicaba *El Heraldo* el 16 de diciembre de 1845: «Sabemos que el Sr. D. J. Bonilla, escritor conocido, y que actualmente solo se ocupa en cultivar el arte de la pintura, está haciendo un gran cuadro, en el cual aparecerán retratados formando grupos y colocados alrededor de una mesa en actitud de oír la lectura de una composición dramática, los principales y más conocidos de



Antonio María Esquivel. **El pintor y su familia en su estudio, brindando con varios literatos.** Dibujo a tinta. Hacia 1846. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

nuestros literatos contemporáneos. Al señor Zorrilla será á quien se vea leyendo á los demás la composición que figurará en su mano. Este pensamiento del Sr. Bonilla merecerá sin duda grande aceptación». Sin embargo, la publicación de esta noticia levantó cierto revuelo en la prensa madrileña del momento, ya que el 7 de enero siguiente, *El Español* se apresuraba a adjudicar la paternidad de tan original idea a Esquivel, asegurando que «el señor Esquivel tiene ya muy adelantado el cuadro que representa su estudio, y en el cual aparecen los principales literatos del día en actitud de estar oyendo leer á Zorrilla. Como este cuadro ó galería de retratos, podrá tener grande interés con el tiempo, parece que el señor Esquivel, concluida que sea su obra, formará

un acta, firmada por todas las personas que aparecen en el cuadro, y en la que estos señores patentizarán la verdad histórica del cuadro. Algunas personas han hecho ya proposiciones al señor de Esquivel, para la adquisición de esta interesante obra». No cesó con ello la polémica entre los distintos diarios, ya que *El Clamor Público* volvía a asegurar en su número del día 10 de enero a Bonilla como al autor que primero concibiera tal composición. Finalmente, hubo de ser de nuevo *El Español* quien diera por zanjada la disputa en una extensa pero tajante nota publicada en su sección «Gacetilla de la Corte» del día 14 de enero: «Hemos visto en el *Clamor Público* del sábado 10 del corriente, que malinformados sus redactores, atribuyen al Sr. Bonilla la originalidad del pensamiento de reunir en un cuadro á todos los literatos de nota que existen en la corte, pensamiento que nosotros habíamos anunciado como original de D. Antonio María Esquivel. Para que se convenzan, pues, los redactores del *Clamor* de la exactitud que guardamos nosotros y hay realmente en no rebajar la gloria artística de profesor tan distinguido como el Sr. Esquivel, nos bastará decir que desde el año de 1839 y antes que padeciera el pintor sevillano la enfermedad que lo redujo al punto de perder la vista casi absolutamente, tenía ya hecho el boceto de dicho cuadro, boceto que celebraron no pocas personas distinguidas en la capital de Andalucía y que conserva doña Teresa Domínguez de Lerdo, esposa del vice-cón-

sul portugués en Sevilla, en su album, entre otros dibujos de los artistas sevillanos. El señor Esquivel no ha usurpado, como se supone, a nadie, el pensamiento del cuadro que pinta; y por nuestra parte creemos que aunque haya alguna analogía entre ambos lienzos, serán los personajes distintos, distinta la composición y distinto todo.

Precisamente al hacerse en el **Clamor Público** el anuncio á que nos referimos, llevaba el Sr. Esquivel tan adelantado el cuadro en cuestión, que ya estaban hechos cerca de 20 retratos.

De paso añadiremos que no se limita á esto sólo el proyecto del Sr. Esquivel, sino que también se estenderá á pintar otras escenas donde figuren otra clase de notabilidades, entre las que se contará el palacio real en un día de besamanos, la academia de S. Fernando en un día de sesión de los artistas más notables, el Congreso de diputados y el teatro en el momento de ensayarse una función. Nosotros damos nuestros parabién al Sr. Esquivel por esta feliz idea, idea en virtud de la que se legará á la posteridad una colección de cuadros de costumbres, tan importantes para el estudio que se haga en lo futuro de la época presente, como para conservar el recuerdo vivo de los personajes célebres de nuestro tiempo, insistiendo en este mismo sentido *El Universal* en su número del día 15. De esta ambiciosa serie proyectada por Esquivel tan sólo se conocen además de éste, el cuadro que representa un «teatro en el momento de ensayarse una función», y que no ha de ser otro que el titulado **Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe** presente también en esta muestra (Nº 41). A a este mismo concepto compositivo y temático pertenece, entre otros, el interesantísimo boceto que ilustra un **Reparto de premios en el Liceo Artístico y Literario de Madrid** que conserva el Museo Romántico (Nº Inv. 208), logrando cabalmente en efecto todos ellos el propósito expresado por el periódico madrileño en el colofón de su nota.

A pesar de esta aclaración, aun la publicación satírica *El Dómine Lucas* no desaprovechó la ocasión para dedicar a Esquivel, en su nº 23, correspondiente al día 1 de febrero de 1846, una directa acusación de plagio, en forma de poesía:

«Deja plagios, Esquivel,
no copies cosas ajenas,
que bien puede hacerlas buenas
quien tiene diestro pincel.»

Lo cierto es que, fuera o no original la idea de Esquivel, fueron los pinceles de este maestro los que han dejado para la posteridad testimonio tan importante «para el estudio que se haga en el futuro de la época presente, como para conservar el recuerdo vivo de los personajes célebres de nuestro tiempo», como auguraba *El Español*.

Según aclara también Pardo Canalís, el amplio estudio en que Esquivel ambienta la escena ha de ser el de la casa en que el artista residía en las fechas en que el cuadro se pintó, sita en el nº 1 de la madrileña calle de Santiago, distrito de Palacio. Se trata de una muy amplia estancia alfombrada, de techos altos, con un gran ventanal de cuarterones abierto a la izquierda por el que penetra la luz natural que ilumina la sala, a la que se accede por una puerta de cristales de doble hoja, entreabierta en el muro del fondo y flanqueada por dos vaciados de la Venus «Medicis» y el Hermes «de Bellvedere». En la esquina izquierda puede verse también un armario de libros, sobre el que reposa un busto femenino, probablemente de mármol, y en el extremo opuesto una chi-

menea, sobre la que varios de los invitados a la lectura aprovechan para dejar sus sombreros de copa. Los amplios muros del estudio están literalmente forrados de suelo a techo de lienzos, algunos pintados por el propio Esquivel y otros pertenecientes a su colección y realizados por distintos maestros antiguos de la pintura española. Así, en el extremo superior izquierdo se adivina un **Juicio Final**, y bajo éste, un pequeño cuadro que perteneció a la madrileña colección Lasso de la Vega, titulado indistintamente **La Pasiega** o **Dama desconocida** (Guerrero Lovillo, 1957, lám. 46). Encima de la puerta, un lienzo de Historia, identificado su asunto como **Colón ante los Reyes Católicos** y el **Martirio de San Andrés** de Tristán, hoy en colección particular (Angulo-Pérez Sánchez, 1972, nº cat. 162, lám. 131). Debajo de éste, junto a otros cuadros pequeños no identificados, sí puede adivinarse sin embargo el boceto del **Adán y Eva**, cuyo lienzo definitivo se conserva hoy en el Museo de Sevilla (Guerrero Lovillo, 1957, lám. 3). En el muro derecho, una **Inmaculada** y un cuadro de **Santa Justa y Santa Rufina**, y debajo de éstos, un **San Jerónimo** y dos retratos femeninos, mientras el propio Esquivel aparece pintando un lienzo que parece representar una **Exaltación de la Santa Cruz**. Cubierto el suelo por una gran alfombra, la sala se caldea con el fuego de la chimenea y el brasero del primer término, bajo el que aparece la firma y fecha del cuadro. Tal decoración, dispuesta en perfecto orden y con absoluta pulcritud, poco tiene que ver con el aspecto de los estudios de artistas del último cuarto del siglo XIX —verdaderas almonedas abarrotadas de los más diversos objetos—, siendo sin embargo bien representativo de los talleres de los grandes maestros académicos de la primera mitad del siglo, dispuestos más como recibidor y digno escaparate público del relevante prestigio social de su arte, que como verdadero obrador de molido de colores, preparación de lienzos y otros menesteres, realizados en habitaciones reservadas para uso de discípulos y aprendices y acceso muy restringido.

La galería de literatos, retratados por Esquivel con lo mejor de su vestuario, fue identificada en su mayor parte por Cruzada Villamil en 1865, aunque fue en 1899 cuando Eusebio Blasco dio a conocer en *La Ilustración Española y Americana* la galería completa de los personajes presentes en el cuadro, siguiéndose desde entonces el orden establecido en su esquema:

1.—ANTONIO FERRER DEL RÍO (1814-1872). Situado en pie, en el extremo izquierdo, sosteniendo un puro en la mano.

Fue redactor de *El Laberinto* y de la *Revista Española de Ambos Mundos*. Autor del prólogo de *La Araucana* de Ercilla, escribió también cuadro volúmenes de la *Historia de Carlos III*. En 1853 fue nombrado miembro de la Real Academia Española.

2.—JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH (1806-1880). Mirando al espectador.

Académico de la Española desde 1847, había sido durante su juventud, ebanista, taquígrafo del Congreso de los Diputados y oficial de la Biblioteca Nacional, de la que después sería Director. Autor de dramas históricos como *Doña Mencía* (1838), *Alfonso el Casto* (1841), o *La Jura de Santa Gadea*, su obra más conocida es, sin duda, *Los Amantes de Teruel*, escrita en 1837 (véase Nº 23). Escribió también comedias, como *La redoma encantada* (1839) y novelas como *Mariquita la Pelona*, prologando además en varias ocasiones a los clásicos.

3.—JUAN NICASIO GALLEGO (1777-1853). Sentado en el extremo izquierdo con vestiduras clericales, sujeta la teja en la mano derecha y mira al espectador. Luce en el pecho la cruz de Isabel la Católica.



Sacerdote, y diputado desde 1810. Fue destacado liberal y amigo de políticos y pintores, además de Secretario perpetuo de la Real Academia Española. Como escritor caben destacar sus odas *A la defensa de Buenos Aires* (1807), *Al Dos de Mayo* (1808) o la *Elegía a la Duquesa de Frías* (1830) y sus colaboraciones en la revista *El Artista*.

4.—ANTONIO GIL Y ZARATE (1793-1861). Sentado, viste chaleco claro y reposa las manos cruzadas sobre el regazo. Estudiante en París de Ciencias Físicas y Exactas, fue Catedrático de francés. Aunque escribió también comedias, destacan de su producción sus numerosos dramas, como *Blanca de Borbón* (1835), *Rosamunda* (1839) o *Guzmán el Bueno* (1842). Fue Académico de la Lengua y de Bellas Artes.

5.—TOMÁS RODRÍGUEZ RUBÍ (1817-1890). Se lleva la mano al embozo de la capa.

Nombrado Académico de la Lengua en 1860, en 1868 fue Ministro de Ultramar con Isabel II, aunque ese mismo año hubo de exilarse tras la Revolución de septiembre. Autor de obras históricas como *Isabel la Católica* (1843) o *Bandera negra* (1844), escribió también dramas, como los titulados *Borrascas del corazón* (1847) o *La escala de la vida* (1858).

6.—ISIDORO GIL Y BAUS (1814-1866). Mira al anterior, semiculta también la mano en la capa.

Aunque trabajó como empleado de la Administración, su faceta literaria consistió fundamentalmente en la traducción y arreglo de numerosas piezas teatrales, siendo también autor de algunas de ellas.

7.—CAYETANO ROSELL Y LÓPEZ (1817-1883). Encaramado al armario, de donde coge un libro, que se apresta a dar a González Elipe (nº 10).

Fue Académico de la Historia, archivero y Profesor de bibliografía en la Escuela Diplomática. Además de cultivar como autor distintos géneros literarios, como dramas históricos, comedias y zarzuelas, tradujo *La Divina Comedia* de Dante, *El Paraíso perdido* de Milton y el *Orlando Furioso* de Ariosto, además de dirigir la publicación de varios volúmenes de la *Biblioteca de Autores Españoles* creada por Rivadeneyra (véase su retrato, Nº 40).

8.—ANTONIO FLORES (1818-1866). De frente despejada, casi calvo, lleva barba y lentes.

Fundador de *El Laberinto*, fue escritor de piezas costumbristas, como *Ayer, hoy y mañana* (1853). Tradujo asimismo *Los misterios de París* de Eugenio Sué (1804-1857).

9.—MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS (1796-1873). Sentado. Con largas patillas y lentes, apoya las manos cruzadas sobre la empuñadura de su bastón.

Director de la Biblioteca Nacional desde 1847, fue miembro de la Real Academia Española (1837) y poco después su Secretario perpetuo. Fue uno de los autores teatrales más destacados de su tiempo, autor de obras como *A la vejez viruelas* (1824), *A Madrid vuelvo* (1828), *Marcela* (1831), *Elena* (1834), *Don Fernando el Emplazado* (1837), *Muñete y verás* (1837), *Vellido Dolfos* (1839) o *Escuela de Matrimonio* (1852).

10.—FRANCISCO GONZÁLEZ ELIPE. Se dispone a coger el libro que le tiende Rosell (nº 7).

Autor, entre otras obras, del drama *Querer como no es costumbre* y de *El Licenciado Vidriera*, comedia en verso publicada en Madrid en 1841 y escrita en colaboración con Gregorio Romero Larrañaga.

11.—PATRICIO DE LA ESCOSURA (1807-1878). Por su gesto, parece hacer una callada confidencia al marqués de Molins (nº 15), que se vuelve para mirarle, mientras Pacheco (nº 14) le hace callar.

Militar de profesión, hubo de emigrar dos veces de España. Autor de poemas como *El bulto vestido de negro capuz* (1835), escribió también novelas, como las tituladas *El Conde de Candespina* (1832), *Ni rey ni roque* (1835); dramas como *La Corte del Buen Retiro* (1837), *También los muertos se vengán* (1838), *Las mocedades de Hernán Cortés* (1844) y tratados como *Manual de mitología* (1845) o *Estudios históricos sobre las costumbres españolas* (1851).

12.—JOSÉ MARÍA QUEIPO DE LLANO, CONDE DE TORENO (1786-1843). Apenas visible tras Escosura y Pacheco.

Político liberal, participante en las Cortes de Cádiz, hubo de exiliarse en varias ocasiones. Académico de la Historia, escribió una *Historia del levantamiento, guerra y revolución de*



España (1838), y un *Diario de un viaje a Italia*.

13.—ANTONIO ROS DE OLANO (1808-1887). Sentado en relajada postura, lleva bastón y pantalón de gala.

Ostentó los títulos nobiliarios de Conde de Almina y Marqués de Guad-el-Jelú, desde 1860. Participante en la Guerra de África, fue nombrado ministro de Isabel II en 1847, y después embajador en Portugal y Director General de Infantería. Su apellido dio nombre al gorro militar de su invención. Amigo de Espronceda (véase nº 31), escribió poesía y novelas como las tituladas *El diablo las carga* (1840), *El Doctor Lañuela* (1863) y *Episodios militares* (1863).

14.—JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO (1808-1865). Hace callar con su gesto a Escosura (nº 11).

Además de famoso jurista, fue colaborador de *La Abeja* y *La Ley* y escribió así mismo varias obras de poesía y teatro. Fue académico de la Lengua, Historia, Bellas Artes y Ciencias Políticas y Morales.

15.—MARIANO ROCA DE TOGORES, MARQUÉS DE MOLÍNS (1812-1889). Se vuelve para oír la confidencia de Escosura (nº 11). Sujeta en las manos una silla de enea.

Político y diplomático, fue Director de la Real Academia Española desde 1865, sustituyendo al Duque de Rivas (nº 17). Amigo de Larra (1809-1837), es autor de piezas en verso como *Obras poéticas* (1857) y dramas, como los titulados *La espada de un caballero* (1831) o *Doña María de Molina* (1837).

16.—JUAN GONZÁLEZ DE LA PEZUELA, MARQUÉS DE LA PEZUELA Y CONDE DE CHESTE (1809-1906). Viste uniforme militar de casaca roja, sobre la que ostenta varias condecoraciones, y sostiene un pliego enrollado en la mano.

Autor de la tragedia *Isara* y la comedia *Las gracias de la vejez*, su personalidad literaria destaca fundamentalmente por haber traducido grandes obras de la Literatura universal como *La Divina Comedia* de Dante.

17.—ÁNGEL SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS (1791-1865). (Véase retratado por Maureta, Nº 35). Su efigie aparece, como la de Espronceda (nº 32), retratada en un cuadro enmarcado, colgado en la pared, debido en este caso a la ausencia del escritor y político de España, nombrado por entonces Embaja-

dor en Nápoles. Así, ante la imposibilidad de retratarle del natural para la ocasión, Esquivel decide reproducir su imagen de otro retrato; quizá el pintado por el propio Esquivel, del que se conservaba una copia en el antiguo Ministerio de la Gobernación (Pantorba, 1959, pg. 175).

18.—GABINO TEJADO (1819-1891). Gira la cabeza para hacerle una confidencia a Amador de los Ríos (nº 20).

Colaborador en numerosos periódicos y autor de novelas y ensayos poéticos, fue académico de la Lengua.

19.—FRANCISCO JAVIER DE BURGOS (1824-1902). Sentado, de cabello cano y gesto adusto, mira al espectador, sosteniendo un bastón en la mano derecha y las lentes en la izquierda.

Autor de libretos de zarzuelas tan conocidas como *El baile de Luis Alonso* (1881) y *La boda de Luis Alonso* (1897), famosas fundamentalmente por su música, obra del maestro Giménez.

20.—JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS (1818-1878). De poblado bigote, está situado a los pies del vaciado de la Venus y viste completamente de negro.

Aunque escribió algunas poesías, su figura es conocida, ante todo, como tratadista, en obras como *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal* (1875-76), *Historia crítica de la literatura española* (1861-65) o *Historia de la Villa y Corte de Madrid* (1861-4).

21.—FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA (1787-1862). Está sentado, mirando a Burgos (nº 19) y sostiene sus impertinencias en la mano.

Catedrático de Filosofía en Granada, fue destacado político, recabando ayuda económica en Londres durante la guerra de la Independencia y participando en las Cortes de Cádiz. Desterrado por su talante liberal tras la vuelta de Fernando VII en el Peñón de la Gomera desde 1814 a 1820, emigró después a Francia tras la caída del Trieno Liberal en 1823, hasta 1831. Designado Presidente del Consejo de Ministros por la Reina gobernadora en 1834, buena parte de sus escritos son de contenido político, como los titulados *El espíritu del siglo* (1835) y *Bosquejo de la política en España* (1855). También escribió poesías y piezas teatrales, como *Lo que puede un empleo* (1820), *La viuda de Padilla* (1814) o *La conjuración de Venecia* (1834).



22.—LUIS DE VALLADARES Y GARRIFA. Fue redactor de *El Español* y escribió teatro con García Doncel, Hartzenbusch (nº 2) y Rosell (nº 7).

23.—CARLOS GARCÍA DONCEL. Escritor de numerosas comedias, entre las que se encuentran las tituladas *Por no escribirle las señas* (1843), *La Barbera del Escorial* (1845), *A mentir y medraremos* (1850) y *Las dos emperatrices* (1850).

24.—JOSÉ ZORRILLA (1817-1893). Es el protagonista de la reunión, aunque se ignora la composición a la que da lectura.

Zorrilla abandonó en 1836 sus estudios de Derecho para dedicarse a la poesía. En 1850 marchó a Francia y en 1855 a México, bajo la protección del emperador Maximiliano, regresando en 1866. En 1882 fue nombrado académico de la Lengua. Autor de piezas tan significativas como *A buen juez, mejor testigo*, *El puñal del godo*, *El zapatero del rey* o *Traidor, incofeso y mártir*; la fama de su nombre va unida a su drama *Don Juan Tenorio*, sin duda, su obra más conocida (véase Nº 43).

25.—JOSÉ GÜELL Y RENTE (1818-1884). Esposo de Josefa Fernanda de Borbón, hermana del rey consorte Francisco de Asís, escribió varias obras de poesía y teatro.

26.—JOSÉ FERNÁNDEZ DE LA VEGA

27.—VENTURA DE LA VEGA (1807-1865). (Véase retratado por Madrazo Nº 36). Fue gran amigo de Esquivel, lo que explica su posición destacada en el lienzo respecto al resto del grupo, con levita clara y entre los dos protagonistas principales de la reunión: Zorrilla y el propio artista. Curiosamente, aparece también con la mano derecha semiocultada entre la botonadura, como poco después lo retrataría Madrazo. Además, Esquivel le hizo protagonista en otro lienzo de idéntico carácter, titulado *Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe*, presente en esta misma exposición (Nº 41).

28.—LUIS DE OLONA (1823-1863). Fue empresario de teatro, que dio un gran impulso a la zarzuela, género del que fue libretista en obras como *El Duende*, *Los magyares*, *Catalina* y *Galanteos de Venecia*. Escribió también comedias, como las tituladas *Malas tentaciones*, *Los misterios de Madrid* y *Las diez de la noche*.

29.—ANTONIO MARÍA ESQUIVEL (1806-1857). El pintor se autorretrata a los 40 años, en el centro geométrico de la composición, pintado un cuadro religioso, que abandona para escuchar la lectura de Zorrilla.

Esquivel tuvo una verdadera obsesión durante toda su vida por retratar su propia imagen, conociéndose gran cantidad de autorretratos del maestro sevillano, como los conservados en la Academia de San Fernando, Museos de Sevilla, Romántico, Lázaro Galdiano o el propio Prado (Nº 4297).

30.—JULIÁN ROMEA (1818-1863). Su apuesta figura, en gallarda pose, se destaca claramente ante el cuadro que está pintado Esquivel, resaltando así su protagonismo en la reunión, muestra del afecto que le unía con el artista. Con el brazo izquierdo en jarras, sostiene en esa mano la chistera, mientras apoya la obra en un fino bastón.

Fue uno de los actores más prestigiosos de su tiempo, casado con la también célebre actriz Matilde Díez. Aparece también en el otro cuadro de Esquivel presente en esta exposición (Nº 41).

31.—MANUEL JOSÉ QUINTANA (1772-1857). De cabello cano, atiende la conversación de José María Díaz (nº 33). Véase retratado durante su juventud por José Ribelles (Nº 34).

32.—JOSÉ DE ESPRONCEDA (1808-1842). Su retrato aparece sobre un caballete, al haber fallecido cuatro años antes de pintarse el lienzo.

Compañero de Ventura de la Vega (nº 27), estudiaron juntos en el colegio de Alberto Lista y fundaron la sociedad secreta «Los Numantinos». En 1826 embarcó en Gibraltar rumbo a Lisboa, donde conocería a Teresa, su gran amor. Poco después viajaría a Holanda y París, regresando más tarde a España. Es una de las figuras más destacadas de la literatura romántica española, autor de obras como *El estudiante de Salamanca*, *El diablo mundo*, *A la muerte de Torrijos y sus compañeros* y *La canción del pirata*.

El retrato de este escritor original de Esquivel se conserva en la Biblioteca nacional.

33.—JOSÉ MARÍA DÍAZ (†1888). Está hablando con Quintana (nº 31).



Fue político, además de escritor. Autor de obras como *Trece de febrero* (1837), *La muerte de César* (1876) o *El hombre propone y Dios dispone* (1878).

34.—RAMÓN DE CAMPOAMOR (1817-1901). De estatura mediana, barba y chaleco claro, se vuelve para conversar con Pedro de Madrazo (nº 36).

Junto a sus cargos políticos de Gobernador Civil de Alicante (1854) y Valencia (1856), desarrolló una amplia actividad literaria, siendo autor de dramas como *Guerra a la guerra* (1870), *Cuerdos y locos* (1871); ensayos como *El Personalismo* y *La metafísica de la poesía* y obras en verso como las tituladas *Ternezas y flores* (1840), *Ayes del alma* (1842), *Doloras* (comenzadas a publicar en 1845) y *El licenciado Torralba* (1888).

35.—MANUEL CAÑETE (1822-1891). Su cabeza asoma entre Campoamor (nº 34) y Madrazo (nº 36), mirando al espectador.

Fue poeta, crítico y periodista. Nombrado Académico de la Lengua en 1857.

36.—PEDRO DE MADRAZO Y KÜNTZ (1816-1898). Reposo amigablemente su brazo en el hombro de Campoamor (nº 34).

Hermano del gran pintor Federico de Madrazo (véanse Nº 36, Nº 38 y Nº 40), fue destacado historiador y crítico de su tiempo. Colaborador de publicaciones como *El Artista*, *El Español* y *No me olvides*, tradujo trabajos de derecho y economía, siendo el autor del llamado *Catálogo extenso* del Museo del Prado, vigente durante muchos años durante el pasado siglo en diversas ediciones. Fue académico de la Historia (1859), de la Lengua (1874) y Bellas Artes (1881), además de Director del Museo Nacional de Arte Moderno a partir de 1895.

37.—AURELIANO FERNÁNDEZ GUERRA (1816-1891). Con lentes y bigote, mira al espectador.

Poeta, crítico teatral, dramaturgo y erudito, fue nombrado miembro de la Real Academia Española en 1860. Desde 1852 a 1859 editó varias obras de Quevedo.

38.—RAMÓN DE MESONERO ROMANOS (1803-1882). Sentado cerca de la chimenea, vuelve el torso para escuchar la lectura, apoyando su brazo en el respaldo de la silla.

Célebre cronista e historiador de Madrid, en obras ya clásicas

como *El Antiguo Madrid* o *Escenas matritenses*, fue el fundador del *Seminario Pintoresco Español* (1836). Colaborador en diversas publicaciones, utilizó el seudónimo de *El Curioso Parlante*, siendo nombrado académico de la Lengua en 1847.

39.—CÁNDIDO NOCEDAL (1821-1885). Fue político, orador y periodista. Fundador de *La Constancia*, prologó la obra de Jovellanos en la *Biblioteca de Autores Españoles* editada por Rivadeneyra (véase Nº 40). Fue también miembro de las academias de la Lengua y Ciencias Morales.

40.—GREGORIO ROMERO LARRAÑAGA (1814-1872). De larga cabellera, perilla y bigotes, vuelve su cabeza para mirar a Manuel Diana (nº 43).

Autor de dramas como *Jimena Ordóñez* (1838) y poesías.

41.—BERNARDINO FERNÁNDEZ DE VELASCO Y PIMENTEL, DUQUE DE FRÍAS (1783-1851). Sentado, al calor de la chimenea. Mira al espectador y se lleva una mano a la oreja, signo de su sordera, mientras sostiene los guantes en la otra. Ostenta colgado del cuello el Toisón de Oro.

Militar de talante liberal, hubo de exiliarse a Francia durante el reinado de Fernando VII. Académico de la Lengua, es autor de poesías como las tituladas *Al duque de Wellington*, *A las nobles artes* (1832) o *La muerte de Felipe II*.

42.—EUSEBIO ASQUERINO (1822-1892). Poeta y autor dramático sevillano, dirigió con su hermano Eduardo el periódico *La América*. Fue además polémico periodista y fundador del Partido Republicano Español, además de diputado y Director de Correos, falleciendo en el Hospital Provincial de Madrid el 14 de marzo de 1892. Entre sus numerosos dramas históricos caben destacar *Doña Urraca* (1838), *Felipe -El Hermoso-* (1845), *Juan de Padilla* (1846) o *La Princesa de los Ursinos*.

43.—MANUEL JUAN DIANA (1814-1881). Retratado de perfil, con lentes, perilla y bigote, se recuesta en la chimenea.

Escritor de novelas, como las tituladas *Capitanes ilustres* y *revista de libros militares* (1851), *La calle de la amargura* y *El rostro y la condición*.

44.—AGUSTÍN DURÁN (1793-1862). Sentado en el extremo derecho de la sala, acoda su brazo en el respaldo de la silla.

Director de la Biblioteca Nacional, es el autor de un *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* y de una *Colección de romances antiguos*.

Como puede advertirse, Esquivel utiliza en esta ocasión el recurso del «cuadro dentro del cuadro» para perpetuar la presencia en la reunión de dos de los poetas más importantes del panorama romántico español, Espronceda y el Duque de Rivas, disponiendo sus retratos convenientemente destacados de los demás lienzos que adornan la sala por sus ricos marcos, curiosamente de igual diseño al que tiene el propio cuadro grande.

Además de su fundamental valor iconográfico, que en sí mismo concede ya a esta pintura una importancia realmente excepcional, se trata además de una pieza de extraordinaria significación dentro de la producción de Esquivel, que hace gala en este lienzo de su mejor arte, gracias a la técnica exquisita y precisa con que están diseñadas las figuras, con una primorosa minuciosidad, de verdadero miniaturista, consiguiendo un acierto pleno en su composición ante el difícilísimo reto de disponer casi en un mismo plano a 42 personajes, que sin embargo se desenvuelven con absoluta normalidad en el espacio de la sala, espléndidamente sugerido por el artista gracias al manejo de la luz, que discurre hábilmente entre las figuras.

El cuadro vio la luz pública por vez primera en la Exposición anual de la Academia de San Fernando de 1846, mereciendo la aprobación de la mayor parte de la crítica. Así, *El Herald* (23-9-1846) consideraba que en dicha exposición los cuadros no eran «casi ninguno notable ni de artistas conocidos, si se exceptúa uno magnífico del Sr. Esquivel, que representa una reunión en que se encuentran los escritores más conocidos de nuestra época, oyendo un drama que lee el Sr. Zorrilla. [...] Es admirable el perfecto parecido que se nota en la multitud de personas que están retratadas y figuran en los diversos grupos de este cuadro». Pero, de entre todos los juicios vertidos por la prensa de la época sobre el cuadro, detalladamente recogidos por Pardo Canalís, destaca el que en forma de poesía satírica escribió Juan Martínez Villegas (1817-1894), destacado autor especializado en este género literario quien, lógicamente, hubo de verse dolido al no encontrarse en tan antológica reunión. La poesía fue publicada por *El Espectador* (27-9-1846), bajo el título «Exposición de pinturas. Cuadro de pandilla», y años más tarde fue recogida entre las *Poesías jocosas y satíricas* de Martínez Villegas, publicadas en 1847. Dada su gran extensión, conviene al menos reproducir algunos de sus párrafos más ácidos, vertidos contra el lienzo de Esquivel:

«¿Es preciso cantar? Pues tararira.
El Parnaso español cantar bizarro
quiero sin más ni más; venga una lira.
A propósito estoy, tengo catarro;
dadme, dadme una lira, más no de oro;
para asunto tan ruin basta de barro.»

«[...] No es un individuo al que acribilla
mi péñola a reveses avezada;
es a una comunión, a una pandilla.»

«Es a una turba multa acostumbrada
con la intriga a medrar, gente en conjunto
que vale, fuera de los nueve, nada.
Es un club cuyo intríngulis barrunto;
poetas cuyo nombre es un arcano,
todos de Rabadan digno trasunto.
Vates de mucha paja y poco grano,
que el que más ha compuesto tres cuartetas,
y el que menos ignora el castellano.»

«[...] ¿quieres saber, lector, esa pandilla
dónde existe? En Madrid, en la Academia.
Vete a la exposición y, ¡oh, maravilla!
verás allí un montón de literatos
oyendo leer al inmortal Zorrilla.
Admirarás, que es justo, los retratos
de la gente de pluma, son de gusto;
jamás seremos con el arte ingratos.
Pero también que observes será justo,
el espíritu vil de pandillaje,
de lo cual, no me admiro ni me asusto.»

Después de dar un pormenorizado repaso a todos y cada uno de los personajes presentes en el cuadro con la afilada ironía de su pluma, el escritor apela al criterio de Esquivel por no haberle incluido en la imaginaria reunión:

«Yo no sé lo que piensa de mi ingenio
el señor Esquivel; nunca he sabido
si un Rabadan me juzga o un Celentio.
Mas a este buen varón que ha merecido
reputación tan alta como artista,
no le puedo negar el buen sentido.
Y aunque sea mi fuerte antagonista
apelo a su criterio, que confiese
no que soy un Bretón, Quintana o Lista
que mucho me alegrara si lo fuese;
diga, pues, que mis versos no son buenos;
pero diga también, aunque le pese,
que ha puesto nombres al Parnaso ajenos,
y que aunque valgo por desgracia poco
muchos hay en el cuadro que valen menos.»

Ya en nuestro siglo, Gaya Nuño califica esta pintura, con evidente apasionamiento, como la «obra maestra de Esquivel» y «el cuadro más entrañable, más trascendental e insustituible de todo el siglo XIX español, prenda de un momento de perfecta coordinación entre artes y letras, cuadro casi sin precedentes ni consecuentes, único y fundamentalísimo en la historia de nuestra cultura. [...] Es también imprescindible consignar que se trata del primer cuadro con una reunión de intelectuales en el estudio de un artista. Courbet no pintará su célebre *Atelier* hasta 1855».

En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se conserva un dibujo a pluma que parece primer estudio parcial para esta composición,



Antonio María Esquivel. **Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor.**

que bien pudiera tratarse del que se mencionaba en la prensa como «boceto» del cuadro entonces en poder de doña Teresa Dominé de Lerdo, aunque ingresó en el Museo hispalense dentro del legado Siravegne. El dibujo, sin embargo, apenas guarda semejanza alguna con el lienzo definitivo salvo en su concepción

general, aunque ya aparecen en él dispuestos los personajes en varias filas, sentados y en pie, ante los cuadros apilados en el estudio del pintor, que en dicho dibujo aparece sentado en primer término con toda su familia.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 17-4-1866, con destino al M.N.P.E. (Inv. N.A. 243). Madrid. M.A.M. (Nº Reg. 39-E Y 28-E).

BIBLIOGRAFÍA: Cruzada Villamil, 1865, pg. XII, s/n. Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 206-7. Blasco, 1899. Cat. M.A.M. 1899, pg. 21, nº 94. Cat. M.A.M. 1900, pg. 23, nº 104. Sentenach, 1914, pg. 132. Salaverría, 1935. Pompey, 1946, pgs. 73-4. Lafuente Ferrari, 1953, pg. 462. Guerrero Lovillo, 1957, pgs. 22, 35-6, lám. 48. Pantorba, 1959, pg. 169. Gaya Nuño, 1966, pgs. 215-6, figs. 27, 217 y 218. Pardo Canalis, 1971, pgs. 357-381. Valdivieso, 1980, pg. 38. Puente, 1985, pgs. 63-9. Arias Inglés, 1989, pg. 376, fig. 156. Gómez Moreno, 1993, pg. 267.

EXPOSICIONES: Madrid, 1846.

FEDERICO DE MADRAZO Y KÜNTZ (1815-1894)

38

CAROLINA CORONADO

O/L 0,65 X 0,54

Firmado: «*Pintado por mi padre. R. Madrazo*» (áng. inf. dcho., en letra de Raimundo de Madrazo)

Madrid. Museo del Prado. (Nº 4451)

Retratada de busto corto ante un impreciso fondo de celaje, viste traje negro y mantilla de blondas del mismo color, que le cubre los hombros. De tez pálida y cabello ondulado, que se adorna con una trenza postiza a modo de diadema y que le cubre las orejas, en las que luce sencillos pendientes, sostiene en su mano un abanico y dirige su mirada franca y algo melancólica al espectador, destilando el brillo de sus ojos, intensos y profundos, una sensación de serena tristeza, llena de poesía, que concentra toda la intensidad expresiva del retrato.

Carolina Coronado nació en Almendralejo (Badajoz) el 12 de diciembre de 1823. Tras unos años de vida retirada y primeras colaboraciones en publicaciones periódicas de la época, adquirió pronto gran fama en los círculos literarios de la Corte isabelina, llegando a ser coronada de laurel en una sesión del Liceo Artístico y Literario en 1848 por su oda *A la palma*. Casada con el diplomático norteamericano Justo Horacio Perry, fue mujer de talante especialmente progresista para su tiempo, llegando a instituir una de las tertulias literarias y políticas más importantes del Madrid de entonces en su casa de la calle Lagasca, donde también acogió a varios liberales perseguidos por frustradas intentonas revolucionarias en los últimos años del reinado de Isabel II. Tras la muerte de su esposo y una de sus hijas, que afectaron hondamente su carácter, se retiró al palacio de Mitra (Portugal), donde murió el 15 de enero de 1911.

Su obra literaria está igualmente cargada de la profunda melancolía de su carácter, que tan magistralmente supo captar Madrazo en este retrato. Además de poemas como *El Amor de los Amores*, quizá su obra más conocida, los títulos de algunas de sus poesías, como *A una niña abogada*, *La rosa blanca* o *A un poeta del porvenir*, son bien expresivos del carácter de sus literatura. También escribió novelas, como la titulada *Paquita*, *La Luz del Tajo* o *La enclaustrada*, y obras de distinto carácter como *Quevedo y Lord Byron* o *Santa Teresa de Jesús*.

Dama de enorme prestigio en el panorama literario español del siglo XIX, su sobrino Ramón Gómez de la Serna escribió una biografía sobre su figura, titulada *Mi tía Carolina Coronado*, publicada en 1942.

Fechaable por su estilo hacia 1855, en que la escritora tendría 32 años, éste es uno de los retratos femeninos más conocidos de los mejores años de la producción de Federico de Madrazo, que abarcan esta década y en los que, junto a una profunda huella del retrato francés en torno a Ingres, van asomando progresivamente en el arte de Madrazo signos evidentes de su estudio y asimila-

ción de los grandes maestros de la pintura española, a los que este artista tenía acceso privilegiado respecto a otros pintores de su tiempo, tanto a través de las colecciones reales de Palacio como, fundamentalmente, de los cuadros del Real Museo del Prado, del que por entonces era Director su padre, José de Madrazo; circunstancias que le permitieron un contacto directo y cotidiano con los grandes pintores del pasado, cuyo estudio enriquecieron considerablemente su paleta. Además del evidente recuerdo formal entre la indumentaria que viste la escritora y algunos retratos goyescos, es sobre todo en el soberbio dominio de los negros donde parece más claro su aprendizaje de la pintura de Velázquez, contrastando sorprendentemente la factura suavísima y perfilada del cabello y carnaciones de la dama, de facciones breves y delicadas, con la técnica mucho más libre y abreviada con que está resuelta la mantilla, consiguiendo magistralmente sugerir la transparencia y brillos del encaje con una riqueza plástica que hace innecesario cualquier adorno superfluo, tan habituales por lo demás en la mayoría de los retratos femeninos de encargo realizados por Madrazo, siendo éste por contra testimonio de un prototipo retratístico reservado por el artista a las personas de su círculo familiar y afectivo más íntimo (véase Nº 36).

Una vez más, Madrazo no se resiste a idealizar las facciones de su modelo, estilizando sus rasgos y difuminando sus contornos, con resultados evidentemente favorecedores si se comparan con retratos fotográficos conocidos de la escritora de algunos años después.

Aunque de perímetro rectangular, el retrato fue pintado para ser enmarcado en óvalo, como testimonian las esquinas repintadas posteriormente, quizá por su propio hijo Raimundo de Madrazo quien, para evitar cualquier asomo de duda sobre la paternidad del retrato, no firmado, certificó su autoría de su puño y letra, quizá también alarmado por la afluencia en el mercado, tras la muerte de su padre, de retratos con firmas apócrifas.

El hecho de que Federico de Madrazo no firmara en su día el retrato —signo extremadamente inhabitual en el artista— prueba el carácter íntimo y privado con que lo pintó. Curiosamente, el retrato no parece figurar en el *Inventario* manuscrito de las obras pintadas por Federico de Madrazo realizado por el propio artista, quien sin embargo lo conservó en su poder hasta su muerte, según consta en el *Inventario de bienes* realizado tras el fallecimiento del pintor: «123. Retrato de D.^a Carolina Coronado...60 (pesetas)».

J.L.D.



Federico de Madrazo y Küntz. **Carolina Coronado.**

PROCEDENCIA: Alejandro Groizard (1913). Adquirido el 19-12-1942 en 19.000 pts. a Carlos Groizard y Coronado, con destino al M.A.M.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1913, pg. 35, repr. J.I.N., 1914, nº 771. Nelken, 1914, pg. 25. Nelken, 1917, pg. 122. Madrazo, 1921, pg. 24. Ezquerro-Pérez Bueno, 1924, pgs. 174-5. Du Gué Trapier, 1932, pg. 25. Pompey, 1946, pg. 83. Pantorba, 1947, pg. 25. Poletti, 1949, pg. 196, lám. XLIX. Lafuente Ferrari, ed. 1953, pg. 472. Rafòls, 1954, pg. 40. Gaya Nuño, 1966, pg. 250, fig. 262. Puente, 1971, pg. 58. Arias de Cossío, 1979, pg. 295. González López, 1975, pg. 105. González López, 1981, pgs. 129, 169, lám. 262. Puente, 1985, pgs. 164-5. Cat. Exp. 1985, pg. 153. Puente, 1987, pgs. 32-3. Gállego, 1987, pg. 350.

EXPOSICIONES: Madrid, 1913, nº 235. Madrid, 1985, nº 31. Moscu-Leningrado, 1987. París, 1987-8, nº 118.

RICARDO NAVARRETE FOS
(1834-1909)

39

EL INSIGNE NOVELISTA ENRIQUE PÉREZ ESCRICH

O/L 1,10 x 0,85

Firmado: «R. Navarrete / 1873» (ang. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «(M.A.M.) 5 (N)» (ang. inf. drcho.)

Museo del Prado (Nº 7431)

Depositado en Irún (Guipúzcoa). Ayuntamiento

Enrique Pérez Escrich, dramaturgo y novelista, nació en Valencia en 1829. Desde muy joven se dedicó por completo a su tarea de escritor, trasladándose muy pronto a Madrid en busca de nuevos horizontes. En la capital consiguió sus mayores triunfos literarios, en algunos casos acompañados también de importantes logros económicos. Cultivó todos los géneros, destacando sobre todo en el que, sobre los años 60, estaba en su apogeo: la *novela por entregas*; melodramas de exacerbado sentimentalismo con intenciones moralizantes, desarrollados en ambientes familiares y cristianos y con pocas exigencias artísticas que, sobre la marcha, se alargaban infinitamente o se improvisaba su final según fueran o no del gusto del público, generalmente femenino. La excelente acogida de una de sus novelas *El cura de aldea* —objeto de litigio por un supuesto plagio del drama de Larra *La oración de la tarde*— marcó el despegue hacia un sinfín de publicaciones del mismo corte, utilizando a veces el seudónimo «Carlos Peña-Rubia», que malograron sin duda de esta manera su ingenio literario. De la enorme lista de sus obras cabe destacar *La mujer adúltera*, *La esposa mártir*, *El corazón en la mano*, *Las redes del amor*, *Los que ríen y los que lloran*, que simplemente por sus títulos, cabe imaginar que conmovieran y excitaban la moral y sensibilidad femeni-

nas, llegando a ser lectura obligada, en algunos casos, en los talleres de costura y en no pocos hogares durante la velada familiar. Murió en Madrid en 1897.

El retrato, sobre un fondo neutro, destaca la figura del escritor, representado de más de medio cuerpo, vuelto hacia la derecha y sentado en un sillón de madera, tapizado en piel, sobre el que apoya dignamente y de una manera distendida su mano derecha. Iluminada su figura lateralmente, el pintor remarca con efectismo el blanco luminoso del puño y pechera de la camisa, así como los brillos producidos en la madera, piel y en el oro de la cadena del reloj, para concentrar fundamentalmente su atención en la intensidad expresiva del rostro del novelista que, con una mirada penetrante —propia de una mente imaginativa y prolífica— se acerca al espectador.

Enviado el cuadro a la Exposición Nacional de 1897 —año de la muerte del propio escritor— es de suponer que su presentación fuera un honroso homenaje póstumo o un oportunismo deliberado para forzar su adquisición por el Estado, hecho que efectivamente ocurrió dos años después para incrementar las salas del recién creado Museo de Arte Moderno.

A. G.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 17 de abril de 1900 en 2.000 pts. con destino al M.A.M. (nº reg. 5-N Y 7-N). Depositado en Irún (Guipúzcoa). Ayuntamiento por R.O. de 9-11-1912.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1897, Pg. 113. Cat. M.A.M. 1900, Pg. 67. B.M.P. Nº 29, 1990, Pg. 99.

EXPOSICIONES: Madrid 1897, nº 354.



Ricardo Navarrete y Fos. El insigne novelista Enrique Pérez Escrich.

FEDERICO DE MADRAZO Y KÜNTZ
(11815-1894)

40

MANUEL RIVADENEYRA

O/L 0,515 x 0,395

Firmado: «A su amigo / D. M.^a Rivadeneyra / F. de M.^o / 1867.» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «M.A.M. 149 (M)» (áng. inf. izdo.)

Madrid. Museo del Prado. (N^o 4455)

Retratado de busto corto, a los 62 años, el prestigioso editor, de cabello cano y poblada barba también blanca, mira fijamente al espectador con gesto serio. Viste levita oscura, en cuya solapa ostenta la escarapela de una condecoración.

Manuel Rivadeneyra nació en Barcelona el 9 de octubre de 1805. Tras sus comienzos como cajista, llegó a ser el editor más importante en la España de la segunda mitad del siglo XIX. Además de publicar, entre otras, una edición del *Quijote*, su nombre es reconocido ante todo por dirigir la publicación de la fundamental *Biblioteca de Autores Españoles*, quizá la empresa editorial más importante emprendida en España durante el pasado siglo. A

fin de reunir el capital necesario para tan ambicioso proyecto, marchó a Chile, donde montó varias imprentas, regresando poco después a España, donde comenzó la publicación, encomendando su dirección literaria a Buenaventura Carlos Aribáú (1798-1862). A pesar de amenazadores problemas económicos, llegó a publicar 38 tomos, hasta que, en 1856 su proyecto fue respaldado por las propias Cortes Españolas, que acordaron adquirir gran parte de la tirada de la colección, permitiendo así su continuación. En la anteportada de la colección se reprodujo después en grabado el presente retrato de Rivadeneyra, bajo el título de «BENEMÉRITO DE LAS LETRAS PATRIAS».

Murió en Madrid el 31 de marzo de 1872, habiendo publicado 63 tomos de su *Biblioteca de Autores Españoles*, completada después hasta 71, que se encargó de reimprimir posteriormente la Real Academia Española de la Lengua.

Perteneciente a la plena madurez del artista, este espléndido



Portada de la edición de «La Biblioteca de Autores Españoles» publicada por la Real Academia Española.

retrato muestra la progresiva asimilación en el arte de Madrazo del realismo pleno triunfante en los años 60 en la pintura española, desterrado ya definitivamente el purismo tardorromántico en que este maestro se formó. A ello contribuyeron en muy buena medida tanto su yerno, Mariano Fortuny, como su propio hijo, Raimundo de Madrazo, cuyos retratos más vivaces, de técnica extremadamente suelta y abreviada, modelando los personajes a base de golpes enérgicos y deshechos del pincel, captados sus rasgos con una extraordinaria viveza y frescura, adopta el propio Federico de Madrazo, en un esfuerzo plenamente logrado en este retrato por ponerse al día en las nuevas tendencias del retrato europeo de su

tiempo.

En efecto, la poderosa cabeza del modelo está resuelta íntegramente con toques de luz, de absoluta maestría en detalles como la extraordinaria morbidez en la barba o las cuencas ensombrecidas de los ojos, que subrayan la fuerza de la mirada del personaje, destacando limpiamente su figura ante el fondo neutro del retrato, dando como resultado una obra de gran modernidad plástica frente a la producción anterior del pintor (véanse N^o 36 y 38).

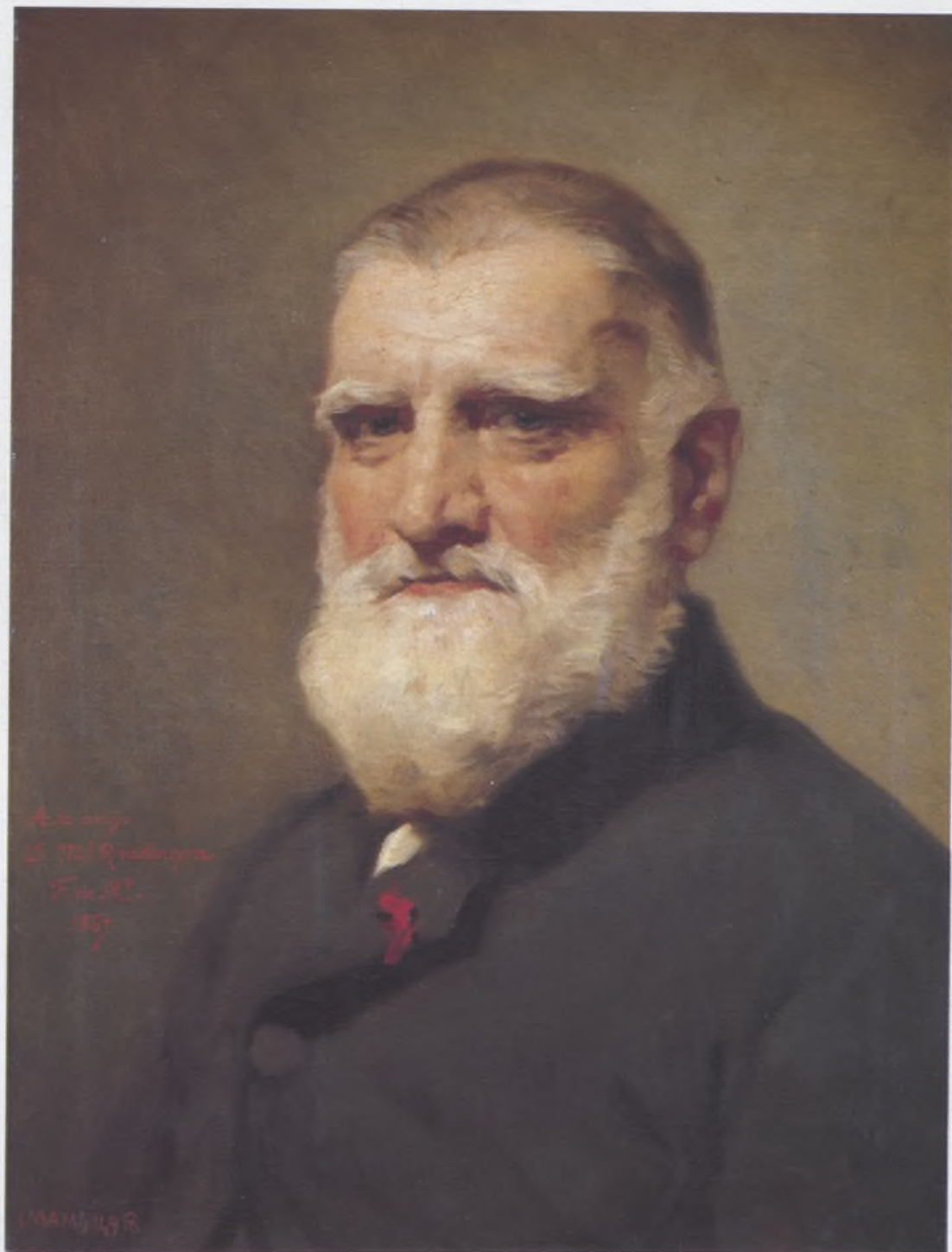
La franqueza absoluta de su factura y la ausencia total de cualquier intento adulador o accesorio en el retrato confirman su carácter de obsequio al retratado y la amistad que unía a éste con Madrazo, como testimonio asimismo su dedicatoria y el hecho de que el cuadro figure entre los *Retratos que he pintado después de mi vuelta a España (en 1842) y que he regalado: «127. retr. busto, de D. Manuel Rivadeneyra, 1867.»*

J.L.D.

PROCEDENCIA: Manuel Rivadeneyra y Sánchez (1902). Donación de Manuela Rivadeneyra, viuda de Pif y Manigall por R.O. de 29-8-1912, con destino al M.A.M. (N^o Reg. 149-M).

BIBLIOGRAFÍA: Cal. Exp. 1902, pg. 39. Pantorba, 1947, pg. 25. González López, pg. 189, 1981, n^o 462. Puente, 1985, pg. 169.

EXPOSICIONES: Madrid, 1902, n^o 201.



Federico de Madrazo y Küntz. Manuel Rivadeneyra.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL
(1806-1857)

Nº 41

VENTURA DE LA VEGA LEYENDO UNA OBRA A LOS ACTORES DEL TEATRO DEL PRÍNCIPE

O/L 1,05 x 2,49

Ins: «Se empezó el 9 de agosto de 1846» (al dorso, a lápiz, en el bastidor)
«Sor D.ª Fran de» (al dorso, a pincel, en el bastidor)

Museo del Prado. Nº 3803

Depositado en Madrid. Museo Romántico (Nº Inv. 76)

Obra de concepción y esquemas compositivos idénticos al cuadro de **Los Poetas contemporáneos (Nº 37)**, forma parte de una amplia serie de retratos colectivos concebida por el pintor, a fin de immortalizar para la posteridad los distintos sectores sociales de la Corte isabelina, y en la que, además de la reunión de literatos retratados en el estudio del artista, Esquivel pretendía pintar «*el palacio real en un día de besamanos, la academia de S. Fernando en un día de sesión de los artistas más notables, el Congreso de diputados y el teatro en el momento de ensayarse una función*», propósito al que se corresponde, en efecto, el presente lienzo.

Así, en esta ocasión Esquivel recrea la lectura de una pieza teatral por Ventura de la Vega en el escenario del madrileño Teatro del Príncipe como excusa argumental para reunir en un retrato de grupo a varias de las figuras más destacadas del panorama teatral de su tiempo. Comenzado también en 1846, según testimonia la inscripción que presenta el bastidor al dorso, tradicionalmente se ha venido identificando el objeto de la reunión como la lectura de *El hombre de mundo*, sin duda la obra más famosa de Ventura de la Vega (véase retratado por Federico de Madrazo Nº 36), estrenada en efecto en 1845 en este teatro por Julián Romea, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Antonio Guzmán, Florencio Romea y Mariano Fernández. Según señala Gómez Moreno, «*sólo parece segura la identificación del autor y Julián Romea, sentado a la derecha; acaso también Carlos Latorre, el actor que estrenó el Tenorio de Zorrilla, de pie en el extremo derecha. La citada obra, que sólo tiene siete personajes, no se leyó en el teatro, sino en casa del poeta Patricio de la Escosura*», por lo que, una vez más, Esquivel recrea en realidad una reunión imaginaria, en este caso para retratar conjuntamente a los actores más significativos del panorama teatral del Madrid romántico. Por su parte, Gómez Moreno identifica a la dama situada en pie, junto a la mesa donde lee el poeta, con Bárbara Lamadrid, mientras que Guerrero Lovillo la señala como Plácida Tablares, el tercer papel femenino del reparto de esta obra, suponiendo este autor que entre el resto de los demás retratados puedan estar los demás componentes del elenco del Teatro del Príncipe, como Jerónima Llorente, María Corcuera, María Fabiani, Josefa Palma, María Chafino, María Córdoba, José García Luna, Pedro Sobrado, Elías Noréu, Luis Fabiani, Lázaro Pérez, José Díez, Pedro López, Pedro Cubas, los escenógrafos Francisco y Federico Lucini y el director de la orquesta, Luis Arche, sin precisar sin embargo la identidad de cada uno de ellos.

Finalmente, en este mismo catálogo, Peláez ha logrado identificar, con carácter de rigurosa novedad, a todos los personajes

retratados por Esquivel en el lienzo, excepto, lógicamente, aquellos apenas esbozados sin rostro reconocible, partiendo para ello de unas notas de Enrique Chicote y las observaciones que hiciera en 1885 el actor Mariano Fernández a propósito del cuadro, respondiendo al siguiente esquema:

- 3.—FERNANDO OSORIO
- 4.—ANTONIO GUZMÁN
- 11.—JUAN LOMBÍA
- 12.—VICENTE CALTAÑAZOR
- 22.—JOAQUÍN LLEDÓ
- 24.—TERESA BAUS
- 25.—JAVIERA ESPEJO
- 27.—JOSÉ VALERO
- 29.—CARLOS LATORRE
- 30.—FLORENCIO ROMEA
- 32.—JOSEFA VALERO
- 33.—MANUEL OSORIO
- 34.—JERÓNIMA LLORENTE
- 36.—JOAQUÍN ARJONA
- 38.—CRISTINA OSORIO
- 39.—ROSA TENORIO (?)
- 40.—CÁNDIDA DARDALLA
- 41.—PEPITA HIJOSA
- 48.—BÁRBARA LAMADRID
- 49.—ANTERA BAUS
- 51.—TEODORA LAMADRID
- 52.—JULIÁN ROMEA
- 53.—MATILDE DíEZ
- 54.—VENTURA DE LA VEGA

Por otra parte, Peláez sugiere también que el motivo verdadero de tan multitudinaria convocatoria de actores, inusual en la lectura de un libreto, pudiera ser en realidad la lectura por Ventura de la Vega del borrador del decreto de creación de un Teatro Nacional, promovida en 1847 por el Conde de San Luis, Ministro de la Gobernación, y elaborado por el escritor, nombrado ese mismo año Comisario Regio de Teatros. De ser cierta esta hipótesis, habría de retrasarse entonces la fecha de ejecución del cuadro al menos un par de años, como así parece confirmarlo el hecho de que en él ya aparecen algunas de las reformas técnicas y de mobiliario llevadas a cabo en el teatro por Aníbal Álvarez entre 1847 y 1849.

El Teatro del Príncipe tuvo su origen en uno de los corrales de comedias más importantes del Madrid del Siglo de Oro. Existente



ya durante el reinado de Felipe II, en el llamado Corral de la Pacheca vieron por primera vez la luz algunas de las piezas más significativas de las grandes figuras de las letras españolas, como Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina. Agrandada su estructura, se levantó sobre su solar el primer Teatro del Príncipe en 1745, que quedó destruido por un incendio el 11 de junio de 1802. Encomendada su reedificación a Villanueva, quedó concluida cinco años más tarde, con el aspecto que presenta en el cuadro de Esquivel.

Durante la primera mitad del siglo XIX, además de estrenarse en este coliseo comedias como *El sí de las niñas*, también se celebraron en él representaciones operísticas, siendo allí donde tuvo lugar el estreno en Madrid de la célebre ópera de Rossini *El barbero de Sevilla* el 25 de agosto de 1821. En 1849, tres años después de pintarse este lienzo, el conde de San Luis emprendió la restauración del edificio, dándose desde entonces el nombre de Teatro Español, que es el que todavía conserva. Después de numerosas reformas de su estructura sufridas por el teatro hasta la actualidad —entre ellas la realizada en su interior por María Guerrero (véanse sus retratos Nº 43 y Nº 44) en 1895 tras la ruina declarada en el edificio ocho años antes— apareció en las últimas obras llevadas a cabo en el coliseo hace unos años parte de la primitiva estructura de madera del primitivo corral de comedias.

La primera lectura pública por parte de un autor dramático de una nueva pieza ante el reparto de actores escogidos para ponerla

en escena, acto que ilustra el presente lienzo, era y es uno de los momentos fundamentales en el proceso de creación teatral, ya que es el instante en que el trabajo del escritor abandona la privacidad de su gestación para someterse al juicio implacable de los profesionales encargados precisamente de dar vida a los distintos personajes y hacerlos creíbles ante el público, por lo que siempre constituye una ceremonia de especial y tensa emoción en el mundo del teatro.

Esquivel representa al escritor sentado en el centro del escenario, procediendo a la lectura de su obra apoyado en un velador. A su alrededor, dispuestos en arco de espaldas a la platea, le escuchan atentamente los actores, entre las bambalinas del teatro, viéndose al fondo su aforo, cubiertas las butacas y palcos para preservarlos del polvo y arriada la gran lámpara para reemplazar sus bujías para la siguiente representación, descritos estos detalles con un primoroso cuidado por los pinceles del artista, que concede así a esta parte de la composición un particular atractivo.

Por razones desconocidas, el cuadro quedó inconcluso, pudiéndose ver apenas esbozadas varias de las figuras lo que, si bien puede en un primer momento disturbar la contemplación general de la escena, concede al lienzo un especial interés como testimonio del sistema de preparación de sus cuadros por el maestro sevillano.

Como señala Peláez, Esquivel falsea el desarrollo real de este tipo de actos, que en realidad se realizan de cara y no de espaldas



al escenario, a fin de conceder un protagonismo espacial y decorativo al fondo que, de lo contrario se vería reducido a las traseras del escenario, pudiendo así contemplar el aforo del teatro madrileño antes de sus sucesivas reformas tras su incendio.

Siendo innegable el extraordinario valor testimonial de este lienzo de Esquivel en la recreación del ambiente teatral de la España decimonónica, su autor comete en él ciertos errores de proporción y dibujo que le situan a bastante distancia del famosísimo

lienzo de **Los poetas contemporáneos**. Forzadamente encajados algunos de los personajes en una disposición poco creíble, el cuadro presenta así mismo numerosos arrepentimientos en la colocación de las figuras, lo que quizá incidiera en la desidia del artista por concluirlo, siendo, a pesar de ello, una de las pinturas más significativas, como ilustración del mundo teatral en el romanticismo madrileño.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido con destino al M.N.P.E. (Museo Iconográfico) (Inv. N.º 370). Depositado en Madrid. Museo Romántico. R.O. 2-11-1923.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1902, pg. 17. Cat. Exp. 1948, pg. 61. Guerrero Lovillo, 1957, pgs. 34-5, n.º 47, lám. 47. Pantorba, 1958, pg. 169. Gaya Nuño, 1966, pg. 215, fig. 216. Gómez Moreno, ed. 1970, pgs. 40-1. Valdivieso, 1980, pgs. 37-8. B.M.P. n.º 9, 1983, pg. 205. Cat. Exp. 1983, pg. 165. Arias Anglés, 1989, pgs. 727-8. Cat. Exp. 1992, pgs. 350-351. Gómez Moreno, 1993, pg. 268.

EXPOSICIONES: Madrid, 1902, n.º 60. Madrid, 1948, n.º 182. Madrid, 1983, n.º 155. Madrid, 1992, n.º 514.



Antonio María Esquivel. Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del teatro del Príncipe.

SALVADOR VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA
(1862-1915)

42

RETRATO DE D. JOSÉ RIQUELME EN «EL FAMOSO COLIRÓN»

O/L 2,00 x 0,83

Firmado: «A Pepe Riquelme / dedico estas dos horas / de S.S. amigo / S. Viniegra» (ang. inf. izdo.)

Museo del Prado (Nº 4673)

Depositado en Almagro (Ciudad Real). Museo del Teatro

El actor José Riquelme nació en Madrid en 1865. Después de varios estudios frustrados y pese a la oposición de su padre, el también actor Antonio Riquelme, comenzó su carrera dramática muy joven, labrándose una merecida reputación por su extraordinario talento cómico. Debutó en 1880 en el Teatro Lara de Madrid a los 15 años con el personaje de *El salivilla* de la comedia *De Cádiz al Puerto*. Se dedicó especialmente al género chico —muy en boga a finales de siglo— presentándose por primera vez como tenor cómico en 1884 con la zarzuela *Toros en París* y se le recuerda en papeles excelentes como el del *tabernero* de la *Verbena de la Paloma* aunque nunca abandonó el teatro, figurando siempre durante su breve carrera entre los actores de primera línea. Casado con la actriz Elena Salvador, fue a su vez padre del también actor cinematográfico Antonio Riquelme. Murió en Madrid el 22 de diciembre de 1905, cuando se hallaba al frente de la Compañía que actuaba en el Teatro de la Zarzuela.

Precisamente el retrato de Viniegra lo representa en el papel de *Fray Domingo*, uno de los personajes más divertidos, humanos y socarrones de la zarzuela *El famoso Colirón* que, original de Enrique García Álvarez y José Juan Cadenas, con música de Calleja y Lledó, se estrenó en el Teatro Lírico de Madrid en 1903. De cuerpo entero sobre un fondo neutro, ataviado con los hábitos de humilde monje, y aprovechando un único punto de luz lateral, consigue Viniegra resaltar el rostro compasivo y bonachón del personaje, testigo de todas las miserias y noblezas humanas aprendidas en su mendicante peregrinar de puerta en puerta, cuya mirada dirige al espectador, contagiándole de la ternura que



Santiago Rusiñol. **El actor José Riquelme**. Hacia 1896.
Barcelona. Institut del Teatre.

Prado, y depositado en el mismo Museo del Teatro se conserva su retrato del actor **Emilio Carreras** (nº 4674)

Este retrato de Riquelme fue presentado a la Exposición Nacional de 1904 y en el Catálogo satírico de la misma se bromeaba sobre el actor con los siguientes versos:

*«Pepe: vamos de caza
que hay sorpresas en el bosque
y no te importe la ropa
que el hábito no hace al monje,
y también los frailes cazan
cuando a tiro se les pone».*

Otro magnífico retrato de José Riquelme, realizado por Rusiñol en 1896, se conserva en el Institut del Teatre de Barcelona.

A. G.

PROCEDENCIA: Donación de Helena García Salvador, aceptada en 17-12-1976, con destino al Museo del Prado. Depositado en Almagro (Ciudad Real). Museo del Teatro por O.M. DE 23-3-1993.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1904, pg. 82. Pérez Mulet, 1983, pg. 109,140,156. Inv. Museo, 1993, pg. 7.

EXPOSICIONES: Madrid, 1904, nº 1499.



Salvador Viniegra. Retrato de Don José Riquelme en «El famoso Colirón».

LA ACTRIZ MARÍA GUERRERO COMO «DOÑA INÉS»

O/L 1,155 x 0,74

Firmado: «R. Madrazo / 91» (áng. inf. izdo.)

Ins.: «María Guerrero» (áng. sup. drcho.)

Museo del Prado. Nº 3051

Depositado en Almagro (Ciudad Real). Museo del Teatro

Este soberbio retrato es, sin duda, uno de los más bellos testimonios de la verdadera obsesión que la eximia actriz María Guerrero mostró durante toda su vida por su propia imagen, haciéndose retratar desde su más tierna infancia por varios de los más famosos pintores de su tiempo; voluntad favorecida ya en el seno familiar por la amistad de su padre con muchos de estos artistas y de la que el Prado conserva además de éste otros espléndidos ejemplos, como el retrato que Emilio Sala realizara en 1878 de la actriz a sus 10 años (nº 4188), y el que, muchos años más tarde, le pintara Joaquín Sorolla, presente igualmente en esta exposición (Nº 44).

En esta ocasión, Raimundo de Madrazo representa a María Guerrero vestida con el hábito de las monjas Calatravas para el papel de Doña Inés del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, uno de los papeles con que la actriz logró más clamoroso éxito en toda su carrera. Retratada a los 23 años ante un fondo ocre sobre el que se destaca la blancura del hábito, tiene la mirada baja y sostiene en las manos un libro de oraciones, pendiente de sus hombros un gran rosario con cuentas de azabache.

Nacida en Madrid en 1868, María Guerrero fue alumna de la egregia actriz Teodora Lamadrid, compartiendo escenario durante su juventud con los grandes actores españoles Emilio Mario y Ricardo Calvo y los franceses Coquelin y Sara Bernhardt. Casada desde 1896 con el también actor Fernando Díaz de Mendoza, con quien formó compañía propia, ambos dieron al teatro español una de sus épocas más gloriosas, estrenando cerca de 150 obras a lo largo de toda su carrera, no sólo en España sino también en Hispanoamérica. En Madrid, el Teatro de la Princesa vivió los mayores éxitos de la actriz, cambiando por ello su nombre años después de su muerte, ocurrida en 1928, por el de Teatro María Guerrero, que todavía conserva.

El personaje de Doña Inés es sin duda uno de los papeles femeninos más destacados de todo el teatro español decimonónico, al que doña María Guerrero dio especial lustre al filo del nuevo siglo. Encarna a la protagonista femenina del drama religio-



María Guerrero, vestida como «Doña Inés», repasando un librito junto a su esposo. Al fondo, el retrato de la actriz caracterizada como «La dama boba», pintado por Sorolla. (Nº 44)

so-fantástico *Don Juan Tenorio*, así mismo una de las piezas teatrales españolas del siglo XIX de más mantenida fama hasta nuestros días, en que, desde que fuera resucitada en 1860 por el actor Pedro Delgado, se ha conservado la tradición de ser representada todos los primeros de noviembre, festividad de Todos los Santos.

Fue estrenada en el Teatro de la Cruz de Madrid el 28 de marzo de 1844 en beneficio del actor Carlos Latorre (véase retratado por Esquivel, Nº 41), a quien Zorrilla se comprometió a escribirle una obra en veinte días, vendiendo todos sus derechos tras su estreno al editor Manuel Delgado por 4.200 reales. En la figura de su protagonista, Zorrilla fundió toda la tradición literaria en torno al controvertido mito español de Don Juan

creado por Tirso, en cuya verdadera significación, susceptible de las interpretaciones más diversas, reside una de las creaciones más profundas de todo el teatro español, a la que esta obra debe buena parte de su fama.

Así, frente a los devaneos anteriores del caballero, doña Inés representa el primer amor verdadero de don Juan, a quien la joven decide unir su destino, aguardando en el purgatorio de su sepulcro el arrepentimiento sincero del burlador:

*«Yo a Dios mi alma ofrecí
en precio de tu alma impura,
y Dios, al ver la ternura
con que te amaba mi afán,
me dijo: «Espera a don Juan
en tu misma sepultura.
Y pues quieres ser tan fiel
a un amor de Santanás,
con don Juan te salvarás,
o te perderás con él...»».*

En este espléndido lienzo, Raimundo de Madrazo demuestra una vez más sus excepcionales cualidades para el género



Raimundo de Madrazo. La actriz María Guerrero como «Doña Inés».

retratístico, al que dedicó buena parte de su producción, así como su extraordinaria capacidad para traducir con toda la sensibilidad de su pincel la dulzura sumisa e inocente que encarna el personaje de doña Inés en la inmortal obra de Zorrilla, y que María Guerrero interpreta aquí magistralmente en su pose, concentrando en la suave caída de sus grandes párpados toda la expresividad de su gesto, envuelta la figura con el halo elegante e idealizado que Raimundo de Madrazo sabía imprimir a todos sus retratos, procedente en última instancia del mundo francés, en el que este artista forjó su estilo. Así, la actriz está bañada por una gran claridad procedente de lo alto, haciendo resaltar su figura de un fondo tan sólo suge-

rido con rápidas manchas de color aplicadas con trazos enérgicos de pincel, de muy delgada materia, dejando asomar la preparación del lienzo en varias zonas, concediendo así a todo el retrato una especial frescura de ejecución, de gran modernidad y espléndidos resultados, tanto en el rostro de la actriz — quizá lo mejor del retrato— como en la jugosidad pictórica con que están resueltos tanto el hábito como el fondo.

En el Museo del Teatro se conserva una interesantísima fotografía de María Guerrero vestida con este hábito y sentada en su sofá junto a su esposo, con quien parece repasar su papel, viéndose tras ellos el retrato de la actriz pintado por Sorolla (Nº 44).

J.L.D.

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA
(1863-1923)

44

LA ACTRIZ DOÑA MARÍA GUERRERO COMO «LA DAMA BOBA»

O/L 1,31 x 1,205

Firmado: «A María Guerrero / su amigo J. Sorolla B» (áng. inf. izdo.)

Ins.: «D^{ña} María Guerrero de Díaz de Mendoza / Año 1906» (áng. sup. izdo.)

Madrid. Museo del Prado (N^o 4647)

De carácter muy semejante al retrato de la actriz pintado años antes por Raimundo de Madrazo (N^o 43, véase), también caracterizada en un papel teatral, en esta ocasión se trata igualmente en una de las obras maestras de la producción retratística de una de las más grandes figuras de la pintura española del pasado siglo, Joaquín Sorolla, que retrata en este magnífico lienzo a María Guerrero en el rol de Finea, protagonista de la inmortal comedia de Lope de Vega *La Dama Boba*.

Lope escribió esta comedia en 1613 para la actriz Jerónima de Burgos, con quien mantuvo por esos años una relación amorosa, antes de hacerse sacerdote, llegando a vivir con ella durante algún tiempo en Segovia. Junto a su marido, Pedro de Valdés, esta cómica encabezaba al compañía teatral que estrenó *La Dama Boba*, en la que ella representaba el papel de Finea.

En este personaje, Lope de Vega retrata magistralmente el prototipo de mujer simple, cuya inteligencia va despertando gradualmente de su letargo gracias al amor, demostrando el escritor en esta comedia su perfecto conocimiento del carácter femenino, en cuyas reacciones y proceder sabe extraer matices muy sutiles, llenos de gracia e ironía.

Así, en *La Dama Boba* se narra la historia de Nise y Finea; las dos hijas casaderas de Octavio, rico vecino de la Corte. El carácter despierto y vivaz de la coqueta Nise tiene su contrafigura en Finea, joven analfabeta e insulsa, que ha sido prometida al provinciano Liseo. Cuando el pícaro Lorenzo, secreto novio de Nise, descubre que la dote de Finea es mayor que la de su hermana, decide cortejarla, transformado su necesidad en prudencia y discrección. A la vista de tal transformación, Liseo vuelve a pretender a Finea, que se burla de él, fingiendo ser ahora más boba que antes. La comedia termina felizmente con los matrimonios de las parejas.

Este soberbio retrato tiene una historia muy curiosa ya que,



Joaquín Sorolla. La actriz María Guerrero como «La dama boba». (Primera versión. 1897).

pintado en 1897, cuando la actriz contaba 29 años, con un formato más reducido (1,10 x 1,35), fue presentado por Sorolla a la Exposición Nacional de ese año. Nueve años después, el pintor rehizo por completo el retrato, añadiendo al lienzo dos bandas horizontales en sus bordes inferior y superior, perfectamente visibles en la actualidad. En la primera versión, la actriz aparecía con rostro serio y más joven, sentada en un sillón cuyo respaldo asomaba tras ella, ante el fondo impreciso de un salón, con paredes de alto zócalo de cuarterones. Después, el artista reformó totalmente tanto el rostro de la actriz como su vistoso traje, ampliando sustancialmente su guar-

dainfante y transformando también el fondo del retrato, que ambientó en el interior de una sala, en la que aparece sentado un personaje igualmente caracterizado para la obra e identificado tradicionalmente con su esposo, el también actor Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930). También sobrepuso la fecha de 1906 a la anterior de 1897, que figuraba en la inscripción de la esquina superior izquierda, junto al escudo de armas de la actriz.

La recreación de la moda del reinado de Felipe IV en el vestido de la actriz, da la oportunidad a Sorolla para rendir su particular homenaje a la pintura de Velázquez, haciendo gala de lo mejor de su maestría pictórica en el despliegue del vestido, de extraordinaria riqueza cromática a base de rosas y blancos, utilizados con una absoluta libertad de trazo y una jugosidad de materia de asombrosa modernidad y espléndidos resultados plásticos, visibles tan sólo en las mejores obras del pintor valenciano.

La parte inferior de este retrato asoma en una fotografía conservada en el Museo del Teatro, en la que aparecen la actriz —vestida como doña Inés— y su esposo, repasando un libreto.

J.L.D.

PROCEDENCIA: Adquirido el 27-2-1933 en 15.000 pts. a Don Carlos Díaz de Mendoza, hijo de la retratada, por acuerdo del Patronato del M.A.M.

BIBLIOGRAFÍA: Cat. Exp. 1897, pg. 159. Alcántara, 1897, pg. 101. Beruete, s/a, n^o 6. Pompey, 1946, sala XI, n^o 4. Cat. Exp. 1948, pg. 46. Santa Ana, 1983, pg. 85, n^o 10. Puente, 1985, pg. 248. Puente, 1987, pg. 48.

EXPOSICIONES: Madrid, 1897, n^o 1047. París, 1906. Londres, 1908. Lisboa, 1943. Madrid, 1948, n^o 109. Moscú-Leningrado, 1987.



Joaquín Sorolla. La actriz Doña María Guerrero como «Dama boba».

IGNACIO PINAZO CAMARLENCH
(1849-1916)

45

LA LECCIÓN DE MEMORIA

O/LI,43 x 1,43

Firmado: «I. Pinazo / 1898» (áng. sup. drcho.)

Madrid. Museo del Prado. Nº 4576

Premiada con una 1ª medalla en la Exposición Nacional de 1899, ésta es probablemente una de las obras más famosas de Pinazo, y tiene como protagonista a quien fuera su modelo favorito, su hijo menor Ignacio (1883-1970), a quien pintaría a lo largo de toda su infancia en multitud de apuntes y retratos, varios de ellos también en las colecciones del Prado, testimonio además de la especial predilección que el maestro valenciano tuvo siempre por los modelos infantiles, gracias a su especial capacidad para captar toda la frescura y espontaneidad de sus gestos y actitudes.

En esta ocasión, Pinazo retrata a su hijo a los 11 años, ya muchacho en edad escolar, sentado en una silla de tijera junto a un velador en el que se acoda, y con las piernas cruzadas. Vestido con uniforme colegial y cubierto con una capa, tiene la mirada dirigida al frente, pero ausente en el vacío, intentando memorizar la lección que repasa en el libro que sujeta entreabierto en las manos.

Este hermosísimo retrato, quizá uno de los mejor compuestos de su autor, muestra todas las características del estilo más personal de la pintura de Pinazo en su plena madurez, especialmente inclinado en muchos de sus retratos por las entonaciones oscuras y el trazo negro y continuado del pincel para remarcar los perfiles de sus figuras, ambientando espléndidamente en esta ocasión a su querido modelo en la penumbra de una estancia, apenas sugeridos sus muros por simples líneas geométricas. La imprecisión de los trazos con que está modelada la cabeza del niño y la extraordinaria desenvoltura técnica del conjunto, no consiguen ocultar sin embargo la profunda formación dibujística de Pinazo, que logra una composición de perfecto equilibrio al ladear ligeramente al muchacho colocándole en tan elegante pose, concentrando toda la intensidad expresiva del retrato en el rostro absorto del estudiante y en sus penetrantes ojos negros, que traducen magistralmente su esfuerzo mental por memorizar la lección.



Estudio para *La lección de memoria*.
Godella (Valencia). Casa Museo Pinazo.

Hace muchos años, González Martí reconstruyó la gestación de esta soberbia pintura, concebida expresamente para su presentación en la Exposición de Bellas Artes, evocando testimonios directos del propio artista: «¿Qué mejor obra puedo hacer —decía— que un retrato de mi hijo Ignacito, que ya es un adolescente! Lo pintaré en mi casa, el modelo y la luz me son muy familiares, trabajaré pacífico, dejaré a mis pinceles que tracen espontáneos y libres; quiero hacer una obra, alarde de saber y de verismo. [...] Y cuando andaba el cuadro muy próximo a colmar los deseos del maestro..., otra vez le amenaza el cruel infortunio.

Su hijo enferma, el tifus acecha su existencia, durante algunos meses en la casa ha buido el sosiego, no hay más obsesión que arrancar de la muerte a Ignacito. Por fin la enfermedad hace su crisis, ha pasado el peligro, el chico se levanta, ¡qué alegre realidad para los padres!, ¡qué triste novedad para el artista! El muchacho aparece hecho un hombre, su voz es más robusta, la estatura muy alta... ¡y le sale bigote!». Este cambio repentino en la constitución física del muchacho —habitual por lo demás en el desarrollo de los niños a esta edad— puede claramente advertirse entre este lienzo y el interesantísimo estudio preparatorio que Pinazo hizo de su hijo durante su enfermedad (0,75 x 0,98. Godella. Casa Pinazo), y en el que se le puede ver con el pelo rapado y sentado en actitud completamente desenfadada tras una mesa, con un aspecto mucho más infantil que en el cuadro final.

Con toda razón, de la Puente califica el cuadro como «pieza de tanta verdad como buena pintura», mientras Pompey señala su evocación «de la pintura velazqueña en sobriedad y en concepto».

Como prueba del especial afecto con que Pinazo realizó este retrato, existe una fotografía en la que aparece el artista, en su vejez, en el huerto de su casa de Godella, posando ante el cuadro puesto en un caballete junto con dos de sus autorretratos (Aguilera Cerni, 1982, s/p).

J.L.D.



Ignacio Pinazo. *La lección de memoria.*

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 8-6-1899 en 6.000 pts., con destino al M.A.M. (nº reg. 24-P Y 45-P).

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1899, pg. 94. Mérida, 1899, pg. 299. Cat. M.A.M. 1900, pg. 71, nº 514. Gil, 1913, pg. 124, lám. pg. 119. González Martí, 1920, lám. 53. Beruete, 1926, lám. XXXVIII. Pompey, 1946, pg. 137. Cat. Exp. 1946, pg. 27. Lafuente Ferrari, 1953, pg. 505. Gaya Nuño, 1966, pg. 364, fig. 373. González Martí, ed. 1971, pgs. 64 y 138. Pantorba, 1980, pgs. 169 y 171. Cat. Exp. 1981, pg. 121. Aguilera Cerni, 1982, pg. 257, nº 114. Cat. Exp. 1983, pgs. 167-8. Puente, 1985, pg. 201. Arias-Rincón, 1988, pg. 196. Gómez Moreno, 1993, pg. 485.

EXPOSICIONES: Madrid, 1899, nº 633. Valencia, 1909, nº 304. Londres, 1920, nº 336. Madrid, 1946, nº 69. Valencia-Madrid, 1981, nº 256. Itinerante, 1983, nº 68. Madrid, 1988, nº 41.

JOSÉ MARTÍ GARCÉS DE MARCILLA
(1880-1932)

46

INTERIOR

O/L 0,71 x 0,81

Firmado: «MARTÍ GARCÉS» (áng. inf. izdo.)

Ins. Inv.: «11463» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado Nº 5627

Depositado en Barcelona. Museu Nacional D'Art de Catalunya. (Museu D'Art Modern)

Una joven, vestida con un luminoso traje blanco, ojea un libro en la biblioteca de su casa. Permanece de pie apoyada en una mesa sobre la que aparecen otros libros, un atril y un florero con un ramo de lilas. A su espalda los libros llenan las paredes, apiñados en estanterías acristaladas. La puerta de la estancia, abierta de par en par, deja ver al fondo una sala de estar.

Se trata de una obra intimista, de pincelada desenvuelta y muy rica de materia, inscrita dentro de una técnica impresionista que Martí Garcés aprendió en sus repetidos viajes por Europa.

La visión íntima y recogida de este interior doméstico irradia una gran sensación de calma y bienestar. El artista hace una utilización decorativa y emocional del color y de la luz, en la que los fuertes contrastes y los juegos de color, al estilo de Bonnard, no traspasan, sin embargo, la frontera del gusto convencional.

Martí Garcés, que se especializó en su madurez en pinturas de paisajes y de interiores, realizó otras obras de tema semejante, como las tituladas **El Balcón**, presentado en la Exposición Nacio-

nal de 1922, y otro **Interior**, expuesto en la Nacional de 1917.

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, al mismo tiempo que se intensifica el gusto por la decoración del interior burgués, se produce un repliegue del individuo sobre sí mismo y un interés nuevo por los placeres de la intimidad. La lectura privada, por ejemplo, constituye una manera de recogimiento y de abstracción del entorno. El libro, considerado como objeto de valor, es el símbolo de la burguesía culta atenta a las novedades literarias que se producen en el país y que llegan de fuera. Existen, no obstante, diferencias profundas en las lecturas teniendo en cuenta la edad, el sexo o las clases sociales. Mientras que la mujer casada tiene mayores libertades, la joven es objeto de estrecha vigilancia por sus educadores. En cuanto a lo que se lee, la novela y la poesía subrayan su progreso a expensas de la literatura piadosa o de historia, si bien los autores clásicos no faltan sin embargo en ninguna buena biblioteca de la época.

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. de 13-12 1929 con destino al M.A.M. (nº reg. 221-M). Depositado en Barcelona. Museo D'Art Contemporany por O. de 27 de enero de 1932. Traslado en 1969 al Ayuntamiento.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1929, pg. 31. Batlle, 1932, pg. 188. Pantorba, 1980, pg. 278. B.M.P.nº, 19, 1986, pg. 48. Cat. Museo, 1987, pg. 611, nº 11463.

EXPOSICIONES: Barcelona, 1929, nº 155.



José Martí Garcés. **Interior.**

FRANCISCO JOVER Y CASANOVA
(1830-1890)

47

LA POETISA

O/L 0,96 x 1,21

Ins. Inv: «T. 600» (áng. inf. dcho.)

Museo del Prado (Nº 3361)

Depositado en Madrid. Consejo de Estado

Cuadro de gabinete pintado por Jover en su plena madurez artística en el que, a partir de un motivo imaginario, ensaya una recreación historicista con personajes y ambientación según la moda del siglo XVI.

En primer término, una mujer joven lee elocuentemente una poesía a un variado grupo de personas que, frente a ella, y en torno a una mesa, la escuchan atentamente. La escena, de brillante colorido y cuidada composición, recibe la luz a través de un ventanal situado a la izquierda. En la pared cuelga un tapiz, indispensable motivo decorativo en los interiores renacentistas.

Es obra peculiar dentro de la producción de Jover, dedicado fundamentalmente a las composiciones de Historia, y se haya inscrita dentro de la moda, vigente durante las últimas décadas del siglo pasado, por las escenas de género con ambientación historicista que trasladan al lienzo vestuarios y ambientes de otras épocas. En esta línea se inscribirían también otros cuadros del mismo artista, como el titulado **Quevedo leyendo poesías en la corte de Felipe IV**.

No obstante, esta pintura se despega de otras composiciones de carácter semejante, de técnica generalmente minuciosa y preciosista, que en Jover es más enérgica y desenvuelta, así como en las



Francisco Jover. **La Paz de Cambray**. 1871. Museo del Prado. Depositado en Santiago de Compostela. Sociedad Económica de Amigos del País.

figuras, del tamaño llamado «poussinesco» del que este pintor es especialmente gustoso, representadas con un modelado más rotundo y evidentes intenciones realistas, realizando un magnífico estudio de los personajes, algunos de ellos probablemente retratados del natural.

Por otro lado, Jover utiliza en esta obra modelos y composición prácticamente idénticas a uno de sus cuadros de Historia, **La Paz de Cambray**, presentado en la Exposición Nacional de 1871, y también propiedad del Museo del Prado (Nº 5365) en el que representa a Margarita de Austria, tía del emperador, y a Luisa de Saboya, madre de Francisco I de Francia, ante una mesa, firmando el famoso tratado.

El tema anecdótico utilizado por Jover en esta obra testimonia la importancia que, a partir del Romanticismo, va cobrando la mujer dentro de la vida literaria del siglo XIX. Quizá primero tímidamente, desde el ámbito privado y familiar, las mujeres fueron abandonando su papel pasivo para incorporar progresivamente su individualismo a la escena artística, no sólo como lectoras, sino también como escritoras, en el campo de la novela y sobre todo de la poesía (véase Nº 38).

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. 4-12-1883 en 3.000 pts., con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. 600). Madrid. M.A.M. (nº reg. 34-J). Depositado en Madrid. Consejo de Estado. R.O. 27-12-1883.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 352. Alcahali, 1897, pg. 179. B.P.M. nº 3, 1980, pg. 190.



Francisco Jover. *La poetisa*.

JUAN JOSÉ ZAPATER RODRÍGUEZ
(1867-1922)

48

UNA POESÍA

O/L 1,25 x 2,00

Firmado: *J.J. Zapater / VALENCIA* (áng. inf. dcho.)

Ins. Inv.: *T. 1075* (ang. inf. izdo.)

Museo del Prado (Nº 7386).

Depositado en Pontevedra. Cuartel del Regimiento Mixto de Artillería de Campolongo

En el interior de un comedor burgués se encuentran reunidos varios comensales escuchando la lectura de un poema durante la sobremesa. Permanecen todavía sobre el mantel las servilletas desdobladas, las copas de licor y las tazas de café, que algunos sostienen en las manos. Todos rodean al risueño lector en actitud complaciente y festiva, sin prestar atención a los pequeños detalles de abandono, como las posturas distendidas o las flores olvidadas sobre el chal que se esparcen descuidadamente sobre la alfombra arrugada. Curiosamente, parece advertirse cierta contradicción entre la desenvoltura relajada de los personajes, ajenas a toda ceremonia en sus actitudes, y la rigidez encorsetada de las normas sociales de la época. Entre los asistentes a la reunión, vestidos de rigurosa etiqueta, se encuentran representados los estamentos principales de la sociedad decimonónica: el intelectual, el prócer y el militar; figuras indispensables en las reuniones y tertulias de cierto tono.

En el entorno doméstico de finales del siglo XIX y hasta nuestra posguerra, se mantuvo vigente en España la costumbre de la

lectura oral, y particularmente entre la alta burguesía la tradición de la velada literaria, a la que hacían la competencia el canto y la música, existiendo al mismo tiempo muy arraigado el gusto por la poesía. Como apunta Corbin en su capítulo *Entre bastidores* de la *Historia de la Vida Privada* correspondiente al pasado siglo: *«...el gusto de un público cultivado, las más de las veces bilingüe, por los poetas latinos, el éxito del poema de aficionado leído al final de una comida, copiado en un álbum, el aumento de las sociedades de poesía y, más aún quizás, la boga de la canción [...] aseguran la omnipresencia social del texto poético.»*

Este lienzo de José Zapater fue presentado en la Exposición Nacional de 1890, donde fue premiado con una medalla de 3ª clase. En él el motivo literario es simple anécdota que sirve al artista para mostrar el sensualismo vibrante y luminoso de una técnica que denota la formación de su autor fundamentalmente como ilustrador. Grabado por Capuz.

C.I.

PROCEDENCIA: Adquirido por R.O. 3-11-1890 en 1.500 pts., con destino al Museo del Prado (Inv. N.A. Nº 1075). Madrid. M.A.M. (nº reg. 3-Z Y 17-Z). Depositado en Pontevedra. Sociedad Económica de Amigos del País R.O. 2-3-1893. Depositado en Pontevedra. Escuela de Maestría Industrial O.M. 22-3-1939. Se trasladó al Cuartel de Artillería de Campolongo por Acuerdo del Patronato de M.A.M. DE 18-5-1962.

BIBLIOGRAFIA: Cat. Exp. 1890, pg. 210. Pantorba, 1980, pg. 136. B.M.P. nº 25-27, 1988, pg. 154.

EXPOSICIONES: Madrid, 1890, nº 1047.



Juan José Zapater. Una poesía.



BIOGRAFÍAS
BIBLIOGRAFÍA
EXPOSICIONES



BIOGRAFÍAS



Eduardo Balaca y Orejas-Canseco

EDUARDO BALACA Y OREJAS-CANSECO (1840-1914)

Hermano mayor del también pintor Ricardo Balaca (1844-1880), nació en Madrid y fue alumno de su padre José Balaca (1810-1869) y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo el menos destacado de esta familia de artistas.

Fue un asiduo participante de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1858 hasta 1895, casi siempre con retratos, género al que se dedicó especialmente. Ossorio da detallada cuenta de los personajes a quienes pintó. Así, realizó varios retratos del rey **Alfonso XII** y en 1867 fue elegido entre varios pintores madrileños para viajar a Sevilla y retratar allí a la entonces infanta **María de las Mercedes**, retrato hoy conservado en el Museo Municipal de Madrid (I.N. 12516).

También para el Senado realizó retratos de varios de sus presidentes y así mismo retrató a muchos de los personajes más célebres del ambiente cultural y financiero de su época. Para el Museo Iconográfico le fueron encargados los del ilustrado **Conde de Campomanes** (Prado, nº 3441) que también se conserva, al igual que el de

Cervantes, presente en esta exposición (Nº1), en el Instituto de España.

Entre sus obras religiosas hay que destacar las figuras de los Evangelistas San Marcos y San Mateo para la cúpula de la desaparecida iglesia madrileña del Buen Suceso.

Caballero de la Orden de Carlos III y de la del Mérito Nacional con distintivo blanco, se le concedieron menciones honoríficas en las Nacionales de 1864 y 1867.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 63. Pantorba, 1980, pg. 372.

A. G.

EDUARDO CANO DE LA PEÑA (1823-1897)

Nació en Madrid el 20 de marzo de 1823. De familia culta, se trasladó siendo niño a Sevilla cuando su padre fue nombrado Arquitecto Mayor de la ciudad. Pronto abandonó los estudios de arquitectura, a los que le inclinó su padre, por los de dibujo y música en la Real Escuela de Nobles Artes de Sevilla. Muy joven fue nombrado Académico de número de la de Santa Isabel y profesor Ayudante de Dibujo, Colorido y Composición. Al fallecimiento de sus padres, volvió a Madrid y continuó sus estudios bajo la dirección de Carlos Luis de Ribera, José y Federico de Madrazo, quienes le proporcionaron el encargo de varios retratos para la serie icónica de la Galería de Reyes de España del Museo del Prado.

En 1853 fue pensionado por Isabel II para seguir sus estudios en París, entrando en contacto con lo más selecto del arte francés del momento y enviando en 1856 su **Cristobal Colón en el convento de la Rábida** (Prado, nº 5726) a la primera



Eduardo Cano de la Peña

Exposición Nacional que se convocaba en Madrid y que iniciaría el apogeo de la temática histórica en los ambientes artísticos oficiales, obteniendo con él una 1ª Medalla. En la siguiente edición de la Nacional repitió el mismo triunfo con **El entierro de Don Álvaro de Luna** (Prado, nº 4262) consolidándose como uno de los más afamados pintores de historia de su generación.

A su vuelta a Sevilla, simultaneó su actividad académica, corporativa y profesoral con la estrictamente pictórica, convirtiéndose hasta su muerte en una de las personalidades más relevantes de la vida cultural sevillana, siendo nombrado junto con Joaquín Domínguez Bécquer Conservador del Museo de Bellas Artes de Sevilla, miembro de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos Provinciales, Académico de la de Bellas Artes de San Fernando y Profesor de Colorido y Composición, cargo que ejerció durante muchos años formando a numerosos pintores sevillanos de la segunda mitad del XIX.

Murió en Sevilla el 1 de abril de 1897.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard 1883-4, pgs. 124-126. Pérez Calero, 1979, pgs. 13-53. Pantorba, 1980, pg. 384.

A. G.

MANUEL DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ (1840-1906)

Nacido en Madrid el 12 de diciembre de 1840, fue alumno de la Academia de San Fernando, logrado en 1864 con su cuadro **La resurrección de la hija de Jairo** una pensión para ampliar sus estudios en Roma. Desde allí envía sus obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a las que concurrió a partir de 1860. En 1871 presentó su obra más conocida, el gran lienzo histórico **Séneca, después de abrirse las venas, se mete en el baño y**



Manuel Domínguez Sánchez

sus amigos, poseídos por el dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro (Prado, nº 4688), tema de la historia clásica pintado en Roma, y por el que fue premiado con una 1ª medalla.

Nombrado académico de San Fernando el 4 de noviembre de 1900, ostentó además los cargos de profesor auxiliar de la Escuela de Bellas Artes, Presidente de la Sección Española de la Exposición Universal de 1889, así como miembro del jurado de las Exposiciones Nacionales a partir de 1871, dejando de concurrir a ellas desde entonces en la sección oficial.

Murió en Cuenca el 15 de abril de 1906, reuniéndose en la Exposición Nacional de ese año 29 obras de este pintor, en homenaje a su memoria.

La sensible personalidad artística de Manuel Domínguez, atenta a cualquier novedad, evolucionó considerablemente a lo largo de su carrera, desde el purismo tardorromántico de influencia nazaréna, que conoció durante su primer aprendizaje en Roma, y del que es bellísimo testimonio el cuadro **Margarita delante del espejo**, presente en esta exposición (Nº 29), hasta el decorativis-

mo de su obra final, pasando por el realismo de raíz velazqueña aprendido de Rosales (véase), y que caracteriza sus obras maduras de mayor empeño en los años centrales de su carrera, en la que siempre estuvo latente un cierto rigor clasicista, aprendido en su época italiana.

Pintor de lienzos históricos, literarios, religiosos y retratos, tanto individuales como colectivos, realizó también apuntes de tipos costumbristas, sobre todo a la acuarela, así como la decoración de varios techos de palacetes madrileños, colaborando junto a Alejandro Ferrant en las pinturas del presbiterio de la basílica de San Francisco el Grande de Madrid, para la que pintó, además, una enorme pala de altar con **La Virgen del Carmen, rodeada de santos**.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 187-8. Pantorba, 1980, pg. 397.

J.L.D.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL (1806-1857)

Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina nació el 8 de marzo de 1806 en Sevilla, ciudad en cuya Academia de Bellas Artes comenzó sus estudios, teniendo como condiscípulo al pintor murillesco José Gutiérrez de la Vega. Tras alcanzar cierta fama y prestigio en su ciudad natal, fue pensionado en 1831 por el cónsul y coleccionista Mr. Williams para proseguir su formación en Madrid, donde al año siguiente concursó en la Academia de San Fernando, siendo nombrado entonces académico de mérito. En contacto con la intelectualidad madrileña de esos años, participó activamente en la fundación del «Liceo Artístico y Literario» en 1837, donde daría clases de Anatomía, asignatura que impartiría más tarde en la Academia de San Fernando.

Vuelto a Sevilla en octubre de 1838, al año siguiente sufrió una enfermedad que le dejó prácticamente ciego, recibiendo entonces el apoyo de sus compañeros y amigos, movilizados generosamente a través del Liceo para ayudar al artista. Así, en 1840 recupera la visión, pintando entonces el monumental lienzo religioso **La caída de Luzbel**, regalado como agradecimiento al Liceo Artístico y

Literario por su ayuda, y recientemente adquirido por el Museo del Prado (nº 7569). Llegan entonces los reconocimientos oficiales, con la concesión de la placa del Sitio de Cádiz y la Cruz de Comendador de la Orden de Isabel la Católica. En 1843 es nombrado Pintor de Cámara y en 1847 académico de San Fernando, siendo además miembro fundador de la Sociedad Protectora de Bellas Artes.

Falleció en Madrid el 9 de abril de 1857.

Esquivel es una de las máximas figu-



Antonio María Esquivel

ras de la pintura romántica española. Aunque cultivó distintos géneros pictóricos, como el religioso o el mitológico —siendo uno de los pocos pintores españoles de su tiempo que abordó el tema del desnudo en sus cuadros, aunque de resultados por lo general algo ingratos debido por la dureza escultórica de su modelado— fue, ante todo, un excelente retratista, conservándose de su mano una enorme cantidad de retratos individuales —algo severo y frío en los adultos, pero sensible y tierno en los infantiles— así como colectivos, siendo el más conocido de estos últimos el titulado **Los Poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor**, presente en esta exposición (Nº 37).

Por otra parte, hay que destacar la faceta del artista como articulista, así como su labor de teórico, realizando un **Tratado de Anatomía Pictórica**, cuyo original se guarda así mismo en el Prado.

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Lovillo, 1957.

J.L.D.

JUAN DE DIOS FRANCÉS MEXÍA (1873-1954)

Hijo del también pintor Plácido Francés (1834-1902), nació en Madrid el 8 de marzo de 1873, aprendiendo el manejo de los pinceles en el taller de su padre. Estudió también en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la capital donde fue discípulo de Emilio Sala.

Cultivó indistintamente diversos géneros pictóricos como el retrato, la composición y el paisaje, destacando en este último. Durante su juventud alternó el trabajo



Juan de Dios Francés Mexía

docente con su carrera artística, siendo profesor de dibujo en el Instituto de Soria y en la Escuela de Artes y Oficios y el Instituto Alemán de Madrid.

Asiduo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1890 a 1934, recibió en ellas distinciones en varias ocasiones. Así, en la convocatoria de 1897 obtuvo una tercera medalla por el cuadro **El descanso del mediodía** (Prado, nº 6682), y dos segundas en 1899 y 1901 por **Mil ochocientos noventa y ocho** y **La edad de oro** (Nº 6) respectivamente.

Participó asimismo a lo largo de su vida en diferentes certámenes provinciales y realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas. Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor francesa en 1915.

BIBLIOGRAFÍA: Ferrer Figueras, 1988.

C.I.

MANUEL GARCÍA Y GARCÍA «HISPALETO» (1836-1898)

Nació en Sevilla el 22 de noviembre de

1836. Como su hermano mayor, Rafael, también pintor, añadió a su apellido el sobrenombre de su ciudad natal, «Hispalis». Sus primeros estudios los realizó bajo la dirección de su hermano y en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla, y posteriormente en la de San Fernando de Madrid. Desde 1860 hasta 1895 se puede seguir su trayectoria por su comparecencia a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a las que concurrió asiduamente, mostrando cierta predilección por temas de género, literarios o costumbristas, aunque en alguna ocasión se decantara por el tema religioso como en **La aparición de Santa Inés a su padre** (Prado, nº 6672), cuadro presentado a la Nacional de 1866 con el que obtuvo una 3ª medalla. Pensionado en Roma bajo la protección económica del mecenas Ignacio Muñoz de Baena, siguió exponiendo sucesivamente en las Nacionales consiguiendo diversos galardones —de los que son exponentes varios cuadros de esta muestra— y condecoraciones, como la Cruz sencilla de la Reina Mª Victoria en 1871 y la Cruz de Carlos III en 1878 por su obra **Obrador de modistas** (Prado, nº 4335). Fue miembro fundador y Presidente de la madrileña Sociedad de Acuarelistas y concurrió con temas de género y sobre todo costumbristas a las exposiciones anuales que dicha Asociación convocaba desde 1871. También se dedicó a la litografía y trabajó como restaurador en el Museo Nacional de Pintura a la vez que fue profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

Estuvo casado con una hija del escritor romántico Romero Larrañaga, y su hijo Manuel García Romero, también apodado «Hispaleta», madrileño, fue asimismo pintor.

Falleció en Madrid el 26 de diciembre de 1898.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 280-281. Reina Palazón, 1979, pgs. 235-238. Pantorba 1980, pg. 409.



A. G.

Manuel García y García «Hispaleta»

JUAN GARCÍA MARTÍNEZ (1829-1895)

Nacido en Calatayud (Zaragoza) el 9 de julio de 1829, comenzó sus estudios artísticos en Madrid con Antonio Maffei y Federico de Madrazo, asistiendo también a las clases de la Academia de San Fernando. En 1855, para completar su formación, marchó a París donde fue discípulo del célebre maestro León Cogniet.

Participó asiduamente y con repetido éxito en las Exposiciones Nacionales de



Juan García Martínez

Bellas Artes desde su primera convocatoria hasta 1877, especializándose en temas de Historia. Así, en la edición de 1858 obtuvo medalla de segunda clase por su cuadro titulado **Los amantes de Teruel** (Nº 23), presente en esta exposición, y una tercera medalla en la de 1867, en la que presentó cinco lienzos con el tema común **Recuerdos del Pósito de Madrid**, dos de los cuales fueron adquiridos por el Gobierno (Prado, nº 5345 y 5346).

Pertenece a la llamada primera generación de pintores de Historia, caracterizándose por sus composiciones clásicas, percibiéndose, no obstante, en algunas de sus obras posteriores rasgos ya cercanos a la estética simbolista.

Fue profesor de la escuela elemental de Pintura de Madrid hasta 1884.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 276-77. Pantorba, 1980, pg. 409. Azpeitia-Lorenz, 1992, pgs. 47-53. García Loranca-García Rama, 1992, pgs. 113-116.

C.I.

PEDRO GONZÁLEZ BOLÍVAR
(Desde 1874 hasta 1902)

Pintor natural de Santander, cursó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura y Escultura de Madrid, gracias a una pensión concedida en 1874 por la Diputación Provincial de su ciudad natal. Asimismo fue alumno de Carlos Luis de Ribera.

Concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1876 hasta 1897, recibiendo tercera medalla en las convocatorias de 1881 con el cuadro **Presentación de Dorotea a Don Quijote** (Nº 8), y



Pedro González Bolívar

1884 con el titulado **Alhamar, rey de Granada, rinde vasallaje al rey de Castilla Fernando III el Santo** (Prado, nº 5368). Participó asimismo en la Exposición Internacional de 1892.

Alternó su actividad artística con la docencia impartiendo clases de dibujo de máquinas en 1902 en la Escuela Superior de Industrias de Béjar y, anteriormente, en Villanueva y Geltrú.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 299. Pantorba, 1980, pg. 414.

C.I.

MIGUEL JADRAQUE Y SÁNCHEZ
OCAÑA (1840-1919)

Nacido en Valladolid el 5 de julio de 1840, se formó en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad con el modesto pintor Agapito López San Román y, posteriormente, en la Academia de San Fernando de Madrid, donde fue discípulo de Joaquín Espalter.

En 1864 se da a conocer en los círculos artísticos de su ciudad natal participando en el concurso convocado por la Real

Academia de Valladolid con el cuadro titulado **Episodio de la vida del Conde Ansúrez**, por el que gana el primer premio dotado con 6.000 reales. Años más tarde obtiene de la Diputación de esa ciudad una pensión para perfeccionar sus estudios en Roma durante dos años. Esta estancia en la Ciudad Eterna, junto con otra posterior de Jadraque en París, son decisivas en su formación artística. En Roma comparte las enseñanzas de la famosa Academia Chigi con Mariano Fortuny y Eduardo Rosales, y en París tiene ocasión de conocer la obra del francés Ernest Meissonier y ambas influencias van a contar poderosamente en su producción posterior.

Asiduo desde 1862 a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en 1871 envía desde Roma uno de sus cuadros de Historia más característicos, **La presentación de Cisneros a Isabel La Católica**, obra muy próxima a la estética de Rosales, por la que obtiene una tercera medalla y que dos años más tarde presenta en la Exposición Universal de Viena, alcanzando grandes elogios por parte de la crítica alemana.

En posteriores convocatorias es repetidamente galardonado. Así, en 1876 recibe tercera medalla por su cuadro **Una lectura interesante** (Prado, nº 7644), consiguiendo en 1878 Segunda Medalla por el titulado **Carlos V en Yuste** (Prado nº 4826), obra que figuró también en la Universal de París de ese año.

Tras estos triunfos se instala en Madrid definitivamente, donde gozaba ya de un gran prestigio, recibiendo en 1879, a propuestas del Ministerio de Fomento, la Encomienda de Isabel La Católica.

Jadraque se revela también como un excelente acuarelista, especialidad por la que figura en numerosos certámenes celebrados por la Sociedad de Acuarelistas y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, inclu-



Miguel Jadraque y Sánchez

yendo también sus obras en las exposiciones celebradas en Valladolid. Fue asimismo miembro del Tribunal de la Academia Española en Roma.

Su producción está constituida por obras de diversos temas, sobresaliendo en la pintura de género histórico, en la que desarrolla sus dotes como pintor minucioso y dibujante hábil, de técnica preciosista, especialmente preocupado por los aspectos anecdóticos y literarios, que le convierten en uno de los pintores de Historia más singulares de la pintura decimonónica española.



Francisco Jover y Casanova

Destaca asimismo por sus trabajos de tema literario, donde se incluirían cuadros que reflejan diversos episodios de la vida del *Quijote*, del que es buena muestra el cuadro presente en esta exposición (Nº 13).

Por último, caben destacar sus pinturas de género y «casacones», fruto de las influencias recibidas de Fortuny y Meissonier.

Falleció en Madrid el 10 de enero de 1919.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 341-42. Brasas Egido, 1982, pgs. 35-39.

C.I.

FRANCISCO JOVER Y CASANOVA
(1836-1890)

Nacido en Muro (Alicante), se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en el taller de Federico de Madrazo, donde se inicia en la Pintura de Historia, género al que dedicará gran parte de su producción. Allí realiza su primer cuadro titulado **Colón conducido a España con grillos**

y esposas a las órdenes del Capitán Villejo.

Desde muy joven participa en las Exposiciones Nacionales obteniendo en el certamen de 1864 una tercera medalla por su obra **Últimos momentos de Felipe II** (Prado, nº 5730). Es pensionado por el Estado a Roma, donde permaneció varios años, completando allí su formación en la Academia Chigi, junto con otros artistas de su generación, y visitando con regularidad el estudio de Mariano Fortuny, al que conoció a través de Joaquín Agrasot.



Horacio Lengua y Martínez

En la Ciudad Eterna, Jover participa en la Exposición Romana de Objetos para el culto, celebrada en 1870, presentando el cuadro titulado **Una audiencia dada por su Santidad a tres padres capuchinos postuladores de una causa de beatificación**, por el que recibe una medalla de oro. Entre su producción de esta época romana destacan los cuadros de género de formato pequeño, con temas orientales, en los que se advierte la influencia de Fortuny, y las escenas de época.

A su regreso a España se instala en Madrid y participa de nuevo en las Nacionales obteniendo repetidos galardones. Así, en 1871 presenta varias de sus obras realizadas en Roma como las tituladas **Tratado de Cambray** (Prado, nº 5365); **Un cardenal en la iglesia de Santa María del Popolo, besándole la mano unas campesinas romanas**, que fue adquirido por el rey Amadeo de Saboya, o **La Conquista de Orán** (Prado, nº 5732), entre otros, valiéndole este último una medalla de segunda clase. Años después recibe idéntico galardón en el certamen de 1878 por su obra **¿Quién ganará?**

A partir de entonces combinará actividades docentes con su carrera artística,

dedicándose entonces de lleno al cuadro de género con carácter historicista que recrea, de forma anecdótica, ambientes de otras épocas, como la obra presente en esta exposición titulada **La poetisa** (Nº 47). Practica asimismo otra faceta suya poco conocida, como es la pintura al fresco, decorando la gaditana iglesia de San Antonio, y en Madrid la de San Francisco el Grande, donde realiza pinturas de gran envergadura.

En los últimos años de su vida vuelve a retomar la pintura de Historia con un tema de actualidad, **La Jura de la Constitución por S.M. la reina Regente, Dña. M^a Cristina** (Madrid, Palacio del Senado), trabajo que había sido encargado en 1886 a Casado del Alisal, que falleció antes de poder llevarlo a cabo. A su vez, Jover tampoco pudo terminarlo debido a motivos de salud, siendo concluida por el valenciano Joaquín Sorolla.

Destacó asimismo en la técnica de la acuarela, exponiendo en la Sociedad de Acuarelistas y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Actualmente buena parte de su obra se encuentra localizada en Sudamérica.

Falleció en Madrid en febrero de 1890.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-84, pg. 352. Alcahali, 1897, pg. 179. Pantorba, 1980, pgs. 96-97. Espi Valdes, 1991.

C.I.

HORACIO LENGUA MARTÍNEZ (1838-1890)

Nacido en 1838 en Torremolinos (Málaga), estudió en Cádiz bajo la dirección de Serafín Martínez del Rincón y en 1872 fue nombrado Secretario de la Sección de Bellas Artes de Liceo malagueño, participando en muchas de las Exposiciones que tal Institución organizó. En 1874 se trasladó a París y hasta 1877 estudió en el taller de Leon Bonnat (1833-1922), instalándose definitivamente en Madrid en 1882.

Además del retrato y la caricatura cultivó fundamentalmente la composición de pequeños cuadros de flores, bodegones, palomas, porcelanas etc.; caprichos artísticos eminentemente decorativos, con títulos poéticos y simbólicos que fueron muy cotizados por coleccionistas y aristócratas de su tiempo, y de los que son buen ejemplo las dos obras presentes en esta muestra (Nº 21 y 22).

Asiduo participante en las Exposiciones Nacionales desde 1871 a 1890, se le concedió una segunda medalla en 1881.

Aquejado de una mortal enfermedad, se suicidó en su estudio madrileño el 3 de julio de 1890.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard 1883-4, pgs. 369-370. Cuenca, 1923, pgs. 218-219. Peña Hinojosa, 1964, pgs. 76-78. Sauret, 1987, pgs. 686-689.

A. G.



Ángel Lizcano y Monedero

ÁNGEL LIZCANO Y MONEDERO (1846-1929)

Nacido en Alcázar de San Juan (Ciudad Real) el 24 de noviembre de 1846, fue discípulo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y del pintor Francisco Mendoza, copiando durante su aprendizaje varios cuadros de Velázquez y Murillo en el Museo del Prado.

En 1869 fue pensionado por el Marqués de Bedmar para completar su formación artística en Italia, dedicándose en su primera juventud a la pintura de Historia, género que abandonaría para dedicarse por entero a las escenas de temas costumbristas, populares y de época.

Desde 1871 a 1887 participó con regularidad en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, siendo premiado en la de 1876 con una tercera medalla por su cuadro **Exposición de unos polichinelas que representan la lucha de la Monarquía con la República**; igual galardón recibió en 1878 por una escena taurina de gran formato titulada **Cogida de un diestro**, que luego llevaría a la Exposición Universal de París de ese mismo año. En 1881, su lienzo histórico

Carlos II visitando el monasterio de San Pedro de Cardeña fue premiado con 2ª medalla, al igual que en 1887 lo fue con el titulado **Cervantes y sus modelos**, presente en esta exposición (Nº 5).

Dadas sus extraordinarias dotes de dibujante, rápido y vivaz, ilustró algunos de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, así como escenas de varias comedias, sainetes y zarzuelas escritas en la época.

Aunque poseía cualidades excelentes para la pintura, su vida bohemia y su



Juan Luis López García

carácter tímido y solitario le llevaron a la más mísera pobreza, de lo que se aprovecharon sus marchantes, que le obligaron a pintar mucho para poder vivir.

Falleció loco, en el manicomio de Leganés (Madrid), el 31 de julio de 1929, organizándose al año siguiente a su muerte una exposición en homenaje a su memoria.

Los cuadros de temas populares y pintorescos constituyen la mayor parte de la fecunda producción pictórica de Lizcano, casi siempre de pequeño y mediano tamaño. Son obras llenas de gracia, aunque por lo general denotan una gran rapidez de ejecución y un colorido más bien austero. A veces imitó la pintura de Goya, lo que hizo que incluso algunas de sus obras fueran consideradas durante algún tiempo como originales del genial aragonés, estimándose como la mejor etapa de su producción la comprendida entre los años 1872 y 1895.

Así, Angel Lizcano es considerado como el último baluarte del populismo castizo en la pintura española del siglo XIX, continuador de la estela goyesca, mostrando también en algunas de sus estampas costumbristas, llenas de sabor y encanto, la influencia de de Leonardo Alenza.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 373. Lafuente Ferrari, 1947, cap. IX, pgs. 267-273. Pantorba, 1980, pg. 427. Arias Anglés, 1981.

J.L.D.

JUAN LUIS LÓPEZ GARCÍA (1894-1979)

Nacido en Santiago de Compostela el 20 de junio de 1894, fue discípulo de Mariano Tito Vázquez. Posteriormente fue pensionado por el Ayuntamiento de su ciudad natal para ampliar estudios en Madrid durante tres meses, completando estos con varios viajes por Italia, Suiza y París durante su juventud.

Se presentó desde 1917 a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, siendo premiado en diversas ocasiones. Así, ese primer año obtuvo una tercera medalla con el cuadro titulado **Florisel**, y en la edición de 1922 galardón de segunda medalla por el titulado **Ofelia aldeana** (Nº 26), presente en esta exposición. Finalmente en 1943 obtuvo consideración de primera medalla por el cuadro titulado **Mujeres marineras**.

Sus obras figuraron asimismo en la Exposición de Arte Gallego celebrada en La Coruña en 1917, así como en diferentes certámenes provinciales de Barcelona y Sevilla, donde también fue premiado. Autor muy prolífico, realizó numerosas exposiciones personales en Madrid y Barcelona y en su Galicia natal.

Catedrático por oposición desde 1942 en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, llevó a cabo también un importante trabajo como ilustrador de portadas de libros y diversas publicaciones periódicas.

En los últimos años de su vida, entre 1977 y 1979, pinta una serie de paisajes en el pueblo sevillano de Alcalá de Guadaíra, celebrando su última exposición en noviembre de 1978 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Especializado en temas gallegos, destacó en el tratamiento de las figuras, de rasgos clásicos y precisos, y sobre todo en el paisaje. En muchos de sus cuadros firmó sólo con sus dos nombres de pila.

BIBLIOGRAFÍA. Pantorba, 1980, pg. 428. Campoy, 1973, pgs. 195-96.

C.I.

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA (1841-1920)

Nacido en Roma el 24 de julio de 1841 y bautizado en la iglesia de San Carlino alle Quatre Fontane, fue discípulo de su padre Federico (véase) y su abuelo José de Madrazo, estudiando además en la Academia de San Fernando, donde tuvo como maestros, entre otros, a Carlos Luis de Ribera y Carlos de Haes. Desde 1860 residió en París, donde fue alumno del pintor Leon Coignet (1794-1880) y años más



Raimundo de Madrazo y Garreta

tarde académico correspondiente de San Fernando.

Participó en la Exposición Universal de París, aunque nunca tuvo necesidad de hacerlo en las Nacionales de Madrid, ya que desde muy joven gozó de enorme prestigio, respaldado por su apellido y su excelente técnica.

Autor de pinturas murales, como la ejecutada en el palacio parisino de la reina María Cristina de Borbón, hizo algunos cuadros de interiores y escenas de género, dentro de un impecable preciosismo influido por su cuñado Mariano Fortuny, y decoró al fresco las portadas de la madrileña iglesia de las Calatravas, hoy prácticamente perdidas.

Pero Raimundo de Madrazo es considerado, ante todo, como uno de los más consumados retratistas de su generación, digno sucesor de su padre Federico de Madrazo, aunque tocado de un realismo minucioso y elegante, a veces frívolo y más moderno y decorativo, clave de su éxito entre la clientela burguesa de su tiempo, y que le hace fácilmente distinguible de las obras paternas, siempre con un completo dominio de los recursos pictóricos y una delicadeza cromática de gran refinamiento.

pre gala de un dibujo preciso y firme así como de una especial delicadeza en la expresión del color y una sutil morbidez en el modelado de las figuras, de expresiones serenas y contenidas, evolucionando su estilo hacia un primer realismo, truncado por su temprana muerte, que le sobrevino a los 34 años.

BIBLIOGRAFÍA: Mérida y Alinari, 1866, pgs. 113-154. Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 413-5. Pantorba, 1980, pg. 432. Sánchez Trigueros, 1991, pgs. 163-8.

J.L.D.



José Martí-Garcés de Marcilla

JOSÉ MARTÍ-GARCÉS DE MARCILLA (1880-1932)

Nacido en Lérida en 1880, ejerció la abogacía al mismo tiempo que su carrera artística, que desarrolla en el primer tercio del siglo xx. Fue discípulo del pintor valenciano Vicente Borrás Abella (1867-1945) y alumno de la Academia del mismo nombre en Barcelona, aunque su formación es fundamentalmente autodidacta, formándose a través de sus viajes por Europa, visitando sus principales museos.

Vivió durante tres años en Venecia y París donde completó sus estudios en la famosa Academia de la «Grande Lumière», y en esos años se impregna del movimiento impresionista francés, que ya había triunfado definitivamente en Europa. A su vuelta a Barcelona en 1910 lleva a la práctica estas influencias, así como las recibidas de los pintores de interiores ingleses y alemanes de fines del siglo xix, especializándose en la pintura de paisajes y sobre todo de interiores, por la que se hace famoso. Cultivó también el género del bodegón, que había aprendido de su primer maestro Borrás Abella.

A partir de 1911 expone asiduamente en individuales y colectivas de Madrid, Barcelona y Zaragoza, así como en las Nacionales de Bellas Artes celebradas en Madrid donde fueron galardonadas varias de sus obras, adquiridas en su mayor parte por el Estado.

Como muralista, Martí Garcés realizó la decoración del plafón dedicado al cenobio de Poblet en el Salón de San Jorge del Palacio de la Diputación de Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA: Pantorba, 1980, pg. 433. Rafols, 1980, T. III, pg. 692. Nieva, 1991.

C.I.

GABRIEL MAURETA ARACIL (1832-1912)

Nacido en Barcelona el 30 de marzo de 1832, muy joven se trasladó a Madrid, donde fue alumno de Esquivel y de Federico de Madrazo. En 1853 se trasladó a París y estudió bajo la dirección de Michel Dumas y Adrien Dauzats. A su vuelta a España comenzó a presentar temas históricos en las Exposiciones Nacionales consiguiendo una 3ª medalla en la de 1858 con su cuadro **Doña Juana la Loca abrazando el féretro de Felipe el Hermoso** (Prado, nº 4743). Además de menciones honoríficas, fue 2ª medalla en 1864 y 1867, presentándose este mismo año a la Exposición Universal de París con el mismo **Torcuato Tasso se retira al convento del Janículo** que se exhibe en esta muestra (Nº 31). Pareja del retrato del **Duque de Rivas** (Nº 35), presente asimismo en esta exposición y también copiando a Madrazo para el mismo Museo Iconográfico, pintó el retrato de **Martínez de la Rosa** (Prado, nº 4103).

Cultivó los círculos artísticos más influyentes de la Corte en torno a la figura de



Gabriel Maureta Aracil

Federico de Madrazo y gozó de la amistad de Eduardo Rosales, siendo uno de sus albaceas testamentarios.

En 1876 obtuvo Medalla de Arte en la Exposición Universal de Filadelfia y sobre los años 80 se trasladó a Roma donde tuvo una intensa actividad artística.

Falleció en Madrid el 22 de mayo de 1912.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg.436. Rafols, 1980, pg. 728-9. Pantorba, 1980, pg.438. González-Martí, 1987, pg. 264.

A. G.



Arturo Montero y Calvo

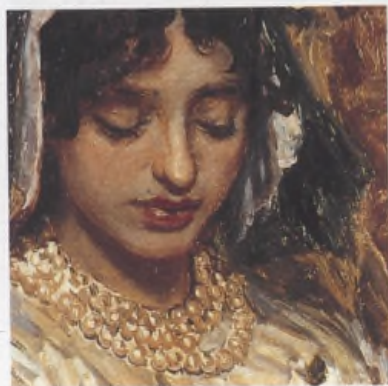
ARTURO MONTERO Y CALVO (1859-1887)

Nacido en Valladolid en 1859, sus primeros estudios los realizó en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid, bajo la dirección de Agapito López San Román y del valenciano Martí y Monsó, trasladándose muy joven a Madrid para continuar su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se distinguió como uno de los mejores alumnos de José Piquer en escultura y de Federico de Madrazo en pintura. Pero su verdadero maestro, de quien se consideraba verdadero seguidor, fue Eduardo Rosales, de cuya factura abocetada se adivinan huellas en muchas de sus pinturas. Inició su presentación a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en 1878 precisamente con un tema cervatino y en 1881 consigue su primer y modesto triunfo con el **Rinconete y Cortadillo** presente en esta muestra (Nº 15), concurrendo a posteriores ediciones con cuadros de historia. En 1885 fue pensionado en Roma por la Diputación provincial de Valladolid y en 1887 consiguió una segunda medalla con su lienzo de Historia **Nerón ante el cadáver de Agripina** (Prado, nº 6371),

cuadro sin concluir presentado a la Exposición por sus amigos ante su inminente fallecimiento, hecho que efectivamente ocurrió en Madrid el 13 de julio de 1887, cuando el pintor tan solo tenía 28 años de edad.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard 1883-4, pg. 462. Pantorba, 1980, pg. 442. Brasas Egido 1982, pgs. 48-54.

A. G.



Antonio Muñoz Degrain

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN (1843-1924)

Hijo de un relojero, nació en Valencia el 18 de noviembre de 1843, iniciando en su juventud, por decisión paterna, los estudios de Arquitectura, que pronto abandonó por la pintura. Artista de carácter vehemente y exaltado —rasgos que se traducirían literalmente en sus pinturas— en 1856 decidió marchar a pie a Italia, sin apenas dinero, aunque al poco tiempo estaba de nuevo en Valencia, sin que se tenga la certeza de que consiguiera finalmente su propósito.

Alumno de la Academia valenciana de San Carlos, fue discípulo del pintor Rafael Montesinos, aunque su formación fue, como el mismo proclamaba, esencialmente autodidacta. Allí fue compañero de Francisco Domingo Marqués, quien le retrataría años más tarde en su estudio.

Como la gran mayoría de los pintores españoles de su tiempo, participó asiduamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1862 hasta 1915, siendo sus éxitos en estos certámenes los que marcarían decisivamente la trayectoria artística del pintor.

En efecto, además de recibir una mención honorífica en 1862 y una 3ª medalla en 1864 por su cuadro **Vista del Valle de la Murta (Alicia)**, obtuvo sendos segundos premios en 1867, por su **Paisaje del Pardo al disiparse la niebla** (Prado, nº 4518), y en 1871 por **La oración** (Prado, nº 6668).

Llamado en 1870 para decorar el Teatro Cervantes de Málaga, se estableció en esa capital andaluza, a la que consideró siempre como su ciudad de adopción. Allí casaría y sería nombrado Profesor Supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en 1879, siendo años después maestro de toda una generación de artistas, entre ellos el jovencísimo Picasso, quien le mostraría siempre su afecto y respecto.

La 1ª medalla obtenida por Muñoz Degrain en 1881 con el cuadro titulado **Otelo y Desdémona** le propició una pensión del Gobierno para hacer por fin el deseado viaje a Roma, visitando entonces varias ciudades de la Toscana y Venecia.

Es en Italia donde realiza su gran cuadro **Los Amantes de Teruel** (Prado, nº 4521), obra maestra de toda su producción y una de las piezas capitales de la pintura española de todo el siglo XIX. Escena a caballo entre el género literario y la gran pintura de Historia, fue enviada por el pintor desde Roma a la Exposición de Bellas Artes de 1884, en la que obtuvo la 1ª medalla, guardándose hoy en el Prado.

A partir de entonces, su creciente prestigio le reporta numerosos honores y recompensas públicas. Caballero de las órdenes de Isabel la Católica, Carlos III y Alfonso XII, recibió la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de 1910 y obtuvo en 1898, a la muerte de Carlos de Haes, la Cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando de Madrid, institución de la que será nombrado miembro al año siguiente y Director desde 1901, cargo al que renunció en 1912, siendo así mismo Presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Presentó con igual éxito sus cuadros a exposiciones internacionales, como las Universales de Filadelfia (1876), Munich (1883) y Chicago (1893).

Artista de fecundísima producción y desprendida generosidad, en su vejez hizo muy importantes donaciones de obras suyas a los museos de Valencia y Málaga, sus dos ciudades más queridas, así como 19 cuadros sobre temas del Quijote a la Biblioteca Nacional de Madrid, falleciendo en Málaga el 12 de octubre de 1924.

Muñoz Degrain es uno de los pintores más singulares y originales de todo el fin de siglo valenciano. Inclinado desde su juventud por el género de paisaje, que nunca abandonaría, abordó sin embargo a lo largo de su carrera los más diversos temas, mostrando una especial predilección por los pasajes literarios, las dramáticas escenas de inundaciones, los asuntos orientalistas y el género histórico.

Desde sus obras más juveniles, sacrificó el rigor del dibujo en favor de una fogosa visión del color, ardiente y gozoso,



Ricardo Navarrete y Fos

de tonos que llegan a ser en su madurez estridentes y violentos, con los que concibe sus visiones llenas de fantasía e imaginación, envueltas en una verdadera orgía cromática, de una audacia a la que pocos artistas de su tiempo llegaron a atreverse.

BIBLIOGRAFÍA: Rodríguez García, 1966.

J.L.D.

RICARDO NAVARRETE Y FOS (1834-1909)

Nació en Serpis, Alcoy, el 25 de septiembre de 1834. Hermano del grabador, Federico, comenzó sus estudios en Valencia, trasladándose a los 22 años a Madrid para formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Como recompensa a su dedicación y tras copiar en el Congreso de los Diputados la **Ejecución de los Comuneros de Castilla** de Gisbert, fue pensionado por el Ministerio de Fomento para proseguir sus estudios en Roma y Venecia, desde donde —a partir de 1864— fue remitiendo puntualmente cuadros a las Exposiciones Nacionales, consiguiendo Mención Honorífica en la edición

de ese año y 3ª medalla en 1867 con **Los Capuchinos en el coro cantando vísperas** (Prado, nº 7436), que asimismo fue exhibido en la Exposición Regional de Valencia de ese mismo año, premiándosele con Medalla de oro. Fue también galardonado con una 2ª medalla en la Nacional de 1871, medalla de Oro en la Universal de Viena de 1873 y Medalla de Arte en la Universal de Filadelfia de 1876.

Bajo la protección económica de José María Olmos, fijó su residencia en Venecia, pintando temas relativos a la historia de la ciudad y pequeños cuadros de historia y



Vicente Nicolau Cutanda

de género que fueron muy admirados en su tiempo. De éstos el Prado conserva: **El Dux Foscarini destituido** (nº 7337), **Basílica de San Marcos de Venecia** (nº 5698), **La iglesia «Dei Frari» de Venecia** (nº 5699) y **La delación secreta en la República de Venecia** (nº 4936).

En 1884 regresó a España y fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, Barcelona y Madrid, además de Académico de la de Santa Isabel de Hungría de la capital hispalense y Comendador de las órdenes de Isabel la Católica y de Carlos III.

Murió en Madrid el 22 de septiembre de 1909.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 480. Alcahali, 1897, pg. 29. Pantorba, 1980, pg. 447. Gonzalez-Martí, 1987, pg. 149.

A. G.

VICENTE NICOLAU CUTANDA (1852-1898)

Nacido en Sagunto (Valencia) el 5 de abril de 1852, realizó su formación artística en la Real Academia de San Carlos y en el estudio de Ignacio Pinazo. Se dio a cono-

cer gracias a las exposiciones celebradas en 1880 por la Sociedad Recreativa «El Iris» de Valencia, logrando dos medallas de plata con los cuadros **La aguja de marear** y **Flor preferida**.

Concurre a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1881, obteniendo tercera medalla en la edición de 1884 con el cuadro **La visión de Fray Martín** (Nº 25), participante en esta exposición. De igual forma, fue galardonado en los certámenes provinciales a los que acudió, recibiendo una medalla de plata en la Exposición Regional celebrada en Valencia en 1883 por el cuadro de tema costumbrista valenciano **Regreso del sermón**, así como una medalla de oro en la Regional de Cádiz de 1885 por otro cuadro de género, titulado **Primera Plana**.

Fue decidido impulsor del arte valenciano de su época, participando junto con otros artistas de su generación en diversos proyectos que contribuyeron a su difusión en el resto de España, como la inauguración de la primera Galería de Arte en Valencia, o la Muestra de Pintura Contemporánea organizada en abril de 1890 por el Salón Hernández de Madrid.

Pasó los últimos años de su vida en Buenos Aires donde consiguió un merecido reconocimiento, falleciendo en esa ciudad en 1898.

Los temas predilectos de su pintura fueron el costumbrismo regionalista y las escenas de género, aunque también cultivó el cuadro de Historia. Su obra se encuentra hoy dispersa en diversas colecciones privadas.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 483. Alcahali, 1897, pgs. 228-229. Pantorba, 1980, pg. 448. Borrego Pitarch, 1991.

C.I.

ANTONIO PÉREZ RUBIO (1822-1888)

Natural de Navalcarnero (Madrid), Antonio Pérez Rubio nació el 30 de noviembre de 1822. Fue alumno de la Academia de San Fernando y discípulo de Carlos Luis de Ribera, especializándose pronto en las escenas costumbristas de época.

Además de enviar sus obras a varias exposiciones privadas, participó asiduamente y con repetido éxito en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1862 y 1887. Así, en 1862 recibió una 3ª

medalla por su cuadro **Meninas y majas de la época de Felipe IV jugando al escondite**, siendo propuesto para el mismo galardón en 1867 y para la cruz de María Victoria en 1871. En la edición de 1878 se le concedió la cruz de caballero de la orden de Carlos III, consiguiendo al fin una segunda medalla en 1881 por el lienzo histórico **La Farsa de Avila** (Prado, nº 7406).

Entre la gran cantidad de pinturas que llegó a presentar en estos certámenes, todas ellas de pequeño y mediano formato, varias de ellas se inspiraron en la



Antonio Pérez Rubio

época de Velázquez y otras directamente en la personalidad y la obra de Goya, como las tituladas **La Duquesa de Alba en San Antonio de la Florida**, **Moratín** y **Goya estudiando las costumbres del pueblo de Madrid** (1871), **Sarao en la Cámara de la Reina María Luisa** (1876), **Goya y Pepe-Hillo en la romería de San Isidro** (1876), o **Las cortesanas de María Luisa en el soto de las Migas Calientes** (1881).

Además, su cuadro **Traslado de los restos de Calderón**, conservado hoy en el Museo Municipal de Madrid, fue la obra premiada por la Asociación de Escritores y Artistas en el concurso abierto para perpetuar el recuerdo del Centenario de este clásico de la Literatura española.

Hombre de carácter bohemio, vivió siempre en la miseria, y murió en diciembre de 1888, atropellado por un omnibús.

Antonio Pérez Rubio es considerado, junto a Ángel Lizcano (véase), como uno de los últimos exponentes de la vena de inspiración goyesca en la pintura española del siglo XIX, apreciable sobre todo en lo deshecho de su técnica, de pincelada sumamente rápida y abocetada. Sus

obras de dibujo frágil y a veces incluso incorrecto, tienen sin embargo un color rico y encendido, que contribuye a resaltar los aspectos más pintorescos de sus escenas, de indudable gracia y atractivo, pobladas de curiosas figurillas en las más diversas actitudes, rayanas en ocasiones en lo caricaturesco, y ambientadas generalmente en argumentos de los siglos XVII y XVIII.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 525-7. Lafuente Ferrari, 1947, pgs. 218-9. Pantorba, 1980, pgs. 458-9.

J.L.D.



Ignacio Pinazo Camarlench

IGNACIO PINAZO CAMARLENCH (1849-1916)

Perteneciente a una familia de origen humilde, nació en Valencia el 11 de enero de 1849, habiendo de trabajar desde muy niño como platero, dorador y pintor de azulejos y abanicos, para poder vivir. En su juventud fue también sombrerero, matriculándose finalmente en 1864 en la Academia de San Carlos para realizar sus estudios artísticos, siendo discípulo del modesto pintor José Fernández Olmos.

En 1873 marchó con sus propios y escasos medios a Italia, donde se interesará por la pintura de los «macchiaioli», visitando Nápoles, Venecia y Roma, ciudad a la que regresó en 1876, tras ganar por oposición la pensión convocada por la Diputación de Valencia para estudiar en la Ciudad Eterna, con su cuadro de Historia **El desembarco de Francisco I en la playa de Valencia**.

En Roma realiza como trabajo de pensión otra pintura de argumento histórico, los **Últimos momentos del Rey don Jaime el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo don**

Pedro, una de las obras maestras del género, de la que realiza una réplica a gran tamaño que supone su primer éxito en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, al premiarse en la edición de 1881 con una 2ª medalla (Prado, nº 6383). En 1895 obtendría igual galardón con un **Retrato**, alcanzando primeros premios en 1897 con el **Retrato de don José María Mellado**, y 1899 con **La lección de memoria**, presente en esta exposición (Nº 45), y concediéndosele finalmente en 1912 la Medalla de Honor de estos certámenes. Fue además frecuente participante en diversas exposiciones regionales celebradas en Valencia, cosechando en ellas también numerosos galardones.

Debido a su creciente prestigio, acumuló a lo largo de su carrera numerosos nombramientos, como los de comendador de la orden de Alfonso XII, miembro de la Academia de San Carlos de Valencia, correspondiente de la de San Fernando de Madrid, socio de honor de los Círculos de Bellas Artes de Madrid y Valencia, miembro del Real Artístico de Barcelona y de la Sociedad Económica de Amigos del País de Alicante, entre otros. Sin embargo, sólo llegó a desempeñar modestos cargos oficiales, como profesor de colorido en la Escuela de Valencia desde 1884 a 1886 y, ya en los últimos años de su vida, profesor auxiliar de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, puesto que abandonó para retirarse a pintar en su taller de Godella (Valencia), donde murió el 18 de octubre de 1916.

Sus hijos Ignacio y José Pinazo Martínez, a los que retrataría de niños en numerosas ocasiones, fueron también artistas; el primero de ellos escultor y el segundo pintor.

Junto a Domingo Marqués y Sorolla, Ignacio Pinazo es una de las más grandes personalidades de la pintura valenciana de los años finales del siglo XIX, aunque su obra fue menos difundida que la de estos artistas. Pintor fecundísimo, abordó los más diversos géneros, abandonando desde su vuelta de Italia los temas históricos para dedicarse fundamentalmente a la pintura de retratos y paisajes, decorando así mismo las residencias de importantes familias valencianas, como los marqueses de Benicarló, y señores Orellana, González, y César Martínez, entre otras. Sin embargo, una parte muy fundamental de su producción está compuesta por innumerables apuntes de niños, de los que fue verdade-

ro especialista, así como esbozos de desnudos, figuras y escenas de playa, resueltos con una extraordinaria libertad, que en su obra final se convierten en meras manchas de color, aplicadas con una concepción esencialmente pictórica de la materia, rayana a veces en la abstracción.

Influido por el luminismo exaltado y colorista de la paleta mediterránea, nunca abandonó sin embargo el uso de los pardos y negros, fundamentales en toda su producción, dibujando con largos e insistidos trazos de pincel los perfiles y siluetas de los distintos elementos de sus composi-



Dióscoro Teófilo Puebla Tolín

ciones, resueltas con tanta fogosidad y moderna desenvoltura que en ocasiones aparentan hallarse inacabadas.

BIBLIOGRAFÍA: González Martí, 1920. Aguilera Cerni, 1982. Cat. Exp. Pinazo 1990-1.

J.L.D.

DIÓSCORO TEÓFILO PUEBLA TOLÍN (1831-1901)

Nacido en Melgar de Fernamental (Burgos) el 25 de febrero de 1831, inició su aprendizaje en la Escuela de Dibujo palentina. Desde 1852 a 1857 siguió estudiando en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid bajo la dirección de José de Madrazo, encargándosele, junto a otros pintores jóvenes la realización de dos de los lienzos para la Serie cronológica de los Reyes de España destinada a la Galería Iconográfica del Real Museo (Prado, nº 6913 y 5074). En 1858 obtuvo una beca de pensionado para estudiar en Roma, donde conviviría cinco años con los mejores artistas españoles y extranjeros del momento.

Su acervo de premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes comenzó en 1860 con la adjudicación de una tercera medalla por su cuadro **Episodio de una bacanal** (Prado, nº 7494), obteniendo una primera en 1862 con el famoso lienzo **Primer desembarco de Cristobal Colón en América** (Prado, nº 6766), además de la Cruz sencilla de M.^a Victoria lograda por **Las hijas del Cid** en 1871 (Prado, nº 4588), probablemente su obra maestra. Asimismo, consiguió diversos galardones en las Internacionales Franco-Española de Bayona de 1867, de Viena de 1873 y Uni-



José Ribelles y Helip

versal de Filadelfia de 1876.

A su regreso a España, en 1863, fue profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz y después de la de San Fernando de Madrid, sucediéndose, a partir de entonces los cargos públicos y condecoraciones.

Conocido, sobre todo, como pintor de historia, cultivó también el retrato y la mitología además de otros géneros considerados «menores», como las ilustraciones de temas literarios y escenas costumbristas, de indudable sabor y sentido decorativo.

Falleció en Madrid el 24 de octubre de 1901.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 556-8. Pantorba, 1980, pg. 463. Elorza, 1993, pg. 19-32.

A. G.

JOSE RIBELLES Y HELIP (1778-1835)

Nació en Valencia el 20 de mayo de 1778, inició su formación artística junto a su padre, pintor de escasa consideración artística del mismo nombre, y ya en 1798

obtuvo el premio de 1ª clase en el concurso celebrado por la Academia de San Carlos de la capital levantina, siendo por entonces fiel discípulo de Vicente López.

Al año siguiente se trasladó a Madrid para consolidar en la Corte su carrera artística. Así, en 1818 fue nombrado académico de mérito de San Fernando y Teniente Director de la Escuela de Dibujo para niños, y al año siguiente consiguió el cargo de Pintor de Cámara de Fernando VII, después de haber sufrido un proceso judicial de depuración masónica.

Además de pintar al fresco en el Palacio Real, realizó decoraciones, entre otros, para los teatros de los Caños del Peral y del Príncipe, destacando, sobre todo, en la acuarela y el dibujo, y proyectando, asimismo, arquitecturas y conjuntos alegóricos efímeros, como el catafalco que se construyó en la Basílica de San Isidro para las exequias de la reina doña Isabel de Braganza.

De su actividad como dibujante sobresalen las láminas que realizó para la 4ª edición del *Quijote*, publicada por la Academia Española en 1819, y como pintor al óleo, además del retrato presente en esta exposición (Nº 34) y el del actor **José Caprara** (Prado, nº 3308), es especialmente significativa su faceta de paisajista de la que es singular testimonio el lienzo que posee el Prado titulado **El estanque grande del Retiro y su embarcadero** (nº 4846).

Murió en Madrid, el 16 de marzo de 1835.

BIBLIOGRAFÍA: Usoz, 1835, pgs. 37-9. Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 573-4. Lafuente, 1947, pgs. 163-4. Rodríguez-Moñino, 1952, pgs. 268-270. Valverde, 1977, pgs. 95-6.

A. G.



Mariano de la Roca y Delgado

MARIANO DE LA ROCA Y DELGADO (1825-1872)

Nació en Sevilla en 1825. Realizó sus estudios en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en París con el pintor León Cogniet. Desde 1856 hasta 1871 presentó obras a las Exposiciones Nacionales consiguiendo, además de la 3ª medalla con el cuadro presente en esta muestra, idéntico galardón en la de 1860 con el lienzo **Ovejas sesteando en una junquera, extramuros de la puerta de Atocha** (Prado, nº 6219) y una 2ª en 1862 con **Un redil de ovejas**



Manuel Rodríguez de Guzmán

extramuros de la puerta de Bilbao de Madrid (Prado, nº 5895). Para la Galería cronológica de los Reyes de España del Real Museo realizó varios retratos de reyes godos (Prado, nº 3765, 6910, 6259, 6909).

Fue también historiador de arte y como tal extractó y anotó *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* de Pacheco.

Fue condecorado con las Cruces de Carlos III y María Victoria.

Murió en Madrid el 20 de septiembre de 1872.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 584-5. Cuenca, 1923, pgs. 313-4. Pantorba, 1980, pg. 469.

A. G.

MANUEL RODRÍGUEZ DE GUZMÁN (1818-1867)

Pintor sevillano especializado en escenas costumbristas y folklóricas andaluzas, inició su formación artística en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, donde fue discípulo de José Domínguez

Bécquer, quien le introdujo en este género pictórico.

Desde 1854 se estableció en Madrid con intención de introducirse en la Corte, realizando entonces dos cuadros para el embajador inglés en España e ingresando en la Sociedad protectora de las Bellas Artes, fundada por su paisano, Antonio María Esquivel (véase). Finalmente, logró su propósito, consiguiendo el encargo de la reina para pintar «*las costumbres de todas las provincias de España en cuadros de dos varas, para formar una regia Galería de este género, satisfaciéndole 30.000 reales al año*». A este ambicioso proyecto real, que pretendía ilustrar las más célebres fiestas y romerías que se celebraban en las distintas regiones del reino, sólo llegó a realizarse en parte, y a él pertenecen los lienzos **El entierro de la sardina**, **Escena popular en la Virgen del Puerto** (nº 3305) y **La Feria de Santiponce** (nº 4604), quizá su obra maestra, además de los dos pertenecientes hoy al Patrimonio Nacional, titulados **La Feria de Sevilla** y **La procesión del Rocío**.

Como la mayoría de los artistas de su tiempo, Rodríguez de Guzmán no dejó de participar desde su creación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que fue premiado con una 3ª medalla en 1856, año en que presentó los dos primeros lienzos, entonces ya propiedad de la reina, y obteniendo menciones honoríficas en 1858 por su cuadro de tema literario **Rinconete y Cortadillo**, presente en esta muestra (Nº 16) y en 1860 por **Festejos de una boda en Andalucía**, figurando además dos de sus obras en la Exposición Universal de París de 1855.

Murió en Madrid.

Rodríguez de Guzmán es, probablemente, el mejor pintor de todo el costumbrismo romántico andaluz.

Su facilidad para componer escenas pobladas de pequeñas figuras, descritas minuciosamente en sus tocados e indumentarias con la precisión de su dibujo firme y seguro y su colorido brillante y encendido, así como su habilidad en la captación de los tipos populares en sus más diferentes gesticulaciones y actitudes, resueltos con una técnica jugosa y colorista y envueltos en una luz vibrante, hacen de sus pintorescas escenas andaluzas, madrileñas, taurinas o literarias, obras llenas de sabor y gracia, de gran curiosidad e intensidad expresiva.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 591. Pantorba, 1980, pg. 471. Valdivieso, 1981, pgs. 47-51.

J.L.D.

EDUARDO ROSALES GALLINA (1836-1873)

Nacido en Madrid el 4 de noviembre de 1836 en el seno de una humilde familia, Rosales es, indiscutiblemente, una de las figuras capitales en la evolución de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX.



Eduardo Rosales Gallina

Realizada su primera formación artística en la Academia de San Fernando, donde estudió desde 1851 hasta 1856, en este último año contrae tisis tuberculosa, enfermedad que será causa de su precaria salud y prematura muerte.

En 1857, auxiliado económicamente por sus amigos Ventura Miera y García Araus, hace el viaje a Italia junto a Vicente Palmaroli y Luis Álvarez Catalá (véanse), estableciéndose en Roma, donde su enfermedad se agudiza, debiendo ingresar en varias ocasiones en el Hospital de Montserrat para españoles.

Gracias a la mediación de Palmaroli, el gobierno español le concede finalmente una pensión durante dos años, enviando a Madrid como trabajos de pensionado los cuadros **Tobías y el Ángel** y **Santa Catalina de Siena recibiendo los estigmas (Copia de Sodoma)**, ambos propiedad del Museo del Prado (nº 4620 y 6608), y a la Exposición Nacional de 1862 el titulado **Una niña sentada en una silla (Nena)**, premiado con una mención honorífica.

Es en Roma donde, tras ensayar distintos asuntos de la Historia de España, realiza su obra maestra, **Doña Isabel la Católica dictando su testamento** (Prado, nº 4625), que presenta personalmente a la

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, donde es premiado con 1ª medalla y produce una verdadera revolución estética en la pintura española de su tiempo, consagrándose como una de las obras capitales de la pintura decimonónica de género histórico. El cuadro recibió asimismo otra medalla de 1ª clase en la Exposición Universal de París de 1867 y Rosales fue condecorado por él con la Legión de Honor francesa.

En esta época recorre Panticosa, Vergara y Tórtoles, cuyos paisajes y tipos plasmará en multitud de apuntes, acuarelas y algunos lienzos.

Casado desde 1868 con su prima, Maximina Martínez de Pedrosa, al año siguiente se instala en Madrid, donde concluye su segundo gran cuadro histórico, la **Muerte de Lucrecia** (Prado, nº 4613), comenzado en Roma en 1865 y que presenta junto con otros dos cuadros a la Exposición Nacional de 1871, obteniendo también una 1ª medalla, a pesar de ser tachado entonces de excesiva modernidad.

Sin atender a su frágil salud, viaja por Toledo y Fuensanta (Murcia), donde realiza varios cuadros de tipos y escenas lugareñas de estas regiones, como **La venta de novillos**.

En 1872 empezó a pintar las pechinas de la iglesia de Santo Tomás de Madrid, de las que solamente llegó a realizar las de **San Juan** y **San Mateo**, lienzos que posee el Arzobispado de la capital.

Académico corresponsal del Instituto francés, miembro de la Academia de Florencia, corresponsal de la de San Fernando, socio de mérito de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, socio honorario del Ateneo de Madrid y comendador de la orden de Isabel la Católica, fue además nombrado en 1873 Director de la Academia de Bellas Artes en Roma, cargo que, a pesar de su ilusión por volver a la Ciudad Eterna, nunca ocupó, al sobrevenirle la muerte el 13 de septiembre de ese año.

A pesar de su temprana muerte, que truncó su corta y extraordinaria carrera antes de cumplir los 37 años, Eduardo Rosales es, sin duda, una de las grandes personalidades de toda la Historia del Arte español, y probablemente el artista que aportó la renovación estética más importante y personal a la pintura española de todo el siglo XIX.

Cuando las modas estaban atentas al purismo tardorromántico siguiendo el

gusto internacional, Rosales volvió los ojos hacia el realismo aéreo puramente pictórico del arte de Velázquez, utilizando al modo del genio sevillano una técnica suelta y deshecha para captar la atmósfera espacial en sus composiciones, reduciendo considerablemente la gama de color, de gran sobriedad, dentro siempre de un dibujo seguro y firme, características que cuajan por vez primera de forma magistral en su cuadro **Doña Isabel la Católica dictando su testamento**, a partir del cual la pintura española da un vuelco completo, influyendo a todos los



José Sánchez Pescador

pintores de su generación y, en primer lugar, al círculo de colegas instalados con él en Roma.

Esta influencia velazqueña se dejó sentir igualmente en sus retratos, como el de la **Condesa de Santovenia** (Prado, nº 6711), llegando a alardes de extrema modernidad en obras como su **Desnudo de mujer saliendo del baño** (Prado, nº 4616).

BIBLIOGRAFÍA: Chacón Enríquez, 1926. Aguilera, s.a. Salas, 1973.

J.L.D.

JOSÉ SÁNCHEZ PESCADOR (1839-1887)

Hijo del famoso cincelador del mismo nombre, nació en Madrid el 30 de enero de 1839. Estudió bajo la dirección de Federico de Madrazo y se dedicó al retrato, a la pintura religiosa y de género, cultivando fundamentalmente asuntos literarios basados en episodios del *Quijote*. También y muy vinculados al mundo literario son los retratos de literatos y actores —única ocupación en la última década de su vida— que pintó para el Teatro Espa-

ñol; el del **Duque de Rivas, Hartzenbusch, Gil y Zárata, Bretón, García Gutiérrez, Quintana, Zorrilla, Martínez de la Rosa, Serra, Ventura de la Vega, Avellaneda, Ayala, Tamayo, Máiquez, Latorre, Rita Luna, Concepción Rodríguez, Rubí, Echegaray y Nuñez de Arce**.

Para el Salón de Ministros del Congreso de los Diputados, realizó las figuras alegóricas de **La Elocuencia, La Ley, El Valor, El Patriotismo, La Historia y La Sabiduría**.

Murió en Madrid el 14 de febrero de 1887.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pg. 624.

A. G.

FRANCISCO SANS CABOT (1834-1881)

Nace en Barcelona el 9 de abril de 1834 y, siguiendo la tradición familiar, se inicia en el oficio de joyero al mismo tiempo que estudia en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad, siendo alumno de Claudio Lorenzale y Pablo Milà i Fontanals. Con motivo de ampliar sus estudios, viaja primero a Madrid donde conocerá a Federico de Madrazo, con el que le unirá siempre una gran amistad, y posteriormente a París para trabajar en el taller de Adrien Dauzats. En la capital francesa será también discípulo de Horace Vernet, Jean Léon Gerome y Tomás Couture, que le inician en la pintura de Historia.

Hacia 1858 se traslada a Roma con intención de estudiar las obras de los grandes maestros del pasado, y allí entra en contacto con el gran maestro Friedrich Overbeck, asistiendo, junto con otros pintores españoles entre los que se encontraba Fortuny, a las clases de la Academia San Luca. Desde Italia, donde permanece dos años, remite tres obras, todas ellas muy elogiadas por la crítica italiana, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858, recibiendo por la titulada **Lutero (Nº 19)**, presente en esta exposición, una medalla de segunda clase. Igual galardón consiguió en los certámenes de 1860 con la obra **Libertad e Independencia. Cádiz, 1812** y 1862 con una de sus obras más famosas, **Episodio de Trafalgar** (Prado, nº 5729).

A su regreso a España se instala en Madrid, desde donde viaja repetidamente a París, hasta que en 1868, tras la Revolución de Septiembre, fija su residencia en la capital francesa. Durante esta etapa cultivó con gran fortuna la pintura de género, contando con el apoyo del famoso marchante Goupil que, al igual que hiciera antes con Fortuny, introdujo pronto sus obras en el mercado francés.

En 1870 participó en la exposición de París con dos obras, pero ese mismo año, al igual que otros artistas españoles residentes allí, hubo de abandonar la ciudad



Francisco Sans Cabot

ante la invasión alemana, tras la declaración de la guerra Franco-Prusiana.

Se afincó entonces definitivamente en Madrid, donde había adquirido ya un sólido prestigio como pintor de historia y de retratos. En esa época pinta otro de sus más famosos cuadros por encargo de la Diputación de Barcelona, **Prim en la batalla de Tetuán**, al mismo tiempo que comienza su faceta como decorador, pintando los techos del Teatro Apolo y el Teatro Real de Madrid, en los que representa varias composiciones alegóricas y mitológicas, así como diversas decoraciones para la iglesia de Santo Tomás y el Palacio de los Duques de Santoña también en Madrid, y el techo del Salón restaurado del Alcázar de Toledo.

Fue director del Museo del Prado desde 1873 hasta su fallecimiento, y en 1875 fue recibido como académico de San Fernando.

Falleció en Madrid el 5 de mayo de 1881.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-4, pgs. 629-631. Carreras y Candy, 1922. Rafols, 1980, pgs. 1137-1138.

C.I.

LUIS SANTA MARÍA Y PIZARRO (Doc. desde 1884 a 1912)

Pintor madrileño, de quien se tienen escasas noticias biográficas. Fue alumno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, participando con asiduidad a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1884 y 1912. Así, en 1887 presenta el cuadro titulado **El Lazarillo de Tormes (Nº 18)**, una de sus obras más características, presente en esta exposición, participando asimismo en la edición de 1895 con el titulado **Una Chula**, que tam-



Luis Santa María y Pizarro

bién llevó a la Exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Fue galardonado en la Exposición Aragonesa de 1885.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-84, pg. 631.

C.I.

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (1863-1923)

Joaquín Sorolla es, sin duda alguna, el gran maestro del «luminismo» español de finales del siglo XIX. Nacido en Valencia el 27 de febrero de 1863, su temprana afición por el dibujo hace a sus familiares inscribirle en las clases nocturnas de la Escuela de Artesanos, impartidas por el escultor Cayetano Capuz.

Alumno de la Escuela de Bellas Artes valenciana desde 1878, obtiene al año siguiente una 3ª medalla en la Exposición regional, enriqueciendo su formación con toda la tradición de pintores valencianos de la segunda mitad del siglo, Domingo Marqués, Muñoz Degraín y Pinazo, entre otros.

En 1881 viaja a Madrid, donde queda sorprendido por la pintura de Velázquez y Ribera, decisiva en su carrera y tres años más tarde obtiene un gran éxito y 2ª medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su cuadro histórico sobre la Guerra de la Independencia española titulado **El Dos de Mayo** (Prado, nº 6740).

Pensionado en Roma por la Diputación de Valencia, visita París, casando en 1888 en Valencia con Clotilde García del Castillo, a quien retratará en multitud de ocasiones, e instalándose dos años después en Madrid.

Su estremecedora pintura **Otra margarita** es 1ª medalla en la Exposición Nacional de 1892 y Premio Único en la Internacional de Chicago del siguiente año, continuando acrecentando premios en distintos concursos y exposiciones a los que concurre hasta 1900 —entre ellos el Gran Prix de París de ese año— con obras que oscilan entre el costumbrismo y el realismo social, como **Y luego dicen que el pescado es caro**, de 1894 (Prado, nº 4649).

En los primeros años del nuevo siglo recorre distintas ciudades españolas como León, Asturias, Segovia, Toledo, la Granja y Jávea. Quizás influido por su amigo Aureliano de Beruete, marcha después a Sevilla y Granada, donde se enriquece su paleta pintando paisajes de los monumentos y jardines árabes.

Tras importantes exposiciones individuales en Estados Unidos y Roma, en 1911 se le encarga la realización de un monumental conjunto de murales para la Hispanic Society de Nueva York, destinado a reflejar las gentes y pueblos de las distintas regiones y provincias españolas, lo que le obliga a continuos viajes en los años siguientes, siendo su resultado desigual e involuntariamente tóxico.

Tras este agotador período, realiza



Joaquín Sorolla y Bastida

todavía alguna de sus obras maestras, como **La bata rosa** y las numerosas vistas del jardín de su casa madrileña, hoy Museo Sorolla, donde la mayoría se conservan.

Tras un ataque de hemiplejía, murió en Cercedilla el 10 de agosto de 1923.

La obra de Joaquín Sorolla está compuesta fundamentalmente por retratos, escenas de playa y marineras y pintura regionalista de costumbres y tipos.

BIBLIOGRAFÍA: Pantorba, 1970. Santa-Ana, 1982.

J.L.D.



Ignacio Suárez Llanos

IGNACIO SUÁREZ LLANOS (1830-1881)

Pintor asturiano nacido en Gijón el 30 de junio de 1830. En fecha muy temprana se trasladó a Madrid, donde vivió casi toda su vida, siendo alumno de la Escuela Superior de Pintura y discípulo de Bernardino Montañés. Asimismo, fue pensionado por el Estado para estudiar en Roma.

Como la mayoría de los artistas de su tiempo, Suárez Llanos no dejó de participar desde su creación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con obras de diferentes géneros, como retratos, cuadros de costumbres y pinturas de Historia, siendo premiado en varias ocasiones. Entre ellas quizá su obra más destacada sea la que figuró en la edición de 1862, titulada: **Sor Marcela de san Félix, monja en las Trinitarias Descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre (Nº 32)**, presente en esta exposición y galardonado con distinción de primera medalla.

Se especializó en el retrato y en pequeñas escenas de género, inmortalizando a muchos personajes relevantes de su tiempo, como Castelar, Sagasta, la reina María Cristina, Gaspar Núñez de Arce o Antonio García Gutiérrez, entre otros.

Entre 1868 fue profesor numerario y catedrático de anatomía pictórica de la Escuela Superior de Pintura, y en 1880, poco antes de morir, fue nombrado académico de San Fernando, cargo del que no llegó a tomar posesión. Además de estos cargos y empleos, recibió a lo largo de su vida el reconocimiento a su personalidad artística con distintos nombramientos, como el de jurado en las numerosas exposiciones públicas.

Falleció en Madrid el 25 de diciembre de 1881.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-84, pg. 652. Pantorba, 1980, pg. 486.

C.I.



Juan Vicens Cots

JUAN VICENS COTS (1830-1886)

Nacido en Barcelona, fue discípulo de Jaime Batllé y alumno de la Escuela de La Lonja de esa ciudad, de la que sería nombrado en 1856 profesor de dibujo lineal y geometría. Bajo su dirección estudiaron esa materia muchos artistas catalanes, entre ellos Ramón Casas.

Concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1864 con el cuadro titulado **Primera hazaña del Cid** (Nº 17), presente en esta exposición, que mereció una tercera medalla, figurando también en la Exposición de Barcelona de 1866 con varias obras.

Cultivó la pintura de género, el retrato y las grandes composiciones de carácter histórico, pero quizá su faceta más destacada sea la pintura decorativa. Así, se le encomendó, junto a otros artistas, decorar la gran sala del Teatro del Liceo de Barcelona, reconstruida tras el incendio sufrido en 1861, donde pintó, entre otros, un **Retrato de Rossini** y una **Escena del Guillermo Tell**. Asimismo decoró el Paraninfo de la Universidad de Barcelona con dos plafones representando las **Alegorías de las Ciencias Exactas** y de **Las Ciencias Naturales**, y el techo de la Sala Beet-

hoven, también de Barcelona, con escenas de **El Parnaso**.

Falleció en Barcelona en 1886.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio y Bernard, 1883-84, pg. 695. Rafols, 1980, Tomo V, pg. 1340.

C.I.

SALVADOR VINIEGRA ' Y LASSO DE LA VEGA (1862-1915)

Nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1862. De familia ilustre, gozó desde su niñez de una esmerada y completa educación, favorecida por la personalidad de su padre, esteta, músico y mecenas. Comenzó los estudios de Leyes abandonándolos pronto, a los 16 años, por los artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz. Bajo la protección del pintor José Villegas Cordero (1844-1921) fue enviado en 1882 a estudiar a Roma, donde se perfeccionó en la práctica del dibujo y colorido, enviando desde allí cuadros a las Exposiciones Nacionales. Así, en la edición de 1887, con el gigantesco lienzo **La bendición de los campos en 1800** (Prado nº 6462) consiguió una primera medalla, siendo expuesto también en Viena, Munich y Budapest, consiguiendo dos medallas de oro. En 1889, y tras sucesivos premios internacionales, ganó una plaza de Pensionado de mérito en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, realizando el cuadro **Adan y Eva o El primer beso** (Prado, nº 6319) como trabajo de su primer año de pensión, que a su vez se expuso en Stuttgart, y enviando sucesivos cuadros de tema histórico. Durante su periplo romano realizó una intensa actividad pictórica, escénica, musical e incluso literaria, publicando varias obras teatrales, zarzuelas, piezas para órgano y libros de viajes, a la vez que exponía en cuantos concursos internacionales se convocaran, siendo asiduamente galardonado. Instalado definitivamente en 1896 en Madrid, concurre a la Nacional de 1897 con **La Romería del Rocío o Procesión de rogativas en Andalucía** (Prado, nº 7598) consiguiendo entonces una primera medalla y el reconocimiento nacional e internacional a su labor artística.

En 1898 fue nombrado subdirector y conservador del Museo del Prado, cargo en el que permaneció hasta su muerte en Madrid el 28 de abril de 1915.

Fue condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

BIBLIOGRAFÍA: Cuenca, 1923, pgs. 391-392. Perez Mulet, 1983, pgs. 91-157.

A. G.

JUAN JOSÉ ZAPATER RODRÍGUEZ (1867-1922)

Nacido en Valencia el 19 de marzo de 1867, comenzó sus estudios en la Escuela de San Carlos de esa ciudad, completándolos con largas estancias en París y Roma. Desde muy joven participa en las



Juan José Zapater Rodríguez

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con obras de diferentes géneros, consiguiendo su primera distinción a los 20 años con el cuadro titulado **En Las Termópilas**, presentado en la convocatoria de 1887, por el que recibió una tercera medalla; igual galardón le fue concedido en 1890 con el titulado **Una poesía** (Nº 48), presente en esta exposición. Finalmente en 1897 fue distinguido con una segunda medalla por su cuadro **Las Madres**. De su época romana, la Galería Internacional de Roma conserva la obra **Scherzo in carnavale**.

Instalado definitivamente en España, se especializa en temas costumbristas valencianos y en el retrato. Asimismo inicia una labor como dibujante e ilustrador de gran importancia en su trayectoria artística, siendo de destacar su colaboración en el periódico «Las Provincias» y en ediciones de libros como *La Historia de Valencia* de Teodoro Llorente o las *Obras Completas* de Eduardo Escalante.

Falleció en Valencia el 1 de septiembre de 1922.

BIBLIOGRAFÍA: Pantorba, 1980, pg. 499. González Martí, 1987, pg. 52.

C.I.

BIBLIOGRAFÍA

A continuación se relaciona la bibliografía específica correspondiente a las reseñas abreviadas que se consignan en las fichas del catálogo y biografías, desarrollándose el resto de las referencias bibliográficas en cada uno de los estudios de introducción.

TÍTULOS ABREVIADOS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- A.A.V.** Archivo de Arte Valenciano
A.E. Arte Español
A.E.A. Archivo Español de Arte
A.I.E.M. Anales del Instituto de Estudios Madrileños
B.A. Bellas Artes
B.A.A.V. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid
B.A.S.F. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
B.M.A.B. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona
B.M.P. Boletín del Museo del Prado
B.S.E.E. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones
I.E.A. La Ilustración Española y Americana

OTRAS ABREVIATURAS UTILIZADAS

- Cat. Exp.** Catálogo de Exposición
ed. Edición
pgs. páginas
s.a. sin año
T. Tomo
Vol. Volumen

- AGUILERA, E.M.** *Eduardo Rosales. Su vida, su obra, su arte.* Barcelona, s/a.
AGUILERA CERNI, V. I. *Pinazo.* Valencia, 1982.
AGUIRRE, J.A. *Marceliano Santa María.* (Cat. Exp.). Segovia, 1979.
ALCAHALI, B. de *Diccionario biográfico de artistas valencianos.* Valencia, 1897.
ALCANTARA, F. *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897.* Madrid, 1897.
ALCANTARA, F. *Santa María.* «El Imparcial». 5-1908.
ALCOLEA, S. *Catálogo de las Pinturas de la Universidad de Barcelona.* Barcelona, 1980.
ANGULO IÑIGUEZ, D. /
PEREZ SANCHEZ, A.E. *Historia de la Pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo xvii.* Madrid, 1972.
ARIAS ANGLES, E. *Aportaciones a la vida y a la obra de Angel Lizcano.* «A.E.A.» T. LIV. Nº 214, 1981, pgs. 143-162.
ARIAS ANGLES, E. /
RINCON GARCIA, W. *Exposiciones Nacionales del siglo xix. Premios de Pintura.* (Cat. Exp.). Madrid, 1988.
ARIAS ANGLES, E. *La Pintura, la Escultura, el Grabado.* en *La época del Romanticismo (1808-1874).* «Historia de España. Menéndez Pidal». T. XXXV. Madrid, 1989.
ARIAS DE COSSIO, A.M. *Pintura en «Historia del Arte Hispánico».* Vol. 5. Madrid, 1979.
AZPEITIA, A. /
LORENTE, J.P. *Aragón en la Pintura de Historia.* Zaragoza, 1992.
BALSA DE LA VEGA, R. *Exposición Nacional de Bellas Artes. Carta cuarta.* «I.E.A.» 30-5-1901, pg. 326.
BAQUERO ALMANSA, A. *Los profesores de las Bellas Artes murcianos.* Murcia, 1913.
BATICLE, J. *Eugenio Lucas et les satellites de Goya.* «Revue du Louvre». Nº 3. 1972.
BATLLE, E. *Pinturas del Museu Nacional de Arte Moderno al Museu d'Art Contemporani.* «B.M.A.B.» Vol. II. Nº 13, 1932, pg. 188.
BERUETE, A. DE *Historia de la pintura española del siglo xix. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella.* Madrid, 1926.
BERUETE, A. DE *Joaquín Sorolla.* Madrid, s/a.
BLASCO, *El cuadro de Esquivel.* «I.E.A.» 8-1-1899.
B.M.P. Nº 2 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 2. 1980.
B.M.P. Nº 3 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 3. 1980.
B.M.P. Nº 4 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 4. 1981.
B.M.P. Nº 6 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 6. 1981.
B.M.P. Nº 9 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 9. 1983.
B.M.P. Nº 18 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 18. 1985.
B.M.P. Nº 19 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 19. 1986.
B.M.P. Nº 20 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 20. 1986.
B.M.P. Nº 23 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 23. 1987.
B.M.P. Nº 25-26-27 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 25-26-27. 1988.
B.M.P. Nº 29 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 29. 1990.
B.M.P. Nº 31 *El Prado disperso.* «B.M.P.» Nº 31. 1992.
BORREGO PITARCH, V. *Cien años de Pintura en España y Portugal. (1830-1930).* (Voz Nicolau Cutanda, Vicente). T. VII. Madrid, 1991.
BRASAS EGIDO, J.C. *La pintura del siglo xix en Valladolid.* Valladolid, 1982.
CAMON AZNAR, J. *El retrato español del siglo xiv al xix.* «Goya». Nº 94, 11970,

pgs. 200-7.

- CAMPOY, A.M.** *Diccionario crítico de Arte español contemporáneo*. Madrid, 1973.
- CAPELASTEGUI PEREZ-ESPAÑA, P.** *El Fausto de Goethe y la pintura española*. «Goya». Nº 228. 1992, pgs. 351-357.
- CARRERAS Y CANDY, F.** *El pintor Francisco Sans y Cabot (1828-1881)*. Barcelona, 1922.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1858.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1862.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1864.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1866-7.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1876.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1881.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1884.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1887.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1890.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1897.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1899.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1901.
- CATALOGO EXPOSICION** *Exposición Nacional de Retratos*. Madrid, 1902.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1904.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1908.
- CATALOGO EXPOSICION** *Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 1913.
- CATALOGO EXPOSICION** *Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1922.
- CATALOGO EXPOSICION** *El Antiguo Madrid*. Madrid, 1926.
- CATALOGO EXPOSICION** *El Arte en España*. Barcelona, 1929.
- CATALOGO EXPOSICION** *Retratos ejemplares en colecciones madrileñas*. Madrid, 1946.
- CATALOGO EXPOSICION** *El Teatro en España*. Madrid, 1948.
- CATALOGO EXPOSICION** *Le Portrait Espagnol du XVe au XIXe siècle*. Bruselas, 1970.
- CATALOGO EXPOSICION** *I. Pinazo (1849-1916)*. Madrid-Valencia, 1981.
- CATALOGO EXPOSICION** *El Niño en el Museo del Prado*. Madrid, 1983.
- CATALOGO EXPOSICION** *Los Madrazo: Una*

familia de artistas. Madrid, 1985.

- CATALOGO EXPOSICION** *Madrid restaura. 1979-1981*. Madrid, 1981.
- CATALOGO EXPOSICION** *El Teatro en Madrid (1583-1925)*. Madrid, 1983.
- CATALOGO EXPOSICION** *Los Pinazo. Cien años de expresión artística*. Valencia, 1990-1.
- CATALOGO EXPOSICION** *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid, 1992.
- CATALOGO EXPOSICION** *Cuatro siglos de Teatro en Madrid*. Madrid, 1992.
- CATALOGO M.A.M. 1899** *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno*. Madrid, 1899.
- CATALOGO M.A.M. 1900** *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno*. Madrid, 1900.
- CATALOGO M.N.P.E. 1889** Véase Ruiz Cañabate, E.
- CATALOGO MUSEO** *Catálogo del Museo de Logroño instalado en el Instituto General y Técnico*. Logroño, 1919.
- CATALOGO MUSEO** *Catàleg de pintura. Segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*. Barcelona, 1987.
- CATALOGO PRADO 1972** *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1972.
- CATALOGO PRADO 1985** *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1985.
- CATALOGO SENADO 1903** *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*. Madrid, 1903.
- CATALOGO SENADO 1917** *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*. Madrid, 1917.
- COSSIO, F.** *El pintor Marceliano Santamaría*. «B.A.S.F.» 1967, T. 24, pg. 7.
- CUENCA, F.** *Museo de Pintores y Escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, 1923.
- CRUZADA VILLAAMIL, G.** *Catálogo Provisional, Historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid, 1865.
- CHACON ENRIQUEZ, J.** *Eduardo Rosales*. Madrid, 1926.
- DICCIONARIO RAFOLS** *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona-Bilbao, ed. 1980.
- DIEZ GARCIA, J.L.** *Da Goya a Picasso. La Pittura Espagnola dell'Ottocento*. (Cat. Exp.). Milán, 1991.
- DIEZ GARCIA, J.L.** *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*. (Cat. Exp.). Madrid, 1992 I.
- DIEZ GARCIA, J.L.** *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. (Cat. Exp.). Madrid, 1992 II.

- DU GUE TRAPIER, E.** *Catalogue of Paintings (19th and 20th centuries) in the collection of The Hispanic Society of America*. New York, 1932. 2 vol.
- ELORZA, J.C.** *Dióscoro Puebla (1831-1901)*. (Cat. Exp.). Burgos, 1993.
- ESPI VALDES, A.** *Cien años de Pintura en España y Portugal. (1830-1930)*. (Voz Jover y Casanova, Francisco). T. IV. Madrid, 1990.
- EZQUERRA ABADIA, R.** *El cuadro de las bodas de Camacho de «Hispalet» en el Instituto Cervantes*. Madrid, 1975.
- EZQUERRA DEL BAYO, J.** /
- PEREZ BUENO, L.** *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, 1924.
- FERNANDEZ FLOREZ, I.** *Exposición de Bellas Artes*. «I.E.A.» 1884, Nº XXIV, pg. 398.
- FERNANDEZ FLOREZ, I.** *La Exposición Nacional de Bellas Artes*. «I.E.A.» 1887, Nº XXII, pg. 382.
- FERRER FIGUERAS, J.** *Cien años de Pintura en España y Portugal (1830-1930)*. (Voz Francés Mexía, Juan de Dios). T. II. Madrid, 1988.
- FONTBONA, F.** *Del Neoclasicismo a la Restauración. 1808-1888*. «Historia de l'Art Català». Vol. VI. Barcelona, 1983.
- GALLEGO, J.**
- (Y PITA ANDRADE, J.M.)** *Cinq siècles d'art espagnol. De Greco à Picasso*. (Cat. Exp.) París, 1987-8.
- GAYA NUÑO, J.A.** *Arte del Siglo XIX*. «Ars Hispaniae». T. XIX. Madrid, 1966.
- GIL, R.** *Ignacio Pinazo Camarlench. Nuestros grandes artistas contemporáneos*. «I.E.A.» 30-8-1913.
- GOMEZ MORENO, M.E.** *Guía del Museo Romántico*. Madrid, ed. 1970.
- GOMEZ MORENO, M.E.** *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. «Summa Artis». T. XXXV. Madrid, 1992.
- GONZALEZ LOPEZ, C.** *La evolución pictórica de Federico de Madrazo Küntz*. «Goya». Nº 128. 1975.
- GONZALEZ LOPEZ, C.** *Federico de Madrazo y Küntz*. Barcelona, 1981.
- GONZALEZ LOPEZ, C.** /
- Martí, M.** *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona, 1987.
- GONZALEZ MARTI, M.** *Pinazo, su vida y su obra, 1849-1916*. Valencia, 1920. (2ª ed. 1971).
- GUERRERO LOVILLO, J.** *Antonio María Esquivel*. «Arte y Artistas». Madrid, 1957.
- INVENTARIO MUSEO** *Museo Nacional del Teatro. I Inventario. Pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas*. Madrid, 1993.
- J.I.N. (JUNTA ICONOGRAFICA NACIONAL)**

- Retratos de personajes españoles (Índice ilustrado)*. Madrid, 1914-26.
- LAFUENTE FERRARI, E.** *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, 1947.
- LAFUENTE FERRARI, E.** *Breve historia de la Pintura española*. Madrid, ed. 1953.
- LAFUENTE FERRARI, E.** *El Palacio del Senado*. Madrid, 1980.
- LORENTE, J.P.** *Una aportación al estudio del tema de la muerte en las pinturas de Historia: las tres de Eduardo Rosales del Museo Camón Aznar*. «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar». Nº XXXVI. 1989.
- LOZOYA, M. DE** *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1940.
- MADRAZO LOPEZ DE CALLE, M.** *Federico de Madrazo*. Madrid, 1921.
- MARTINEZ DE VELASCO, E.** *Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid*. «I.E.A.», 1881, pg. 390.
- MELIDA Y ALINARI, E.** *Vida y obras de Víctor Manzano*. «El Arte en España». T. V. Madrid, 1866.
- MELIDA Y ALINARI, E.** *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Artículo segundo. Pintura*. «I.E.A.» 22-5-1899, pg. 299.
- MONTAÑES FONTENLA, L.** *Cien Años de Pintura en España y Portugal. (1830-1930)*. T. 5. (Voz *Maureta y Aracil, Gabriel*). Madrid, 1991.
- MONTROSIER, E.** *Raimundo de Madrazo*. «The Great Modern Painter». París, 1886, pgs. 353-368.
- NELKEN, M.** *Exposición de pinturas españolas del siglo XIX*. «A.E.» T. II. Nº 1, 1914.
- NELKEN, M.** *La pintura española en la primera mitad del siglo XIX*. «Museum». Vol. V. Nº 3. 1916-7.
- NIEVA, P.** *Cien años de Pintura en España y Portugal (1839-1930)*. (Voz *Martí-Garcés de Marcilla, José*). T. V. Madrid, 1991.
- NOGALES, J.** *Cosas de Arte. La sana orientación*. «El Liberal» 5-5-1908.
- OLALLA CAJETE, L.F.** *Museo de Málaga. La pintura del siglo XIX*. Málaga, 1980.
- OSSORIO Y BERNARD, M.** *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-4.
- PANTORBA, B. DE** *Los Madrazos. Ensayo biográfico y crítico*. Barcelona, 1947.
- PANTORBA, B. DE** *Antonio María Esquivel*. «A.E.» 1959. pgs. 155-179.
- PANTORBA, E. DE** *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, ed. 1980.
- PARDO CANALIS, E.** *En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la historia*. «A.I.E.M.» 1971, pgs. 357-381.
- PEÑA HINOJOSA, B.** *Los pintores malagueños del siglo XIX*. Málaga, 1964.
- PEREZ CALERO, G.** *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)*. Sevilla, 1979.
- PEREZ MULET, F.** *La pintura gaditana (1875-1931)*. Córdoba, 1983.
- PEREZ SANCHEZ, A.E.** /
- DIEZ GARCIA, J.L.** *Catálogo de las pinturas. Museo Municipal de Madrid*. Madrid, 1990.
- PICON, J.O.** *Don Federico de Madrazo*. «I.E.A.» 15-6-1894.
- PIZARRO GOMEZ, F.J.** /
- TERRON REYNOLDS, M.T.** *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*. Cáceres, 1989.
- POLETTI, J.C.** *La luz en Federico de Madrazo*. «B.A.A.V.». Vol. XV. 1949.
- POMPEY, F.** *Museo de Arte Moderno. Guía gráfica y espiritual*. Madrid, 1946.
- PORTUS, J.** *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*. Madrid, 1991.
- PUNTE, J. DE LA** *Un siglo de Arte español (1856-1956)*. (Cat. Exp.). Madrid, 1956.
- PUNTE, J. DE LA** *Innovación y conservadurismo en los Madrazos*. «Goya». Nº 104. 1971, pgs. 98-105.
- PUNTE, J. DE LA** *Tradición y contemporaneidad en Rosales*. «B.A.» 12-1973.
- PUNTE, J. DE LA** *Marceliano Santa María. Pintor de Castilla*. Burgos, 1976.
- PUNTE, J. DE LA** *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX*. Madrid, 1985.
- PUNTE, J. DE LA** *Pintura española del siglo XIX. De Goya a Picasso*. (Cat. Exp.) Moscú-Leningrado, 1987.
- QUESADA, L.** *Luz y lumbre en la pintura española*. Sevilla, 1992.
- RÁFOLS, J.F.** *El arte romántico en España*. Barcelona, 1954.
- REINA PALAZON, A.** *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla, 1979.
- REVILLA UCEDA, M.** *Eduardo Rosales en la pintura española*. Madrid, 1982.
- REYERO, C.** *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, 1987.
- REYERO, C.** *La pintura de Historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid, 1989.
- RODRIGUEZ GARCIA, S.** *Antonio Muñoz Degraín, pintor valenciano y español*. Valencia, 1966.
- RODRIGUEZ MOÑINO, A.** *El retrato de Quintana pintado por Ribelles (1806)*. «B.S.E.E.» T. LVI. 1952, pgs. 267-278.
- RUIZ CAÑABATE, E.** *Catálogo de las obras del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Pintores contemporáneos)*. Madrid, 1889.
- SAENZ OSTIATEGUI, E.** *La Pintura del siglo XIX en el Museo de La Rioja*. Logroño, 1988.
- SALAS, X. DE** *Exposición de la obra de Eduardo Rosales (1836-1873)*. (Cat. Exp.). Madrid, 1973.
- SALAVERRIA, J.M.** *Una reunión de intelectuales*. «ABC». 14-11-1935.
- SANCHEZ CAMARGO, M.** *La muerte y la pintura española*. Madrid, 1954.
- SANCHEZ TRIGUEROS, J.A.** *Cien años de Pintura en España y Portugal. (1830-1930)*. T. V. (Voz *Manzano y Mejorada, Víctor*). Madrid, 1991.
- SANTA ANA, F. DE** *Museo Sorolla. Catálogo de Pintura*. Madrid, 1982.
- SANTA ANA, F. DE** (Y **OLMEDA, F.**) *Sorolla*. Madrid, 1983.
- SAURET, T.** *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, 1987.
- SEGOVIA ROCABERTI, E.** *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1887.
- SENTENACH, N.** *Los grandes retratistas en España*. Madrid, 1914.
- SOBRINO MANZANARES, M.L.** /
- LIAÑO PEDREIRA, M.D.** *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I. Pintura y Escultura*. La Coruña, 1991.
- TOVAR, V.** *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Madrid, 1986.
- USOZ Y RIO, L. DE** *Bellas Artes. Galería de Ingenios Contemporáneos. Don José Rivelles y Helip*. «El Artista». 1835, pgs. 37-39.
- VALDIVIESO, E.** *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981.
- VALVERDE MADRID, J.** *En el centenario del pintor Ribelles*. «A.A.V.» 1977, pgs. 1-2

1875 - 1876

The first part of the year was spent in the
 study of the history of the country and
 the progress of the various branches of
 science and literature. The second part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The third part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The fourth part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The fifth part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The sixth part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The seventh part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The eighth part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The ninth part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature. The tenth part
 was devoted to the study of the
 natural history of the country and the
 progress of the various branches of
 science and literature.

The year was spent in the study of the
 history of the country and the progress
 of the various branches of science and
 literature. The year was spent in the
 study of the history of the country and
 the progress of the various branches of
 science and literature.

EXPOSICIONES

- 1846 Madrid. **Academia de San Fernando. Exposición anual.**
- 1858 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1862 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1864 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1866-7 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1867 París. **Exposición Universal.**
- 1876 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1881 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1884 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1887 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1890 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1897 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1899 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1901 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1902 Madrid. **Exposición Nacional de Retratos.**
- 1904 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1906 París. **Joaquín Sorolla.**
- 1908 Londres. **Joaquín Sorolla.**
- 1908 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1909 Valencia. **Exposición Regional Valenciana.**
- 1913 Madrid. **Exposición de Pinturas Españolas de la Primera Mitad del Siglo XIX.** Sociedad Española de Amigos del Arte.
- 1920 Londres. **Exhibition of Spanish Paintings.** Royal Academy.
- 1922 Madrid. **Exposición Nacional de Bellas Artes.**
- 1926 Madrid. **El Antiguo Madrid.** Museo Municipal.
- 1929 Barcelona. **El Arte en España. Exposición Internacional de Barcelona.** Palacio Nacional.
- 1943 Lisboa. **Arte Español Moderno.**
- 1946 Madrid. **Exposición de Retratos Ejemplares. Siglos XVIII-XIX. Colecciones Madrileñas.** Museo Nacional de Arte Moderno.
- 1948 Madrid. **El Teatro en España.** Sociedad Española de Amigos del Arte.
- 1956 Madrid. **Un Siglo de Arte Español (1856-1956).** Palacio de Velazquez.
- 1970 Bruselas. **Le Portrait Espagnol du Xive au Xixe Siecle.** Palais des Beaux Arts.
- 1970 Tokyo-Kyoto. **Exposición de Arte Español.**
- 1972 Castres. **Eugenio Lucas et les Satellites de Goya.** Musee Goya.
- 1973 Madrid. **Exposición de la obra de Eduardo Rosales. 1836-1873.** Museo del Prado Casón del Buen Retiro.
- 1981 Madrid. **Madrid Restaura. 1979-1981.** Museo Municipal.
- 1981 Madrid-Valencia **I. Pinazo.** Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos.
- 1983-4 Itinirante. **El Niño en el Museo del Prado.**
- 1983 Madrid. **El Teatro en Madrid. 1583-1925.** Museo Municipal.
- 1948-5 Itinerante **Spanish Painters (1850-1950) in Search of Light.** Montreal-Harvard-Dallas-New York.
- 1985 Madrid. **Los Madrazos: Una Familia de Artistas.**
- 1986 Madrid **La Marquesa de Santa Cruz, de Goya.** Museo del Prado. Palacio de Villahermosa.
- 1987 Moscú-Leningrado. **Pintura Española del Siglo XIX. De Goya a Picasso.**
- 1987-8 París. **Cinq Siecles d' Art Espagnol. De Greco a Picasso.** Petit Palais.
- 1988 Madrid. **Exposiciones Nacionales del XIX. Premios de Pintura.** Centro Cultural Conde Duque.
- 1989 Zamora-Valladolid. **Pintores Castellanos y Leoneses del Siglo XIX.**
- 1991 Milán. **Da Goya a Picasso. Pittura Espagnola dell'Ottocento.** Palazzo Reale.
- 1992 Madrid. **Cuatro Siglos de Teatro en Madrid.** Museo Municipal.
- 1992-3 Itinerante. **Pintura Española del Siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo.** Bilbao-Madrid-Oviedo-Santiago de Compostela-Zaragoza-Vitoria-Valencia-Las Palmas de Gran Canarias-Santa Cruz de Tenerife.
- 1993 Burgos. **Dioscoro Puebla (1831-1901).** Casa del Cordón.

EXTRACTS

[The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be a list of entries or a table with multiple columns, but the specific content cannot be discerned.]

CATÁLOGO

TEXTOS INTRODUCTORIOS:

Guillermo Carnero
Andrés Peláez
José Luis Díez

FICHAS DE CATALOGACIÓN Y BIOGRAFÍAS:

José Luis Díez
Ana Gutiérrez
Concha Iglesias

DISEÑO GRÁFICO

Manuel Martínez Muñiz

FOTOGRAFÍAS

Joaquín Cortés, Madrid

Fotografías por cortesía de los siguientes
archivos y servicios fotográficos:

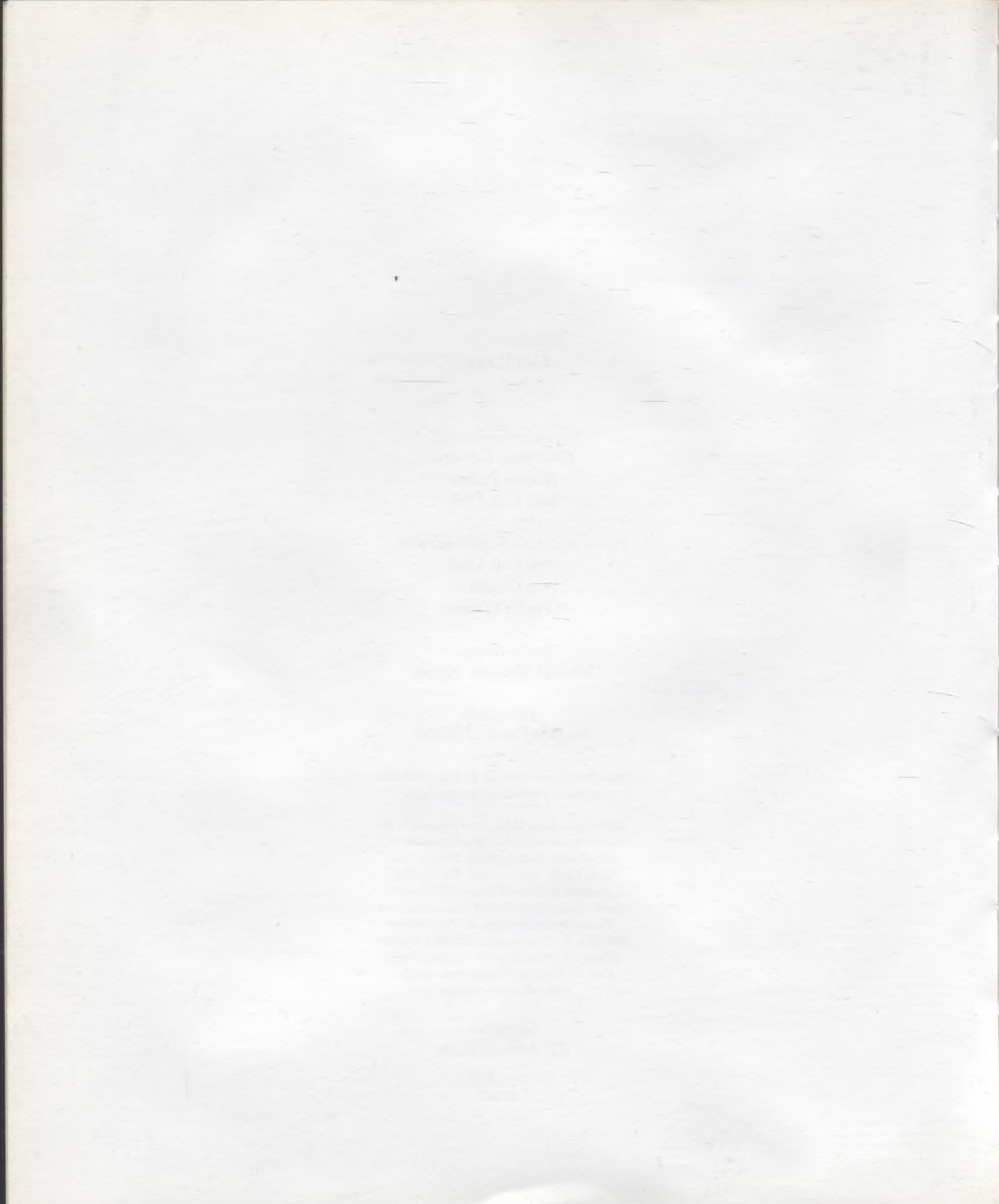
*Barcelona: Arxiu MAS. Arxiu Fotogràfic de
Museu. Ajuntament; Servicio Fotográfico del
MNAC (Calveras/Sagrístá). Burgos: Foto
Santi. Cádiz: Museo. Jaen: Estudio Fría.
Madrid: Archivo del Museo del Prado.
Archivo fotográfico Oronoz. Centro Cultural
Conde Duque. Fototeca del Patrimonio
Histórico. Archivo Moreno (ICRBC). Oviedo:
Museo de Bellas Artes de Asturias. Santa
Cruz de Tenerife: Estudio Fría. Sevilla:
Pedro Fera Fernández.*

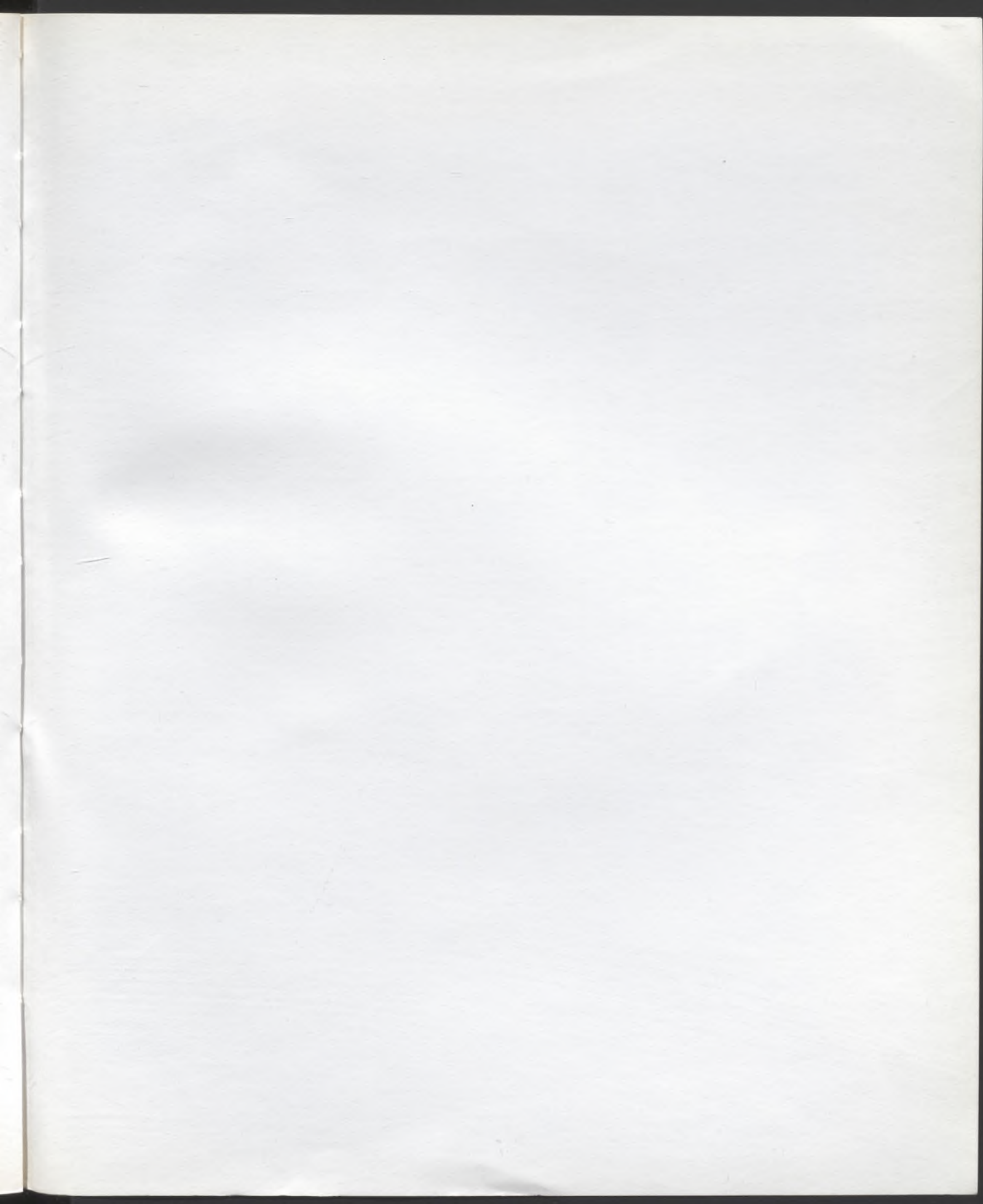
IMPRESIÓN:

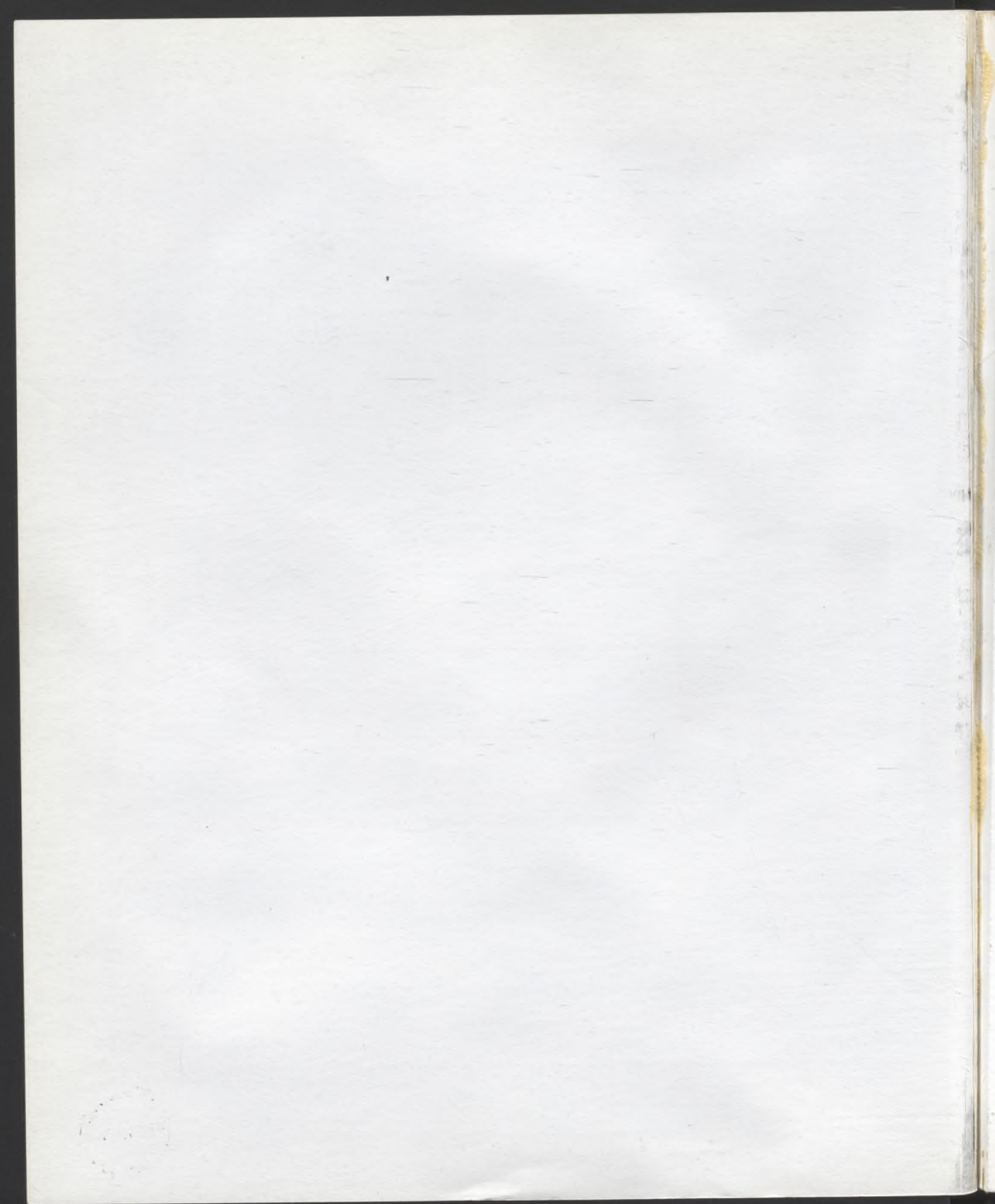
TF. Artes gráficas

FOTOMECÁNICA:

Lucam









MUSEO DEL PRADO
BIBLIOTECA

175 ANIVERSARIO

MUSEO DEL PRADO


Fundación
EL MONTE


Centro Nacional de Exposiciones
y Promoción Artística
MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS